



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
Instituto de Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural

**Festa, dança e alegria:**  
uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil – São Lourenço do Sul/RS

**Tese**

Danilo Kuhn da Silva

Pelotas, 2019

Danilo Kuhn da Silva

**Festa, dança e alegria:**

uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil – São Lourenço do Sul/RS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial a obtenção do título de Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Isabel Porto Nogueira  
Co-Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

S586f Silva, Danilo Kuhn da

Festa, dança e alegria : uma etnografia musical  
Pomerana ao sul do sul do Brasil - São Lourenço do Sul/RS /  
Danilo Kuhn da Silva ; Isabel Porto Nogueira, orientadora ;  
Fábio Vergara Cerqueira, coorientador. — Pelotas, 2019.  
398 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em  
Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências  
Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Pomeranos. 2. Música. 3. Etnografia musical. 4.  
Memória e identidade. 5. Hibridismo. I. Nogueira, Isabel  
Porto, orient. II. Cerqueira, Fábio Vergara, coorient. III.  
Título.

CDD : 780

Danilo Kuhn da Silva

Festa, dança e alegria:  
uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil – São Lourenço do Sul/RS

Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 22 de abril de 2019.

Banca examinadora:

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dra. Isabel Porto Nogueira (Orientadora)  
Doutora em Musicologia pela Universidad Autónoma de Madrid

.....  
Prof. Dr. Jorge Eremites de Oliveira  
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dra. Carla Rodrigues Gastaud  
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Prof. Dr. Mário de Souza Maia  
Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....  
Prof. Dr. Paulo César Maltzahn  
Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela dádiva da vida, pelo sopro da inspiração e pela Divina Providência que, com sua batuta, orquestrou minha jornada, desde a primeira nota musical até o último compasso dessa tese.

À Vitória Peter, o amor em forma de flor.

Ao meu pai, Adão Quevedo, por dar-me a mão durante meus primeiros passos na vida e na música.

À minha mãe, Helena Maria Kuhn, pela luz, pelo apoio incondicional e pelo vínculo étnico com a comunidade estudada nessa pesquisa.

À minha irmã, Alice Kuhn da Silva, pelo incentivo de toda hora, pelo sorriso contagiante e pelo amor fraternal.

À família Kuhn, que confiou aos meus cuidados o bandoneon *Willi Boemeke* do nosso saudoso Waldemar Kuhn (*in memoriam*), instrumento-chave dessa etnografia musical.

À família GH – professores, funcionários, pais e alunos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner –, colaboradora e apoiadora do Projeto Pomerando, precursor desse trabalho.

À Olívia Tessmann, minha madrinha pomerana.

À Marta Iepsen, minha madrinha da Reserva.

A Carlittos Magallanes, pelo incentivo, suporte e serviços bandoneonísticos.

Aos bandoneonistas locais entrevistados, João Bergmann, Rubens Wetzel (*in memoriam*), Wilson Barreira e Adolfo Peglow, pela solicitude e pela doação de conhecimento étnico-musical.

À Reni Boemeke, filha de Willi Boemeke (*in memoriam*) – *luthier* colonial que fabricou o bandoneon da família Kuhn e outros tantos –, pelo histórico e emocionado relato oral.

A Edilberto Luiz Hammes, à família Peter e à família Kuhn, pelo empréstimo, a essa pesquisa, de fotos pretéritas do contexto musical alemão/pomerano da região.

Ao Musical Boa Esperança – Miro, Egon, Neiki, Pino, Félix, Rudinei, Rodrigo, Didinho, Ipi, Otto, Henrique, Maurício –, a banda do *Fóta Krúiha*, por permitir minha participação ao bandoneon em seus toques coloniais e possibilitar essa etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes.

Aos apoiadores Juliana Franz, Leônidas Miguel Schröder, Rafael Hörnke, Volmir Gehrman e Marta Iepsen, pela prestimosidade e pelos registros.

Ao Programa Federal Mais Cultura nas Escolas, por apoiar o Projeto Pomerando e possibilitar a gravação de seu CD.

À CAPES, por ter proporcionado uma bolsa de estudos durante os quatro anos de realização do doutorado.

Aos meus colegas de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, pelo companheirismo, tanto no *happy hour* quanto na *bad hour*.

Aos professores do referido PPG, pelo fomento da reflexão acerca do objeto de pesquisa e pelo instigamento à produção dirigida à tese.

Ao Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, pelo apoio primevo às minhas intenções pesquisatórias e pelo acompanhamento e co-orientação constantes e fundamentais.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Isabel Porto Nogueira, por conta de sua orientação essencial, cirúrgica e descortinadora.

Aos professores da banca, pelas imprescindíveis considerações.

Por fim, a todos os personagens dessa tese, seja no âmbito teórico ou prático, pois, sem cada um de vocês, esse trabalho não teria alcançado êxito.

*Tângaschein!*

## RESUMO

KUHN SILVA, Danilo. **Festa, dança e alegria: uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil – São Lourenço do Sul/RS**. 2019. 398f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Essa etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil principia do meu engajamento docente ao Projeto Pomerando, onde tive meus primeiros contatos com a língua e com a música pomerana. Esse projeto foi desenvolvido na Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner, situada na localidade de Santa Tereza, 3º Distrito de São Lourenço do Sul, zona rural. A etnografia percorreu, primeiramente, um período (auto/pré)etnográfico, objetivando o situar-se do etnógrafo e a devida entrada de campo. Um período subsequente buscou o amadurecimento e o aprofundamento metodológico e teórico, dirigido à metodologia de pesquisa e à utilização da Nova Musicologia e do conceito de memória cultural, da Etnomusicologia e da etnografia musical, da História Oral, da fotografia, da Organologia, e dos conceitos de hibridismo cultural e de tempo histórico como categorias de análise. Após, a comunidade pesquisada, os descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes, foi contextualizada à luz da historiografia acerca dos pomeranos e seu processo emigratório, e da reflexão concernente à memória, à identidade e ao patrimônio cultural pomerano na região. Então, finalmente, realizei uma etnografia musical pomerana propriamente dita, através da análise de algumas canções tradicionais pomeranas registradas previamente, à luz da Nova Musicologia e da memória cultural, e de minha inserção, enquanto bandoneonista, em uma bandinha pomerana da região, o Musical Boa Esperança, período que possibilitou uma análise do contexto musical alemão/pomerano de dentro do mesmo. Após a referida etnografia, houve espaço para pesquisas complementares onde outros aspectos da memória e da identidade pomeranas foram abordados por meio de entrevistas de História Oral – com bandoneonistas locais e uma filha de um falecido *luthier* de bandoneons da região – e de análise organológica de fotografias pretéritas – continentes da presença da música na comunidade estudada. Houve, ainda, espaço para discussão sobre o aspecto mais evidente da etnografia musical empenhada, a saber, o hibridismo, enquadrado na moldura de um conceito de tempo histórico. Concluiu-se que, apesar do evidente hibridismo – um futuro presente, seu horizonte de expectativas, associado ao desejo de atualização –, a música alemã/pomerana praticada na Serra dos Tapes no presente permanece ligada às suas raízes – ao seu passado presente, seu espaço de experiência, vinculado às suas tradições musicais –, situada em um ponto de equilíbrio cultural tal que a comunidade local a reconhece e a respalda.

Palavras-chave: Pomeranos; Música; Etnografia musical; Memória e identidade; Hibridismo.

## ABSTRACT

KUHN SILVA, Danilo. **Party, dance and joy: a Pomeranian musical ethnography in the south of southern Brazil – São Lourenço do Sul, RS.** 2019. 398p. Dissertation (PHD in Social Memory and Cultural Heritage) – Human Sciences Institute. Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

This Pomeranian musical ethnography in southern Brazil begins with my engagement as a teacher in Pomerando Project, where I got in contact with the Pomeranian language and music. This project was developed at the Municipal School of Elementary Education Germano Hübner, located in Santa Tereza, 3<sup>rd</sup> District of São Lourenço do Sul, state of Rio Grande do Sul, rural area. The ethnography firstly went through both an auto-ethnographic period and a pre-ethnographic one, aiming the necessary location of the ethnographer and the proper entrance to the field. A subsequential period aimed a maturation methodological and theoretical deepening, directed to the research methodology and to the utilization of the New Musicology, the cultural memory's concept, the Ethnomusicology, the musical ethnography, the Oral History, the photography, the Organology, and the cultural hybridism and historical time's concepts as analytical categories. Afterwards, the research community, the Serra dos Tapes Pomeranian descendants, was contextualized in the light of the historiography about the Pomeranians and their emigration process, and of the reflection concerning the memory, the identity and the Pomeranian cultural heritage in the region. So, finally, I realized a Pomeranian musical ethnography itself, through the analysis of some traditional Pomeranian songs registered previously, in the light of New Musicology and cultural memory, and my insertion, as bandoneonist, in a Pomeranian band of the region, Musical Boa Esperança. This allowed an analysis of the Pomeranian musical context from within. After the ethnography mentioned previously, there was room for complementary researches where other aspects of Pomeranian memory and identity were approached through Oral History interviews – with local bandoneonists and a deceased bandoneon luthier's daughter – and organological analysis of ancient photos – that contain the music presence in the community studied. It was also possible to hold a discussion on the most evident aspect of the musical ethnography performed, namely hybridism, set within a concept framework of historical time. It was concluded that, despite the evident hybridism – a present future, its horizon of expectations, associated with the desire to update – the Pomeranian music practiced in Serra dos Tapes in the present remains linked to its roots – to its present past, its space of experience, linked to its musical traditions –, situated in a cultural balance point that the local community recognizes and supports it.

Keywords: Pomeranians; Music; Musical ethnography; Memory and identity; Hybridism.

## LISTA DE FIGURAS, TABELAS, FOTOS E MOSAICOS

### Figuras

Figura 1: Localização da Pomerânia .....	71
Figura 2: Municípios da Microrregião de Pelotas abrangidos pela Serra dos Tapes...78	
Figura 3: Área original da Colônia São Lourenço.....	80
Figura 4: Partitura da canção pomerana <i>De múta éna hóchtich</i> .....	123
Figura 5: Letra da canção pomerana <i>De múta éna hóchtich</i> em pomerano e tradução	124
Figura 6: Análise melódica da Seção A de <i>De múta éna hóchtich</i> .....	125
Figura 7: Análise melódica da Seção B de <i>De múta éna hóchtich</i> .....	126
Figura 8: Análise melódica da Seção C de <i>De múta éna hóchtich</i> .....	127
Figura 9: Análise harmônica cordal e gradual de <i>De múta éna hóchtich</i> .....	127
Figura 10: Partitura da canção pomerana <i>De fest</i> .....	129
Figura 11: Letra da canção pomerana <i>De fest</i> em pomerano e tradução .....	130
Figura 12: Análise melódica da Seção A de <i>De fest</i> .....	131
Figura 13: Análise melódica da Seção B de <i>De fest</i> .....	132
Figura 14: Análise melódica da Seção C de <i>De fest</i> .....	133
Figura 15: Análise harmônica cordal e gradual de <i>De fest</i> .....	134
Figura 16: Letra/cifra da canção <i>Menina pomerana</i> , de autoria do pesquisador.....	251
Figura 17: Localização da Acádia .....	343
Figura 18: Localização do estado norte-americano da Luisiana .....	345
Figura 19: Letra da canção <i>Álas folóra</i> , do Musical Boa Esperança, em pomerano e tradução para português.....	349

### Tabelas

Tabela 1: Análise quantitativa da etnografia musical pomerana propriamente dita, incluindo as pesquisas (para)etnográficas .....	161
Tabela 2: Tabela referente aos procedimentos e manifestações culturais do casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu .....	270

Tabela 3: Sumarização dos aspectos essenciais da presente etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes .....	298
--	-----

## **Fotos**

Foto 1: Almiro Hörnke, o Miro <i>Fóta Krúíha</i> , guitarrista e vocalista (e motorista, compositor e sócio-proprietário) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul .....	163
Foto 2: Egon Hörnke, contrabaixista (e sócio-proprietário) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul..	164
Foto 3: Volnei Hörnke, o Neiki, baterista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul.....	165
Foto 4: Félix Tessmann, tecladista (e gaiteiro e saxofonista e trompetista) do Musical Boa Esperança, durante a festa de comunidade em Picada Feliz (seu último toque com a bandinha antes de sua saída), interior de São Lourenço do Sul.....	166
Foto 5: Eno Lüdtke Hartwig, o Pino, trombonista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul.....	167
Foto 6: Rudinei Lüdtke Hartwig, trompetista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul.....	168
Foto 7: Rodrigo Schröder Hörnke, filho de Miro, ajudante (equipamento, sonorização e instrumentos – bateria, trompete e guitarra) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul.....	169
Foto 8: Rafael Hörnke, ajudante (equipamento, sonorização e contrabaixo) do Musical Boa Esperança, durante confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul .....	170
Foto 9: Volmir Heller Gehrman, o Ipi, ajudante (e aspirante a trompetista) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul .....	171

Foto 10: Leônidas Miguel Schröder, ajudante (pequenas tarefas) do Musical Boa Esperança, durante festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul.....	172
Foto 11: Henrique Beilfuss Krüger, (novo) tecladista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul..	173
Foto 12: Maurício Schröder Bubolz, trompetista (provisório) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul.....	174
Foto 13: Retrato de paisagem do trajeto Egon/Harmonia, 4º Distrito de São Lourenço do Sul, em 21/05/2016, por volta das 8h.....	196
Foto 14: Registro (da esq. p/ dir.) do mocotó e da <i>húinazup</i> servidos pela manhã, juntamente com pão caseiro e cuca, na festa de casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul.....	201
Foto 15: Notação em sistema de pistos do arranjo de Félix Tessmann para <i>Xots dáí kots</i> contendo a primeira voz para o primeiro trompete, a cargo de Rudinei Hartwig, em ensaio durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul.....	215
Foto 16: Notação em sistema de pistos do arranjo de Félix Tessmann para <i>Valsa da Vitória</i> contendo a primeira voz para o primeiro trompete <sup>147</sup> , a cargo de Rudinei Hartwig, em ensaio durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul .....	217
Foto 17: Renato e Liani Bartz com o Musical Boa Esperança em suas bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul .....	224
Foto 18: Destacamento da bandinha na dança da sopa durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul.....	230
Foto 19: Confirmando Alessandro Klug com a bandinha durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul.....	231
Foto 20: Destacamento da bandinha na dança do churrasco durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul .....	232

Foto 21: Vista aérea da Comunidade Evangélica São Paulo de Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul.....	238
Foto 22: Amigos de Leônidas (à direita) manuseando o bandoneon do pesquisador durante o casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul .....	242
Foto 23: Registro da presença das acompanhantes dos músicos do Musical Boa Esperança durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul .....	261
Foto 24: Foto aérea da área (da esq. p/ dir.: salão, casa pastoral, igreja e cemitério) da Comunidade Evangélica de Confissão Luterana Paz, de Nova Gonçalves, interior de Canguçu .....	272
Foto 25: Registro fotográfico dos noivos junto ao Musical Boa Esperança durante o casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu.....	275
Foto 26: Pequeno gaiteiro durante festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul.....	278
Foto 27: Equipamento acessório ao bandoneon utilizado durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul .....	284
Foto 28: Cortejo dos noivos (com o protagonismo do bandoneon) durante o casamento de Diego e Milena Andrade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul.....	295
Foto 29: Fita K-7 do grupo <i>Quatro Ases e Um Coringa</i> , localizada por João Bergmann dias após a entrevista .....	307
Foto 30: O bandoneon <i>Willi Boemeke</i> do pesquisador.....	309
Foto 31: Inscrição do <i>luthier</i> no interior do bandoneon do pesquisador .....	309
Foto 32: João Bergmann tocando seu Doble A .....	310
Foto 33: Rubens Wetzel tocando seu bandoneon.....	312
Foto 34: Wilson Barreira, o bandoneonista cabeleireiro.....	313
Foto 35: Wilson Barreira exercendo seu ofício.....	315
Foto 36: Adolfo Peglow (ao centro) e seu bandoneon, com seus irmãos (Ernesto ao trombone e Antônio na bateria) no Jazz Trinquinha .....	316

Foto 37: Adolfo Peglow e seu bandoneon.....	318
Foto 38: Willi Boemeke (à esquerda), em fotografia tirada em frente a sua casa em Picada Moinhos, interior de São Lourenço do Sul.....	321
Foto 39: Banda e Orquestra Ziebell.....	327
Foto 40: Otto Becker, com bandoneon e amigo Alberto Waskow.....	328
Foto 41: Banda Musical Reserva.....	330
Foto 42: Aula de música com o professor Franz Pinz em Bom Jesus, 1936.....	331
Foto 43: Jazz Quatro Azes e um Curinga.....	332
Foto 44: Quatro Azes e um Curinga.....	333
Foto 45: Helmut, Erwin e Arthur Strelow.....	334
Foto 46: <i>Schwarz Guri</i> .....	336
Foto 47: Casamento na família Peter.....	337
Foto 48: Casamento de Hugo e Lina Kuhn.....	339

## **Mosaicos**

Mosaico 1: Mosaico descritivo do cenário da festa de casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul.....	199
Mosaico 2: Mosaico descritivo da dança do churrasco na festa de casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul.....	208
Mosaico 3: Mosaico descritivo do salão e arredores das bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul.....	214
Mosaico 4: Mosaico descritivo da montagem do equipamento de som e luz do Musical Boa Esperança durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul.....	225
Mosaico 5: Mosaico descritivo do salão e arredores da confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul.....	227
Mosaico 6: Mosaico descritivo da atuação do pesquisador como contrabaixista junto ao Musical Boa Esperança durante a dança polonesa no casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul.....	247

Mosaico 7: Mosaico descritivo do ensaio na casa de Egon, em Quevedos, interior de São Lourenço do Sul .....	257
Mosaico 8: Mosaico descritivo do espaço da Comunidade Evangélica de Picada Feliz durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul	260
Mosaico 9: Mosaico descritivo do toque vespertino durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul .....	263
Mosaico 10: Interesse infantil no instrumento trombone durante festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul .....	277
Mosaico 11: Audiência da festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul .....	282
Mosaico 12: Mosaico descritivo do entorno da festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul .....	287
Mosaico 13: Mosaico descritivo da bandinha durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul .....	288
Mosaico 14: Mosaico descritivo da audiência durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul .....	289
Mosaico 15: Mosaico descritivo do entorno da confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul .....	292

## ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO .....	18
1.1. Uma breve (auto)etnografia musical .....	25
1.2. Notas acerca de uma (pré)etnografia musical pomerana .....	31
2. REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	40
2.1. Metodologia de pesquisa.....	40
2.2. Referenciais teóricos .....	43
2.2.1. A (Nova) Musicologia e a memória cultural .....	43
2.2.2. A Etnomusicologia e a etnografia (musical).....	48
2.2.3. Notas acerca da História Oral.....	53
2.2.4. Notas acerca da fotografia.....	55
2.2.5. Notas acerca da Organologia.....	60
2.2.6. O conceito de hibridismo em sua perspectiva cultural.....	62
2.2.7. O tempo histórico de Reinhart Koselleck.....	65
3. CONTEXTO HISTÓRICO, MEMORIAL, IDENTITÁRIO E PATRIMONIAL POMERANO NA SERRA DOS TAPES .....	69
3.1. Os pomeranos: da <i>Po-Morje</i> à colônia São Lourenço.....	69
3.2. Reflexões acerca da memória e da identidade pomerana na Serra dos Tapes .....	77
3.2.1. Serra dos Tapes: um espaço de disputas memoriais e identitárias .....	81
3.2.2. Reflexos .....	104
3.3. Patrimônio cultural pomerano na Serra dos Tapes .....	106
3.3.1. Conceito & contexto .....	107
3.3.2. (Pós)texto .....	117
4. UMA ETNOGRAFIA MUSICAL POMERANA NA SERRA DOS TAPES .....	119
4.1. Reconhecendo o campo .....	119
4.1.1. A música tradicional pomerana como narrativa da memória cultural .....	120
4.1.2. Musical Boa Esperança: uma primeira etnografia musical pomerana .....	143
4.2. Uma etnografia musical pomerana: festa, dança e alegria .....	159

4.2.1. (Pré)texto.....	160
4.2.2. Uma breve biografia dos colegas de bandinha .....	162
4.2.3. Baile de casais em Sesmaria .....	174
4.2.4. Casamento em Harmonia.....	194
4.2.5. Bodas de prata em Bom Jesus II .....	211
4.2.6. Confirmação em Harmonia II.....	224
4.2.7. Casamento em Quevedos II .....	237
4.2.8. Ensaio em Quevedos.....	249
4.2.9. Festa de comunidade em Picada Feliz.....	257
4.2.10. Casamento em Nova Gonçalves.....	266
4.2.11. Festa de comunidade em Harmonia II .....	276
4.2.12. Festa de comunidade em Evaristo .....	283
4.2.13. Encontro fortuito com Miro no centro de São Lourenço do Sul .....	289
4.2.14. Confirmação em Campos Quevedos .....	290
4.2.15. Casamento em Picada Feliz.....	294
4.2.16. Trabalho de campo: a festa da colheita .....	296
5. DUAS PESQUISAS (PARA)ETNOGRÁFICAS E UMA (PÓS)ETNOGRAFIA MUSICAL POMERANA NA SERRA DOS TAPES .....	300
5.1. Um <i>luthier</i> na colônia de São Lourenço do Sul: Willi Boemeke, o bandoneon e a tradição musical pomerana .....	301
5.1.1. Contexto .....	301
5.1.2. Observação participante do pesquisador/musicista.....	303
5.1.3. Entrevistas com bandoneonistas locais e com uma filha de Willi Boemeke.....	305
5.1.4. Willi Boemeke: uma breve biografia.....	320
5.1.5. Últimas notas.....	322
5.2. A fotografia como documento histórico da identidade musical pomerana na colônia de São Lourenço do Sul (1927-1952).....	322
5.2.1. Heinrich Feddern, um fotógrafo itinerante alemão na colônia de São Lourenço do Sul .....	323

5.2.2. A música pomerana pretérita da Serra dos Tapes (1927-1952) através da fotografia .....	325
5.2.3. Últimos <i>flashes</i> .....	339
5.3. A dança do hibridismo no contexto musical pomerano da Serra dos Tapes.....	341
5.3.1. A canção <i>Jambalaya (Ína Koní)</i> numa bandinha pomerana do Sul do Brasil: o novo como híbrido musical recriado de tradições exógenas dentro de tradições endógenas .....	342
5.3.2. Um jambalaia na colônia .....	346
5.3.3. Digestivo .....	360
6. ASPECTOS CONCLUSIVOS .....	362
6.1. Varrendo o salão .....	362
7. REFERÊNCIAS.....	371
7.1. Fontes primárias .....	371
7.1.1. Documentos textuais.....	371
7.1.2. Documentos fonográficos.....	371
7.1.3. Documentos orais .....	371
7.2. Referências bibliográficas .....	372
7.2.1. Obras de referência.....	372
7.2.2. Bibliografia geral.....	373
8. ANEXOS .....	393
8.1. DVD-ROM .....	393
8.2. Lista de anexos .....	394
8.3. Roteiros de entrevistas .....	396
8.3.1. Primeira entrevista com Almiro Hörnke (Miro <i>Fóta Krúilha</i> ).....	396
8.3.2. Segunda entrevista com Miro <i>Fóta Krúilha</i> .....	397
8.3.3. Entrevistas com bandoneonistas lourencianos .....	398
8.3.4. Entrevista com Reni Boemeke .....	398
8.3.5. Entrevistas com os integrantes da bandinha .....	398

## 1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa etnomusicológica dedicou-se ao estudo de aspectos da música pomerana, situada memorial e identitariamente, no contexto sociocultural e histórico da comunidade<sup>1</sup> de descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes (região sul do Rio Grande do Sul, Brasil), que se estende pelos municípios de São Lourenço do Sul/RS, Turuçu/RS, Pelotas/RS, Arroio do Padre/RS, Canguçu/RS, Capão do Leão/RS e Morro Redondo/RS. Mais precisamente, o pesquisador empreendeu sua performance musical através do bandoneon<sup>2</sup> em uma bandinha<sup>3</sup> da zona rural de São Lourenço do Sul, o Musical Boa Esperança, para realizar uma etnografia da música pomerana na referida região. Tratou-se, portanto, de uma pesquisa inédita, uma vez que a música nas comunidades de descendentes de pomeranos não tem sido tratada como objeto de investigação em âmbito acadêmico vinculado à memória e à identidade, assim como são poucos os estudos nessa área que têm a comunidade pomerana da Serra dos Tapes como foco.

Essa tese é fruto de um trabalho iniciado no ano de 2010: na Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner – 3º Distrito de São Lourenço do Sul, zona rural –, onde lecionei Educação Artística entre os anos 2007 e 2014, notei que grande

---

<sup>1</sup> O termo comunidade nessa tese de doutorado encontra guarida em Ferdinand Tönnies (1995), pois se refere a um grupo humano que habita lado a lado, guardando certa restrição quanto ao espaço e ao número de membros e certo grau de homogeneidade, como a ascendência e a língua pomerana em comum, por exemplo, onde se encontra relação social mútua e códigos morais compartilhados, resultado de ligações emocionais e/ou tradicionais entre os participantes. Nesse sentido, inclusive, no artigo 3º do Decreto Presidencial número 6.040, publicado no Diário Oficial da União do Brasil no dia 07 de fevereiro de 2007, povos e comunidades tradicionais são considerados grupos culturalmente diferenciados, que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas geradas e transmitidas pela tradição (*Online*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm). Acessado em: 13 mai. 2018).

<sup>2</sup> Instrumento musical representativo da música alemã/pomerana na região, haja vista seu uso vinculado a essa música e seu *status* na comunidade, verificado durante a pesquisa.

<sup>3</sup> Como são popularmente conhecidos na região os grupos de música alemã/pomerana (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 54-55).

parte dos alunos era de origem pomerana. Devido à minha ascendência em comum<sup>4</sup>, empenhei-me em aprender algumas palavras do pomerano, e tomei conhecimento de que se tratava de uma língua<sup>5</sup> ágrafa na comunidade, transmitida de geração em geração apenas oralmente.

Incentivado pela comunidade escolar, iniciei o Projeto Pomerando<sup>6</sup> com as turmas de 6º a 9º ano, o qual partiu de uma padronização simplificada da escrita do pomerano proposta à comunidade escolar, baseada na representação gráfica dos sons da fala dos alunos<sup>7</sup>. Desde então, o projeto vem registrando vocabulário, organizando-o por tipos de palavras, e realizando estudos gramaticais, o que tem aproximado a comunidade escolar da escrita do pomerano de maneira facilitada, proporcionando-lhe uma reflexão sobre sua própria língua.

No ano de 2013, o projeto ampliou-se no sentido de registrar músicas tradicionais e contos pomeranos<sup>8</sup>, ampliação proporcionada pela padronização simplificada da escrita, que também tornou possível a transcrição e a posterior

---

<sup>4</sup> Meu avô materno, Hugo Kuhn (*in memoriam*), falante de pomerano e de português, e minha avó materna, Lina Kuhn (*in memoriam*), falante de hunsriqueano e de português, ao casarem-se, optaram por ensinar aos seus filhos, incluso minha mãe, Helena Maria Kuhn, apenas o português. Após alguns anos, a família mudou-se da zona rural para a zona urbana e minha mãe casou-se com meu pai, Adão Quevedo da Silva Filho, também falante apenas do português, o que acarretou no meu contato incipiente, até o iniciar da docência na Germano, com o pomerano.

<sup>5</sup> De acordo com Paulo César Maltzahn (2011, p. 138), nomear e até mesmo qualificar, sem incorrer em preconceito linguístico, esse pomerano falado na região e em outras comunidades de colonização alemã no Brasil não é tarefa simples. No senso comum, as línguas alemãs alóctones costumam ser denominadas dialetos do alemão, nomenclatura que pode se referir a uma conotação abrangente de sistema linguístico (linguagem própria de uma região) ou significar uma variedade de menor prestígio. Considera-se, porém, que o mais correto seria falar em variedades linguísticas minoritárias com base alemã (KUHNSILVA, BEILKE, 2017, p. 24), entre as quais, o hunsriqueano, o pomerano, o vestfaliano, etc. O pomerano se define, então, como uma variedade do *Plattdeustch* (baixo-alemão), i.e., configura-se em um dialeto alemão – sem conotação semântica negativa, apenas como referência à sua relação frente à língua histórica da qual é tributário.

<sup>6</sup> Os primeiros dois anos de projeto foram registrados em um livro (KUHNSILVA, 2012), e em dois artigos (KUHNSILVA, 2013a; 2013b).

<sup>7</sup> Ainda que eu não seja linguista, autorizei-me a incluir na presente tese notas acerca do Projeto Pomerando por ter sido ele o promotor de minha aproximação com a comunidade e com a música pomerana, foco da pesquisa. Ressalto, portanto, que as questões linguísticas concernentes ao Pomerando escapam ao escopo dessa tese, importando aqui apenas meu percurso etnográfico e a importância do registro.

<sup>8</sup> Em 16 de abril de 2013 registrei três canções tradicionais – mais especificamente um acalanto, uma cantiga, e uma parlenda –, uma brincadeira e um conto pomerano na residência da aluna Talia Heller Rehbein (KUHNSILVA, 2013c; 2013e).

análise de duas canções tradicionais pomeranas que registrei em 2008. As canções *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”) e *De fest* (“A festa”) foram registradas junto ao senhor Leopoldo Klug (*in memoriam*), por demanda do projeto da Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desporto (SMECD) de São Lourenço do Sul intitulado Canto Coral nas Escolas<sup>9</sup>, do qual eu era coordenador. Dessas análises advieram dois artigos: *A emigração pomerana através da canção De múta éna hóchtich* (KUHN SILVA, 2013d), e *A música pomerana como narrativa da memória cultural* (KUHN SILVA, 2014a).

Foi através desses trabalhos que aproximei minha pesquisa à temática da música pomerana. No entanto, existiam também canções pomeranas populares autorais, muitas delas portadoras de elementos significativos<sup>10</sup>, sendo que algumas partiam de trechos de canções tradicionais<sup>11</sup>, os quais eram reelaborados ou utilizados como embrião para o restante da composição. Nessa perspectiva, no ano de 2014, o Projeto Pomerando ganhou apoio do Programa Federal Mais Cultura nas Escolas, ampliando as possibilidades de registro, catalogação e análise de canções, contos e brincadeiras pomeranas, que foram registradas em um CD (KUHN SILVA, 2014b) e divulgadas em rádios locais e de outras comunidades pomeranas no Brasil (Espírito Santo e Minas Gerais) e em apresentações de uma bandinha tocando as canções em festas da escola Germano Hübner – além de terem sido distribuídos CDs à comunidade local e a pesquisadores da temática pomerana. Essa bandinha, o

---

<sup>9</sup> O projeto Canto Coral nas Escolas (2007-2010) visava a estimular nas escolas a prática do canto coral, comum no interior do município de São Lourenço do Sul. Nas escolas municipais da zona urbana, o projeto abria-se em consonância com a demanda cultural local, mas, nas da zona rural, visava exclusivamente à valorização e ao incentivo da prática do canto coral.

<sup>10</sup> Na canção *In uza tit* (“No nosso tempo”), por exemplo, o autor Almiro Hörnke, por mim entrevistado no dia 23 de setembro de 2013, chama atenção para as mudanças socioculturais na comunidade pomerana através da letra da canção, cantada (e gravada) em pomerano: “No tempo do vovô, todos caminhavam, no tempo do papai, andavam de carroça, e agora no nosso tempo, todos são motorizados”.

<sup>11</sup> O mesmo autor revelou que a canção *Fóta Krúiha* (“Vovô Krüger”), de sua autoria, considerada a primeira canção em pomerano gravada na região, e que se tornou grande sucesso regional (essa canção representa um divisor de águas: segundo Almiro, antes da mesma, nenhum conjunto musical da região cantava em pomerano, mas, após ela, devido a seu sucesso radiofônico, muitas canções em pomerano foram gravadas e compostas, não só pelo Musical Boa Esperança, mas por outros conjuntos musicais), foi composta a partir de uma estrofe conhecida tradicionalmente.

Musical Boa Esperança, compôs várias músicas em pomerano, que, entre outras, encontram-se registradas no referido CD e foram tocadas nas apresentações musicais. Eu, enquanto pesquisador, coordenador e parceiro cultural do projeto, orientei o processo de gravação do material registrado e participei, como instrumentista (tocando bandoneon<sup>12</sup>), das apresentações musicais, juntamente com o Boa Esperança. Para tanto, foram necessários ensaios, conversas, trocas de experiências, de ideias, de informações musicais e culturais, para que minha performance (e o meu aprendizado do instrumento, pois até então eu não tocava bandoneon – empreguei minha condição de aprendiz de bandoneon para aprender sobre música pomerana, para empreender a pesquisa, para a observação participante na mesma) fosse de acordo com a cultura de tradição pomerana, segundo o olhar dos músicos (pomeranos) e da comunidade (pomerana). Considerei esse contato e essa experiência, mesmo que não muito prolongada, como uma (pré)etnografia musical pomerana, a qual me apontou possíveis caminhos a seguir para a realização da pesquisa, pois potencializou uma etnografia musical pomerana propriamente dita, com uma maior imersão na cultura pomerana através do emprego da minha performance (e aprendizado e observação participante) em um conjunto musical pomerano a fim de compreender sua prática musical de dentro da mesma.

Nesse sentido, surgiram alguns questionamentos: Quem são os pomeranos? Quando, como e por que vieram para a Serra dos Tapes? Como se situam memorial e identitariamente? O que pode revelar sua música tradicional? E sua música popular autoral? Como compõem? Como fazem arranjos? Como se dá o aprendizado musical? Como se organizam e se estruturam suas festas? Quais manifestações culturais e quais os procedimentos presentes nas mesmas? Como se comporta a

---

<sup>12</sup> Importante salientar que, na Serra dos Tapes, o bandoneon (instrumento de origem alemã, posteriormente utilizado no gênero musical tango na Argentina e no Uruguai) é considerado instrumento tradicional, utilizado na prática musical alemã/pomerana, o que não ocorre na comunidade pomerana do Espírito Santo, onde figura a concertina como instrumento representante de sua música (NASR, 2008). Além disso, o bandoneon que utilizo, que pertence à minha família, foi fabricado (artesanalmente) no interior do município de São Lourenço do Sul no ano de 1970 pelo *luthier* Willi Boemeke (de acordo com inscrição no interior do instrumento), *in memoriam*.

audiência? E os músicos? Como se dá a atuação de uma bandinha nesse contexto musical? Como se desloca, se organiza, musical, social, laboral e financeiramente? Qual o papel do bandoneon nesse cenário? Quão reveladoras do contexto musical colonial pretérito seriam fotografias antigas de festas pomeranas e relatos orais? Quais os aspectos mais relevantes que uma etnografia musical pomerana poderia trazer à tona? Portanto, o problema de pesquisa pôde ser traçado dessa maneira: Quais aspectos da música pomerana, situada memorial e identitariamente, podem ser compreendidos por meio de uma etnografia musical no contexto sociocultural e histórico da comunidade pomerana da Serra dos Tapes?

A pesquisa teve como principal objetivo, portanto, a compreensão de aspectos da música pomerana, situada memorial e identitariamente, na região da Serra dos Tapes. Para tanto, pretendeu-se atingir algumas metas que dessem suporte ao principal intuito desse trabalho e lhe dessem forma, tais como: situar o etnógrafo em uma (auto)etnografia musical; discorrer sobre a entrada de campo, i.e., o período (pré)etnográfico; expor a metodologia de pesquisa; utilizar a Nova Musicologia, o conceito de memória cultural Jan Assmann, a Etnomusicologia e a etnografia musical, a História Oral, a fotografia, a Organologia, o hibridismo em sua perspectiva cultural e o conceito de tempo histórico de Reinhart Koselleck como categorias de análise; historicizar, ainda que brevemente, os pomeranos e seu processo emigratório para a região; refletir acerca da memória e da identidade pomerana da região, bem como problematizar seu patrimônio cultural; realizar uma etnografia musical pomerana através da análise musicológica (Nova Musicologia, memória cultural) de duas canções tradicionais pomeranas – a fim de analisá-las, divulgá-las, e disponibilizá-las, e de compreender, em parte, o contexto da música pomerana na Serra dos Tapes – e da observação de um conjunto musical pomerano, o Musical Boa Esperança, fazendo/experenciando música no contexto da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes, bem como da audiência e de aspectos organizacionais – por meio de pesquisa etnomusicológica (Etnomusicologia, etnografia musical), incluindo a observação participante do pesquisador e o emprego de sua própria performance ao

bandoneon –; evidenciar a importância do bandoneon e de um fabricante de bandoneons da colônia São Lourenço nesse contexto musical através de entrevistas (História Oral) com bandoneonistas pomeranos locais e com uma filha do falecido *luthier*; analisar algumas fotografias antigas (fotografia, Organologia), continentes da presença da música pretérita colonial, para perscrutar de maneira mais palpável esse passado musical; bem como discutir, por fim, os aspectos mais relevantes diagnosticados por meio dessa etnografia musical pomerana da Serra dos Tapes (hibridismo, tempo histórico).

A presente tese constitui-se de seis capítulos, os quais se encontram detalhados no índice disponibilizado acima<sup>13</sup>. No primeiro capítulo encontram-se a introdução à tese, uma breve (auto)etnografia musical do pesquisador e notas acerca do período preparatório para a etnografia musical, ou seja, a (pré)etnografia – referindo-se, portanto, à apresentação do tema de pesquisa, ao meu lugar de fala e aos meus primeiros contatos com a comunidade pomerana da Serra dos Tapes e com a bandinha Musical Boa Esperança. O segundo capítulo destina-se à apresentação da metodologia de pesquisa e dos referenciais teóricos que norteiam a tese – de forma a dar conta do detalhamento e do aprofundamento necessários à pesquisa, expondo as ferramentas metodológicas utilizadas e detalhando as categorias de análise (Nova Musicologia, memória cultural, Etnomusicologia, etnografia musical, História Oral, fotografia, Organologia, hibridismo e tempo histórico). O terceiro capítulo ocupa-se em historicizar os pomeranos e seu processo emigratório para a Serra dos Tapes, situá-los memorial e identitariamente, e problematizar seu patrimônio cultural. No quarto capítulo apresenta-se a etnografia musical propriamente dita, iniciando, contudo, com a análise musicológica de duas canções tradicionais registradas anteriormente, precursoras de meus estudos musicais pomeranos – trata-se da apresentação do trabalho de campo em si, do desenrolar de sua pesquisa etnomusicológica propriamente dita, a qual contou com o emprego de minha própria

---

<sup>13</sup> Objetivando certa consisão, os subitens e os tópicos foram omitidos nessa lista, a qual leva em consideração apenas os capítulos, os subcapítulos e os itens.

performance ao bandoneon junto à bandinha Musical Boa Esperança durante um ano, a fim de observar o contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes de dentro. O quinto capítulo disponibiliza duas pesquisas realizadas paralela e complementarmente à etnografia – uma de História Oral, acerca de um *luthier* de bandoneons na colônia de São Lourenço do Sul<sup>14</sup> e o papel desse instrumento no contexto musical local, e outra organológica, utilizando a fotografia como documento histórico da identidade musical pomerana na referida região –, bem como analisa o aspecto mais evidente oriundo do campo de pesquisa, a saber, o hibridismo, sob sua perspectiva cultural e o conceito de tempo histórico. Já o sexto e último capítulo dedica-se às considerações finais da pesquisa, sendo seguido pelas referências e pelos anexos. Portanto, para além de organizar-se em uma estrutura considerada até certo ponto tradicional – apresentação; metodologia e referencial teórico; contextualização histórica; dados da pesquisa e discussão dos dados; e considerações finais –, essa tese buscou privilegiar a concepção etnográfica da produção do conhecimento, baseada no estranhamento inicial ao objeto de pesquisa, na familiarização ao mesmo por meio da etnografia em si, e no reestranhamento necessário para a análise e discussão dos dados do campo (DA MATTA, 1981; VELHO, 2008).

Ao final desse trabalho, enfim, estimou-se contribuir com a ampliação do conhecimento acerca da música pomerana, situada memorial e identitariamente, no contexto sociocultural e histórico da comunidade da Serra dos Tapes, por meio de uma etnografia musical.

---

<sup>14</sup> Nessa tese, a expressão colônia de São Lourenço do Sul, com inicial minúscula, refere-se à linguagem coloquial corrente atualmente no referido município para referir-se à zona rural municipal localizada sobre a Serra dos Tapes, relativa à área original da Colônia São Lourenço e seus entornos – em oposição à zona rural municipal de planície, composta notadamente por estâncias. Já a expressão Colônia São Lourenço, com inicial maiúscula, refere-se especificamente à Colônia São Lourenço, colônia particular agrícola fundada em 1858 por Jacob Rheingantz e José de Oliveira Guimarães – em terras hoje pertencentes ao município de São Lourenço do Sul – e vendida a João Batista Scholl em 1898, seu continuador até sua morte, em 1935 (E. IEPSEN, 2008).

## 1.1. Uma breve (auto)etnografia musical

Como se trata de uma pesquisa onde o pesquisador/musicista emprega sua própria performance ao bandoneon junto a uma bandinha – Musical Boa Esperança – para etnografar a música pomerana de uma comunidade – comunidade pomerana da região da Serra dos Tapes, sul do Rio Grande do Sul, Brasil –, faz-se necessário, de antemão, detalhar sua formação musical e sua trajetória, a fim de situá-lo, musicalmente, no processo investigativo dessa etnografia musical pomerana.

Minha relação com a música adveio de meu pai, Adão Quevedo, músico (violonista e guitarrista) e compositor empírico, a quem acompanhei, como fã, em vários festivais de música nativista durante minha infância. Ainda criança, algumas vezes pedi a ele que me ensinasse alguns acordes ao violão e cheguei a fazer, por duas oportunidades, aulas de teclado com o tecladista lourenciano Agnaldo Medeiros, mas foi apenas aos quinze anos de idade que me interessei de fato pela música: em uma pescaria com meu pai e com meu tio e padrinho Vitor Hugo Kuhn, o tio Mico, para não precisar ajudá-los com a colocação de algumas redes, pedi ao primeiro que me mostrasse algum solinho de violão<sup>15</sup>, já que ele sempre levava consigo, nesses eventos, o bom e velho (violão da marca) *Giannini*. O solo era a introdução de *Canção da meia-noite*<sup>16</sup>, ao qual me debrucei durante alguns minutos, até que o aprendi. Esse fato coincidiu com a descoberta tardia, de minha parte, da banda de *rock* nacional Legião Urbana – Renato Russo, líder da banda, inclusive, já havia falecido –, cujas letras poéticas e reflexivas assemelhavam-se, a seu modo, às composições de meu pai e de outros compositores nativistas que eu admirava. Era o estímulo que faltava para que eu começasse meus estudos musicais.

Inicialmente, Adão Quevedo ensinou-me alguns acordes e algumas batidas ao violão, e eu colecionava revistinhas de cifras – ainda na era *pré-internet*, ao menos

---

<sup>15</sup> Quando se toca alguma melodia ao instrumento, nota por nota.

<sup>16</sup> «Canção da meia-noite», Almôndegas [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M-7tz20p4Dc>.

para mim –, majoritariamente legionárias, porém, quando comecei a evoluir ao instrumento, meu pai colocou-me em aulas particulares de violão e teoria musical com o violonista e compositor Maurício Marques, amigo da família, parceiro de festivais e bacharel em violão pela Universidade Federal de Pelotas, cidade onde, naquela oportunidade, residia – vinha a São Lourenço do Sul uma vez por semana, para atender a mim e mais alguns alunos angariados para viabilizar suas vindas. Mesmo que eu estivesse, à época, decidido a cursar Biologia na faculdade, cursando o terceiro ano do segundo grau pela manhã, estudando sozinho à tarde, e fazendo cursinho preparatório pré-vestibular de noite, na última hora, apoiado por meus pais, resolvi seguir o coração e inscrever-me para Licenciatura em Música na UFPel. O ano era 2001, tempo em que havia, além do vestibular comum aos candidatos para os demais cursos, um teste específico musical bastante elementar, sem a necessidade de prova prática ao instrumento, por exemplo, como se configurou posteriormente, não só para o Bacharelado, mas também para a Licenciatura. Como eu estava estudando muito, com a intenção de ingressar nas Ciências Biológicas, e o curso de música não tinha a mesma procura – disso decorria que os candidatos não precisavam estudar tanto para o vestibular em si –, acabei passando em primeiro lugar no curso, algo que rendeu uma cena marcante em minhas participações em festivais nativistas. O renomado cantor Victor Hugo – vencedor de várias edições da Califórnia da Canção, festival precursor do movimento nativista, em 1970 –, também amigo da família e parceiro de festivais, era apresentador do 21º Grito do Nativismo de Jaguari/RS, onde eu estrearia na música nativista, ao contrabaixo, tocando na música *Um quadro inacabado* (Mauro Marques/Adão Quevedo), e eis que, antes de apresentar o grupo de músicos que defenderia a canção, o referido cantor/apresentador decidiu noticiar minha estreia: “Eu gostaria, por um momento, de quebrar o protocolo para dizer que a música nativista precisa de renovação, e hoje temos aqui o jovem Danilo Kuhn, que faz sua estreia em festivais nativistas”, falou, mais ou menos com essas palavras. Nisso, o público começou a aplaudir, interrompendo, por instantes, Victor Hugo – ao passo que eu rezava para que este já

tivesse terminado sua fala, pois, para além do nervosismo natural de uma primeira vez, o anúncio do apresentador atraía não só aplausos, mas também câmeras fotográficas e filmadoras, estas ligadas aos telões do evento –, mas ele, para aumentar ainda mais minha timidez, prosseguiu, logo após: “E tem mais, gente. O Danilo acaba de passar no vestibular para Música na Universidade Federal de Pelotas, e em primeiro lugar”, exclamou. Embora eu me considere uma pessoa calma, elenco esse fato como minha prova de fogo, meu ritual de passagem – para não deixar de ser etnográfico – no mundo da música.

Se eu já havia aprendido a tocar contrabaixo elétrico antes da faculdade, por dicas do pai e algumas aulas particulares esparsas com o contrabaixista Rodrigo Maia, durante a Licenciatura (2001-2004) estudei teclado, piano, canto, canto coral, flauta doce, além de mais violão e teoria musical (leitura musical, harmonia, arranjo, improvisação), aprendizados que vieram ao encontro do que eu mais gostava de fazer – à época, ainda de maneira incipiente –, compor. Eu sempre cri que na composição musical condensam-se todos os aspectos aprendíveis da música: melodia, harmonia, ritmo, poesia (em se tratando de canções), arranjo, etc., e, por esse motivo, desde cedo me concentrei em apreender conhecimentos musicais através da composição de músicas. As primeiras delas eram *rockezinhos* em português, *à la* Legião Urbana, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, guardadas as proporções. Mas, aos poucos, também fui reunindo subsídios para compor canções nativistas, participando de festivais não só como músico, mas também como compositor.

Outra vantagem de eu ter me dedicado a estudos de teoria musical foi a facilidade que disso decorreu de aprender a tocar novos instrumentos – ainda que superficialmente –, pois eu conhecia as notas de antemão, a funcionalidade da música, restando apenas encontrá-las no instrumento em questão e praticar sua técnica específica de execução. Além disso, conhecer novos instrumentos me agregava conhecimento composicional e de arranjo, sempre um objetivo. Desde o início de meus estudos musicais, já estudei – alguns com mais aprofundamento,

outros nem tanto – os seguintes instrumentos: violão, contrabaixo, teclado, piano, flauta doce, canto, violino, guitarra, bateria, flauta transversa, saxofone tenor, clarinete, escaleta, gaita de boca, acordeon, bandoneon, *guitarrón*, viola caipira, *cajón* e outros instrumentos de percussão.

No que tange ao bandoneon, instrumento musical fundamental para essa pesquisa, em finais de 2013, quando já me encontrava escrevendo artigos sobre língua e música pomerana por conta do Projeto Pomerando e da vontade de cursar doutorado em Memória e Patrimônio na UFPel – algo que só veio a se concretizar em 2015 –, comecei a procurar um exemplar para comprar e estudar, a fim de utilizá-lo, quem sabe, na música pomerana (eu não podia, ainda, divisar a importância que esse difícil e representativo instrumento iria ganhar em minhas pesquisas). Após meses de procura, soube, através do bandoneonista lourenciano Adolfo Peglow, colaborador do presente trabalho, que havia um bandoneon, desativado, em minha família. Tratava-se do bandoneon de Waldemar Kuhn, meu já falecido tio-avô, irmão de meu também finado avô materno Hugo Kuhn, o qual se encontrava em posse de um de seus filhos, Solismar Kuhn. Como nem ele nem seu sobrinho, Roger, haviam conseguido aprender a tocar o instrumento, este jazia em sua caixa, já bastante avariado, desafinado e sem algumas teclas, mas, ao menos, o corpo de madeira e o fole estavam em bom estado. Após tratativas familiares – por causa de seu valor estimativo –, alinhavei seu empréstimo a mim, quando pude deixá-lo aos cuidados de Carlittos Magallanes, bandoneonista uruguaio radicado no Rio Grande do Sul, também amigo da família e parceiro de festivais nativistas, o qual foi responsável pela reforma e afinação do instrumento e pela cópia de meu primeiro método de bandoneon. No ano seguinte, em 2014, como se eu houvesse intuído, eu já teria a primeira oportunidade de utilizar o instrumento buscando uma apropriação étnica, nas primeiras apresentações junto ao Musical Boa Esperança, atreladas ainda ao Projeto Pomerando.

Ao longo de minha trajetória até aqui enquanto músico, toquei contrabaixo em centenas de festivais nativistas, violão e vocal em alguns deles, tive dezenas de

composições próprias participantes de CDs e DVDs, algumas delas premiadas, obtive algumas premiações enquanto músico, e tive a oportunidade de ser jurado em alguns festivais. Ainda na música nativista gaúcha, participei de vários grupos, tocando contrabaixo, violão, ou acordeon, e de alguns festivais de poesia, como poeta e como músico acompanhador – chamado, nesse cenário, de amadrinhador –, ao violão e ao *guitarrón*, obtendo também algumas premiações. Nesse contexto de música gaúcha, tive contato com vários gêneros musicais, como milonga (e seus subgêneros, como a milonga arrabaleira, a milonga corraleira, etc.), o chamamé, o chote, a vaneira, o maçambique, a valsa, a rancheira, a chamarra, o bugio, a *zamba*, a *chacareira*, a polca paraguaia, etc., e essa profusão levou-me a estudar gêneros musicais gaúchos – por meio de entrevistas musicais (onde os instrumentistas respondiam perguntas e davam exemplos musicais, aos seus instrumentos) com músicos gaúchos (violonistas, acordeonistas e contrabaixistas) e da literatura musicológica sobre o tema – durante meu mestrado em Composição Musical na Universidade Federal do Paraná, UFPR, em Curitiba/PR (2008-2010), a fim de utilizar elementos musicais gaúchos na composição de música de câmara contemporânea. Na música de *rock*, formei uma primeira banda em 2000, chamada Ponto de Vista, onde tocava contrabaixo ou guitarra e cantava *covers* de bandas de *rock* nacional e algumas músicas próprias, e em meados de 2012 integrei a banda Flor de Lótus (que também tocava *rock* nacional, MPB e algumas composições próprias) como contrabaixista e formei, com alunos de música, a banda Verve, a qual tocava apenas composições minhas. Na música erudita, toquei violino na Orquestra Música pela Música de Pelotas, e compus algumas peças para orquestra de câmara durante o mestrado. Já na música popular, toquei violão, teclado, acordeon e contrabaixo em alguns grupos musicais, um deles instrumental. E, quanto a produtos culturais, lancei um livro de poemas, *O livro dos espelhos – coletânea de poemas* (2011), um de crônicas, *Crônicas afônicas* (2014), e um livro de poemas, crônicas e contos, *O caçador de auroras* (2018), além dos dois livros do Projeto Pomerando – *Projeto Pomerando: língua pomerana na escola Germano Hübner* (KUHNSILVA, 2012) e *Projeto Pomerando II:*

*língua pomerana na escola Germano Hübner – resgatando as raízes germânicas do pomerano* (KUHNSILVA; BEILKE, 2017) –, e gravei um CD com minhas composições nativistas, *Na estrada dos festivais* (2016) – além de participar como parceiro cultural do CD *Projeto Pomerando: músicas, contos e brincadeiras pomeranas* (KUHNSILVA, 2014b).

Além disso, enquanto professor de música, comecei minha carreira docente logo após concluir a faculdade, como professor substituto de Teoria Musical, Canto Coral e Regência e Prosódia Musical no curso em que me formei, entre 2005 e 2007, onde ministrei também cadeiras como Arranjo e Improvisação e Música e Tecnologia. Após, a partir de 2007, comecei a dar aulas de música particulares em São Lourenço do Sul, ensinando vários instrumentos e também teoria musical, e entre 2007 e 2014 fui professor de Educação Artística concursado do município na Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner, zona rural de São Lourenço do Sul, escola esta essencial para a presente pesquisa, por conta de seu papel quanto à minha aproximação à língua e à música pomerana. Contudo, no ano de 2014, em razão do Projeto Pomerando, fui convidado pela Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desporto (SMECD) de São Lourenço para atuar como coordenador pedagógico de Arte no município, o que me retirou da Germano naquele ano, sendo que em 2015 exonerei-me de meu concurso municipal para ingressar no e dedicar-me ao doutorado com bolsa CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Para além, conduzi e conduzo vários grupos musicais, como o projeto Canto Coral nas Escolas, a Orquestra e o Coral Municipal de São Lourenço do Sul, o Grupo de Flauta Doce e Percussão da IECLB, o Coral e o Grupo Instrumental Professor Rodolfo Bersch, e o Coral Pérolas da Lagoa (vinculado à AABB de São Lourenço do Sul), onde trabalhei e trabalho com estilos musicais diversos, dependendo da demanda.

Contudo, sem mais me alongar nessa breve, mas já um tanto extensa, (auto)etnografia musical, sublinho que tal trajetória serviu-me como preparatória

para a presente tese, haja vista os seguintes aspectos biográficos: o fato de cursar Licenciatura em Música orientou-me por caminhos pedagógicos que me levaram à escola Germano Hübner, palco do Projeto Pomerando, precursor dessa tese; gostar de composição e de estudar teoria musical induziu-me a aprender vários instrumentos, inclusive o bandoneon, através do qual empreguei minha performance nessa pesquisa etnomusicológica, e também a sempre intentar compor algumas peças para os instrumentos aprendidos, como forma de estudo, processo que originou algumas músicas instrumentais para bandoneon solo, utilizadas junto à bandinha para aumentar meu repertório instrumental e para verificar seu procedimento de arranjo – além de uma canção autoral, com letra e música, com o mesmo objetivo; e a participação em contextos musicais vários, como a música nativista gaúcha<sup>17</sup>, o *rock*, a música erudita, a música popular brasileira, etc., colaborou para a percepção de um ambiente musicalmente híbrido no contexto musical pomerano da Serra dos Tapes, algo que será exposto e analisado ao longo desse trabalho.

Portanto, por conta de seu atrelamento a presente pesquisa, justifica-se, aqui, essa breve (auto)etnografia musical, pois a mesma teve o papel de situar-me, musicalmente, ante a pesquisa, elucidando relações, motivações e procedimentos, não intentando, de maneira nenhuma, atrair holofotes e protagonismo inoportunos.

## **1.2. Notas acerca de uma (pré)etnografia musical pomerana**

Por se tratar de uma etnografia musical pomerana, após introduzir o objeto de pesquisa e situar meu lugar de fala através de uma (auto)etnografia musical, é preciso discorrer acerca de meu estranhamento inicial ao objeto, aos meus primeiros contatos com a comunidade pomerana da Serra dos Tapes e com a bandinha Musical

---

<sup>17</sup> Antecipando aqui, de certa forma, a temática do hibridismo, a própria música gaúcha ou música nativista gaúcha é considerada, nessa tese, como híbrida, pois, conforme Sílvio de Oliveira e Valdir Verona (2016), a maioria dos gêneros musicais que ainda ecoam na cultura do estado do Rio Grande do Sul provém dos mais variados pontos do planeta, sendo aqui aclimatados, consistindo-se na música com a qual o gaúcho do rio-grandense se identifica (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 14).

Boa Esperança, viabilizadora da referida etnografia, ou seja, detalhar o período (pré)etnográfico.

Em 29 de março de 2007 comecei a trabalhar como professor de Educação Artística na Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner, no distrito de Santa Tereza, interior do município de São Lourenço do Sul, no estado do Rio Grande do Sul. Pude notar em pouco tempo que a maioria dos alunos era de origem pomerana, o que se revelava, além de por traços físicos, pelo idioma. Eu ouvia um *ió* (“sim”, em pomerano) aqui, um *nêi* (“não”, em pomerano) ali... Como meu falecido avô materno era falante de pomerano, aos poucos fui me interessando em aprender o idioma. Esse envolvimento culminou na criação do Projeto Pomerando no ano de 2010, onde eu propunha uma padronização simplificada da escrita do pomerano, língua utilizada apenas oralmente na comunidade do entorno da escola, em contrapartida aos ensinamentos dos alunos: eles me ensinavam pomerano (através de trabalhos pré-elaborados por mim) e eu os ensinava a escrevê-lo. Assim, em 2012 lançamos o livro *Projeto Pomerando: língua pomerana na escola Germano Hübner*, o qual apresenta a proposta de escrita, com palavras divididas por classes gramaticais e conjugações verbais.

Já em 2013, o projeto ampliou-se no sentido de registrar, catalogar e analisar músicas, contos e brincadeiras tradicionais pomeranas. Primeiramente, por meio da padronização da escrita, pude, enfim, analisar duas canções tradicionais registradas em 2008 através do senhor Leopoldo Klug, a partir de demanda do projeto Canto Coral nas Escolas, do qual fui coordenador. Posteriormente, em 16 de abril de 2013 registrei, através de gravações em vídeo, três canções tradicionais – um acalanto, uma cantiga e uma parlenda –, uma brincadeira e um conto pomerano na residência da aluna Talia Heller Rehbein e, em 23 de setembro de 2013 entrevistei o músico e compositor Almiro Hörnke, integrante da bandinha Musical Boa Esperança, quando o mesmo me forneceu gravações de suas músicas autorais em pomerano. Somou-se a isso o envio, e posterior aprovação, de proposta para o Programa Federal Mais

Cultura nas Escolas, atrelada ao Projeto Pomerando, a qual possibilitou o registro desse material em CD.

Antes de mais nada, é necessário destacar o papel fundamental da colega Olívia Tessmann, professora da Germano, a qual desde cedo me ajudou a me inserir na comunidade pomerana da região sul do Rio Grande do Sul, haja vista sua grande rede de conhecidos na mesma – saliento que o fato de eu ter nascido e me criado na cidade, apesar da ascendência alemã/pomerana por via materna, impôs a necessidade de uma *entrée* na referida comunidade, de uma negociação de entrada em campo, e Olívia foi minha abre-portas. Moradora da Fazenda das Tunas, localidade relativamente próxima à escola, Olívia é esposa do músico Cleomar Tessmann, à época trompetista do Musical Boa Esperança<sup>18</sup>, e intermediou os contatos com o vocalista e compositor do conjunto, Almiro Hörnke. Além disso, Olívia fala pomerano fluentemente, e me ajudou desde o início do Projeto Pomerando nas traduções, nas análises, nas conjugações, nas revisões, além de me acompanhar em entrevistas e em trabalhos de campo, seja por conhecer os entrevistados ou colaboradores, seja para auxiliar na comunicação e na quebra do gelo.

Em 2014, com a liberação da primeira parcela do apoio do Mais Cultura, destinada à gravação e promoção do CD, começaram as gravações das canções populares autorais do Boa Esperança, bem como a gravação das duas canções tradicionais registradas em 2008 e também das canções tradicionais, contos e brincadeiras registradas em 2013. No que se refere às gravações, as canções do Boa Esperança foram gravadas em estúdio com a participação dos músicos do conjunto, com os arranjos originais; as canções tradicionais que registrei foram arranjadas por mim e por Elias Kuhn, músico e proprietário do Estúdio Yaih, nas quais executei bandoneon, com a interpretação de Miro<sup>19</sup>; foi acrescentada uma versão em

---

<sup>18</sup> Entre 2014 e 2015, i.e., entre a (pré)etnografia e a etnografia musical propriamente dita, Cleomar saiu do conjunto, sendo substituído por Rudinei Hartwig, fato que será abordado mais adiante.

<sup>19</sup> Como é conhecido Almiro Hörnke, cantor, guitarrista e compositor do Musical Boa Esperança.

pomerano da canção natalina *Bate o sino*, escrita e interpretada por Miro, com arranjo de Elias; e as novas canções tradicionais, os contos e brincadeiras pomeranas foram entoadas pela aluna Talia Heller Rehbein, da escola Germano Hübner, juntamente com sua mãe Andréia Inês Heller Rehbein, as quais haviam colaborado no registro dos mesmos. Nesse interim, surgiu a possibilidade e a oportunidade de eu tocar bandoneon junto ao Boa Esperança, pois estava previsto na proposta do Projeto Pomerando para o Mais Cultura que haveria apresentações musicais para a comunidade com o material do CD: a primeira apresentação seria em agosto de 2014 (Festa de Dia dos Pais e Aniversário da Escola), para divulgar o projeto, e a segunda seria em dezembro do mesmo ano (Natal Luz), para o lançamento do CD.

No dia 15 de agosto de 2014 estive na casa de Olívia durante a tarde para combinar com o pessoal do Boa Esperança as canções em pomerano a serem tocadas na apresentação do final de agosto. O repertório envolveria as cinco canções do conjunto que fariam parte do CD, além de outras duas de outros autores<sup>20</sup>. Na ocasião, aproveitei para apresentar aos músicos as duas canções tradicionais que havia registrado em 2008, com a intenção de incluí-las no repertório. Levei partituras, e passei por *pen drive* a Miro os arquivos *MIDI*<sup>21</sup> com as melodias, mas o pessoal acabou optando por deixá-las para a apresentação de dezembro, pois estávamos a apenas uma semana da primeira apresentação. Eu já havia entrevistado Miro, já tinha sido apresentado ao marido de Olívia, Cleomar, e ali conheci os demais músicos do Boa Esperança. Levei meu bandoneon com a intenção de ensaiar com eles – eu havia estudado as músicas em casa, anotado na partitura a harmonia<sup>22</sup> e os solos, mas sentia necessidade de ensaiar com o conjunto, e pedi à Olívia que organizasse isso –,

---

<sup>20</sup> Segundo Miro, o que é confirmado por Olívia e reconhecido pela comunidade, a canção *Fóta Kruiha* (“Vovô Krüger”), primeira canção composta e gravada em pomerano na região – e que fez bastante sucesso –, é de sua autoria. Porém, um compositor de um outro conjunto a registrou em seu nome, tomando para si os direitos autorais da mesma. A referida canção foi executada na apresentação de agosto e na de dezembro, mas não pôde ser incluída no CD por conta da supracitada situação.

<sup>21</sup> Interface digital para instrumentos musicais (*Musical Instrument Digital Interface*). Tais arquivos poderiam ser executados em um computador para que se pudessem ouvir as notas das músicas, os quais, somados ao auxílio das letras e das partituras das músicas, poderiam auxiliar o pessoal do Boa Esperança a aprendê-las.

<sup>22</sup> Os acordes do acompanhamento musical.

mas o pessoal não achou necessário. Sequer levaram os instrumentos para o que seria o ensaio, mas foi apenas um encontro. Tratava-se de pessoas bem reservadas, que deixavam Miro ser seu porta-voz, que às vezes falavam em pomerano entre eles, um tanto por costume e outro tanto para que eu não entendesse, e que, acima de tudo, conforme me disse depois Olívia, me respeitavam enquanto músico, por eu ter, em suas palavras, “estudado música”. Talvez isso explicasse a falta de preocupação deles com um ensaio pré-apresentação (pois eles, segundo Olívia, já estavam “cansados de tocar aquelas músicas” e eu, para os mesmos, “não precisava ensaiar”). Mas eu precisava ensaiar! Eu tocava bandoneon há menos de um ano... E queria interagir... Mas tive de respeitar a posição do conjunto. Dentro de uma semana, enfim, tocaríamos juntos.

No dia 23 de agosto de 2014, um sábado, fui à Germano para a Festa dos Pais e Aniversário da Escola. Fui pela manhã, para tentar dar uma passadinha em algumas músicas (alguns solos eram rápidos) e, quem sabe, ensaiar algumas com o conjunto enquanto o mesmo instalava a aparelhagem de som e preparava o palco (a festa começaria entre duas ou três da tarde, mas o conjunto iria já pela manhã para os preparativos). O ônibus do Boa Esperança chegou por volta das nove e meia da manhã, e o pessoal começou a descarregar caixas de som, instrumentos, pedestais, mesas de som, computadores, cabos, etc. Cumprimentei-os, pedi pra dar uma ensaiadinha em algumas músicas depois de instalado o equipamento e preparado o palco, o que me foi atendido, mas “só depois do almoço”. Enquanto eu aquecia meus dedos e lembrava os solos, observava o pessoal. Àquela hora da manhã, em meio ao trabalho de preparação, os músicos e a equipe técnica já estavam tomando cerveja, “aquecendo os dedos”. Consegui, enfim, após o almoço, ensaiar três canções com o conjunto, as mais complicadas para mim, a meu pedido. Isso feito, combinei com a direção da escola e com Miro o horário, e como apresentaríamos o projeto para o público. Por volta das duas e meia da tarde, a diretora Nilda Christmann tomou a palavra para declarar aberta a festa, e para apresentar o projeto. Em seguida, ela passou a palavra para mim, parceiro cultural da proposta e coordenador do Projeto

Pomerando, quando detalhei o caminho percorrido até o momento e aproveitei para convidar o público presente para o lançamento do CD em dezembro. Então, passei a palavra a Miro, o qual manifestou sua satisfação em fazer parte do projeto, e começamos a tocar.

A apresentação transcorreu sem problemas. Os músicos estavam acostumados a tocar as canções, Miro a cantar em pomerano (sua língua materna), o som estava bem regulado (não houve chiados ou microfônias), mas constatei a necessidade de eletrificar meu bandoneon. Meu bandoneon não possuía sistema de amplificação elétrica, o que demandou que a sonorização do mesmo se desse através de microfones em pedestais, um para a mão direita e outro para a mão esquerda. Disso resultou que, na equalização da apresentação, o instrumento ficasse com um volume abaixo do ideal – para a apresentação de dezembro, procurei o bandoneonista Vitor Redmer, da banda Sul Brass, o qual microfonou meu instrumento, instalando uma cápsula de microfone em seu interior, resolvendo a questão.

Como as canções apresentadas eram bailáveis (chotes e polcas), uma parcela do público dançou durante a apresentação, enquanto outra assistiu com atenção às músicas, por integrarem um projeto da escola, por balizarem uma (re)valorização da cultura pomerana, num misto de baile e recital. Eu, finalmente, estava tocando aquelas canções que tanto trabalho me deram para aprender ao bandoneon, dada a velocidade dos solos, as tonalidades que privilegiavam os instrumentos de sopro (Si bemol, Mi bemol), e o meu pouco tempo de estudo ao instrumento. Coloquei o caderno de partituras em uma estante, fato que causava estranhamento ao pessoal do conjunto, mas que remediei com uma cerveja ao meu lado, que ia tomando ao longo da apresentação, a exemplo deles. Eu era um *outsider*<sup>23</sup> por ser da cidade, por ter o português como língua materna, por tocar por música, enquanto eles eram do

---

<sup>23</sup> Nessa tese, o termo *insider* refere-se a um observador interno, de dentro, pertencente à cultura ou comunidade observada, enquanto que *outsider* designa um observador de fora, externo (CAMPOS, 2002, p. 65).

interior, falavam o pomerano desde criança e tocavam de ouvido; mas, ao mesmo tempo, eu era um *insider* por trabalhar em uma escola do interior e coordenar um projeto de (re)valorização da cultura pomerana, por ter ascendência pomerana, estudar pomerano e arriscar algumas palavras com eles, e por estar tocando músicas pomeranas em um instrumento considerado tradicional em sua cultura. Portanto, estando eu meio dentro e meio fora, talvez fosse mais correto eu me situar como um *midsider* (MAIA, 2008, p. 40), isto é, nem estrangeiro à cultura pomerana e à bandinha Boa Esperança, nem nativo para ambos. Um meio-termo.

Passada essa primeira apresentação, reencontrei Miro durante as gravações do CD, mas somente reencontrei o conjunto todo na festa de dezembro, o Natal Luz, para a segunda apresentação e para o lançamento do CD. O pessoal do Boa Esperança ficou muito contente com o resultado, e com a valorização de seu trabalho que viam refletidos no projeto. A aluna Talia e sua mãe, que entoaram as novas canções tradicionais, os contos e as brincadeiras pomeranas, estavam encantadas em ver seus nomes na contracapa do CD (como já haviam ficado maravilhadas de entrarem em um estúdio profissional de gravação). A equipe diretiva da escola, a Olívia, a diretora Nilda e demais colegas/amigas/colaboradoras Leila Schneider (ex-diretora), Lóia Nörnberg, Ilaine Michaelis, Denise Podewils, Mônica Silva, e as demais professoras, todas eram só sorrisos. Salientamos que o CD não seria vendido, e sim distribuído à comunidade (posteriormente, para não gerar tumulto), a rádios, escolas e pesquisadores. Além da diretora e de mim, a Secretária Municipal de Educação à época, Fernanda Bork, também tomou a palavra para enaltecer o projeto. De minha parte, além de ter o bandoneon microfonado/eletrificado, o que melhorou significativamente a equalização da apresentação, tive bastante trabalho para reensaiar as canções. Desde a primeira apresentação, não tive tempo para tocar as canções novamente e, quando fui reensaiá-las, restando uma semana para o evento de dezembro, abri o caderno de partituras e tive que reestudá-las todas. No entanto, me deparei com uma situação especial: à medida que eu ia estudando as notas do solo na pauta e no instrumento, ia lentamente me lembrando, ajudado pela memória

muscular, isto é, meus dedos iam se lembrando da movimentação aplicada em cada solo, em cada acorde, até que, num repente, eu conseguia me lembrar da música em questão na íntegra. Além disso, eu havia combinado com o Boa Esperança de tocarmos as duas canções tradicionais registradas por mim em 2008 e gravadas no CD e tinha, inclusive, passado a letra, a partitura e o *MIDI* para Miro, bem como o tinha ajudado a gravar os vocais de ambas no estúdio. Porém, talvez por falta de tempo, talvez por dificuldade técnica (já que não dispunham ainda da gravação feita no CD para que os músicos aprendessem suas partes, seu procedimento habitual), o pessoal não conseguiu prepará-las a tempo<sup>24</sup>. Então, o repertório foi o mesmo, e os procedimentos outros também, se deram a exemplo da apresentação de agosto.

Mas relação com a bandinha, depois desse primeiro contato (pré)etnográfico e musical, contudo, foi se transformando. Olívia, em seus comentários relativos ao Boa Esperança, certa vez mencionou uma conversa com Pino<sup>25</sup>, trombonista do conjunto, que disse ter lido uma matéria no *Jornal Tradição Regional* publicada em julho de 2015 em alusão ao Dia do Colono, intitulada *Mais que uma escola, um cantinho da Pomerânia*, na qual constavam detalhes do Projeto Pomerando e a participação fundamental do Musical Boa Esperança<sup>26</sup>: “a gente se sente muito valorizado”! Além disso, reencontrei Miro, no início de 2015, no centro da cidade, e conversei com ele por alguns minutos, explicando que meu projeto de pesquisa de doutorado havia se direcionado para uma etnografia musical pomerana e que, se possível, gostaria de tocar com o Boa Esperança em alguns bailes no interior. Ele sorriu e disse, com seu sotaque: “Opa! Sim”! Essas e outras coisas foram estreitando os laços entre mim e o conjunto, a fim de dar início a uma relação etnográfica de confiança e de troca (TADDEI; GAMBOGGI, 2012, p. 14).

---

<sup>24</sup> No entanto, depois de um tempo fiquei sabendo, por meio de Olívia, que, enfim, o Boa Esperança estava tocando as referidas canções. E, além disso, as músicas estavam fazendo sucesso nos bailes onde o conjunto tocava, o qual se via obrigado a tocar duas ou três vezes cada uma. Eram, naquele momento, as canções mais pedidas nos shows da bandinha...

<sup>25</sup> Como é conhecido Eno Hartwig, trombonista do Musical Boa Esperança.

<sup>26</sup> O jornalista Cristian Iepsen me entrevistou por telefone no dia 15 de julho de 2015, e após lhe mandei material sobre o projeto por *e-mail*. A matéria foi publicada na edição de 24 a 30 de julho de 2015, à página 20.

Ainda em 2015, a diretoria da Germano decidiu convidar a mim e ao Boa Esperança (no caso do conjunto, contratar) para tocarmos na Festa dos Pais e Aniversário da Escola novamente, por conta de termos sido informados que, em breve, o Projeto Pomerando receberia a segunda parcela referente à proposta enviada ao Programa Federal Mais Cultura nas Escolas, com a qual editaríamos um livro com nossa proposta de escrita pomerana fundamentada linguisticamente, além de disponibilizar e analisar as letras das canções, contos e brincadeiras pomeranas que integraram o CD lançado em 2014. Assim, tive de pegar o bandoneon e estudar novamente as canções. Enfim, tocaríamos também *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”) e *De fest* (“A festa”), as duas canções tradicionais que eu havia registrado e que o Boa Esperança ainda não havia ensaiado. Essa oportunidade, decidi, seria pela primeira vez propriamente etnografada, consistindo-se no segundo item – o primeiro refere-se à análise musicológica (Nova Musicologia) das duas canções tradicionais supracitadas – da etnografia musical pomerana propriamente dita disponibilizada mais adiante.

## **2. REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS**

Antes, porém, de apresentar a referida etnografia musical pomerana, é mister dedicar um capítulo para especificar a metodologia de pesquisa empregada na presente tese e suas categorias de análise (Nova Musicologia, memória cultural, Etnomusicologia, etnografia musical, História Oral, fotografia, Organologia, hibridismo e tempo histórico) – além de contextualizar histórica, memorial, identitária e patrimonialmente a comunidade estudada, ao que se destina o capítulo posterior (terceiro). Trata-se o segundo capítulo dessa tese, portanto, de um capítulo essencialmente teórico.

### **2.1. Metodologia de pesquisa**

Especificando a metodologia dessa pesquisa etnográfica – uma etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes –, essa tese valeu-se das seguintes técnicas de pesquisa: levantamento bibliográfico, registro e análise documental, análise musical e cultural, caderno de campo (audiário de campo), observação participante, observação não participante, entrevistas, conversas informais e registros através de fotos, gravações de áudio e filmagens.

Quanto ao levantamento bibliográfico, a própria pesquisa requereu bibliografias específicas, de acordo com o seu desenrolar ou a partir do próprio registro e da análise documental. Nesse sentido, a historiografia acerca dos pomeranos, trabalhos sobre música e cultura pomerana, referenciais teóricos, etc., foram sugeridos pelo contexto, pelo trabalho de campo, pelas reflexões, pelas músicas registradas, por relatos orais, indícios, etc.

Foi importante para essa tese a composição de um acervo, continente de materiais como fotografias antigas, CDs, LPs, K7s, cartazes, pôsteres e livros, ou referente à produção do campo de pesquisa, tais registros fotográficos, audiovisuais e sonoros, ou, ainda, de caráter virtual, quais sejam artigos, teses e dissertações em

formato *PDF, prints, flyers*, figuras, i.e., todo e qualquer material passível de registro e análise. A análise de cada dado, contudo, variou de acordo com as características do mesmo. Nos itens a seguir, detalharei as categorias de análise empenhadas aos distintos tipos de dados registrados, adiantando, porém, que tais análises deram-se à luz da Nova Musicologia e da memória cultural (em relação às duas músicas tradicionais pomeranas registradas anteriormente à etnografia propriamente dita), da Etnomusicologia e da etnografia musical (referente aos materiais oriundos do campo de pesquisa, da etnografia musical em si), da História Oral (relativa às entrevistas realizadas com bandoneonistas pomeranos locais e com uma filha de Willi Boemeke, *luthier* da colônia), da fotografia (no tocante às fotografias pretéritas coloniais portadoras da presença da música alemã/pomerana nesse contexto), da Organologia (idem, haja vista que a referida presença se deu principalmente pela comparência de instrumentos musicais), do hibridismo em sua perspectiva cultural (em relação ao aspecto mais evidente da etnografia musical empregada, qual seja o hibridismo) e do tempo histórico (idem, haja vista as relações de espaço de experiência – um passado ainda presente – e de horizonte de expectativas – um futuro já presente – imbricadas no presente musical híbrido da bandinha – e da comunidade – pesquisada).

A análise musical e cultural empregada nessa pesquisa limita-se às recém-mencionadas canções tradicionais pomeranas e baseia-se na Nova Musicologia e no conceito de memória cultural, abordagens a serem discutidas a seguir (item 2.2.1, à página 43 dessa tese).

Ainda no tocante ao registro, nesse caso principalmente de informações fortuitas, observações – participantes ou não –, ideias inusitadas e conversas informais, foi essencial para essa pesquisa a manutenção de um caderno de campo – o caderno de anotações do pesquisador, seu diário de bordo. No entanto, inclusive por demanda do campo, decidi utilizar, em vez disso, um audiógrafo de campo, fazendo inserções de áudio em um *smartphone*. Essa questão será mais bem detalhada em seguida, em item acerca da Etnomusicologia e da etnografia musical (item 2.2.2, à página 48 dessa tese).

Quanto à observação participante, que consiste na “participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo”, onde o pesquisador “se incorpora ao grupo”, e “fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 194), essa se mostrou imprescindível para uma satisfatória inserção na comunidade a ser pesquisada, bem como para participar de manifestações culturais e observá-las de dentro. Para tanto, o aval do Musical Boa Esperança para minha participação no conjunto, ao bandoneon, foi fundamental.

Algumas situações, no entanto, mostraram-se mais adequadas à observação não participante, onde “[...] o pesquisador toma contato com a comunidade, grupo ou realidade estudada, mas sem integrar-se a ela: permanece de fora. Presencia o fato, mas não participa dele; não se deixa envolver pelas situações; faz mais o papel de espectador” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 193). Dentre algumas dessas situações podem-se citar as danças comunais, como a dança da vassoura, a dança do cesto e a polonesa, quando observei de fora, sem participar da dança, um pouco por eu não consistir em um convidado das festas onde tais danças ocorreriam – casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidade e bailes de casais – e um pouco para poder observar de um ângulo mais abrangente.

As entrevistas mostraram-se de grande valia para a presente tese, pois, por meio delas, obtive acesso a relatos orais reveladores. Sua estruturação e análise deram-se à luz da História Oral, cujos preceitos serão detalhados logo adiante (item 2.2.3, à página 53 dessa tese).

Já as conversas informais em encontros casuais, situações inusitadas, ou mesmo quando o pesquisador não dispunha, por algum motivo, de um gravador ou de um local adequado para uma entrevista, também tiveram sua relevância na pesquisa. Muitas delas levaram a informações importantes, ou a reflexões necessárias, e foram registradas posteriormente no audiário de campo.

Por fim, os registros em campo através de fotos, gravações de áudio e filmagens também foram essenciais para a pesquisa, para dar *corpus* ao acervo e

material para interpretação e comparação, e foram analisados, bem como o audiário de campo, à luz da Etnomusicologia e da etnografia musical – algo que será esmiuçado em breve. Contudo, para além do material registrado em campo, foi analisado também um acervo fotográfico pretérito proveniente da região da colônia de São Lourenço do Sul, portadoras da presença da música alemã/pomerana nesse contexto, este, à luz da fotografia e da Organologia, outro detalhamento que não tarda (itens 2.2.4 e 2.2.5, a partir da página 55 dessa tese). E, finalmente, o aspecto mais evidente da etnografia musical empregada, a saber, o hibridismo, foi analisado sob a ótica do hibridismo em sua perspectiva cultural e do conceito de tempo histórico, ambas abordados à frente (itens 2.2.6 e 2.2.7, a partir da página 62 dessa tese).

## **2.2. Referenciais teóricos**

Nesse subcapítulo, abordam-se os principais referenciais teóricos que norteiam essa tese, mais especificamente no que se refere à (Nova) Musicologia e ao conceito de memória cultural de Jan Assmann (1995), à Etnomusicologia e à etnografia musical, à História Oral, à fotografia, à Organologia, ao hibridismo em sua perspectiva cultural e ao conceito de tempo histórico de Reinhart Koselleck (2006), categorias que se relacionam à análise do *corpus* etnográfico – incluindo os dados obtidos durante a (pré)etnografia, as duas pesquisas (para)etnográficas e a (pós)etnografia – dessa pesquisa.

### *2.2.1. A (Nova) Musicologia e a memória cultural*

Ressalto que a utilização de partituras – transcrições e excertos – para analisar músicas étnicas, levando-se em consideração a memória cultural (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995) de uma comunidade, é um procedimento que, embora não seja exatamente relacionado com a Etnomusicologia, se aproxima mais

da Nova Musicologia que da Musicologia Tradicional, ou Musicologia Comparada, por afastar-se do cânon da música erudita europeia, ir além da estrutura da obra e propor-se lidar com aspectos sociais e culturais (McCRELESS, 1996, p. 8).

Ao cunhar a expressão *musikalische Wissenschaft* (Ciência Musical, depois *Musikwissenschaft*, Ciência da Música, ou Musicologia), Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901) intentava, de acordo com Rafael José de Menezes Bastos (1995, p. 40), romper com os estudos tradicionais de História da Música e de Teoria da Música, delineando, ainda no século XIX, o campo da Ciência da Música, ou da Musicologia. O sentido dessa ruptura era a criação de um objeto de estudo: a música do passado. Essa criação, uma alteridade com relação à música do presente, seria seguida, no final daquele século, da criação de mais um outro: a música não ocidental, também abarcada no campo em expansão da Musicologia, sob a denominação de Musicologia Comparada, termo cunhado por Guido Adler em 1885 (ADLER, 1885, p. 14). Essas alteridades foram construídas, segundo Eduardo Henrik Aubert (2007), baseadas em algumas premissas muito fortes, quais sejam a distinção entre música de arte e música funcional, a presença ou a ausência da polifonia, e, inclusive, a posição atribuída à teoria musical em cada uma dessas músicas. De acordo com essa visão, a teoria musical inexistiria nas culturas não ocidentais e estaria presente na música ocidental do passado apenas de forma rudimentar e primitiva, sofrendo uma evolução gradual – uma perspectiva, portanto, evolucionista – em direção ao presente. Quanto a isso, conforme Steven Feld (1990), “a teoria musical era aceita como uma realização especial do Ocidente que permitia o nós analisar a eles” (FELD, 1990, p. 63).

Mais adiante, Joseph Kerman (1980), em sua crítica à teoria da música, à análise musical e à Musicologia, afirmou que esses campos de estudo se equivocaram pela postura modernista colocada em prática por meio de modelos formalistas e cientificistas de investigação, pretensamente isentos de juízos de valor. A partir dessas críticas, a análise deveria reconstituir-se como um tipo de crítica musical pós-modernista e pluralista, abarcando julgamentos estéticos e históricos a partir da

contextualização mais ampla das obras musicais analisadas, visando à inserção da Musicologia em debates das correntes principais das ciências humanas (WILLIAMS, 2000, p. 385). As críticas de Kerman se dirigiam também para o que classificou de positivismo da Musicologia Tradicional. Respostas a essas críticas e aos paradigmas propostos pelo autor originaram novas linhas de pesquisa que, embora incluíssem uma enorme diversidade de abordagens, acabaram por constituir uma nova disciplina de estudos acadêmicos sobre música. Essa Nova Musicologia, ou Musicologia Pós-Moderna, opôs-se à Teoria da Música (ênfase na estrutura da obra) e à Musicologia Tradicional/Comparada (ênfase no cânon da música erudita europeia/comparação entre culturas consideradas exóticas e/ou primitivas), propondo-se a lidar com aspectos sociais, culturais, históricos, políticos e ideológicos que as duas outras disciplinas não exploravam (McCRELESS, 1996, p. 8).

Busca-se uma compatibilização conceitual entre os campos da Nova Musicologia e da memória cultural. Nessa direção, Jan Assmann (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995) procura desenvolver um campo teórico-conceitual que dê suporte às discussões culturais acerca da memória e da identidade, em que se insere essa pesquisa musical. Conforme o autor, o sentido de pertencimento a uma determinada sociedade, grupo, etnia, ou cultura é visto como o resultado da socialização de costumes que se dá na interação entre as pessoas. Dessa forma, a sobrevivência dos tipos sociais está permeada e apoiada pelos aspectos que envolvem o conceito de memória cultural. Esse conceito procura dar conta de "todo conhecimento que dirige o comportamento e experiência na estrutura interativa de uma sociedade e que é obtido através de gerações em repetidas práticas e iniciações sociais" (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995, p. 126). Nota-se, portanto, que a noção de memória cultural trazida pelo autor visa a abarcar uma perspectiva mais culturalizada (e comunicativa) da noção de memória coletiva e de identidade, onde se consideram processos de transmissão, interação e aprendizagem, bem como os mecanismos pelos quais tais operações funcionam dentro de uma comunidade. Para Assmann, o processo comunicativo é elemento chave para a constituição da memória

cultural e, para tal, caracteriza o que nomeia como memória comunicativa. Esse tipo de memória se constrói através daquelas "memórias coletivas que estão baseadas exclusivamente sobre comunicações do dia-a-dia" (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995, p. 126), as quais se caracterizam pela não especialização, pela reciprocidade de papéis, pela instabilidade temática e desorganização. É a partir desse tipo de comunicação, ou seja, na interação com os outros, que cada indivíduo vai compondo sua própria memória, estabelecendo, conseqüentemente, sua própria identidade cultural.

Assmann, a seguir, trata da questão da transição no escopo da memória comunicativa. Elemento fundamental para se compreender os processos através dos quais as pessoas de uma comunidade se comunicam, esse processo comunicativo se dá, na constituição de sua teoria, através de uma memória cristalizada em produções (sob a forma de textos culturais). Dessa forma, seria através desses produtos que os conhecimentos que estruturam um determinado grupo se materializariam. Assmann vê no contexto da cultura objetivada, cristalizada em canções, contos, ritos, construções, monumentos, etc., uma estreita conexão entre os membros do grupo e sua identidade. Conforme o autor:

Podemos nos referir à estrutura do conhecimento neste caso como a concreção da identidade. Com isso, queremos dizer que um grupo baseia sua consciência de unidade e especificidade sobre este conhecimento e deriva impulsos formativos e normativos a partir deste, o qual permite ao grupo reproduzir sua identidade. (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995, p. 128)

É através desse tornar-se concreto que a memória cultural preserva o armazenamento dos conhecimentos através dos quais o grupo deriva o reconhecimento de sua unidade e peculiaridade. Esse reconhecimento de si, para Assmann, parte de definições identificatórias de significados. Nesse sentido, a música pomerana porta aspectos memórias e identitários da comunidade que a cria.

A capacidade para reconstruir uma memória cultural opera na medida em que os membros do grupo, bem como as interações que daí vem à tona, relacionam o

seu conhecimento a situações contemporâneas. Embora existam qualidades imóveis de memória e armazenamento de conhecimentos, os contextos contemporâneos se relacionam aos produtos dessa memória através de apropriações, preservações, transformações. Exemplo disso são as músicas populares autorais pomeranas de origem tradicional existentes na região da Serra dos Tapes, as quais são compostas tendo como embrião algum trecho musical conhecido tradicionalmente.

A formação da memória cultural é uma característica que dá conta da cristalização do significado comunicado e do conhecimento coletivamente compartilhado como pré-requisitos para a transmissão de uma herança cultural institucionalizada de uma sociedade. Para tal, não somente a escrita atua como forma para uma formação cultural estável: imagens pictóricas, rituais, bem como outras formas – como, no tocante à referida pesquisa, a música – funcionam para a cristalização e compartilhamento de uma herança cultural.

O autor, ao final de seu artigo, sintetiza o conceito de memória cultural:

O conceito de memória cultural compreende aquele corpo de textos, imagens e rituais reutilizáveis específicos a cada sociedade e em cada época em que a cultivação serve para estabilizar e transmitir a autoimagem dessa mesma sociedade. Sobre tal conhecimento coletivo, a maior parte (mas não exclusivamente) do passado, cada grupo baseia sua consciência de unidade de particularidade. (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995, p. 132)

Assim, apoiando-se no conceito de memória cultural de Assmann, e à luz da Nova Musicologia, essa pesquisa dedicou-se a analisar (item 4.1.1, à página 120 dessa tese) as duas canções tradicionais pomeranas registradas anteriormente à produção da etnografia musical, denominadas *De múta éna hóchtich* e *De fest*, por fornecerem um registro formal da tradição oral pomerana, pois o colaborador que se converteu em fonte oral/musical (sem ter sido registrado na ocasião) já se encontrava falecido à época da pesquisa de campo pertencente a presente pesquisa, impossibilitando quaisquer gravações audiovisuais/sonoras posteriores.

### 2.2.2. A Etnomusicologia e a etnografia (musical)

No entanto, em relação à pesquisa de campo, à etnografia musical propriamente dita, tanto os procedimentos de registro quanto de análise da presente tese orientaram-se pela teoria etnomusicológica e pelo método etnográfico. A entrada em campo, o (au)diário de campo, os registros visuais, audiovisuais, sonoros, as observações participantes e não participantes, os laços com os colaboradores, o emprego da própria performance ao bandoneon, a atenção à audiência, à organização dos eventos, ao entorno, etc., todos esses aspectos da pesquisa deram-se sob a luz da Etnomusicologia e da etnografia (musical).

Nesse sentido, a etnografia musical mostrou-se uma ferramenta interessante para se perscrutar os meandros da música pomerana, posto que é considerada:

(...) uma abordagem descritiva à música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. (SEEGER, 2008, p. 239)

Sob essa abordagem, a música pomerana sai de dentro da moldura (por vezes fria) da partitura e do universo restrito do mero registro através da tradição oral para ganhar corpo e voz no fazer musical da comunidade. Nesse sentido, o conjunto Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a cantar, compor e gravar músicas em pomerano na região, habilitou-se como importante objeto de estudo e seu aval oportunizou minha observação participante enquanto pesquisador/musicista – na qual empreguei minha performance musical. Por conta da pesquisa de doutorado, tive a oportunidade de observar o contexto musical pomerano da Serra dos Tapes de dentro, tocando bandoneon com o Boa Esperança em casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidade e bailes de casais.

Dialogando com Roberto Da Matta (1981), pode-se afirmar que a bibliografia etnográfica e etnomusicológica dá ênfase à importância metodológica da participação intensa do pesquisador nas comunidades estudadas, o que possibilita um encontro real com as concepções dos atores, quando se vivenciam dois universos de significação – do pesquisador e do pesquisado –, relativizando-se preconceitos e confrontando-se subjetividades.

Para fins de situamento temporal, Jeff Tood Titon (1997, p. 91-92) sugere quatro paradigmas no desenvolvimento da disciplina ou área de pesquisa Etnomusicologia: a Musicologia Comparativa, em voga no final do século XIX e início do século XX; o Folclore, afinado com a ideologia nacionalista do início do século XX, com ênfase na preservação e no ensino; a Etnomusicologia propriamente dita, fundada nos anos 1950 juntamente com a criação da Sociedade de Etnomusicologia norte-americana, calcada no trabalho de campo e na imersão cultural; e, a partir dos anos 1980, “o estudo das pessoas fazendo música” ou “das pessoas experienciando música”, fruto das transformações políticas do final dos anos 1960 e, portanto, pautado no compartilhamento da autoridade entre o pesquisador e seus colaboradores no campo. É no sentido desse último e mais atual paradigma da Etnomusicologia, i.e., no estudo das pessoas fazendo/experienciando música, que a presente pesquisa pretendeu direcionar-se.

Salienta-se, também, que, para observar e analisar de maneira mais íntima a música pomerana, o pesquisador, ao empregar sua própria performance musical e a introspecção que resulta disso, sugere, assim, “um caminho para mediar a dicotomia nativo/estrangeiro ou êmico/ético que vem se configurando tão amplamente na teoria etnomusicológica” (RICE, 1994, p. 64).

Além disso, evidencia-se a centralidade do trabalho de campo no ofício do etnomusicólogo como fator de distinção em relação a outras formas de estudo da

música (NETTL, 2005, p. 9), onde é importante, por exemplo, que haja um retorno<sup>27</sup> aos colaboradores da pesquisa (PRASS, 2013, p. 293), e que se tenha um padrinho<sup>28</sup>, quando a partir daí novas redes de colaboração vão se formando (R. G. BRAGA, 2013, p. 275).

Mais especificamente conquanto à etnografia, segundo Hélio Raimundo Santos Silva (2009), a mesma possui três fases: situar-se, observar e descrever (ou, ainda, andar, ver e escrever). De acordo com o autor, “o percurso no campo, sua observação e a descrição do contexto percorrido e observado são três fluxos que se misturam pela reciprocidade, interdependência e (inter)influências” (SANTOS SILVA, 2009, p. 171). A etnografia seria, portanto, o relato de um percurso, ou, então, um “livro de andar e ver”, ou, ainda, “registros de andanças e de coisas vistas”. Para Santos Silva (2009), o “sitar-se” é a circunstância na qual a condição e a oportunidade são tornadas favoráveis pelo etnógrafo à obtenção dos dados e informações pertinentes ao seu projeto de pesquisa. Nesse caso, um professor de ensino fundamental que implanta um projeto de (re)valorização da língua e da cultura pomerana em sua escola e, mais adiante, o converte em pesquisa, está “situado” de acordo com o autor. Ainda segundo o autor, o “ver” é diferente do “olhar pura e simplesmente”, pois “implica uma organização do que foi olhado, espiado, espionado, entrevistado, reparado, notado, percebido ao longo do percurso etnográfico”. O “ver” seria “um olhar que se organiza”. E a matéria desse olhar, i.e., o que esse olhar modela, é a matéria do “escrever”, ou seja, aquilo que a escrita modela: “enquanto anda e olha, o etnógrafo está sendo teleologicamente movido para uma escrita e está permanentemente entrevendo uma tarefa ao cabo de tudo: escrever” (SANTOS SILVA, 2009, p. 181-182). Assim intentou organizar-se a

---

<sup>27</sup> Quando se pode citar o livro *Projeto Pomerando: língua pomerana na escola Germano Hübner* (KUHNSILVA, 2012) e o CD *Projeto Pomerando: músicas, contos e brincadeiras tradicionais pomeranas* (KUHNSILVA, 2014b) como (pré)exemplos fecundos.

<sup>28</sup> No meu caso, madrinha, ou melhor, madrinhas. Refiro-me às professoras Olívia Tessmann, Ilaine Michaelis e Lóia Nörnberg, ex-colegas de escola Germano Hübner, cuja inserção na comunidade pomerana da Serra dos Tapes e atuação na minha socialização na mesma as configuraram como imprescindíveis colaboradoras da pesquisa e, mais que isso, foram verdadeiras abre-portas, pessoas que me inseriram nos mais variados e importantes contextos socioculturais.

etnografia musical pomerana apresentada mais adiante nessa tese, condensando em texto aquilo no qual se situou, por onde se andou, e o que se viu. Registrá-la em texto foi, à sua maneira, o “relato de um percurso”, um “livro de andar e ver”, o registro de “andanças e coisas vistas”.

Ademais, de acordo, ainda, com Santos Silva, o “escrever” “implica uma organização do que está sendo escrito, rabiscado, insinuado, intuído, anotado”, e pode envolver:

Notas, anotações, registros, palavra solta que evoca, frase interrupta, palavras e expressões copiadas de textos prévios expostos em neon, cartazes, avisos públicos, rabiscos privados, transcrições de entrevistas gravadas, fixação de conversas mantidas longe do gravador, sínteses de acontecimentos, reparos sobre diálogos escutados, comentários soltos, fragmentos que se acumulam e são avidamente guardados sob a forma de flagrantes textuais que parecem uma joia preciosa ao etnógrafo e que ele não sabe bem como colocar, onde engastar. Dispersos que se acumulam, parecendo ao autor ora preciosidades, ora banalidades. Ficam por ali (o etnógrafo duvida: “Estarei delirando.”), eis quando, *vapt*, e o termo, a frase, a observação esdrúxula adquire sentido e consistência e se encaixa, sonora e significativa, no fluxo do texto. (SANTOS SILVA, 2009, p. 182)

Ao longo do Projeto Pomerando, por exemplo, reuni inúmeros registros, matérias de jornal e de *sites* da *internet*, o próprio livro do projeto, o CD do mesmo, impressões, experiências, anotações, diálogos, reuniões, entrevistas, reflexões, artigos, participações em eventos acadêmicos, etc., os quais, ainda que não tenham sido compendiados em um caderno de campo, perfariam um, pertenciam à minha trajetória de pesquisa, à sua memória, ao seu percurso etnográfico. Percurso esse que, a partir de condensação em (pré)etnografia, encaminhou-me para iniciar uma etnografia propriamente dita, dessa vez, consciente.

Uma ferramenta importante no que se refere ao registro dos dados oriundos do campo de pesquisa foi o caderno de campo. Segundo Santos Silva (2009):

Estamos no campo permanentemente lutando contra o esquecimento. A anotação sobre a perna, o debruçar diário sobre a caderneta de campo, os expedientes mnemônicos aos quais recorreremos como forma de assegurar a

retenção do fluxo indicam dramaticamente que há uma outra tensão, além daquela flagrante entre observar e participar e, talvez, mais importante que esta. Trata-se da tensão entre observar e participar, e reter, memorizar e colocar no papel o que se observou e aquilo de que se participou. (SANTOS SILVA, 2009, p. 182)

No entanto, por maior praticidade – e também por se tratar de uma pesquisa que tinha como objeto primeiro o som –, decidi utilizar, em vez de um diário de campo, um audiário de campo – com a licença do neologismo –, i.e., no lugar de um caderno de campo convencional, utilizei um gravador de som (através de aplicativo de *smartphone*) para registrar minhas observações. Isso me tornou menos invasivo em campo, pois não tomava anotações freneticamente em um caderno – quando necessário, simulava uma ligação telefônica –, e também me possibilitou um volume maior de informações registradas. A frequência e o tamanho das inserções variaram, dependendo do contexto de campo, mas eu fazia, geralmente: uma primeira inserção no caminho de ida ao evento – que chamei de pré-áudio, com duração média de trinta minutos –, onde registrava os acontecimentos relevantes sucedidos no período entre eventos; algumas inserções, sempre que necessárias, durante o trabalho de campo – entre cinco e dez inserções, com duração variada, entre cinco e dez minutos –; e também uma última inserção, durante o trajeto de volta do evento, de caráter complementar – o pós-áudio durava em média trinta minutos.

Já para João Pacheco de Oliveira (2009), o campo precisa ser entendido enquanto uma verdadeira “situação etnográfica”, “onde os atores interagem com finalidades múltiplas e complexas, partilhando (ainda que com visões e intenções distintas) de um mesmo tempo histórico” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2009, p. 12). Dessa forma, o que se irá pesquisar em campo, segundo o autor, não pode mais ser “o fruto exclusivo de um interesse acadêmico, justificado puramente por sua relevância científica e decidido entre ele [o pesquisador], seu orientador e a instituição universitária ou equipe de pesquisa a qual está vinculado” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2009, p. 12). É preciso, portanto, que a própria comunidade compreenda minimamente a pesquisa, aprovando-a ou exigindo reformulações. O

aval do Musical Boa Esperança e da escola Germano Hübner, e mesmo o retorno que o Projeto Pomerando dá à comunidade pomerana da região, são indicadores positivos do aceite, por parte da comunidade, à minha atuação como pesquisador, à minha pesquisa. Somente assim, de acordo com Pacheco de Oliveira (2009), baseando-se em uma postura dialógica, compromissada e respeitosa, o pesquisador estará tentando explorar as potencialidades de conhecimento que lhe são abertas pelo seu tempo.

Destarte, à luz da Etnomusicologia e da etnografia (musical), essa pesquisa dedicou-se a analisar (item 4.1.2 e subcapítulo 4.2, a partir da página 143 dessa tese) o trabalho de campo em si dessa tese, realizado entre abril de 2016 e março de 2017 junto à bandinha Musical Boa Esperança, em que empreguei minha própria performance ao bandoneon para observar o contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes visto/vivenciado de dentro.

### 2.2.3. *Notas acerca da História Oral*

Por seu turno, a História Oral, definida por Ronald Grele (1996) como "entrevistas com participantes, testemunhas oculares dos eventos do passado, visando à reconstrução histórica" (GRELE, 1996, p. 63), também se mostrou um valioso método de pesquisa. De acordo com Alistair Thomson (2000, p. 51), ela permite acesso à experiência não documentada e às "histórias ocultas" dos marginalizados: trabalhadores, mulheres, indígenas, minorias étnicas e membros de outros grupos oprimidos, ou excluídos. A História Oral teve como importantes motivações iniciais proporcionar evidências empíricas sobre experiências não documentadas e potencializar grupos sociais ou personagens que haviam sido ocultos da história. Esse é um dos motivos pelos quais a presente pesquisa recorreu à História Oral: o *luthier* colonial/lourenciano Willi Boemeke não figura na historiografia da região da Serra dos Tapes, apesar de sua importante atuação no contexto musical desta – comprovada pela pesquisa etnográfica e por relatos orais.

Edilberto Luiz Hammes (2010, vol. 1-4; 2014), memorialista natural de São Lourenço do Sul, conterrâneo do artesanato musical, por exemplo, não menciona o personagem em sua primeira e robusta obra sobre o município (2010, vol. 1-4) e, em entrevista no dia 29 de agosto de 2016, inclusive, afirmou desconhecer-lo, apesar de ter escrito também detalhada obra dedicada à colônia, incluindo capítulo sobre música (2014).

Nesse sentido, segundo Ian Mikka (1988, p. 132), na História Oral o objeto de estudo do historiador é recuperado e recriado por intermédio da memória dos informantes. Somam-se a isso as palavras de José Carlos Sebe Bom Meihy (2006), que considera que seria papel da História Oral “captar as vozes ocultas pelo saber oficializado”: “O uso da História Oral, portanto, deveria ser aplicado onde os documentos convencionais não atuam, revelando segredos, detalhes” (MEIHY, p. 197). Ademais, de acordo com Philippe Joutard (2000), a força da História Oral é dar voz àqueles que normalmente não a têm, configurando-se como “uma via de acesso privilegiada a uma história antropológica” (JOUTARD, 2000, p. 34), mostrando que cada indivíduo é ator da história.

E, ainda, de acordo com Verena Alberti (2004), a utilização de entrevistas de História Oral é pertinente a partir de possibilidades de pesquisa vinculadas tanto à história de experiências, quanto ao registro de tradições culturais, questões às quais essa pesquisa se relacionou. Segundo a autora, a História Oral privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Um exemplo disso, nessa pesquisa, foram as entrevistas<sup>29</sup> com os bandoneonistas lourencianos e com uma filha de Willi Boemeke, o *luthier* da colônia.

---

<sup>29</sup> Em relação às entrevistas, alguns comentários metodológicos fazem-se necessários: cada entrevista foi autorizada oralmente pelo entrevistado, durante a mesma, para que este ficasse mais à vontade, evitando a situação mais formal, e potencialmente inibidora, de pedido de assinatura de termo de autorização ou uma carta de cessão; esses documentos orais integram atualmente o acervo etnográfico dessa pesquisa, devendo ser cedidos a um centro de documentação competente.

#### *2.2.4. Notas acerca da fotografia*

Como já mencionado, foi analisado nessa tese, também, um acervo fotográfico pretérito colonial, continente da presença da música alemã/pomerana nesse contexto. Tal acervo teve análise à luz da fotografia e da Organologia, cujas acepções serão detalhadas a partir de agora, a começar pela importância da fotografia enquanto registro memorial e documento histórico.

Vale ressaltar que conservar a memória, seja ela individual ou coletiva, é ação diretamente relacionada ao tempo e à produção e ao armazenamento de informações. Quando memória individual, tal conservação contribui para a reafirmação da identidade e, quando memória coletiva, coopera para a formação da história, do imaginário social e para a manutenção das tradições. Segundo Jacques Le Goff (2003), a memória é um fenômeno individual e psicológico, ao mesmo tempo em que se vincula à vida social. Para sua preservação são produzidos e armazenados diversos documentos e objetos, orais ou escritos, que definem e reconstroem a História. A memória funciona, então, como um armazém de informações capaz de suscitar recordações pessoais e sociais, um patrimônio social, organizado de forma personalizada, de acordo com a maior ou menor importância dada a determinados fatos e acontecimentos cotidianos ou históricos. Esse patrimônio é transmitido, por meio de lembranças e registros físicos, às próximas gerações. Assim, o ato de recordar os processos vividos que cada indivíduo organiza e reinvoca no passado, do ponto de observação do presente, possui a capacidade de estruturar a experiência num patrimônio utilizável para si e comunicável aos outros (TEDESCO, 2004, p. 38).

Dentre as formas de registro físico do passado e sua difusão, consta a fotografia. Esses arquivos de imagens são fontes importantes que complementam a tradição oral, a memória social, além de colaborarem para o registro do mosaico identitário de povos e comunidades (DIAS MARTINS; NASCIMENTO JR., 2014, p. 6):

Imagens, tais como textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise dos registros fotográficos, fílmicos e videográficos podem permitir a reconstrução da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de processos de mudança social. (NOVAES, 2005, p. 110)

Boris Kossoy (2001) afirma que, embora a fotografia seja uma espécie de memória cristalizada, ela precisa estar relacionada a um contexto histórico particular para informar. No contexto musical da comunidade de descendentes de pomeranos da colônia São Lourenço, na Serra dos Tapes, destacam-se as festas tradicionais pomeranas, como casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidades religiosas e bailes de casais, onde a música teve e ainda tem papel relevante. Atualmente, de acordo com pesquisa etnomusicológica realizada, a música tanto organiza eventos no decorrer das festas (cortejos, danças, informes) quanto fomenta relações sociais entre os músicos responsáveis pela animação da festa e o público (noivos, diretorias de comunidades religiosas, convidados, outros músicos, políticos, público em geral). Na presente tese, em pesquisa paralela à etnografia, apresentada mais adiante, intentou-se, através da fotografia, perscrutar o fazer musical pomerano regional passado, a fim de analisar as permanências e as discontinuidades culturais atreladas à música.

O registro histórico, permitido pela fotografia, mostra-se de grande importância para a preservação da memória social coletiva, mas são as imagens carregadas de sentidos que remetam a experiências individuais, familiares ou comunitárias, as maiores responsáveis pela manutenção das tradições e reafirmações das identidades (DIAS MARTINS; NASCIMENTO JR., 2014, p. 6). A fotografia é, pois, seletiva, tal como a memória. Ao enquadrar um pedaço do real, o que fica no interior deste é tido como memória, confundindo-se com o próprio passado, enquanto o que ficou de fora poderia ser concebido como o esquecimento, e, por isso, não mais levado em conta (POSSAMAI, 2005, p. 142). Através da fotografia, poder-se-ia dizer, os pomeranos da Serra dos Tapes enquadraram sua tradição musical passada.

Para a moldura dessa pesquisa, foram utilizadas fotografias referentes à música colonial lourenciana constantes nos livros do memorialista local Edilberto Luiz Hammes (2010, vol. 1; 2010, vol. 3; 2014), pertencentes ao seu acervo pessoal e gentilmente por ele cedidas para a presente investigação, bem como alguns registros fotográficos passados por mim encontrados durante minha etnografia musical pomerana. Considerável parte desse repertório foi retratado por Heinrich Feddern (1883-1952)<sup>30</sup>, fotógrafo alemão radicado na colônia São Lourenço em meados da década de 1930, o que será levado em conta na análise histórico-fotográfica. Inclusive, o recorte temporal aqui adotado também se relaciona com a atuação de Feddern: o registro visual/musical colonial mais antigo foi encontrado em Hammes (2014, p. 680), datado de 1927, e as fotos selecionadas mais recentes, sem datação, são de autoria de Feddern, referentes ao período em que ele, após ser preso durante a Segunda Guerra Mundial por suspeita de colaboração nazista, alterou seu carimbo de identificação para Henrique Feddern, o qual utilizou até sua morte (1944-1952).

#### 2.2.4.1. A fotografia enquanto documento histórico

Gisèle Freund (1976) confere à fotografia valor documental desde sua invenção em 1839, aspecto que não foi algo generalizado ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. A maior parte dos profissionais com estúdio aberto, segundo Juan Miguel Sánchez Vigil (2001), se desfazia dos negativos após um tempo, sem antever seu valor histórico ulterior.

Já de acordo com Emilio Luis Lara López (2005), nos anos 1930 reivindicou-se a função essencialmente documental da fotografia como espelho da realidade. A fotografia não só constituiria um objeto com o qual se obtém gozo estético, lúdico, didático, etc., mas também possuiria um valor polissêmico, pois, enquanto fenômeno

---

<sup>30</sup> Para mais sobre Feddern, ver Gehrke (2018).

complexo, mostra-se um crisol no qual se fundem múltiplos valores. Um desses valores seria o documental.

Julio Aróstegui (2001), em manual sobre teoria e métodos de investigação histórica, considera que as fontes da História já não se restringem às fontes escritas:

[...] uma das características mais acusadas do moderno progresso da utilização da documentação histórica é a concepção cada vez mais estendida de que “fonte para a História” pode ser, e de fato é, qualquer tipo de documento existente, qualquer realidade que possa aportar testemunho, rastro ou relíquia, qualquer que seja sua linguagem<sup>31</sup>. (ARÓSTEGUI, 2001, p. 378)

O conceito de fonte histórica, de acordo com Jerzy Topolsky (1982), abarca todas as fontes do conhecimento histórico, i.e., toda a informação sobre o passado humano, onde quer que se encontre essa informação, junto aos modos de transmitir essa informação. Entendendo-se em um sentido amplo essa definição, a fotografia, como elemento transmissor de informação (visual), seria fonte histórica, ao ser o documento fotográfico um fragmento (congelado) da História, sendo seu valor de fonte intrínseco ao fato de ser contemporânea àquilo que testemunha (LARA LÓPEZ, 2005, p. 9).

Para se definir com clareza as relações profícuas entre História e fotografia, Ricardo Pérez Montfort (1998) elabora os conceitos de História Ilustrada e História Gráfica. Na História Ilustrada a fotografia somente ilustra, acompanha visualmente o texto, põe uma nota gráfica que rompe a monotonia do discurso escrito. Porém, na História Gráfica, a fotografia é tomada como elemento principal ou complementar, gerador de informação, pelo qual o discurso histórico elaborado parte das imagens fotográficas.

---

<sup>31</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “[...] una de las características más acusadas del moderno progreso de la utilización de la documentación histórica es la concepción cada vez más extendida de que ‘fuente para la historia’ puede ser, y de hecho es, cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje”.

Uma vez compiladas fotografias com um nexo comum temático, esmiuçando a informação aportada visualmente, e refletindo acerca da imagem e sua função na História dos séculos XIX e XX, o historiador deverá, de acordo com Lara López (2005), proceder com a reconstituição do discurso histórico relatado visualmente pelas imagens, utilizando uma série de fontes: bibliográficas, hemerográficas, arquivos documentais, iconográficas, orais, etc. Dessa maneira, os registros fotográficos supõem um filão informativo de primeira magnitude para a História, pois sua versatilidade documental possibilita que, inclusive no âmbito dos relatos orais, signifique um apoio e uma ativação da memória. Para o autor, essa leitura documental requalifica o terreno da História dos séculos XIX e XX ao abrir um leque de enfoques, de tratamento de temáticas particulares, o que permitiria, segundo Pérez Montfort (1998, p. 17), “aproximar-se mais a uma reconstituição integral da História, essa relação explícita e criativa do homem com seu passado”<sup>32</sup>.

A imagem, portanto, tem uma esclarecida dimensão documental, pois a fotografia, segundo Félix Valle Gastaminza (1999):

[...] desempenha um importante papel na transmissão, conservação e visualização das atividades políticas, sociais, científicas ou culturais da humanidade, de tal maneira que se constitui em verdadeiro documento social<sup>33</sup>. (VALLE GASTAMINZA, 1999, p. 13)

Esse caráter documental engloba, segundo Lara López (2005), o papel de documento histórico, porque em História as fotografias supõem um dos armazéns da memória individual e coletiva dos séculos XIX e XX.

Dessa maneira, levando tudo isso em conta, essa pesquisa intentou analisar um acervo fotográfico pretérito da música alemã/pomerana colonial de São Lourenço

---

<sup>32</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “acercarse más a una reconstrucción integral de la historia, esa relación explícita y creativa del hombre con su pasado”.

<sup>33</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero documento social”.

do Sul, atentando, porém, à presença de instrumentos musicais nesses retratos. Por esse motivo, necessário é trazer à tona notas acerca da Organologia.

#### 2.2.5. Notas acerca da Organologia

A Organologia constitui-se, conforme Tiago de Oliveira Pinto (2001), na ciência dos instrumentos musicais e se ocupa da classificação e da sistemática de todos os instrumentos de música, compreendendo igualmente o feitiço desses instrumentos (Ergologia), o material, sua forma e suas estruturas, bem como sua nomenclatura e classificação (ênica e ética).

O objeto fundamental da Organologia é, de acordo com André Schaeffner (1932), a enumeração, descrição, localização e história de instrumentos musicais de todas as culturas e de todos os períodos. Além disso, a Organologia atém-se ao estudo contemporâneo de instrumentos de música (inventário, terminologia, classificação, descrição de sua construção, suas formas e técnicas de uso), sem deixar de considerar sua produção musical (a análise de fenômenos acústicos e escalas de uso), e critérios ligados a fatores socioculturais que determinam seu uso e o *status* de seus músicos.

Uma das primeiras tentativas de desenvolver uma classificação de instrumentos musicais que pudesse ter utilidade universal foi formulada por Victor-Charles Mahillon em 1880 e entre 1893 e 1922. Em seus catálogos de instrumentos musicais, Mahillon baseou-se em conceitos gregos, utilizando um diagrama em forma de árvore para exemplificar as ramificações dos instrumentos musicais dentro de sua respectiva categoria. Uma outra classificação, proposta por Schaeffner em 1932, distingue os instrumentos musicais em duas classes: aqueles compostos por substâncias fixas que vibram (subdivididos em dilatáveis, flexíveis e não dilatáveis) e em colunas de ar em vibração. Já Hans-Heinz Dräger (1947) apresentou uma proposta de classificação de instrumentos partindo de suas particularidades musicais e levando em consideração as suas funções fisiológicas. Tentativa semelhante foi feita

por Mantle Hood (1971), cuja classificação inclui observações sobre práticas de execução musical, funções musicais, ornamentos nos instrumentos, assim como particularidades ligadas a símbolos e a contextos rituais, além de dados sobre os *luthiers* e fabricantes de instrumentos.

Na música do Ocidente, segundo Oliveira Pinto (2001), desde o século XVIII orquestras e conjuntos europeus são subdivididos em três seções: cordas, sopros e percussão. A última categoria é subdividida em dois grupos: os idiofones, aqueles em que o material soa por si, e os membranofones, ou seja, os tambores de pele. A Musicologia ocidental distingue, portanto, quatro famílias de instrumentos musicais. Essas quatro famílias formam o ponto inicial de uma sistemática dos instrumentos e representam, até hoje, uma referência importante no estudo antropológico dos instrumentos musicais, onde se destaca a sistemática proposta por Erich Moritz von Hornbostel e Curt Sachs em 1914.

Tal sistemática enumera as quatro grandes famílias de instrumentos musicais da seguinte maneira: idiofones (1), membranofones (2), cordofones (3) e aerofones (4). Cada uma dessas famílias se ramifica em diversas subdivisões, tentando abarcar a maior variedade possível de instrumentos. Posteriormente, revisou-se essa organologia, a fim de incluir instrumentos musicais que escaparam aos autores ou foram inventados posteriormente, acrescentando-se, por exemplo, uma quinta grande família de instrumentos musicais, a dos eletrofones (5). Apesar da importância dos sistemas de classificação nativos, convencionou-se – também nessa tese – utilizar a sistemática de Hornbostel e Sachs (1914) para efeitos de comunicação e de descrição interdisciplinar e mesmo intercultural, não se descartando o fato de que muitas culturas exijam uma adaptação da sistemática exposta, quando a pesquisa de campo pode levantar e buscar caminhos para solucionar os respectivos problemas (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 274).

Ademais, de acordo com Jesse Alan Newhouse Johnston (2008), a Organologia é frequentemente entendida como estritamente a descrição e classificação de instrumentos; no entanto, a Organologia Cultural adota uma

abordagem mais ampla que considera instrumentos como objetos evocativos que conectam o musical, o histórico, o experiencial e o conhecimento cultural. Instrumentos musicais são, sob essa ótica, artefatos que enfocam o pensamento musical e tornam tangíveis as experiências musicais pessoais e coletivas. Instrumentos musicais implicam em instrumentistas, contexto, pedagogia, repertório, audiência, *ethos*, etc., os quais constituem uma comunidade interpretativa. Instrumentos musicais podem ser, portanto, compreendidos localmente de maneiras significativas. Nesse sentido, ainda, Sue Carole DeVale (1990) divide a Organologia em três áreas principais de estudo: classificatória, analítica e aplicada. A primeira área lida com categorização, o segundo com questões específicas sobre instrumentos ou sobre disciplina em si, e a terceira atende a usos práticos, educacionais ou artísticos de instrumentos. Em última análise, a autora afirma que o “propósito da organologia deveria ser ajudar a explicar a sociedade e a cultura”<sup>34</sup> (DEVALE, 1990, p. 22).

Portanto, por conta da possibilitada classificação e análise, e por seu viés cultural, a Organologia foi utilizada, juntamente aos preceitos da fotografia enquanto registro memorial e documento histórico, para analisar o acervo fotográfico musical alemão/pomerano reunido nessa tese, buscando revelar aspectos da música colonial pretérita.

#### *2.2.6. O conceito de hibridismo em sua perspectiva cultural*

A multiplicidade de elementos técnico-musicais, poéticos, processos sociais, históricos, culturais, dentre outros ligados à cultura que envolve a(s) música(s) popular(es) desafia qual(is)quer empreitada(s) no intuito de compreendê-la(s). Um desses desafios se dirige ao fato de que a música popular também se caracteriza

---

<sup>34</sup> Tradução minha. Texto original em inglês: “purpose of organology should be to help explain society and culture”.

como um “híbrido de tradições, de estilos e influências musicais<sup>35</sup>” (SHUKER, 2005, p. XII).

Néstor García Canclini (2011) corrobora essa perspectiva de ressignificações quando menciona exemplos de cruzamentos (hibridações) musicais através de termos como fusão, mistura, reinterpretação e reelaboração no universo da música popular.

O autor apresenta uma ampla reflexão acerca da complexidade envolvida na noção de hibridação, principalmente pelo fato de que tal noção passou a modificar, a partir de fins do século XX, os modos de se falar sobre “identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo”, além de inserir-se em discussões sobre trânsitos como “tradição-modernidade, norte-sul, local-global”.

Nesse sentido, o hibridismo se define como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Essas “estruturas discretas” já são frutos de hibridações anteriores, o que leva a questionar a própria noção de pureza das fontes. Tratam-se de “ciclos de hibridação”: “passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2011, p. XIX-XX). Ou seja, trata-se de um *continuum* hibridizante.

O olhar sobre processos híbridos questiona noções essencialistas (representações de pureza, autenticidade) acerca das identidades culturais. Através da “abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas)”, noções essencialistas “definem” as identidades a partir de modos absolutizados de representar as realidades, rejeitando “maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições” (CANCLINI, 2011, p. XXII-XXIII).

As sociedades contemporâneas, segundo Hall (2011), são marcadas por processos de fragmentação cultural, de classe, de gênero, sexualidade, etnias, cujo efeito é a “perda de um sentido de si”. Novos contextos em que as identidades, antes

---

<sup>35</sup> Tradução minha. Texto original em inglês: “hybrid of musical traditions, styles, and influences”.

percebidas como estáveis, passaram a ser analisadas no interior de um processo de deslocamento e fragmentação, e os indivíduos, antes concebidos como portadores de uma identidade fixa, passaram a ser concebidos como indivíduos descentrados, podendo assumir diferentes posições identitárias, em diferentes momentos. Ainda de acordo com Hall (2002), a identidade cultural apresenta-se sob dois focos: o primeiro refere-se à cultura compartilhada em sociedade ou nação, aquela que reflete experiências históricas comuns consolidadas em códigos e referências; o segundo foco refere-se, complementarmente ao primeiro, à experiência individual que agrega valores e referências a uma cultura, tornando-se mecanismo de transformação, mudança e adaptação desta.

Uma identidade artístico-cultural híbrida pode ser induzida ou acentuada pelos processos globalizadores que facilitam intercâmbios interculturais conformados através de “mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes”. Esses intercâmbios favorecem fluxos e interações que diminuem distâncias entre fronteiras físicas e simbólicas:

Às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais. (CANCLINI, 2011, p. XXXI)

Tais processos interculturais geram fenômenos transculturais<sup>36</sup>. Tais fenômenos embolam a possibilidade de sequências históricas lineares, gerando uma trama, composta por espirais – recuperando a metáfora de Morin (1969) –, que se entrelaçam formando novas espirais.

Segundo Martha Tupinambá Ulhôa *et al* (2001, p. 352), a música popular é multifacetada em suas diversas manifestações (regionais, étnicas, locais, nacionais), circula através dos meios de comunicação (o que a faz participar dos processos

---

<sup>36</sup> Fenômenos transculturais, de acordo com Fernando Ortiz (1968), são processos nos quais ambas as partes da equação resultam modificadas, de onde emerge uma nova realidade, composta e complexa, que não se configura como uma aglomeração mecânica de caracteres, ou como um mosaico, mas como um fenômeno novo, original e independente (ORTIZ, 1968, p. 13).

ligados à globalização), e “tem se apropriado, reproduzido e re combinado blocos de significação de várias matrizes, sejam elas cultas, artesanais ou industriais”. A distribuição mundial de bens de consumo, como os CDs, por exemplo, bem como canções veiculadas através do rádio, da televisão e da *internet*, refletem uma perspectiva pouco atentada: a disseminação global de conteúdos estético-musicais que ficam disponíveis ao acesso e à apropriação de músicos das mais variadas localidades do planeta. Isso apresenta uma perspectiva de acesso a informações potencialmente hibridizáveis que podem ser postas em prática por músicos de outro lugar do mundo com a simples atividade de tirar de ouvido, tocar em seu instrumento e refletir (através de sua visão de mundo formada por suas experiências musicais e de vida) sobre esse material sonoro disponibilizado e acessado via audição e execução ao instrumento.

Assim, levando em consideração o conceito de hibridismo em sua perspectiva cultural, essa tese dedicou-se a analisar o aspecto mais evidente oriundo do trabalho de campo atrelado à etnografia musical pomerana propriamente dita realizada ao longo da pesquisa, a saber, o hibridismo cultural presente na música alemã/pomerana da Serra dos Tapes.

#### 2.2.7. *O tempo histórico de Reinhart Koselleck*

De acordo com José Carlos Reis (1996, p. 240), conhecer um mundo histórico, para Koselleck, é responder a uma questão maior: como, em cada presente, as dimensões temporais do passado e do futuro foram postas em relação? Sua resposta a essa questão é a sua hipótese sobre o ser do tempo histórico: determinando a diferença entre passado e futuro, entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, em um presente, é possível apreender algo que pode ser chamado de tempo histórico, i.e., na forma como cada geração lidou com seu passado (formando seu espaço de experiência) e com seu futuro (construindo um horizonte de expectativa) surge uma relação com o tempo que permite que o caracterizemos,

conforme Bruno Silva de Souza (2011), como tempo histórico. Para esse autor, o tempo histórico se torna, portanto, uma experiência particular de uma sociedade presente que se relaciona com seu passado e seu futuro, e o conhecimento histórico produzido a partir desse conceito de tempo será uma interpretação qualitativa, compreensiva, de um tempo humano tenso, inquieto entre o passado e o futuro.

Segundo José D'Assunção (2016, p. 47), a escolha específica de Koselleck por essas duas expressões – espaço de experiência para representar o passado, e horizonte de expectativas para representar o futuro – não é aleatória. A experiência pertence ao passado que se concretiza no presente de múltiplas maneiras: através da memória, dos vestígios, das permanências e, para os historiadores, das fontes históricas. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, que não precisam estar mais presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é preservada uma experiência alheia (KOSELLECK, 2006, p. 309-310).

Já as expectativas – que visam ao futuro – correspondem a todo um universo de sensações e antecipações que se referem ao que ainda virá: medos e esperanças, ansiedades e desejos, apatias e certezas, inquietudes e confianças – tudo o que aponta para o futuro através das expectativas – fazem parte desse horizonte de expectativas. A expectativa, enfim, é tudo aquilo que hoje (ou em um determinado presente) mira o futuro, crivando-o das sensações as mais diversas. É por isso que Koselleck ressalta que, tal como a experiência (essa herança do passado) se realiza no presente, também a expectativa se realiza no hoje, constituindo-se, portanto, em um futuro presente. Para D'Assunção, ainda, embora a experiência se associe comumente ao passado presente, e a expectativa ao futuro presente, é importante atentar para a afirmação de Koselleck de que essas duas categorias entrelaçam o futuro e o passado. Elas não se opõem uma à outra, como em uma dicotomia qualquer; e de fato experiência e expectativa estão sempre prontas a repercutir uma sobre a outra; são categorias

complementares, visto que a experiência abre espaços para um certo horizonte de expectativas (D'ASSUNÇÃO, 2016, p. 47).

Por seu turno, as expressões espaço e horizonte, em Koselleck, também são eloquentes. De acordo com D'Assunção (2016, p. 48), o passado presente pode melhor ser representado como um espaço porque concentra um enorme conjunto de coisas já conhecidas. Tudo o que ficou do que um dia foi vivido, e se projeta hoje no presente de alguma maneira, está concentrado nesse espaço. Tal como esclarece Koselleck (2006), a experiência elabora acontecimentos passados e tem o poder de torná-los presentes, e nesse sentido está "saturada de realidade" (KOSELLECK, 2006, p. 312). Reinhart Koselleck (2006) assim justifica sua escolha da metáfora espacial para o campo da experiência:

Tem sentido se dizer que a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois. (KOSELLECK, 2006, p. 311)

Quanto ao futuro presente, o futuro que ainda não ocorreu, mas cuja proximidade ou distância repercute no presente sob a forma das mais diversas expectativas, esse é representável por um horizonte, segundo D'Assunção (2016, p. 49-50), porque é efetivamente o que está para além da linha do horizonte, correspondendo àquilo que ainda não é conhecido. Tem-se apenas uma expectativa sobre o futuro, mas efetivamente não se pode dizer como ele será. O horizonte é o extremo limite que se oferece à visão, e para além do qual se sabe que há algo, mas não se sabe exatamente o que é. Sempre que se se aproxima do horizonte, ele recua, de modo que nunca deixará de persistir como uma linha além da qual paira o desconhecido, que logo se tornará conhecido porque se converterá em presente. Conforme as palavras de Koselleck (2006):

Horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado; a possibilidade de se descobrir o futuro, embora os

prognósticos sejam possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada. (KOSELLECK, 2006, p. 311)

Logo, para D'Assunção (2016), os termos espaço (relativo à experiência, ao passado) e horizonte (referente às expectativas, ao futuro) são metáforas entre as quais se comprime o presente.

Para Koselleck (2006), o tempo histórico é ditado, então, pela tensão entre expectativas e experiência: “o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro” (KOSELLECK, 2006, p. 313), o que se pode dar de múltiplas maneiras, conforme a relação estabelecida entre as duas instâncias.

Dessa forma, o conceito de tempo histórico de Koselleck (2006), incluindo as categorias espaço de experiência e horizonte de expectativas, foi utilizado nessa tese para analisar o presente musical (híbrido) alemão/pomerano da Serra dos Tapes, tendo a bandinha Musical Boa Esperança como foco.

### 3. CONTEXTO HISTÓRICO, MEMORIAL, IDENTITÁRIO E PATRIMONIAL POMERANO NA SERRA DOS TAPES

Esse terceiro capítulo destina-se a contextualizar a comunidade pesquisada, os descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes, através da historiografia acerca dos pomeranos e seu processo emigratório para a região, e das reflexões concernentes à memória e à identidade pomerana local e também ao seu patrimônio cultural. Trata-se, portanto, de um capítulo histórico, embora lide com conceitos de memória, identidade e patrimônio cultural para cotejar objeto de pesquisa e contexto.

#### 3.1. Os pomeranos: Da *Po-Morje* à colônia São Lourenço

Após o detalhamento metodológico e analítico, é chegado o momento de historicizar, ainda que brevemente, a gente produtora do objeto de estudo dessa pesquisa, os pomeranos, imigrantes alemães que, ao emigrarem para o Brasil, mais especificamente, no tocante ao presente trabalho, para a Colônia São Lourenço, Serra dos Tapes, região sul do estado do Rio Grande do Sul, Brasil, a partir de 1858, constituíram uma comunidade de descendentes que ainda cultiva e produz música étnica.

No que tange a algumas denominações étnicas presentes nessa tese, contudo, é preciso, desde já, alguns esclarecimentos. Conforme destaca Paulo César Maltzahn (2011), no contexto da imigração alemã no Brasil as evidências indicam que todos os imigrantes de origem germânica<sup>37</sup> e seus descendentes que compartilham origem, língua e traços culturais comuns identificam-se e são identificados como alemães (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 166). No entanto, ao longo de sua pesquisa sobre a

---

<sup>37</sup> Para os propósitos desse trabalho, seguindo a aceção de P. C. Maltzahn (2011), o termo germano será usado para referir-se ao grupo ou grupos étnicos oriundos da Idade do Bronze que falavam línguas germânicas e ocupavam a chamada Germânia (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 22). A partir do período histórico do Reino dos Francos do Leste será empregado o termo alemão para designar os habitantes do Sacro Império Romano-Germânico.

identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul, através de entrevistas com pessoas da comunidade, o pesquisador identificou dentro do grupo étnico teuto-brasileiro muitas categorias étnicas, que denotavam tanto categorias mais gerais, como alemão e pomerano, quanto mais específicas, quais sejam: alemão ou pomerano, alemão-pomerano, brasileiro de descendência/origem alemã, alemão-brasileiro, brasileiro de origem pomerana e alemão-pomerano-brasileiro. Ainda segundo as percepções desse autor, esse leque de categorias étnicas só existe de fato dentro do próprio grupo étnico teuto-brasileiro, pois, para quem é de fora desse grupo, são considerados alemães todos os imigrantes alemães e seus descendentes, inclusive os imigrantes pomeranos e seus descendentes. Portanto, para os propósitos dessa tese, se considerou somente as categorias gerais, alemão e pomerano (música alemã e música pomerana), ou ainda uma forma híbrida, alemão/pomerano (música alemã/pomerana). Nessa pesquisa, então, os termos alemão e música alemã referem-se àquilo que dentro e fora do grupo étnico alemão identifica-se como tal. Já os termos pomerano e música pomerana referem-se àquilo que dentro do grupo étnico alemão reconhece-se como tal, mas que pode também considerar-se alemão, música alemã. A distinção entre as categorias étnicas alemães e pomeranos, ou música alemã e música pomerana, será feita nesse trabalho somente quando apropriada, ou seja, a categoria pomerano ou música pomerana será usada quando denotar oposição à categoria alemão ou música alemã. Por sua vez, a categoria híbrida alemão/pomerano, ou música alemã/pomerana empregar-se-á para se referir a ambas as categorias, indistintamente.

\*\*\*

A historiografia aponta a origem eslava (WILLE, 2011, p. 16) dos pomeranos, considerados, mais especificamente, descendentes do povo *wende* (COSTA, 2007, p. 36), pagãos que tinham como divindade principal um deus de três cabeças chamado

*Triglaw*<sup>38</sup>. O nome da região da Pomerânia – em alemão, *Pommern* – provém do eslavo *Po-Morje*, que significa terra ao longo do mar (SALAMONI, 1995, p. 17). O processo de cristianização dos pomeranos<sup>39</sup> teve início com as viagens missionárias do prelado Otto de Bamberg em 1124 e 1128 (SEIBEL, 2010, p. 69), e o processo de germanização, para além dos assentamentos de populações alemãs na região – que era de baixa densidade demográfica – oriundos da cristianização, e da abertura das fronteiras pomeranas para o comércio e para a cultura alemã que disto resultou, se acirra a partir de 1400 em virtude da oficialização da língua alemã na região da Pomerânia (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 85), uma região de amplas e férteis planícies na costa do mar Báltico, pertencente hoje uma parte à Alemanha e outra à Polónia (Figura 1), e que passou por constantes invasões e disputas de território.



**Figura 1: Localização da Pomerânia (BEILKE, 2013, p. 1).**

---

<sup>38</sup> De acordo com o P. C. Maltzahn, os pomeranos acreditavam em deuses que se manifestavam na natureza (animismo). Além dos deuses maiores – o maior deus dos pomeranos era *Triglaw*, cujo templo se situava na atual cidade de Estetino –, havia também deuses menores que eram adorados através de animais, árvores, matas, riachos e lagos existentes na Pomerânia (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 84).

<sup>39</sup> Essa cristianização foi, evidentemente, católica. A luteranização da Pomerânia, de acordo com Seibel (2010), começou a partir do ano de 1534, quando a Assembléia de Treptow ordenou a implantação da doutrina de Lutero, efetivada por Johannes Bugenhagen, também chamado de Pomeranus (SEIBEL, 2010, p. 70)

Quanto ao paganismo referido, a cristianização das populações europeias não conseguiu apagar as diferentes tradições étnicas preexistentes. A conversão ao cristianismo deu lugar ao sincretismo e à criatividade própria das culturas populares, agrárias e pastoris (ELIADE, 1983, p. 201-207). Segundo Jairo Scholl Costa (2007) e Hammes (2010, vol. 1, p. 180), por exemplo, ainda no final do século XIX alguns habitantes de regiões isoladas da Pomerânia – cidades de Bütow, Lupow e Leba – falavam a língua *wende*. Embora cristianizados e germanizados, tinham seus hinários em *wende* além de em alemão, editados em 1588, os quais foram utilizados até meados de 1920. O mesmo se verifica nas pregações de alguns pastores da região, que se davam em ambas as línguas. Contudo, alguns viajantes teriam relatado que esses pomeranos não haviam renunciado de todo ao paganismo e cultuavam secretamente o deus *Triglaw*. Esse paganismo remanescente pode ser observado entre os descendentes de pomeranos no Brasil, no que se pode denominar de misticismo pomerano, um conjunto de costumes, crenças, simpatias e benzeções que os acompanham até os dias de hoje, como demonstra o livro de Joana Bahia, *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã* (2011), sobre os pomeranos do estado do Espírito Santo, ou ainda a tese de doutorado *Educação, história e memória: silêncios e reinvenções pomeranas na Serra dos Tapes*, de Carmo Thum (2009), sobre os pomeranos da região sul do Rio Grande do Sul, interpretações estas verificadas através de meu contato com a comunidade pomerana do interior do município de São Lourenço do Sul.

Acerca das constantes disputas territoriais na região da Pomerânia, Hammes (2010, vol. 1) e P. C. Maltzahn (2011) destacam que, desde o período das migrações dos povos, mais precisamente desde o século VII, quando os *wenden* migram para a região da Pomerânia, muitas guerras se sucederam ali, fustigando o povo pomerano. Cedo a Pomerânia despertou o interesse de povos *vikings*, noruegueses e dinamarqueses, que a ameaçavam pelo mar Báltico, ao norte. Os poloneses, vindos do sul ávidos por uma saída para o mar Báltico, chegaram a dominar por três vezes parte do território pomerano. Entre os anos de 768 e 814, Carlos Magno, e entre 936 e

973, Otto, o Grande, tentaram, sem êxito, anexar essas terras ao então Sacro Império Romano-Germânico. Entre os séculos X e XI, Dinamarca e Polônia lutaram pelo domínio da Pomerânia, arrasando parte daquelas terras. Em 1630, a Suécia, por seu turno, invadiu a Pomerânia. Entre 1655 e 1660, suecos e poloneses travaram disputa por território, em solo pomerano. Em 1720, praticamente todo o território pomerano passou a pertencer a Brandemburgo-Prússia. Entre 1756 e 1763 o rei da Prússia, Frederico, o Grande, enfrentou russos e suecos, vencendo-os e empenhando-se, após essa conquista, para recolonizar e reconstruir a Pomerânia. Entretanto, em 1806, Napoleão Bonaparte passou por terras pomeranas em direção à Rússia, deixando um rastro de destruição. No ano de 1815, no Congresso de Viena, as grandes potências europeias redesenharam o mapa europeu e, entre outras decisões, a Suécia teve que entregar as últimas possessões na Pomerânia Ocidental à Prússia. Em 1817 surgiu, então, a Província Pomerana da Prússia que, na unificação alemã em 1871, foi anexada ao Império Alemão. Em 1914 explodiu a I Guerra Mundial e, após seu término, conforme o Tratado de Versalhes no ano de 1919, a Alemanha perdeu a maior parte da Província Pomerana da Prússia Ocidental (Pomerânia Oriental) para a Polônia, que finalmente conseguiu o tão almejado acesso ao mar Báltico. Em 1939 teve início a II Guerra Mundial e, poucos meses antes de seu fim, o Exército Vermelho da União Soviética invadiu a Pomerânia Oriental e muitas cidades foram destruídas, entre elas, Pyritz e Kolberg, que praticamente desapareceram do mapa. Por fim, o desfecho da II Guerra impôs ao povo pomerano derradeira diáspora, forçando-o a migrar para a Alemanha Ocidental, Europa e restante do mundo, em razão da Conferência de Potsdam, que permitiu aos soviéticos e aos poloneses a expulsão da população civil de origem alemã que habitava ao leste dos rios Oder e Neisse.

A emigração pomerana<sup>40</sup> para o Brasil iniciou-se em meados do século XIX (LANDO; BARROS, 1976, p. 9). A Pomerânia era, nesse momento histórico, uma

---

<sup>40</sup> Embora a emigração pomerana possa ser arrolada à emigração alemã, devido à especificidade étnica da pesquisa optei por utilizar a expressão emigração pomerana aqui e nos demais pontos pertinentes.

província da Prússia e, portanto, fazia parte da Confederação Alemã. Nessa época, muitos pomeranos emigraram para o sul do Brasil. A vinda desses imigrantes (e dos demais imigrantes europeus nesse período) está estritamente vinculada à abolição do sistema feudal (servidão da gleba) no começo do século XIX na Prússia. Nessa região, houve uma reforma agrária<sup>41</sup>, mas como não foram dados aos ex-servos os meios de produção necessários, os ex-senhores feudais readquiriram em pouco tempo a terra, aumentando assim seus latifúndios. Na prática, a estrutura socioeconômica pouco mudara, pois a nobreza continuava como detentora da maior parte das terras e do controle dos meios de produção. As transformações sociais desse fato incidiram preponderantemente na vida dos camponeses (pequenos proprietários de terras) da Pomerânia, que iam se tornando agregados (jornaleiros<sup>42</sup>) da aristocracia rural (*Junkers* – grandes proprietários de terras) (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 90). Em outras palavras (FLORES, 1983, p. 86), o desequilíbrio entre a demanda e a oferta de trabalho na Europa, agravado pelo aumento demográfico, condicionou muitas pessoas à busca de soluções através da migração, primeiramente em termos europeus, dentro ou fora de seu país. Porém, como esses países não tinham capacidade de absorver o elemento flutuante e pendular, a solução encontrada foi a emigração para a América.

A emigração pomerana para o Brasil foi favorecida também pela propaganda feita na Europa, que mostrava o país como uma terra capaz de proporcionar ao imigrante uma vida tranquila e próspera. Para os camponeses, que viviam excluídos social e economicamente, i.e., quase no limite da sobrevivência, a emigração era o que precisavam no momento (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 90). Segundo Klaus

---

<sup>41</sup> Conforme lei promulgada pelo rei Frederico Guilherme III da Prússia, os ex-servos precisavam pagar com dinheiro ou entregar parte da gleba recebida para se tornarem proprietários. Além disso, mediante o estabelecimento de um imposto à população, os mais pobres deveriam entregar ao Estado “[...] um Groschen por mês, ou seja, o valor equivalente a três dias de trabalho”. Finalmente, a mecanização da lavoura fez com que muitos jornaleiros (agregados) perdessem seu trabalho no campo (COSTA, 2007, p. 24).

<sup>42</sup> Trabalhadores diaristas, que trabalhavam por jornada.

Granzow (2009), havia incentivo à emigração pomerana para o Brasil na própria Pomerânia, onde o general prussiano Johann Jakob Sturz teria afirmado:

O Brasil possui muitas riquezas e oferece inúmeras oportunidades para quem quiser progredir e viver de uma forma feliz aqui na Terra, bem mais do que qualquer outro país do mundo possa oferecer e proporcionou aos colonizadores um bom desenvolvimento. (GRANZOW, 2009, p. 121)

Quanto a esse processo, do ponto de vista brasileiro, segundo Denise Podewils (2011), “o país começava a se desenvolver nesse momento, porém a densidade demográfica era baixa, fator que levou ao investimento nessa forma de imigração” (PODEWILS, 2011, p. 9). De acordo com Giralda Seyferth (2011), os problemas de abastecimento oriundos da transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 e a dificuldade de se promover uma nova migração açoriana (como a que ocorreu na segunda metade do século XVIII) influenciaram a decisão de permitir a entrada de colonos imigrantes europeus (SEYFERTH, 2011, p. 7). Segundo Granzow (2009), o primeiro imperador do Brasil, D. Pedro I, ao casar-se com a princesa Leopoldina, da Casa dos Habsburgos e arquiduchessa austríaca, deu preferência, ainda na primeira metade do século XIX, à imigração de colonos provenientes da Alemanha e da Áustria, por serem “conterrâneos”, da esposa, mas também por se mostrarem “bons trabalhadores e colonizadores” (GRANZOW, 2009, p. 166)<sup>43</sup>. A regulamentação da Lei de Terras, lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, abriu espaço para a colonização das terras públicas brasileiras (SEYFERTH, 2011, p. 10). De acordo com Giancarla Salamoni e Carmem Aparecida Waskiewicz (2013, p. 78), nesse momento a colonização passa a ser incentivada pelo Governo Geral, o qual cede certa quantidade de terras com o fim de se formarem colônias agrícolas. A colonização vinculada à imigração estava relacionada, ainda, segundo Seyferth (2011), “à necessidade de povoamento do território brasileiro como forma de resolver

---

<sup>43</sup> Ademais, segundo Martin Dreher (2005), o principal objetivo da vinda de imigrantes europeus para o Brasil era branquear a população brasileira, a chamada política do branqueamento.

a questão indígena<sup>44</sup>, consolidar as fronteiras internacionais e implantar um modelo de agricultura diferenciada da grande propriedade monocultora” (SEYFERTH, 2011, p. 8).

Quanto ao Rio Grande do Sul<sup>45</sup>, de acordo com Podewils (2011, p. 6), prevaleceu a colonização oficial, organizada pelo governo, e que instalou importantes núcleos coloniais baseados na pequena propriedade em distintas áreas desocupadas do Estado. Em princípio, segundo Salamoni e Waskiewicz (2013, p. 78-79), essa ação do governo não foi bem vista pelos latifundiários, porém muitos desses proprietários de terras aderiram à política de colonização, parcelando porções das propriedades que não eram propícias ao desenvolvimento da pecuária, ou seja, as áreas de matas e de relevo mais íngreme. Na perspectiva de Marinês Zandavali Grando (1989), os estancieiros-charqueadores viram nesse processo de colonização mais uma oportunidade de enriquecimento, participando diretamente da especulação fundiária, pois “apossavam-se das terras de mato contíguas as suas propriedades e transformavam-nas em colônias a serem vendidas aos imigrantes, retendo para si, todavia, as terras planas. O sistema de colonização privada juntou-se, assim, à colonização oficial” (GRANDO, 1989, p. 18). Assim, em muitos casos, a colonização também esteve amparada em iniciativas particulares, ainda que os governos imperial e provincial tivessem o controle oficial sobre o processo de instalação de colônias, com base na imigração europeia não portuguesa. Portanto, a colonização de iniciativa privada, organizada por empresários particulares, em parceria com latifundiários, também buscava angariar trabalhadores rurais para fixá-los à terra com o propósito de formar colônias para produzir alimentos<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Segundo Seyferth (2011), a colonização estrangeira era vista como um tipo de “processo civilizador” que poderia pacificar os índios e transformá-los em mão de obra útil (SEYFERTH, 2011, p. 8).

<sup>45</sup> A imigração germânica no Rio Grande do Sul teve início em 1824, por ocasião da Colônia São Leopoldo (WILLEMS, 1980, p. 71).

<sup>46</sup> A ação de um empresário alemão, Jacob Rheingantz, e a contribuição de seu sócio na empresa colonizadora, José Antônio de Oliveira Guimarães (fazendeiro de origem luso-brasileira estabelecido na região), foram fundamentais para o agenciamento da vinda dos imigrantes e sua fixação nas terras da Serra dos Tapes (COARACY, 1957, p. 23). Rheingantz adquiriu “8 léguas de terras devolutas, à razão de ½ real por braça quadrada, com a obrigação de medi-las dentro de 5 anos e povoá-las com colonos

Quanto à região sul do Rio Grande do Sul, o grande impulso à mesma se deu em 1858, por ocasião da criação da colônia particular São Lourenço (PODEWILS, 2011, p. 7), uma colônia agrícola instalada na Serra dos Tapes, em terras do município de Pelotas – área que hoje se encontra no município de São Lourenço do Sul (fundado no ano de 1884) –, composta majoritariamente por imigrantes pomeranos.

Nessa região, e espalhados por áreas adjacentes, muitos descendentes de imigrantes pomeranos ainda vivem, conformando a comunidade pesquisada nessa pesquisa no tocante à sua música. Todos os eventos etnografados durante o trabalho de campo junto ao Musical Boa Esperança deram-se dentro da área original da colônia São Lourenço ou em suas proximidades, o que comprova que os casamentos, as bodas, as confirmações, as festas de comunidade e os bailes de casais pomeranos atuais observados e sua música ainda estão intimamente relacionados à geografia e à história colonial.

### **3.2. Reflexões acerca da memória e da identidade pomerana na Serra dos Tapes**

Esse subcapítulo propõe-se a refletir acerca da memória e da identidade pomerana no contexto sócio-histórico da Serra dos Tapes<sup>47</sup> (Figura 2), região sul do Rio Grande do Sul, Brasil, à luz de discussão teórica, utilizando-se das temáticas memórias migrantes, usos do passado, memória e esquecimento, e memória coletiva. O desenvolvimento do argumento passa por diferentes instâncias: a instalação de uma colônia de camponeses majoritariamente pomeranos sob a administração conflituosa de um renano e em uma área rodeada por estâncias luso-brasileiras; a força dos anos jubilares na (re)construção de representações e o interesse recente do

---

agricultores alemães, suíços ou belgas. O seu número não deveria ser inferior a 1440 almas” (RHEINGANTZ, 1907, p. 8).

<sup>47</sup> Na geografia política atual, a zona colonial situada sobre a Serra dos Tapes distribui-se entre os municípios de São Lourenço do Sul, Turuçu, Pelotas, Arroio do Padre, Canguçu, Capão do Leão e Morro Redondo (CERQUEIRA, 2010, p. 872).

poder público em buscar uma identidade peculiar à região; a interpretação acadêmica de que a cultura pomerana foi silenciada pela ideologia do germanismo; e a positivação contemporânea da identidade pomerana são elementos sócio-históricos que ensejam disputas memoriais e identitárias na Serra dos Tapes. A partir da reflexão que aqui se propõe, em que o contexto sócio-histórico e a discussão teórica se imbricam, objetiva-se fazer emergirem subsídios que contribuam para uma melhor compreensão de tais disputas, as quais envolvem a comunidade de descendentes de pomeranos na região. Pôde-se inferir que as escolhas da referida comunidade se refletem em seu processo de memória/esquecimento/rememoração, porém, ao mesmo tempo, também sofreram/sofrem interferências do contexto sócio-histórico no qual a mesma se insere.



**Figura 2: Municípios da Microrregião de Pelotas abrangidos pela Serra dos Tapes<sup>48</sup>.**

Fundada em 1858, a Colônia São Lourenço (Figura 3), uma colônia particular para a qual se destinaram muitos imigrantes alemães, majoritariamente pomeranos<sup>49</sup>,

---

<sup>48</sup> Por Raphael Lorenzeto de Abreu – Image: RioGrandedoSul, MesoMicroMunicip.svg, own work, CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=830555>.

foi o grande impulso para a imigração na Serra dos Tapes, que atualmente constitui-se um cenário potencialmente profícuo a disputas memoriais e identitárias. Para melhor compreender tais disputas, tendo como foco a comunidade pomerana da região, se tecerá discussão teórica embasada em autores associados à memória e à identidade, discussão que estará atrelada a aspectos sócio-históricos da comunidade de descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes, destacada por pesquisadores que se debruçaram sobre esta temática.

---

<sup>49</sup> De acordo com P. C. Maltzahn (2011), em uma retrospectiva histórica, a Pomerânia era, no início da segunda metade do século XIX, uma província da Prússia, portanto fazia parte da Confederação Alemã (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 90). Foi nessa época que muitos pomeranos, ou seja, cidadãos da Prússia, emigraram dessa região para o sul do Brasil, em especial, para São Lourenço do Sul.

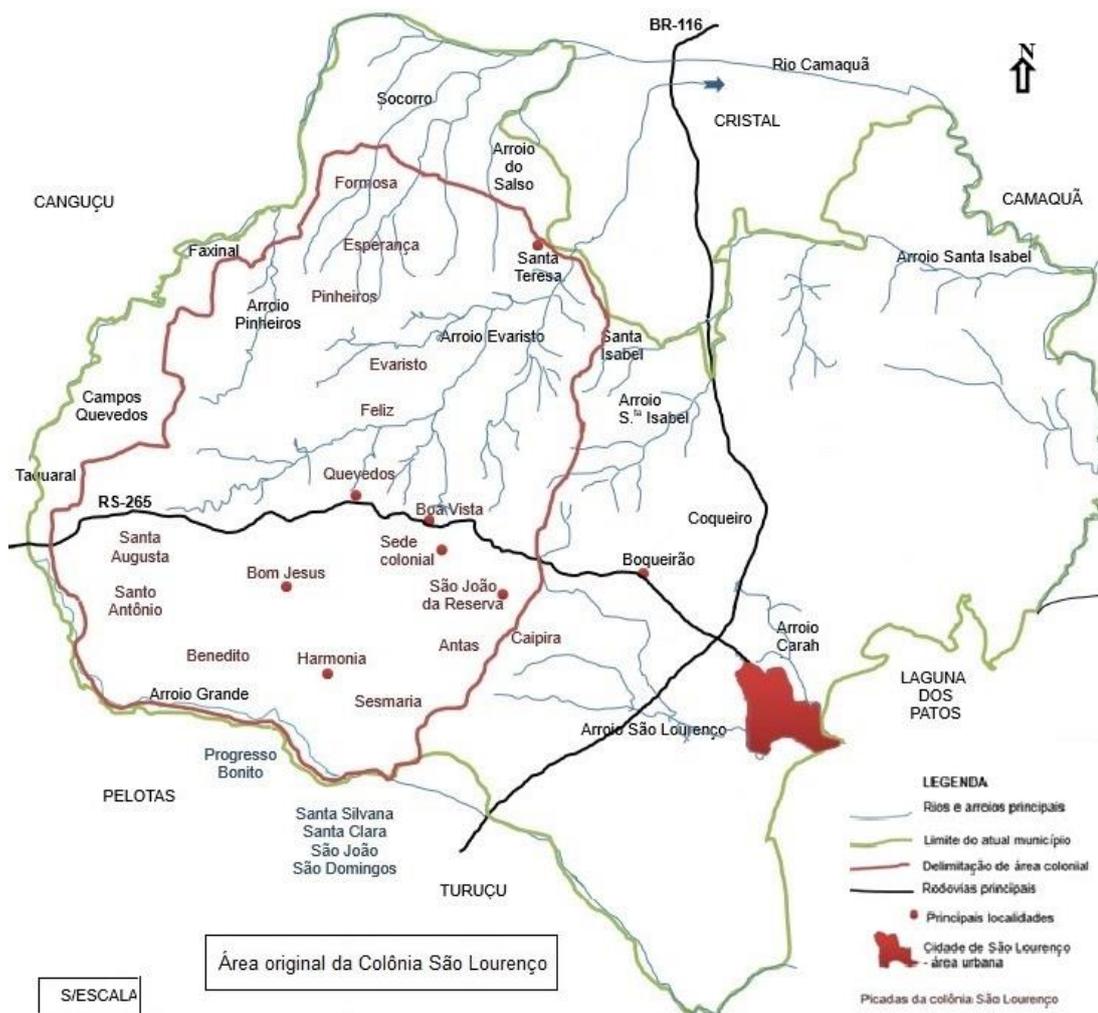


Figura 3: Área original da Colônia São Lourenço<sup>50</sup>.

Levando em consideração as disputas memoriais e identitárias nas quais os pomeranos da Serra dos Tapes encontram-se envolvidos, as reflexões aqui presentes partem do seguinte questionamento: as escolhas da referida comunidade se refletem em seu processo de memória/esquecimento/rememoração, ou foram/são impostas pelo contexto sócio-histórico no qual a mesma se insere?

Segundo o pesquisador Carmo Thum (2009), a cultura pomerana foi silenciada pela ideologia do germanismo, institucionalizada na Serra dos Tapes por meio da igreja, da escola e do comércio. Essa interpretação acadêmica vai ao encontro

<sup>50</sup> Figura elaborada a partir de Patrícia BOSENBECKER. *Uma colônia cercada de estâncias: Imigrantes em São Lourenço do Sul/RS (1857/1877)*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011, p. 154.

do posicionamento de alguns autores, como Michael Pollak (1989; 1992), Jacques Le Goff (2003), Pierre Nora (1993; 1996) e Alessandro Portelli (2010), os quais salientam que a memória tem sido alvo de disputas e conflitos, e reconhecem que a memória coletiva é passível de manipulação nas lutas pelo poder. No entanto, outros pesquisadores relativizam a interpretação de Thum (2009), pois, segundo eles, essa seria também uma forma de opressão cultural, onde haveria apenas a substituição do opressor (P. C. MALTZAHN, 2011), ou, então, se configuraria a partir de uma positivação contemporânea da identidade pomerana (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010; FERREIRA; HEIDEN, 2009). Nesse quadro de disputas, pode-se acrescentar, ainda, o papel do poder público, mais especificamente da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul (município onde se situa a área da antiga Colônia São Lourenço), o qual promove, ainda na década de 1980, um *revival* alemão, e, a partir da primeira década do século XXI, um *revival* pomerano, ambos com apelo turístico/comercial (P. C. MALTZAHN, 2011; FERREIRA; HEIDEN, 2009).

O germanismo e instituições como igreja, escola e casas comerciais atuaram, ao longo da história, como opressores culturais frente aos pomeranos da Serra dos Tapes? Ou a comunidade pomerana dessa região foi/é autônoma em suas escolhas de memória/esquecimento/rememoração? A atuação do poder público tem contribuído para “dar voz” à cultura pomerana local? Ou tem atuado como uma outra forma de opressão cultural, no sentido de mercantilizar e supervalorizar essa cultura? Tais hipóteses, oriundas do quadro de disputas memoriais e identitárias que envolve a comunidade de descendentes pomeranos da Serra dos Tapes, serão analisadas e consideradas na contextualização sócio-histórica e na discussão teórica que permeiam esse subcapítulo

### 3.2.1. Serra dos Tapes: um espaço de disputas memoriais e identitárias

De acordo com Regina Weber e Patrícia Bosenbecker (2010), a Colônia São Lourenço – e, mais atualmente, a colônia de São Lourenço do Sul, por extensão –, em

diferentes momentos, serviu como espaço de elaboração e afirmação de representações, as quais situaram indivíduos e grupos, ora positivamente, ora negativamente, configurando situações de disputas de memória e de identidade. A instalação de uma colônia de camponeses majoritariamente pomeranos sob a administração conflituosa de um renano (E. IEPSEN, 2008; KOLLING, 2008; CUNHA, 1995) e em uma área rodeada por estâncias luso-brasileiras (P. BOSENBECKER, 2011); a força dos anos jubilares na (re)construção de representações (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010; E. IEPSEN, 2008) e o interesse recente do poder público em buscar uma identidade peculiar à região (P. C. MALTZAHN, 2011; FERREIRA; HEIDEN, 2009); a interpretação acadêmica de que a cultura pomerana foi silenciada pela ideologia do germanismo (THUM, 2009); e a positivação contemporânea da identidade pomerana (P. C. MALTZAHN, 2011; WEBER; P. BOSENBECKER, 2010; FERREIRA; HEIDEN, 2009) são aspectos da configuração sócio-histórica que ensejam tais disputas (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 347).

### 3.2.1.1. De mitos e ilhas: memórias que migram

A ação de um empresário alemão (renano), Jacob Rheingantz, e a contribuição de seu sócio na empresa colonizadora, José Antônio de Oliveira Guimarães (fazendeiro de origem luso-brasileira estabelecido na região), foram fundamentais para o agenciamento da vinda de imigrantes alemães e sua fixação nas terras da Serra dos Tapes (COARACY, 1957, p. 23). Se a imigração alemã no Rio Grande do Sul teve início em 1824 (WILLEMS, 1980, p. 71), por ocasião da Colônia São Leopoldo, o grande impulso a essa imigração, para a região sul do Rio Grande do Sul, foi a criação da colônia particular São Lourenço em 1858, uma colônia agrícola instalada na Serra dos Tapes, em terras à época do município de Pelotas – área que hoje se encontra no município de São Lourenço do Sul (fundado no ano de 1884) –, composta majoritariamente por imigrantes pomeranos (CERQUEIRA, 2010,

p. 874)<sup>51</sup>. De acordo com Ferdinand Schröder, a maioria pomerana deveu-se à sua capacidade agrícola: “Após a chegada de mais de 115 pessoas no ano de 1858, os anos posteriores trouxeram elementos mais apropriados: trabalhadores rurais da Pomerânia” (SCHRÖDER, 2003, p. 123).

Escritos laudatórios a Jacob Rheingantz, consolidando-o como o fundador da Colônia São Lourenço através da historiografia local, perduraram até décadas recentes, mesmo que, desde o centenário da imigração alemã no Rio Grande do Sul, em 1924, tenham surgido obras que o descrevam como “ganancioso, imprudente e espoliador” (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 354). Coube a Jorge Luis da Cunha (1995), com documentos encontrados na Alemanha, trazer novos dados que demonstraram os expedientes utilizados por Rheingantz, que conduziam os camponeses a uma condição servil. Em pesquisa mais recente, tentando desconstruir o mito do fundador da colônia, Eduardo Iepsen (2008) analisa a Revolta de 1867 – fato contemporizado pelos memorialistas e historiadores locais –, na qual um grupo de aproximadamente duzentos colonos invadiu a casa de Rheingantz, motivado pela atuação gananciosa do empresário. Na esteira de E. Iepsen (2008), Nilo Bidone Kolling (2008) também aborda a Revolta de 1867, tratando-a, porém, como um levante pomerano. Com base na correspondência com reivindicações enviada às autoridades prussianas, em 1865, Kolling (2008) afirma que:

Os oito pontos da pauta reivindicatória expressam, de maneira clara, a pauta de desleixo para com a melhoria das condições aqui encontradas e trabalhadas pelos próprios colonos. Em nada mudara a sua situação de servos da gleba da Pomerânia para colonos livres no sul do Brasil. E,

---

<sup>51</sup> No entanto, anteriormente a essa data já havia organização colonial na região, como aponta o pesquisador Fábio Vergara Cerqueira (2010): “Em meados do século, com a retomada do desenvolvimento econômico que se seguiu ao fim da Revolução Farroupilha, surgiu uma nova frente de investimentos: a criação de colônias por particulares. Em 1849, foi criada a Associação Auxiliadora da Colonização, baseada em capital de empresários da região, que tinha como objetivo a criação das colônias, que surgiram em grande número. Entre as primeiras colônias criadas em Pelotas, destacaram-se a Dom Pedro II (1849), Nova Cambridge (1850) e a colônia de Monte Bonito (1850), as duas primeiras formadas por colonos ingleses (entre os quais alguns provindos do País de Gales), a última por irlandeses e a primeira leva de alemães prussianos” (CERQUEIRA, 2010, p. 874).

conclusivamente, o levante pomerano do Natal de 1867. (KOLLING, 2008, p. 889)

Segundo o pesquisador, o levante dos pomeranos foi “uma forma de protesto popular contra a forma de semiescravidão e endividamento, bem como o não cumprimento de promessas da parte do colonizador Rheingantz” (KOLLING, 2008, p. 884). Portanto, Kolling (2008) associa a condição de servidão do povo pomerano, que perdurou por séculos na Europa, às condições de exploração econômica vivenciadas pelos imigrantes inseridos na colônia. Dessa maneira, a direção colonial no mínimo conflituosa de Rheingantz (E. IEPSEN, 2008; CUNHA, 1995) pode ser associada, na ótica de Kolling (2008), à suposta disputa étnica entre renanos e pomeranos que, em contato no seio da colônia, teriam reproduzido a condição de exploradores e explorados oriunda da Europa.

São Lourenço, a colônia alemã mais meridional do Brasil, foi considerada por Jean Roche (1969, p. 179) um “ilha agrícola numa mancha florestal, no meio de uma zona luso-brasileira de pecuária, na planície”. Essa ideia de “ilha de colonização”, segundo Patrícia Bosenbecker (2011), remete a certo grau de isolamento dos colonos. No entanto, de acordo com a pesquisadora, houve contatos interétnicos desde o princípio (P. BOSENBECKER, 2011, p. 6). Para além do contato entre pomeranos e renanos (e demais etnias minoritárias) no interior da colônia, P. Bosenbecker (2011) aponta as vendas como casas comerciais de grande importância social e econômica na época, as quais foram “transformando-se em espaços centrais nas relações entre os habitantes locais” (P. BOSENBECKER, 2011, p. 124-125), onde os colonos estabeleciam contatos com os luso-brasileiros, bem como com afrodescendentes e famílias italianas estabelecidas na Vila Boqueirão – povoação localizada há alguns quilômetros da colônia – e também com os demais estrangeiros que por ali passavam<sup>52</sup>. Além disso, alguns camponeses de origem lusa ou brasileira compraram

---

<sup>52</sup> Segundo P. Bosenbecker (2011), “as regiões de Pelotas e Rio Grande/RS recebiam grande contingente de trabalhadores de países vizinhos, ou de outras regiões, seja pelo trabalho disponível nas charqueadas ou pelo grande volume de comércios realizados pelo porto de Rio Grande. Aliás, a

lotes e se estabeleceram na colônia, escapando da configuração das estâncias (P. BOSENBECKER, 2011, p. 131). Em sua pesquisa, P. Bosenbecker demonstra contatos interétnicos<sup>53</sup> através de vários exemplos, evidenciando que a “ilha colonial” não era tão isolada assim. Contatos interétnicos se sucederam desde muito cedo, o que relativiza a afirmação de Roche (1969) e comprova que a colônia não era “fechada”, “isolada” em si mesma, já pouco tempo após sua fundação.

Em um contexto de imigração, Ana Maria Sosa (2011) considera o imigrante como um sujeito privado de um lugar apropriado no espaço social, “o imigrante como um ser sem lugar, deslocado, inclassificável”<sup>54</sup> (SOSA, 2011, p. 216). Nesse sentido, Pierre Bourdieu (1998) sublinha:

Nem cidadão nem estrangeiro, nem totalmente do lado do Mesmo, nem totalmente do lado do Outro, o imigrante se situa neste lugar ‘bastardo’ [...] na fronteira entre o ser e o não-ser social. Deslocado no sentido de incongruente e inoportuno, e a dificuldade que se experimenta em pensá-lo [...] apenas reproduz a dificuldade que sua existência incômoda cria. (BOURDIEU, 1998, p. 11)

Na bagagem, os “bastardos” pomeranos trouxeram suas memórias migrantes, deslocadas no novo espaço social. Além disso, os pomeranos foram instalados, no caso da Serra dos Tapes, em uma colônia onde eram etnia majoritária, porém, não única – havia uma minoria de renanos (incluindo o fundador e diretor controverso Jacob Rheingantz), e ainda alguns austríacos, dinamarqueses e belgas (P. BOSENBECKER, 2011, p. 46). Salienta-se, ainda, que a Colônia São Lourenço era

---

característica portuária da região contribuiu para a passagem de pessoas de origens diversas por tratar-se de uma área de trânsito” (P. BOSENBECKER, 2011, p. 129).

<sup>53</sup> Quanto à presença negra na Serra dos Tapes, por exemplo, há indicações de que aproximadamente 43 comunidades negras rurais vivem atualmente na região denominada como Zona Sul, que tem como polo o município de Pelotas, e podem ser mencionadas, até o momento, sete comunidades no interior de São Lourenço do Sul, a partir de mapeamento realizado pela ONG CAPA (CAPA/MDA, 2010). Dessas, de acordo com Pinheiro (2014), cinco já receberam certificados de autorreconhecimento emitidos pela Fundação Cultural Palmares (FCP), o que significa um reconhecimento oficial por parte do poder público (PINHEIRO, 2014, p. 324-325). Essas comunidades são: Monjolo (Serrinha), Picada, Vila do Torrão (Canta Galo), Coxilha Negra e Rincão das Almas. Além dessas, as comunidades do Faxinal (Campos Quevedos) e do Boqueirão já foram identificados pela FCP (CAPA/MDA, 2010).

<sup>54</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “el inmigrante como un ser sin lugar, dislocado, inclassificable”.

rodeada de estâncias luso-brasileiras, e relativamente próxima à Vila Boqueirão, povoado com aptidões comerciais, dados que sugerem certo nível de contatos interétnicos (P. BOSENBECKER, 2011).

Ainda que as identidades étnicas se mobilizem com referência a uma alteridade, e a etnicidade implique na organização de agrupamentos dicotômicos nós/eles (POUTGNAT; STREIF-FERNANT, 1998, p. 150), Michel Calapodis (2014) ressalta que pode haver uma indefinição de fronteiras entre o “nós” e o “eles” em contextos pluriétnicos e de imigração, i.e., entre o grupo de pertença primária e os outros. Conforme o autor, os grupos de imigrantes não são redutíveis somente à inter-relacionalidade de seus membros, e as suas estratégias de conformidade podem levá-los a adotar um comportamento social específico para a sociedade de acolhida, enfraquecendo sua relação com o seu grupo, limitando o seu grau de pertença, por exemplo, à simples característica de origem comum (CALAPODIS, 2009, p. 428-471).

A colônia de São Lourenço do Sul revela-se, portanto, um espaço complexo, pluriétnico, inter-relacional, terreno fértil para disputas memoriais e identitárias, tanto para mais quanto para menos, i.e., tanto essas disputas podem evidenciar-se através de dominação ideológica – renanos *versus* pomeranos, o mito de Rheingantz, a hipótese de Carmo Thum (2009) sobre o silenciamento da cultura pomerana através do germanismo –, quanto podem resultar em certo grau de hibridização, de geração de certo grau de pertença comum – os contatos interétnicos, as memórias migrantes, e a hipótese de Paulo César Maltzahn (2011) sobre a construção de uma identidade teuto-brasileira na região, sem fronteiras fortemente marcadas entre “alemães” e “pomeranos”.

### 3.2.1.2. De anos jubilares e revivals: o poder público como porta-voz da cultura pomerana

Conforme Regina Weber (2008), a definição de datas comemorativas é um recurso para a institucionalização de identidades étnicas, o que se pode verificar, em

relação à colônia de São Lourenço do Sul, através da análise de seus anos jubilares (E. IEPSSEN, 2008), i.e., das comemorações do cinquentenário, do centenário e do sesquicentenário de sua fundação. Em 1909 são publicados, no *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* (RODRIGUES, 1909), dois textos em homenagem aos cinquenta anos da colônia: o primeiro, do filho de Jacob Rheingantz, Carlos Guilherme, que buscou honrar a memória de seu pai; o segundo, de Augusto Moreira Paes, genro de Oliveira Guimarães, que procurou, por seu turno, lembrar a participação de seu sogro no empreendimento. Conforme Weber e P. Bosenbecker (2010), esses artigos ilustram uma disputa por posições na memória local, envolvendo a família Rheingantz, com a colaboração de alguns autores<sup>55</sup>, e os que afirmavam a participação de Oliveira Guimarães na construção da colônia, destacando a posição da elite agrária luso-brasileira dominante (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 352).

Segundo E. Iepsen (2008), em 1940, o jornal local *A Tribuna* ainda identificava José Antônio de Oliveira Guimarães e Jacob Rheingantz, lado a lado, como “pródromos” da campanha colonizadora de São Lourenço. Porém, anos depois, o jornal *Voz do Sul*, que circulou em São Lourenço entre 1948 e 1964, pertencente à Pamphilio Stenzel, filho de um imigrante alemão, teve papel fundamental na exaltação de Jacob durante as celebrações do centenário de fundação da colônia. E. Iepsen destaca ainda dois outros marcos na afirmação do mito de Rheingantz nesses anos: o lançamento do livro de Vivaldo Coaracy, *A colônia São Lourenço e o seu fundador Jacob Rheingantz* (1957), e a construção do *Monumento ao Colono* (1958), onde consta uma placa em homenagem à Jacob (E. IEPSSEN, 2008, p. 48, 93 e 104). Nota-se que, apesar da direção colonial conflituosa por parte do empresário, a memória da comunidade lourenciana foi modelada, com o auxílio de anos jubilares, a ponto de

---

<sup>55</sup> Nos anos anteriores, 1907 e 1908, outros passos para a afirmação da memória de Rheingantz já haviam sido dados: a construção de um monumento, a transferência de seus restos mortais de Rio Grande para uma igreja próxima à sua antiga residência na colônia, e o lançamento do livro de Carlos Guilherme Rheingantz, *Colônia de São Lourenço. Histórico de sua Fundação por Jacob Rheingantz* (E. IEPSSEN, 2008, p. 48).

mitificar Rheingantz como “empresário visionário”, como “fundador pioneiro”, como “diretor exemplar”. No sentido dessa personificação positiva, Joël Candau (2012) aponta:

A prosopopeia memorial [personificação] apresenta várias características: idealização, personagens-modelo nos quais são mascarados os defeitos e enaltecidas as qualidades, seleção de traços de caráter julgados dignos de imitação, lendas de vidas *post mortem* que podem fabricar deuses, transcendendo as qualidades pessoais do defunto através de um modelo que combina arquétipos e estereótipos. (CANDAU, 2012, p. 143)

De acordo com P. C. Maltzahn (2011), no ano de 1983 a Organização Lourenciana de Ação Comunitária (OLAC) promove o *Primeiro Festival de Folclore Teuto e Gaúcho* em São Lourenço do Sul, no qual se destacou o *Grupo de Danças Folclóricas Alemãs Sonnenschein*, fundado meses antes (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 193). Esse festival está inserido, segundo o pesquisador, no contexto político de São Lourenço do Sul, pois está relacionado com o centenário de emancipação desse município e, de certa maneira, vinculado à divulgação turística da cidade, bem como, também, à valorização e à preservação da cultura teuto-brasileira dessa comunidade, congregando a população de descendência alemã especialmente através do *Sonnenschein*, de sorte que marcou o *revival* alemão em São Lourenço do Sul.

Conforme o pesquisador, a palavra pomerano começa a ter destaque em São Lourenço do Sul no ano de 2006, quando a Associação Caminho dos Pomeranos, em parceria com a Prefeitura Municipal, cria uma rota turística rural, o *Caminho Pomerano*. Já no ano seguinte, há o lançamento do romance histórico *O Pescador de Arenques*, de Jairo Scholl Costa (2007), o qual conta a história do personagem pomerano Peter Kampke desde a Pomerânia até o Brasil. No entanto, o termo pomerano, mais precisamente, a forma hifenizada alemão-pomerano, é essencialmente enfatizada na ocasião das comemorações do *Sesquicentenário da Imigração Alemã-Pomerana* em São Lourenço do Sul em 2008. Este marca definitivamente o *revival* pomerano no município. De acordo com Maria Letícia

Mazzucchi Ferreira e Roberto Heiden (2009), a etnia pomerana, que por longo tempo fora ignorada nessa região, passa a ser, então, supervalorizada, atendendo a uma política de “invenção do passado” (FERREIRA; HEIDEN, 2009, p. 137).

Quanto às datas comemorativas, aos calendários “nacionalistas” ou “étnicos”, Candau (2012, p. 90-91) salienta que o tempo, assim provisoriamente domesticado nesse “templo da memória coletiva”, “autoriza a ancoragem de cada sujeito em uma temporalidade fundadora da identidade (facilitação à orientação da memória que fornece referências a partir das quais os indivíduos organizam suas existências)”. Segundo o autor, há sempre uma seleção, uma escolha dos acontecimentos a serem destacados, quando é preciso observar o trabalho de construção da identidade que vai se fundar sobre “as coisas dignas de entrar na memória”. Assim, “o memorável, longe de ser o passado registrado ou um conjunto de arquivos, é um saber no presente, operando por reinterpretações” (CANDAU, 2012, p. 94-95). Tais reinterpretações são visíveis no caso das datas comemorativas alusivas à imigração alemã/pomerana para São Lourenço do Sul/Serra dos Tapes, onde se travaram disputas por posições na memória local, se consolidaram mitos, e se promoveram *revivals* étnicos. De acordo com Candau (2012):

Comemorações invadem os calendários para organizar as memórias com a esperança de unificá-las, de tal maneira que elas possam participar do jogo identitário no sentido desejado pelos grupos ou indivíduos: legitimação, valorização, conjuração, exclusão, adesão aos acontecimentos fundadores, manutenção da ilusão comunitária, da ficção da permanência e do sentimento de uma cultura comum, revitalização, enrijecimento ou congelamento da identidade quando considerada ameaçada. (CANDAU, 2012, p. 147)

Nessa direção converge a opinião de Paul Ricoeur (1996), para quem essa manipulação de memória nas datas comemorativas é objeto de interesse em jogos políticos, ideológicos, étnicos, entre outros. O uso perverso da seleção da memória coletiva encontra-se, portanto, nesse processo de rememoração social, cuja função é justamente a de impedir o próprio esquecimento. Apagam-se da lembrança as

situações constrangedoras (por exemplo, a direção conflituosa da colônia por parte de Rheingantz, a Revolta de 1867, a servidão pomerana) e privilegiam-se os mitos fundadores e as utopias étnicas (o fundador pioneiro, o colono desbravador, o pomerano exótico) que sejam do interesse do poder público na ocasião.

Ao referir-se ao silenciamento que os pomeranos teriam sofrido, em sua hipótese, na Serra dos Tapes, Carmo Thum (2009) entende que a escola e a universidade podem ser “instrumentos de reinvenção, se e quando atuar sobre os processos de opressão e silêncios vividos, na e sobre a cultura pomerana” (THUM, 2009, p. 334). Apesar de compreender a situação dada como “produto de uma ação histórica”, o pesquisador afirma ter consciência de que deve “intervir sobre essa realidade, a fim de fomentar uma ação emancipatória”, concluindo que “o silenciamento realizado pelas agências formativas [igreja, escola, comércio] necessita ser rompido” (THUM, 2009, p. 343). Nesse sentido, Thum (2008) sublinha que já “existem organizações civis atuando junto ao mundo pomerano, no sentido do resgate da memória, da interpretação dos movimentos históricos com vistas à produção de um presente-futuro alicerçados nos interesses e perspectivas dos pomeranos” (THUM, 2008, p. 18).

No tocante à ação do poder público, o caso do município de São Lourenço do Sul (onde se situa atualmente a área da antiga Colônia São Lourenço) se apresenta, pelo grau de envolvimento da administração pública local, como um exemplar de uma tendência contemporânea de valorização da dimensão local em um mundo globalizado, a qual se insere no contexto nacional de “proliferação” (TORNATORE, 2008) da busca patrimonial que caracteriza o cenário brasileiro desde os anos 1980 (FERREIRA; HEIDEN, 2009, p. 138). Para Candau (2012), o patrimônio pode funcionar como um aparelho ideológico da memória: “a conservação sistemática dos vestígios, relíquias, testemunhos, impressões, traços, serve de reservatório para alimentar as ficções da história que se constrói a respeito do passado” (CANDAU, 2012, p. 158-159), cumprindo um papel essencial para autenticar o discurso do passado compartilhado. Segundo o autor, é a crença no passado comum, nas origens,

na memória, que favorece a emergência de um real compartilhar desse passado. Pode-se dizer, então, que São Lourenço do Sul empreende uma “redescoberta” do passado e, ao mesmo tempo, passa a ser dependente dele (FERREIRA; HEIDEN, 2009, p. 151). Nesse sentido, Gaetano Ciarcia (2001), ao estudar a fabricação folclórica entre os Dogon do Mali e sua relação com o turismo étnico, revela que esses sujeitos são praticamente obrigados a interpretar uma memória mítica que foi transformada em patrimônio desde que o etnólogo francês Marcel Griaule iniciou seus estudos sobre essa cultura e implementou políticas de valorização patrimonial. O autor demonstra que a tradição, nesse caso, se transformou em uma poderosa fonte de economia, porém, seguir a tradição virou regra mercadológica, o que interferiu nos processos culturais dos Dogon.

O discurso oficial, veiculado nos meios de comunicação e nos materiais de divulgação da Secretaria Municipal de Turismo, Indústria e Comércio de São Lourenço do Sul, falam da “recuperação da tradição e afirmação da identidade pomerana”, quando a municipalidade cria diversos canteiros patrimoniais: o roteiro turístico rural *Caminho Pomerano*, as festividades comemorativas aos 150 anos da chegada dos primeiros imigrantes (e sua continuidade, com a festa dos 151 anos), o Museu do Colono<sup>56</sup>, entre outros (FERREIRA; HEIDEN, 2009, p. 141). De acordo com Gérard Lenclud (1987, p. 158), a tradição de uma cultura são suas referências, a sua ficha funcional, os seus testemunhos de moralidade, a sua herança. Mas, diferentemente das heranças políticas, trata-se de uma herança constituída de modo bem livre. Portanto, pode-se conjecturar que intervenções políticas, ainda que a comunidade possa vir a acreditar nessa reinvenção, nessa recuperação, nessa redescoberta, interferem, de uma maneira ou de outra, na sua herança cultural, influenciando sua maneira de conservar o tempo, sua mensagem cultural e seu modo particular de transmissão.

---

<sup>56</sup> O projeto de revitalizar a casa antiga casa de Jacob Rheingantz e transformá-la em Museu do Colono foi anunciado pela municipalidade à época do Sesquicentenário, mas acabou não se realizando.

Mais especificamente quanto ao *Caminho Pomerano*, sua importância é salientada por Guilherme Peglow Klumb (2009), por manter traços peculiares da cultura pomerana ao passo que busca por alternativas de desenvolvimento para os espaços rurais onde os pomeranos se inserem. Criado em São Lourenço do Sul ainda em 2006, o *Caminho Pomerano* apresenta propriedades rurais como locais de visita onde o turista tem contato com o artesanato e a gastronomia local, o cultivo de produtos baseados na agroecologia, além da possibilidade de visitar agroindústrias com produção de derivados do leite e de árvores frutíferas, ainda que o atrativo principal se encontre na figura dos descendentes de pomeranos e suas tradições, ou seja, “tem-se o contato com a marcante herança cultural dos povos vindos da Pomerânia”<sup>57</sup>. No entanto, Klumb (2009) destaca que, apesar do nome do roteiro, apenas algumas famílias pomeranas estão inseridas no mesmo – há presença marcante de famílias de ascendência alemã não pomerana (renana) –, o que tem causado muita resistência ao empreendimento por parte dos moradores do município, e fomentando o que Candau (2012) denomina “memórias artificiais”:

Nem mediadoras, nem criadoras de laços sociais, as memórias artificiais, em razão disso, não permitem à tradição sobreviver e se renovar. Destinadas à repetição, essas memórias artificiais se opõem à memória inventiva, irmã do esquecimento, quer dizer, a rememoração ativa, própria às sociedades que, em suas heranças, aceitam a triagem, o compartilhamento, a eliminação e a perda. (CANDAU, 2012, p. 115)

Na perspectiva de Candau (2012), para a tradição própria a um grupo viver e não apenas sobreviver, ou seja, para ser transmitida e, sobretudo, recebida pelas consciências individuais em inter-relação, ela deve estar de acordo com o presente de onde obtém significado. Como obter significado de uma memória artificial,

---

<sup>57</sup> COSTA DOCE. Agência de Desenvolvimento do Turismo na Costa Doce. *Caminho Pomerano*. Disponível em: <<http://www.costadoce.com.br>>. s.p. Acesso em: 03 out. 2008.

teatralizada (como exemplo, pode-se citar uma família de ascendência renana que interpreta um casamento pomerano durante o roteiro do *Caminho Pomerano*<sup>58</sup>)?

Para Candau (2012), ainda, muitos rituais de memórias migrantes conjugam habilmente as incorporações e as rejeições da novidade através da conservação da herança cultural, ou ainda na constante reinterpretação de usos ancestrais que assegura a vitalidade da identidade. A tradição, nesse caso, é então tradicionante, ou seja, um modo de legitimação da tradição tradicional, uma referência legitimadora do presente. No entanto, como no exemplo do Caminho “Pomerano”, i.e., na ausência dessa legitimação, “a tradição não é mais do que uma forma vazia de todo conteúdo compartilhado pelo grupo” (CANDAU, 2012, p. 122).

Para Weber (2008, p. 257), a conexão do processo de afirmação da identidade pomerana com o turismo mostra que o movimento tem, também, fins econômicos, o que tende a tipificar tal identidade. Aquilo que pode ou não ser apresentado ao turista passa por um processo seletivo, que elege as práticas que serão utilizadas ou adaptadas, gerando um cenário que é resultado da negociação de agentes oficiais e turísticos com a população. De forma semelhante, Ferreira e Heiden (2009) entendem que a busca pela recuperação de formas tradicionais do “ser pomerano” é um elemento central da política de gestão do passado com o fim de torná-lo mais interessante e aceitável, onde ficam evidenciadas as estratégias econômicas e de afirmação da cultura e etnia pomerana (FERREIRA; HEIDEN, 2009, p. 148). Os pesquisadores concluem que a memória pomerana, ao se tornar a verdadeira memória de São Lourenço – ainda que renegada por muito tempo, tanto que necessita ser recuperada no presente –, parece não permitir uma compreensão multicultural do município – perspectiva que pode ser ampliada e aplicada à Serra dos Tapes como um todo. O poder público, nesse caso, implanta um regime de

---

<sup>58</sup> “E, ainda, alguns representantes típicos da sociedade pomerana, como a noiva de preto e o convidador [ver mais sobre estes em Roelke, 1996], são representados no roteiro por uma família de origem alemã, porém de região não-pomerana” (KLUMB, 2009, p. 7).

verdade, criando passados e memórias que servem como artífices das políticas governamentais.

Assim, pode-se inferir que, entre anos jubilares, *revivals* étnicos, reinvenções, recuperações, redescobertas, reinterpretações, o poder público opera, sim, como porta-voz da comunidade pomerana em São Lourenço do Sul e na Serra dos Tapes, mas, moldando, a seu gosto, tais memórias artificiais. Tal atuação, ainda que possa ser aceita pela comunidade e salvasse muitos bens culturais, de uma forma ou de outra, interfere, sim, em sua herança cultural. Entretanto, a voz da comunidade, vez ou outra, pode não soar em uníssono com seu porta-voz, ou, até mesmo, pode não soar, silenciar-se.

### 3.2.1.3. *Rôuda mul*<sup>59</sup>! Pomeranos: uma cultura silenciada?

Na perspectiva de Thum (2009), o contexto da imigração pomerana na Serra dos Tapes é peculiar, em função das “conjunturas históricas” e do “processo de isolamento e silenciamento” vivido pelos pomeranos no sul do Brasil. Para o pesquisador, o silêncio da cultura pomerana se dá sob o jugo do poder religioso, escolar, e comercial, o que não impede, contudo, que a vida cotidiana da comunidade “mantenha práticas” e “reinvente-se” no encontro com as demais culturas locais: “A cultura do silêncio e o silêncio da cultura são, ao mesmo tempo, consequências do processo de opressão vivido e modos de resistência silenciosa” (THUM, 2009, p. 9).

O conceito de memória coletiva, estabelecido por Maurice Halbwachs (1990) na década de 1920 (e, após, amplamente debatido), aponta que a memória é influenciada pelos quadros sociais que a antecedem e determinam – linguagem, construção do passado, localização das recordações, memória coletiva da família, memória coletiva religiosa, classes sociais e suas tradições. No entanto, é preciso salientar que a memória tem sido alvo de disputas e conflitos, o que parece não ter sido enfatizado por Halbwachs. Contribuem para tal problematização autores como

---

<sup>59</sup> “Cala a boca” em pomerano.

Pollak (1989; 1992), Le Goff (2003), Nora (1993; 1996) e Portelli (2010), os quais reconhecem que a memória coletiva é passível de manipulação nas lutas pelo poder:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422)

Pablo Colacrai (2010) também evidencia a possibilidade da memória de fazer produção de sentidos do passado, indicando uma releitura crítica de Halbwachs, pois na atualidade os trabalhos de memória a entendem como um fenômeno complexo em que se luta por sentidos do passado de um grupo ou de uma sociedade: “É dizer, da ideia de ‘coisa’ que se impõe aos sujeitos que subjaz no pensamento positivista de princípios do século passado, se passa a uma noção de processo simbólico onde o que está em jogo é a possibilidade de impor a nomeação legítima do passado” (COLACRAI, 2010, p. 72). O autor alerta, ainda, que ressaltar uma função positivista da memória, ao reforçar sua capacidade de coesão de grupos, levou a não se analisar, naquele momento, os processos de construção de memória como uma forma específica de dominação ou de violência simbólica.

Nesse momento, pode-se trazer também o conceito esquecimento/memória manipulada de Ricoeur (2007), no qual “tudo o que constitui a fragilidade da identidade se revela assim oportunidade de manipulação da memória, principalmente por via ideológica” (RICOEUR, 2007, p. 455). Se os pomeranos se encontravam subjugados por instituições como a igreja, a escola e o comércio, pode-se inferir que sua memória foi manipulada a partir disso, pois, ainda segundo o autor, esta é “uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p. 455). Para Ricoeur (2007), é difícil dissociar a responsabilidade dos atores individuais das pressões sociais que trabalham subterraneamente a memória coletiva. E, ainda, segundo Nora (1993), “a memória é a vida, sempre carregada por

grupos vivos, [...] aberta à dialética da lembrança, e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações” (NORA, 1993, p. 9).

Nessa direção, Thum (2009) aponta a ideologia do germanismo, que teria sido institucionalizada na Serra dos Tapes através da igreja, da escola e do comércio, como a precursora do “silenciamento” cultural dos pomeranos (THUM, 2009, p. 311). Sobre esta concepção “ideológica” do germanismo, Haike Roselane Kleber da Silva (2006) acrescenta:

O germanismo é um movimento intelectual surgido entre meados do século XIX e a década de 1940 entre indivíduos do grupo étnico alemão no Brasil, tendo como preocupação central a defesa da identidade étnico-nacional da população migrante. Foi encabeçado por figuras da elite teuta – jornalistas, professores, pastores, comerciantes, industriais –, que forjaram uma identidade específica para esta população com base na distinção étnica – propriamente etnocêntrica – em que são tomadas características culturais e biológicas como elementos diferenciadores. [...] O germanismo não é apenas um movimento de valorização de um caráter, identidade ou modo de ser alemão, mas também tem suas origens numa concepção de unidade cultural germânica própria ao nacionalismo do século XIX. (DA SILVA, 2006, p. 229-230)

No que se refere à igreja, Thum (2009) afirma que, por meio dessa, os imigrantes alemães divulgaram ideais de supremacia da cultura alemã sobre os grupos imigrados, entre eles o pomerano, que aprendia a “desmerecer a língua de seus ancestrais”: “os luteranos necessitavam da aprendizagem da língua na qual era produzido o material religioso da época” (THUM, 2009, p. 133-134). De acordo com Andreas Frederik Droogers (1984), o alemão, durante muitos anos, foi a língua oficial da Igreja Luterana, onde “identidade cultural e religião foram misturadas” e os pastores ensinavam “a língua da Igreja e da germanidade” (DROOGERS, 1984, p. 30). Ainda segundo esse pesquisador, a religiosidade pomerana é resultado “de um processo de reprodução de uma tradição religiosa trazida da Pomerânia”, a qual possuía muitos costumes associados à religiosidade popular, à superstição, práticas essas combatidas pelos pastores luteranos: “A campanha dos pastores contra este

conjunto de costumes desapropriou os membros e confirmou a posição do pastor como único dono dos meios de produção religiosa” (DROOGERS, 1984, p. 57). A essa questão pode-se acrescentar a temática das Comunidades Livres, que “são aqueles núcleos eclesiais – comunidades ou congregações – que se mantiveram independentes, ou seja, que não se filiaram aos sínodos – organizações para reunir e unir as comunidades” (TEICHMANN, 1996, p. 1). Considerando a presença marcante de pomeranos nestas Comunidades, Thum (2009) conjectura que “as Comunidades Livres são também um movimento de resistência da cultura pomerana, no conflito com a cultura oficial alemã” (THUM, 2009, p. 312).

No que diz respeito à escola, Thum (2009) aponta que a mesma serviu como difusora da língua alemã por interesse ideológico: “a língua, como símbolo dos valores étnicos, religiosos e políticos” (THUM, 2009, p. 133). Posteriormente, desde a Campanha da Nacionalização, a língua oficial do “silenciamento” se tornou o português, quando o ensino passou a visar “a ideia de uma nacionalidade padronizada” (THUM, 2009, p. 183).

Mais especificamente no que tange a língua, de acordo com Thum (2009), o valor dado a quem sabe falar alemão eleva o sujeito a um patamar de diferenciação na Serra dos Tapes. Falar pomerano significa “falar errado”, o que não era admissível para as famílias mais abastadas, as quais, mesmo sendo de origem pomerana, buscavam aprender e utilizar a língua padronizada para se relacionarem publicamente. O pesquisador, ainda, associa essa postura aos comerciantes da região: “Essa postura é encontrada em todos os casos dos donos de comércio: falavam e representavam o alemão alto” (THUM, 2009, p. 298). Para Thum (2009), no Brasil, o pomerano seria considerado um dialeto de forma pejorativa, de sorte que teria valor de língua somente o *Hochdeutsch* (alemão-padrão<sup>60</sup>), gerando um “silenciamento”

---

<sup>60</sup> A língua alemã padrão, ou o alto-alemão (o *Hochdeutsch*), é a língua oficial, isto é, a língua da comunicação formal, ensinada nas escolas, usada na imprensa, em cerimônias religiosas e repartições públicas. Segundo Erich Fausel (1959), a grande maioria dos imigrantes alemães, no entanto, não falava o *Hochdeutsch*.

provocado pela linguagem, onde “a língua alemã foi ganhando valor simbólico de língua culta, sendo seu falante considerado mais esclarecido” (THUM, 2009, p. 131).

Elencados e abordados os três agentes silenciadores da cultura pomerana, Thum (2009) conclui que “a cultura do silêncio, na Serra dos Tapes, cria e sustenta o círculo vicioso da negação da identidade local”, onde “o mundo pomerano, percebendo que teria ganhos momentâneos ao ser considerado alemão, permitiu, aceitou e assimilou o imaginário alemão como sua referência cultural diante dos outros grupos” (THUM, 2009, p. 309). No entanto, o pesquisador considera que, “ao mesmo tempo em que esse processo de silenciamento ocorre nos espaços públicos (escolas, igrejas, comércio), a vida cotidiana mantém práticas e reinventa-se, no encontro com as demais culturas locais e sobrevive, silenciosamente” (THUM, 2009, p. 309).

De acordo com Candau (2012), doutrinas e mitos inscritos em uma trama narrativa tendem a ser “pedras angulares de memórias fortemente estruturadas que contribuem, no interior de um grupo ou de uma sociedade, para orientar duravelmente as representações, crenças, opiniões e para manter a ilusão de seu compartilhamento absoluto e unânime” (CANDAU, 2012, p. 182). Para o autor:

Essas grandes categorias organizadoras de representações identitárias coletivas são mais eficazes quando dispõem, dispersos em todo o corpo social, de meios de memória: escola, igreja, Estado, família, que com suas práticas e ritos diversos difundem e fazem viver essas grandes memórias organizadoras. (CANDAU, 2012, p. 182)

Assim, pode-se conjecturar que, quando doutrinas e/ou mitos alemães (o germanismo, uma categoria organizadora de representações identitárias coletivas) dispõem, no interior da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, de meios de memória eficazes (igreja, escola, comércio), encontram um campo fecundo para perpetrar suas representações.

No entanto, pode-se também, nesse contexto, utilizar as palavras de Candau em outro sentido, pois, segundo o autor, “as sociedades têm necessidade, em alguns

momentos, de refazer um passado tal como os indivíduos recuperam sua saúde”. Para esse autor, “o passado é modelável, assim como o futuro”, e “a criação de artifícios e artefatos memoriais será mais fortemente marcada quanto mais as identidades estiverem sob o efeito de grandes marcos históricos” (CANDAUI, 2012, p. 164), como é o caso da identidade étnica pomerana – e sua contemporânea posituação – no contexto das comemorações do Sesquicentenário. No que se refere às disputas de memória que se travam sobre a Serra dos Tapes, pode-se também utilizar as palavras de Candau (2012) quando o autor aborda as “memórias agonísticas” (combatentes), as quais seriam “o sinal de uma multiplicidade de referências identitárias” (CANDAUI, 2012, p. 170). E, por sinal, a tese de P. C. Maltzahn (2011), oposta à de Thum (2009), enfatiza tal multiplicidade.

#### 3.2.1.4. *Ik dau dot blauma futéla*<sup>61</sup>: de relativizações e posituações

De acordo com Weber e P. Bosenbecker (2010), embora os pomeranos fossem etnia majoritária na região da Serra dos Tapes, por longo tempo nenhuma identidade pomerana apresentou-se nas disputas públicas de representações locais (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 354). Ao referirem-se à interpretação de Thum (2009), as pesquisadoras afirmam que a mesma precisa ser matizada, “pois o que é dito do passado parece estar a serviço das posituações contemporâneas da identidade pomerana, processo do qual seu autor participa”: Thum escreveu sua tese de doutoramento no contexto da comemoração do *Sesquicentenário da Colonização Alemã-Pomerana da Serra do Tapes* (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 355), o que incluiria seu trabalho no rol do *revival* pomerano e do uso dos anos jubilares para a construção de representações. Enquanto Thum (2008, p. 18-19) afirma que “os pomeranos estão em franco processo de reinvenção e de luta pela dignidade cultural” e que “espaços de memória estão sendo planejados no conjunto da comunidade”, Weber e P. Bosenbecker (2010, p. 361) destacam que o que se pode afirmar com clareza é que,

---

<sup>61</sup> “Eu falo por entre as flores”, ditado pomerano.

“atualmente, há movimentos que buscam dar aos pomeranos uma visibilidade que eles não possuíam no passado”.

Conforme Ferreira e Heiden (2009), os usos do passado em São Lourenço do Sul (e na Serra dos Tapes, por extensão), na atualidade, encontram-se “operacionalizados através de políticas públicas e de ações que objetivam tornar positiva a identidade local” (FERREIRA; HEIDEN, 2009, p. 150). Os pesquisadores consideram que, se por um lado essa proeminência salvaguarda muitos bens culturais de sua destruição ou desaparecimento completa, por outro lado, a forma como muitas dessas ações vem ocorrendo, mobilizando imaginários, construindo verdades absolutas, precisa ser questionada. Weber e P. Bosenbecker (2010), por seu turno, avaliam que essa “supervalorização” da cultura pomerana na região deve-se, principalmente, às disputas atuais provocadas por uma reavaliação sócio-cultural da conjuntura local, a qual visa à afirmação da cultura pomerana e que envolve tanto novas políticas no nível municipal e regional, quanto oportunidades de desenvolvimento econômico motivadas pelo turismo.

Na perspectiva de P. C. Maltzahn (2011), a redefinição do conjunto de identificadores étnicos teuto-brasileiros em São Lourenço do Sul (Serra dos Tapes) está associada, por um lado, à mercantilização da identidade, “a um apelo político-econômico pelo poder público”, mas, por outro lado, também, ao próprio grupo étnico, ou seja, à autocompreensão de sua identidade étnica (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 11). O pesquisador afirma, a partir de Jeff Lesser (2001), que estudos sobre etnicidade apontam que o encontro, o contato e a interação entre dois ou mais grupos étnicos “é antes um processo de troca e hibridização, tanto no que diz respeito a aspectos objetivos quanto a subjetivos” (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 61). Para P. C. Maltzahn (2011):

Os imigrantes alemães eram, portanto, grupos étnicos distintos [renanos, pomeranos] com diferenças significativas, mas que perante a nova realidade, isto é, assentados em solo brasileiro e confrontados com uma cultura estranha, comparada com a de seus vizinhos de origem “germânica”,

desenvolveram entre eles um sentimento comum de pertencimento étnico.  
(P. C. MALTZAHN, 2011, p. 61)

Nessa direção, Candau (2012) salienta que as identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e definível de traços culturais, elas são produzidas e se modificam no quadro das relações, das reações e das interações sócio-históricas, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, as visões de mundo identitárias ou étnicas (CANDAU, 2012, p. 27). O autor, ainda, aplica o conceito de retórica holista ao emprego de termos, de expressões e de figuras que visam a designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos (comunidades, sociedades, povos, representações, crenças, recordações, ideologias, religiões, identidade étnica, identidade cultural), os quais passam a ser conceituados como uma “outra coisa”, e não como a simples soma das partes.

P. C. Maltzahn (2011) considera que, apesar da Campanha de Nacionalização do Estado Novo, a qual impôs a proibição do ensino de língua estrangeira, fechou instituições comunitárias, proibiu o uso de línguas maternas em público e o cerceou as liberdades individuais dos imigrantes e de seus descendentes (SEYFERTH, 2000, p. 92), impedindo-os de expressar publicamente sua identidade étnica, essa não foi definitivamente apagada e pôde ser rememorada e transmitida de geração para geração na sua clandestinidade (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 71). O funcionamento desse processo pode ser analisado à luz de conceitos trabalhados por Pollak (1989):

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizade, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p. 5)

Contudo, nesse contexto, é importante destacar que P. C. Maltzahn (2011), em sua pesquisa, conclui que a questão da ascendência étnica/origem comum não está clara para o teuto-brasileiro de São Lourenço do Sul, ou seja, muitos de seus entrevistados ora se identificam como alemães, ora como pomeranos, dando a

entender que as duas categorias étnicas usadas por eles ora definem coisas iguais, ora coisas diferentes (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 274). A ideia de diferenciar o ser alemão do ser pomerano, ou seja, de construção e afirmação da identidade pomerana, é, portanto, recente.

Esse contexto analisado remete à noção dinâmica de memória cultural de Assmann (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995), para quem a reconstrução do passado opera sempre a partir de uma situação contemporânea que assinala os significados objetivados (textos, imagens e regras de conduta) em sua própria perspectiva, atribuindo sua própria relevância. No fortalecimento da identidade dos grupos locais, ocorre sempre uma disputa pela memória, “uma memória que, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais” (POLLAK, 1989, p. 5).

De acordo com Assmann (1995), ao conjugar ideias de Aby Warburg e Maurice Halbwachs, para se compreender um grupo ou uma sociedade é preciso atentar aos valores que são apropriados do passado, pois é a partir dessa herança cultural que um grupo ou sociedade torna-se visível, tanto para si mesmo quanto para os outros. Essa herança cultural pode ser avaliada através de um estudo sobre a memória local e as suas transformações no decorrer do tempo. Nesse sentido, pode-se dizer que há grande proximidade entre a memória e o sentimento de identidade, tal como proposto por Pollak (1992), pois a memória, um fenômeno construído social e individualmente, atua como fator decisivo quanto ao sentimento de continuidade e de coerência de um grupo, transformando-se em um elemento constituinte da identidade, ou, mais especificamente, do sentimento de identidade desse grupo. Tal sentimento de identidade, segundo P. C. Maltzahn (2011), entre pomeranos e alemães em São Lourenço do Sul (e na Serra dos Tapes, por extensão, haja vista o protagonismo de São Lourenço do Sul no processo de posituação da identidade pomerana na região, o que lhe auferiu a condição de amostragem privilegiada), como visto, não está claro na comunidade, muito porque, pode-se conjecturar, não fora “construído social e individualmente” (POLLAK, 1992), e, sim, inventado,

recuperado, redescoberto, reinterpretado pelo poder público (Prefeitura de São Lourenço do Sul), e por uma parte da academia (tese de Carmo Thum). Por isso, considera-se importante a reflexão e a discussão teórica travada aqui, para, sob influência de Assmann (1995), melhor compreender a comunidade pomerana da Serra dos Tapes, atentando para a sua herança cultural, para a memória local, e para as suas transformações ao longo do tempo.

P. C. Maltzahn (2011), ainda, questiona o estudo de Thum (2009), afirmando não estar convencido de que a imigração pomerana em São Lourenço do Sul diferencia-se da de outros grupos de imigração alemã no Rio Grande do Sul, ou que o silêncio da cultura pomerana seja uma consequência da opressão das agências ideológicas (igreja, escola, comércio), ou seja, do germanismo, conforme aponta Thum (2009). O processo de construção e afirmação de uma identidade alemã em São Lourenço do Sul (e na Serra dos Tapes, por conseguinte), pergunta-se P. C. Maltzahn (2011), não poderia ter sido uma escolha do próprio coletivo pomerano e não uma imposição das agências ideológicas? Nas palavras do pesquisador:

Sabemos que a cultura pomerana não está clara para o coletivo étnico pomerano no momento, mas o comprometimento e a intervenção do educador e da universidade no processo de formação e construção da identidade étnica pomerana, ou seja, sua emancipação, não seria também um processo de opressão cultural? Não teríamos aqui apenas a substituição do agente e da instituição formadora por outro (o professor universitário) no processo de formação e construção de identidade? (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 281)

Sob a ótica de Dejan Dimitrijevic (2004), a dimensão política que assume essa recuperação e gerenciamento da tradição pomerana é quase um “inventar uma memória para construir uma identidade”. O autor considera a busca memorial, o “remanejo” do passado, como algo que sempre acompanha a instalação de um novo poder e de uma nova ideologia. Candau (2012) corrobora essa posição, pois, para esse autor, “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAU, 2012, p. 16). Pode-se inferir, portanto, que na dialética entre a

memória e a identidade pomeranas, os remanejos do passado, as invenções de memória, constroem a identidade pomerana. Dessa maneira, torna-se fundamental esclarecer como vontades políticas se transformam em realidades sociais e como os atores sociais passam a agir de acordo, ou não, com essas vontades (FERREIRA; HEIDEN, 2009, p. 151).

### 3.2.2. Reflexos

Para pensar e analisar as presenças e os sentidos do passado nos planos político, cultural, simbólico, pessoal, histórico e social, Elizabeth Jelin (2002, p. 2) estabelece três premissas: entender as memórias como processos subjetivos, ancorados em experiências e em marcas simbólicas e materiais; reconhecer as memórias como objeto de disputas, conflitos e lutas, o qual aponta a prestar atenção ao rol ativo e produtor de sentido dos participantes nessas lutas, demarcados em relações de poder; e historicizar as memórias, ou seja, reconhecer que existem mudanças históricas no sentido do passado, assim como o lugar assinalado às memórias em diferentes sociedades, climas culturais, espaços de lutas políticas e ideológicas. Acredita-se que tais premissas foram levadas em consideração nesse subcapítulo, no que se refere à temática pomerana.

Se, conforme Mary Jane Paris Spink (1995, p. 128), “a realidade é caleidoscópica”, uma multiplicidade de olhares, de perspectivas, podem enriquecer a compreensão do fenômeno em questão. No tocante a essa reflexão, o fenômeno em questão, ou seja, as disputas memórias e identitárias que envolvem a comunidade pomerana da Serra dos Tapes, o mesmo foi observado sob vários aspectos, tanto sócio-históricos, quanto teóricos, o que, espera-se, tenha contribuído para sua melhor compreensão.

Pôde-se constatar que a colônia de São Lourenço do Sul configurou-se – e ainda configura-se – como um espaço complexo, pluriétnico, inter-relacional, terreno fértil para disputas memoriais e identitárias. Tais disputas podem evidenciar-se

através de dominação ideológica (alteridades; mitos; silenciamento cultural) ou resultar em certo grau de hibridização, de geração de certo grau de pertença comum (contatos interétnicos; memórias migrantes; identidade teuto-brasileira), dependendo do referencial adotado. Pôde-se, também, constatar que, apesar da direção colonial conflituosa por parte de Jacob Rheingantz e do prolongado silêncio reivindicatório dos pomeranos, a memória da comunidade foi modelada, com o auxílio de anos jubilares e *revivals*, mitificando Rheingantz e positivando identidades étnicas, recentemente a pomerana. Portanto, pôde-se conjecturar que intervenções políticas incidem sobre, de uma maneira ou de outra, a herança cultural da comunidade. Nesse contexto, pôde-se conjecturar que, quando uma categoria organizadora de representações identitárias coletivas (germanismo) dispõe de meios de memória eficazes no interior de uma comunidade (igreja, escola, comércio), encontra um campo fecundo para perpetrar suas representações. No entanto, pôde-se inferir, também, que na dialética entre a memória e a identidade pomeranas, os remanejamentos do passado, as invenções de memória, constroem e reconstroem as identidades pomeranas.

Mas, afinal, as escolhas da comunidade pomerana da Serra dos Tapes se refletem em seu processo de memória/esquecimento/rememoração, ou foram/são impostas pelo contexto sócio-histórico no qual a mesma se insere? Diante do exposto, poder-se-ia responder que sim, as escolhas da referida comunidade se refletem em seu processo de memória/esquecimento/rememoração, haja vista a manifestação da identidade teuto-brasileira trazida à tona pela voz dos entrevistados lourencianos de P. C. Maltzahn (2011), à revelia do discurso do poder público e da contemporânea posituação da identidade pomerana, porém, ao mesmo tempo, também, em certo grau, foram/são impostas pelo contexto sócio-histórico no qual a mesma se insere, visto que igreja, escola, comércio e poder público, de uma forma ou de outra, interferiram nos processos memoriais e identitários pomeranos da região sul do Rio Grande do Sul.

Nesse sentido, segundo Candau (2012), as memórias e as identidades contemporâneas seriam “mosaicos sem unidade”, “fragmentos das grandes memórias organizadoras que foram despedaçadas”, “pedaços compostos, restos divergentes, traços heterogêneos, testemunhos opostos, vestígios incoerentes” (CANDAU, 2012, p. 188). Paisagem que em muito se parece com a analisada acima. Para o autor, ainda, há uma incapacidade crescente das sociedades modernas em enfrentar a perda ou alteração, o que as conduz a “petrificar o passado a fim de salvaguardá-lo e, por isso mesmo, perdê-lo mais ainda” (CANDAU, 2012, p. 188-189). A atuação do poder público, na Serra dos Tapes, parece corroborar esse cenário, pois os agentes políticos têm dificuldade em lidar com as características apontadas por Candau e gerar visão heterogênea.

Outrossim, de acordo com Weber e P. Bosenbecker (2010), o que a perspectiva histórica pode mostrar, ao focar representações identitárias que se processam num determinado local, é que os grupos étnicos são “simultaneamente reais e construídos”. Reais, porque há diferenças consideradas importantes, que podem ser de língua e dialeto, de área de procedência, de diferenças de costumes; construídos, porque “a etnicidade se refere à construção social da descendência e da cultura, à mobilização social da descendência e da cultura e aos significados e implicações dos sistemas de classificação construídos à sua volta” (FENTON, 2003, p. 14-16). Portanto, pode-se concluir, por fim, que as representações identitárias, dinâmicas e desvinculadas de uma essência imutável, pertencem à história, mesmo que os grupos e os indivíduos as vivenciem como permanentes (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 363).

### **3.3. Patrimônio cultural pomerano na Serra dos Tapes**

Esse subcapítulo, por sua vez, propõe-se a refletir acerca do conceito de patrimônio cultural elaborado por Llorenç Prats (1998; 2005) e a explorar algumas relações possíveis deste com o contexto da comunidade pomerana da Serra dos

Tapes, região sul do Rio Grande do Sul. A interpretação acadêmica de que a cultura pomerana foi silenciada pela ideologia do germanismo, a positivação contemporânea da identidade pomerana e o interesse recente do poder público em buscar uma identidade peculiar à região são elementos constituintes de tal cenário. A partir da reflexão que se propõe aqui, objetiva-se trazer à luz aspectos do entendimento patrimonial de Prats que podem ser verificados no contexto da comunidade pomerana mais ao sul do Brasil.

### 3.3.1. *Conceito & contexto*

Conforme exposto no subcapítulo anterior, de acordo com Weber e P. Bosenbecker (2010), a colônia de São Lourenço do Sul, em diferentes momentos, serviu como espaço de elaboração e afirmação de representações, as quais situaram indivíduos e grupos, ora positivamente, ora negativamente, configurando situações de disputas culturais. A interpretação acadêmica de que a cultura pomerana foi silenciada pela ideologia do germanismo (THUM, 2009); a positivação contemporânea da identidade pomerana (MALTZAHN, 2011; WEBER; P. BOSENBECKER, 2010; FERREIRA; HEIDEN, 2009); e o interesse recente do poder público em buscar uma identidade peculiar à região (MALTZAHN, 2011; FERREIRA; HEIDEN, 2009) são aspectos do contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes que ensejaram/ensejam tais disputas (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 347).

No artigo *El concepto de patrimonio cultural*, Llorenç Prats (1998) apresenta um modelo teórico e metodológico que pretende explicar os processos de construção e caracterização do patrimônio cultural em toda sua complexa casuística. O autor enfatiza que entende por patrimônio cultural tudo aquilo que socialmente se considera digno de conservação independentemente de seu interesse utilitário, o que abarca também aquilo que comumente se conhece como patrimônio natural, na medida em que trata de elementos e conjuntos naturais culturalmente selecionados.

Nas palavras do autor, “o patrimônio cultural é uma invenção e uma construção social”<sup>62</sup> (PRATS, 1998, p. 63). Nesse sentido, Prats (1998) afirma que:

(...) nenhuma invenção adquire autoridade até que se legitime como construção social e que nenhuma construção social se produz espontaneamente sem um discurso prévio inventado (seja em seus elementos, em sua composição e/ou em seus significados) pelo poder, ao menos, no que se refere ao patrimônio cultural<sup>63</sup>. (PRATS, 1998, p. 64)

Para o autor, na utilização social da noção de patrimônio cultural se produz uma confusão recorrente (o antigo e o moderno, o uso e o desuso, o material e o imaterial, o original e a cópia, a musealização da realidade, a fragmentação disciplinar e a globalidade da experiência) que o mesmo entende que se deve ao fato de que sob essa denominação se engloba três processos distintos, ainda que em alguns pontos complementares, que obedecem interesses igualmente distintos, ainda que também por vezes convergentes, de caráter, respectivamente, político, econômico e científico. Esses três poderes justapõem-se, por conseguinte, também no contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, engendrando um complexo jogo patrimonial.

### 3.3.1.1. O patrimônio cultural: critérios constituintes e critérios concomitantes

Prats (1998) considera que, em seu processo de construção, a acepção contemporânea de patrimônio cultural não difere de outros processos de representação e legitimação simbólica das ideologias: a legitimação de referentes simbólicos a partir de fontes de autoridade (ou de sacralidade) extraculturais, essenciais e, portanto, imutáveis (no contexto da Serra dos Tapes, exemplos de tais

---

<sup>62</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “el patrimonio cultural es una invención y una construcción social”.

<sup>63</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “ninguna invención adquire autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y/o en sus significados) por el poder, por lo menos, repito, por lo que al patrimonio cultural se refiere”.

processos legitimatórios ideológicos do patrimônio cultural pomerano são a positivação contemporânea da identidade pomerana pelo poder público e também por parte da academia, e os *revivals* alemão e pomerano promovidos pelo poder público com apelo turístico e comercial). Para o autor, ao confluir essas fontes de sacralidade em elementos culturais (materiais ou imateriais) associados com uma determinada identidade e com determinadas ideias e valores, essa identidade, as ideias e valores associados aos elementos culturais que a representam, assim como o discurso que a justaposição de um conjunto de elementos dessa natureza gera (ou reforça), adquirem também um caráter sacralizado e, aparentemente, essencial e imutável.

Para o autor, tal acepção advém do romantismo, o qual fixa os três critérios de legitimação extraculturais que considera fundamentais ainda na atualidade: a natureza; a história; e a genialidade, filha da inspiração criativa. Esses critérios constituem os lados de um triângulo dentro do qual se integram todos os elementos potencialmente patrimonializáveis, na concepção do autor. O conteúdo desse triângulo consistiria em um *pool* virtual de referentes simbólicos patrimoniais. No entanto, esses elementos patrimonializáveis necessitam ser ativados para se tornarem patrimônio, ativação essa sempre atrelada aos três poderes, político, econômico e científico.

Prats (1998) considera, então, a natureza, a história e a genialidade os critérios constituintes do patrimônio cultural, e a obsolescência, a escassez e a nobreza critérios concomitantes, pois, para o mesmo, esses últimos encontram-se sempre dentro dos limites definidos pelos critérios constituintes do *pool* patrimonial, e, ainda, seriam dependentes de valores hegemônicos cambiantes (enquanto os critérios constituintes seriam firmes e estáveis). Entretanto, o próprio autor relativiza tal estabilidade, pois, quanto mais próximo das margens do triângulo, mais instabilidade se sente. O autor coloca-se, então, alguns questionamentos: Quando algo é suficientemente velho para ser antigo? Quando uma paisagem é o suficientemente natural ou antiga para ser patrimonializada? Quando uma obra se

deve ao gênio, à inspiração criativa ou ao mero academicismo, e quem o determina? Para Prats (1998), tais questões têm a ver fundamentalmente com os valores hegemônicos cambiantes, com as autoridades disciplinares e corporativas socialmente sancionadas e com a ratificação social dos critérios de seleção e ativação. Novamente, aqui, o patrimônio cultural é perpassado pelos três poderes.

### 3.3.1.2. O patrimônio como construção política

O referido *pool* patrimonial é virtual, um imenso armazém de possibilidades, uma coleção hipotética de todos os referentes patrimoniais possíveis. Os patrimônios realmente existentes são repertórios de referentes patrimoniais procedentes desse *pool*, ativados (a princípio) por versões ideológicas da identidade.

Prats (1998) entende que também a identidade é uma construção social e que é um fato dinâmico, ainda que com razoável nível de fixação e perduração no tempo. Para o autor, toda formulação de identidade é unicamente uma versão dessa identidade, um conteúdo outorgado a determinada etiqueta. Portanto, podem coexistir distintas versões de uma mesma identidade (complementares, ou opostas). Além disso, para Prats (1998), toda versão de identidade é ideológica, no sentido em que responde a ideias e valores prévios subsidiários de determinados interesses. O patrimônio, i.e., as diversas ativações de determinados referentes patrimoniais, são representações simbólicas dessas versões de identidade. Essas representações patrimoniais, de acordo com o autor, afetam principalmente as identidades políticas básicas, ou seja, locais, regionais e nacionais.

Segundo Prats (1998), todas essas construções políticas necessitam ser formalizadas, explicadas, representadas e legitimadas ideologicamente, devendo penetrar profundamente no tecido social para garantir sua eficácia. Para o autor, nenhuma ativação patrimonial (escolher determinados referentes do *pool* e expô-los de uma ou outra forma e articular um discurso avalizador) é neutra ou inocente, sejam conscientes ou não disso os correspondentes gestores do patrimônio. Prats

(1998) também afirma que não é a sociedade quem ativa esses repertórios patrimoniais: na realidade social, quem ativa repertórios patrimoniais são, principalmente, os poderes constituídos (fundamentalmente o poder político, os governos locais, regionais, nacionais – e singularmente o poder econômico e científico –; mas também o poder político informal, alternativo, a oposição, a sociedade civil, agentes sociais diversos). Nas palavras do autor: “Sem poder, poderíamos dizer, em termos gerais, não existe patrimônio”<sup>64</sup> (PRATS, 1998, p. 69).

Nesse sentido, resta evidente, após a reflexão do subcapítulo anterior dessa tese, o interesse recente do poder público da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul (e Serra dos Tapes por extensão) em buscar uma identidade peculiar à região através de *revivals* étnicos, processo esse que reflete no patrimônio cultural local a ser ativado. Além disso, tais *revivals* denotam certa coexistência ou até mesmo confusão identitária nesse contexto lourenciano, que perpassa a identidade local nominando-a alemã, ou pomerana e até mesmo alemã-pomerana.

### 3.3.1.3. O patrimônio a serviço dos interesses comerciais

De acordo com Prats (1998), a II Guerra trouxe uma série de transformações, principalmente conquanto às grandes diferenças geopolíticas. Houve, também, o desenvolvimento do turismo em progressão geométrica, “o fenômeno de massas mais importante da segunda metade do século XX”<sup>65</sup> (PRATS, 1998, p. 69). Conjuntamente com o turismo, e tudo o que ele implica, outro grande fator, segundo o autor, que vai transformar profundamente os hábitos da sociedade nessa mesma época é a revolução nas telecomunicações, principalmente a partir do advento da televisão. Para Prats (1998), a televisão gerou, para além das mudanças dos hábitos domésticos, uma mudança na própria percepção da realidade:

---

<sup>64</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “Sin poder, podríamos decir en términos generales, no existe el patrimonio”.

<sup>65</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “el fenómeno de masas más importante de la segunda mitad del siglo XX”.

A partir de então, e de uma maneira crescente, a realidade, desde a intimidade de nossos vizinhos até os grandes massacres históricos, se pode fazer presente instantaneamente nas salas de nossas casas, e, correlativamente, essa mesma realidade se desnaturaliza, adquire um caráter virtual<sup>66</sup>. (PRATS, 1998, p. 69-70)

De acordo com o autor, com o turismo e a televisão, além da própria realidade, passa-se a viver outras realidades distantes através das viagens (materiais ou virtuais) e a habituar-se em converter a realidade em espetáculo, i.e., a tudo se pode contemplar como espectador, e a tudo se pode converter em artigo de consumo. Isso, segundo Prats (1998), também afeta o patrimônio. Tudo se converte em espetáculos, artigos de consumo para a televisão ou para o turismo cultural. Às ativações de repertórios patrimoniais, velhas ou novas, se medem fundamentalmente, já não pela quantidade ou qualidade das adesões, mas pelo consumo (pelo número de visitantes), num parâmetro de competitividade. Proliferam exposições temporárias, i.e., a renovação da oferta, associada a uma contínua e frenética inovação das técnicas expositivas (gerar novidade para atrair turistas, visitantes, consumidores).

Exemplo dessa turistificação/mercantilização da cultura, no contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, é o roteiro turístico *Caminho Pomerano*, já abordado no subcapítulo anterior. Segundo Klumb (2009), apesar do nome do roteiro, a maioria das famílias participantes do mesmo não é de origem pomerana, o que tem causado resistência local ao empreendimento e fomentando artificialidades como, por exemplo, o fato de alguns representantes típicos da sociedade pomerana, como a noiva de preto e o convidador, serem representados por uma família de origem renana.

---

<sup>66</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “A partir de entonces, y de una manera creciente, la realidad, desde la intimidad de nuestros vecinos hasta las grandes masacres históricas, se puede hacer presente al momento en los salones de nuestras casas, y, correlativamente, esta misma realidad se desnaturaliza, adquiere un carácter virtual”.

#### 3.3.1.4. O patrimônio como construção científica

Para Prats (1998), além do patrimônio biológico endógeno (diversidade genética) e do patrimônio biológico exógeno (biodiversidade, por atribuição), o homem como espécie tem um único patrimônio cultural, a diversidade cultural, que não se transmite geneticamente, mas mediante aprendizagem. A cultura, as culturas, a diversidade cultural, é cambiante e esse é um fato inevitável, não se pode obrigar a ninguém a viver como seus antepassados em nome da conservação do patrimônio cultural. Os elementos inovados da cultura tem o mesmo interesse que os elementos mais arcaicos e a vantagem, à medida que estão vivos, de poderem ser estudados em toda a sua complexidade e em todo o seu processo evolutivo. Segundo Prats (1998), não se pode conservar nenhuma cultura, porém, ainda que parcialmente, se pode conservar seu conhecimento:

Esse é o verdadeiro patrimônio que a humanidade pode conservar e transmitir: o conhecimento, tanto o conhecimento das conquistas científicas e artísticas mais singulares, como o conhecimento dos sistemas e aparelhos culturais que têm permitido ao homem, em situações sócio-históricas muito cambiantes, adaptar-se à vida no planeta e à convivência com seus semelhantes<sup>67</sup>. (PRATS, 1998, p. 73)

Nesse sentido, para o autor, “a ciência parece ser o meio mais adequado para a formalização desse patrimônio cultural a preservar”<sup>68</sup> (PRATS, 1998, p. 73), pois o mesmo considera que há um acordo geral sobre a adequação da ciência como forma mais racional de aproximação a construções baseadas fundamentalmente na razão.

Por fim, o autor afirma que a representação de uma identidade não pode ser afastada demais do pensamento social sob pena de perder sua efetividade, a

---

<sup>67</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “Éste es el verdadero patrimonio cultural que la humanidad puede conservar y transmitir: el conocimiento, tanto el conocimiento de los logros científicos y artísticos más singulares, como el conocimiento de los sistemas y artilugios culturales que han permitido al hombre, en situaciones ecológicas muy diversas y en situaciones sociohistóricas muy cambiantes, adaptarse a la vida en el planeta y a la convivencia con sus semejantes”.

<sup>68</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “La ciencia parece ser el medio más adecuado para la formalización de este patrimonio cultural a conservar”.

quantidade e a qualidade das adesões, e salienta, ainda, que a sociedade, a cultura (as ideias, os valores e inclusive os gostos) são cambiantes, e, portanto, os conteúdos identitários também. Nesse cenário, para Prats (1998), somente a ciência reveste-se de argumento último de autoridade para formalizar novos conhecimentos, propor novas interpretações e significados, estabelecer – sobre o papel – novos repertórios patrimoniais: “A ciência, em nossos dias, é, pois, ao mesmo tempo, princípio de legitimação e parte de nosso patrimônio”<sup>69</sup> (PRATS, 1998, p. 75).

No entanto, a ciência também pode agir como aparelho ideológico e gerar controvérsias. Como exposto no subcapítulo anterior, Thum (2009) aponta a ideologia do germanismo, que teria sido institucionalizada na Serra dos Tapes através da igreja, da escola e do comércio, como a precursora de um “silenciamento” cultural dos pomeranos (THUM, 2009, p. 311). Contudo, ao se referirem essa interpretação, as pesquisadoras Weber e P. Bosenbecker (2010) recordam que Thum escreveu sua tese de doutoramento no contexto da comemoração do *Sesquicentenário da Colonização Alemã-Pomerana da Serra do Tapes* (WEBER; P. BOSENBECKER, 2010, p. 355), o que incluiria seu trabalho no rol do *revival* pomerano e do uso dos anos jubilares para a construção de representações.

Portanto, ao mesmo tempo que, nas palavras de Prats (1998), “a ciência parece ser o meio mais adequado para a formalização deste patrimônio cultural a preservar”<sup>70</sup> (PRATS, 1998, p. 73), a mesma também pode atuar como um ativador patrimonial e, enquanto tal, comprometido ideologicamente. No entanto, ainda, como restou evidente após o subcapítulo anterior, a academia também pode promover a discussão patrimonial, através da reflexão, do debate acadêmico.

---

<sup>69</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “La ciencia, en nuestros días, es pues, a la vez, principio de legitimación y parte de nuestro patrimonio”.

<sup>70</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “La ciencia parece ser el medio más adecuado para la formalización de este patrimonio cultural a conservar”.

### 3.3.1.5. Criticando e humanizando o patrimônio local

Outrossim, em seu artigo *Concepto y gestión del patrimonio local*, Prats (2005) considera que os processos de patrimonialização obedecem a duas construções sociais, distintas, mas complementares e sucessivas. A primeira consiste na sacralização da externalidade cultural, i.e., um mecanismo mediante o qual cada sociedade define um ideal cultural do mundo e da existência e tudo aquilo que cabe nele. A segunda consiste na valorização ou ativação, a qual depende fundamentalmente dos três poderes (político, econômico e científico). Tal ativação tem a ver com o discurso que a mesma comporta, o qual é a coluna vertebral das ativações patrimoniais. O autor afirma, então, que nenhuma exposição, ou museu, ou ecomuseu, ou parques de todo o tipo (ou roteiros turísticos, etc.) sejam neutros, sem conteúdo ideológico.

De acordo com o autor, a partir do desenvolvimento de sociedades capitalistas avançadas, as ativações culturais adquiriram outra dimensão, entrando abertamente no mercado e passando a avaliar-se em termos de consumo, o qual atua como medidor tanto da eficácia política quanto da contribuição à consolidação do mercado lúdico-turístico-cultural (espetacularização, lógica do mercado do ócio, trivialização) sem levar em conta a redução extrema da polissemia dos elementos, ou a total perda de seus significados.

Para Prats (2005), a partir da demonstrada natureza dos processos de patrimonialização, há a necessidade de se desenvolver, e de se dotar de presença pública:

(...) uma crítica patrimonial que não se detenha, ou não esteja especialmente centrada, nos aspectos formais das ativações, como acontece habitualmente, mas que outorgue primazia aos conteúdos, aos discursos, inclusive aos próprios projetos, intervenções e políticas patrimoniais. Uma crítica de fundo, organizada e sistemática, que suponha na prática pôr evidência e

fazer chegar ao público, à sociedade, para bem ou para mal, as chaves ocultas de qualquer atuação no campo do patrimônio<sup>71</sup>. (PRATS, 2005, p. 22)

O autor considera que o patrimônio local está composto por todos aqueles objetos, lugares e manifestações locais que, em cada caso, guardam uma relação metonímica (estreita afinidade ou relação de sentido) com a externalidade cultural. Prats (2005) se refere ao patrimônio local das localidades sem patrimônio, i.e., das localidades patrimoniais de escasso interesse para mais além da comunidade, o qual, assim concebido, gera os seguintes questionamentos: Como atuam os processos de patrimonialização a nível local? Quais são suas especificidades?

Para o autor, uma estratégia espontânea e eficaz de preservação é patrimonializar o que é importante para a comunidade, o que, para o mesmo, revela a verdadeira natureza do patrimônio local, que se baseia na memória. Para Prats (2005), a memória compartilhada, antes que coletiva, é uma construção social, ela constitui os discursos, cambiantes, da comunidade sobre a comunidade:

Um recurso permanente ao passado para interpretar o presente e construir o futuro, de acordo com ideias, valores, interesses, compartilhados em maior ou menor grau. Achamo-nos bem no coração da reprodução social<sup>72</sup>. (PRATS, 2005, p. 26)

No entanto, segundo o autor, a valorização e a ativação dos referentes patrimoniais não correspondem à população, mas aos poderes locais.

Para Prats (2005), para converter-se o patrimônio local em um instrumento aberto e de futuro é necessária a priorização absoluta do capital humano: “as pessoas

---

<sup>71</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “[...] una crítica patrimonial que no se detenga, o no esté especialmente centrada, en los aspectos formales de las activaciones, como sucede habitualmente, sino que otorgue primacía a los contenidos, a los discursos, incluso a los propios proyectos, intervenciones y políticas patrimoniales. Una crítica de fondo, organizada y sistemática, que suponga en la práctica poner en evidencia y hacer llegar al público, a la sociedad, para bien y para mal, las claves ocultas de cualquier actuación en el campo del patrimonio”.

<sup>72</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “Un recurso permanente al pasado para interpretar el presente y construir el futuro, de acuerdo con ideas, valores e intereses, compartidos en mayor o menor grado. Nos hallamos en el corazón mismo de la reproducción social”.

antes que as pedras<sup>73</sup>” (PRATS, 2005, p. 28). Cientistas sociais capazes de trabalhar na população e com a população, antropólogos, trabalho de campo, e agentes culturais trabalhando conjuntamente em uma gestão participativa: “Sem intervenção [ao menos nas ciências sociais] não há investigação possível e, sem investigação, a intervenção é má ou, ao menos, temerária<sup>74</sup>” (PRATS, 2005, p. 34).

Por fim, o autor propõe que o patrimônio local não seja tomado como um conjunto de referentes predeterminados por princípios abstratos de legitimação, mas como um foro da memória, que permita uma reflexividade complexa sobre suportes diversos, que, partindo dos desafios do presente, reflexione seu passado, para projetar, participativamente, o futuro.

Esse viés mais antropológico do patrimônio cultural parece humanizar os processos de ativação patrimonial, empoderando a comunidade da possibilidade de mostrar aos outros como a mesma se reconhece, arrefecendo, de certa forma, a atuação hierárquica e ideológica (ainda que toda identidade também seja ideológica, de acordo com Prats) dos três poderes e, assim, fomentar a patrimonialização do que é importante para a comunidade, a verdadeira natureza do patrimônio local. A priorização absoluta do capital humano: as pessoas antes que as pedras.

### 3.3.2. *(Pós)texto*

Esse subcapítulo buscou demonstrar algumas relações possíveis entre o conceito de patrimônio cultural de Prats (1998; 2005) e o contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, região sul do Rio Grande do Sul, Brasil.

Conforme demonstra Prats (1998; 2005), o patrimônio cultural está atrelado aos três poderes, o político, o econômico, e o científico, os quais se justapõem, por conseguinte, também no contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes,

---

<sup>73</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “las personas antes que las pedras”.

<sup>74</sup> Tradução minha. Texto original em espanhol: “sin intervención no hay investigación posible y, sin investigación, la intervención es mala o, cuando menos, temeraria”.

engendrando um complexo jogo patrimonial. Ao poder político pôde-se atribuir o interesse recente do poder público local em buscar uma identidade peculiar à região, empreendendo uma redescoberta do passado e, ao mesmo tempo, passando a ser dependente dele. Ao poder comercial, pôde-se associar igualmente à atuação do poder público, através da positivação contemporânea da identidade pomerana (não somente oriunda do poder político, mas do científico também), onde a turistificação/mercantilização da cultura é exemplificada pelo roteiro turístico *Caminho Pomerano*, do qual poucas famílias pomeranas participam e cuja finalidade econômica tende a tipificar tal identidade. E, quanto ao poder científico, pôde-se destacar que, ao mesmo tempo em que a academia promove o debate e a discussão acerca da cultura, do patrimônio, a mesma também pode atuar enquanto aparelho ideológico.

Em contrapartida, Prats (2005) propõe, para atenuar a influência dos três poderes nas ativações patrimoniais, na seleção do que deve ou não ser patrimonializado, uma crítica patrimonial dotada de presença pública para trazer a público “as chaves ocultas de qualquer atuação no campo do patrimônio”, e um viés mais “antropológico” do patrimônio cultural, a priorização absoluta do capital humano, “as pessoas antes que as pedras”, a patrimonialização do que é importante para a comunidade. No que tange o contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, um caminho possível e viável para promover essa crítica patrimonial de fundo e essa humanização do patrimônio cultural é a formação de associações pomeranas municipais (alguns municípios como Canguçu e Camaquã já estão se organizando quanto a isso), a fim de que as mesmas tenham a representatividade necessária, dentro e fora da comunidade, para exercer o papel de porta-voz da mesma, e de interlocutora com o poder público e com a academia, participando ativamente desse foro da memória que o patrimônio cultural, na perspectiva de Prats (2005), deve ser.

#### **4. UMA ETNOGRAFIA MUSICAL POMERANA NA SERRA DOS TAPES**

Após o primeiro capítulo introdutório, o segundo teórico e o terceiro histórico, apresento o quarto capítulo dessa tese, onde começa a reinar, finalmente, o objeto de pesquisa em si, qual seja a música pomerana. O primeiro subcapítulo aborda o reconhecimento do campo de pesquisa, i.e., meus primeiros estudos musicais pomeranos, condensados na análise musicológica de duas canções tradicionais pomeranas registradas anteriormente ao campo que gerou a observação etnográfica propriamente dita e na descrição do primeiro evento por mim etnografado, minha terceira apresentação junto ao Musical Boa Esperança, ainda atrelada ao Projeto Pomerando, em 2015, anterior, portanto, à etnografia musical pomerana em si. Ambos os trabalhos serviram-me como preparação para a etnografia que se avizinhava. Já o segundo subcapítulo apresenta, enfim, minha etnografia musical pomerana propriamente dita, relatando meu percurso etnográfico desde o primeiro até o último evento etnografado, entre abril de 2016 e março de 2017.

##### **4.1. Reconhecendo o campo**

Muito embora eu já tivesse percorrido – e apresentado no primeiro capítulo dessa tese – uma (pré)etnografia musical pomerana, no tocante ao Projeto Pomerando, apenas através da análise musicológica das duas canções tradicionais registradas previamente e do primeiro evento etnografado junto à bandinha Musical Boa Esperança, já em 2015, que produzi conhecimento acadêmico, musicológico e etnomusicológico. Nesse subcapítulo, o último antes da apresentação da etnografia musical pomerana propriamente dita, apresento os resultados dessas duas análises, distintas, porém, complementares, apropriadas a cada tipo de dados.

#### 4.1.1. A música tradicional pomerana como narrativa da memória cultural

Esse subcapítulo pretende ressoar minhas primeiras notas sobre a música pomerana na região sul do Rio Grande do Sul, sob a perspectiva da narrativa da memória cultural (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995). Analisam-se duas canções pomeranas registradas no interior do município de São Lourenço do Sul, com ênfase em aspectos musicais, e identificam-se suas relações com a comunidade, onde são abordadas as formas que a comunidade utiliza para narrar sua memória e sua cultura através das canções.

As canções *De múta éna hóchtich* e *De fest* foram registradas no ano de 2008 junto ao senhor Leopoldo Klug, por demanda do projeto da Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desporto de São Lourenço do Sul intitulado Canto Coral nas Escolas, do qual eu era coordenador. Fornecidas oralmente as melodias e as letras, procedi ao registro da melodia na pauta, à análise harmônica inicial e, posteriormente, a arranjos para coral misto<sup>75</sup>, os quais foram ensaiados e cantados pelos alunos do referido projeto na Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner. Porém, somente em 2014, através do Projeto Pomerando, pude escrever as letras das canções e analisar o seu conteúdo.

Tratou-se também de uma salvaguarda de memória, pois essa região é escassa em manifestações musicais de tradição pomerana. Esse trabalho pretendeu ser um precursor de outras investigações nesse sentido, para que a música pomerana que ainda se preserva na região sul do Rio Grande do Sul e seus ecos, através da

---

<sup>75</sup> Termo difundido na região que designa um coral masculino e feminino (baixo, tenor, contralto, e soprano), distinguindo-se dos corais estritamente masculinos, uma prática corrente na colônia de São Lourenço do Sul. Conforme Airton Fernando Iepsen e Rogério Piva da Silva (2016), com relação aos concursos de canto no interior do município de São Lourenço do Sul, o 1º Concurso aconteceu no dia 8 de fevereiro de 1931, na localidade de Picada Evaristo (A. F. IEPSSEN; R. P. SILVA, 2016, p. 138), tendo sido realizado anualmente a partir de então, quase sem interrupção. Ainda de acordo com os autores, entre 1931 e 1977 os concursos de corais eram realizados somente com vozes masculinas, costume patriarcal trazido pelos imigrantes, onde só os homens cantavam e mulheres, crianças e curiosos assistiam. A partir de 1978, contudo, foi instituído um concurso de corais mistos junto às comunidades religiosas, o qual obteve resultado positivo e consolidou-se também, a partir de então, um concurso anual dessa modalidade.

memória de algumas pessoas dessa comunidade, não se percam no tempo-espaço sem que se perceba a relação entre a comunidade e sua própria memória e cultura através da música.

#### 4.1.1.1. As canções pomeranas registradas

Ainda que as pessoas de origem pomerana do interior do município de São Lourenço do Sul sejam bastante próximas à música, tendo em vista sua massiva participação em corais de igreja e o elevado número de conjuntos musicais na região, não são muitas as músicas em pomerano que sejam de conhecimento da comunidade. Em sua maioria, são consideradas de origem exclusivamente alemã algumas músicas instrumentais e, quanto às canções, a maior parte delas parte é cantada em alemão.

É importante ressaltar que, quanto às letras das canções a seguir analisadas, elas estão escritas em pomerano de acordo com a padronização simplificada da escrita (KUHN SILVA, 2012, p. 17-19) proposta pelo Projeto Pomerando. O pomerano é utilizado na região apenas oralmente, o que dificulta a preservação de letras de canções e contribuiu para que, hoje em dia, sejam poucas as canções pomeranas que ainda têm lugar na memória da comunidade.

##### 4.1.1.1.1. *De múta éna hóchtich*

A canção pomerana *De múta éna hóchtich*, ou “O casamento da vovó”, apresenta as seguintes características musicais gerais:

- Andamento rápido, 100 bmp;

- Possui compasso binário, 2/4, uma polca<sup>76</sup>, também conhecida como marchinha, ou mesmo bandinha;
- Ritmo de caráter marcial, duro, sem sínopes, com predominância de colcheias, semínimas, e da figura colcheia pontuada com semicolcheia;
- Melodia estritamente tonal, passeando em arpejos sobre os acordes de tônica e de dominante com sétima, com algumas notas de passagem, e repetições rítmicas de notas;
- Tonalidade Maior, com modulações;
- Harmonia tonal, com a utilização de apenas tônica e dominante com sétima (I – V<sup>7</sup>), mesmo nas modulações;
- Apresenta duas modulações: a primeira, do tom original Dó Maior para a subdominante Fá Maior; e a segunda, ocorre o retorno de Fá Maior para Dó Maior;
- Forma ternária, i.e., possui três seções musicais.

A Figura 4 demonstra a partitura de *De múta éna hóchtich*, com melodia, harmonia e letra.

---

<sup>76</sup> Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110810105629360?rskey=7M7UmO&result=0&q=polka>. Acessado em: 08 mai. 2018), a polca caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, originária da região da Bohemia, na Alemanha, no início do século XIX, realizada em compasso 2/4 e com andamento rápido, que foi muito popular nos salões europeus. Já o Dicionário Grove de música, edição concisa (1994, p. 732), acrescenta que a polca é uma dança animada e que geralmente a música é estruturada em forma ternária, i.e., tem três seções, assim como a canção aqui abordada.

# De múta éna hóchtich

(canção tradicional pomerana)

100 bpm

Záit mú - ta é - na hóch-tich héa iift dat kái-naschu - in fláisch méia. Záit

mú-ta é-na hóch-tich héa, iift dat kái-naschu - in fláisch méia. Áin, tuái, drái, fáia,

fiif, zés, zuó-van, vòu-a is min fruch dóa bléva, is ni hí-a, is ni dó-a, is fon Nort A-

mé-ri-ka. Fí-dal, fi-dal, füm-balsch-tái - a, hést dúu doch min brut ni zái-a?

Íis - tan záits im brái - rasch - tái - a, hit hef ni mèi - a zí - tan zái - a.

Figura 4: Partitura da canção pomerana *De múta éna hóchtich* (transcrição do pesquisador).

A Figura 5 apresenta a letra da canção em pomerano e sua respectiva tradução para o português.

### De múta éna hóchtich

Záit múta éna hóchtich héa  
ĩft dat káina schuíń fláisch mēia.

Áin, tuái, drái, fáia, fíiv, zés, zuóvan,  
vôua is min brut dóa bléva?  
Is nich hía, is nich dóa,  
is fon Nort Amérika.

Fídal, fídal, fúmbal schtáia,  
hést dúu doch min brut ni záia?  
Ístan záits im bráira schtáia,  
hit hef ni mēia zítan záia.

### O casamento da vovó

Desde o casamento da vovó  
não dá mais carne de porco.

Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete,  
onde está minha namorada?  
Não está aqui, não está ali,  
ela é dos Estados Unidos.

Violino, violino, pedra de breu,  
você não viu minha namorada?  
Ontem estava sentada na pedra larga,  
hoje não mais a vi sentada.

Figura 5: Letra da canção pomerana *De múta éna hóchtich* em pomerano e tradução (transcrição do pesquisador).

A canção tem certo caráter alegre, festivo, ambientado pelo casamento da avó do eu lírico – reportado como um fato pretérito relevante, pois, a partir dele, não haveria mais carne de porco disponível –, embora o personagem esteja à procura de sua namorada norte-americana<sup>77</sup>.

A estrutura melódica apresenta uma quadratura padrão. São três pequenas seções, a primeira em Dó Maior, a segunda em Fá Maior, e a terceira em Dó Maior novamente. As seções estão organizadas de acordo com as estrofes, sendo que a primeira estrofe tem apenas dois versos, enquanto a segunda e a terceira estrofes têm quatro versos, o que influencia no tamanho das seções.

A Seção A possui oito compassos, e não tem ritornelo. É formada por duas frases musicais<sup>78</sup>, cada uma delas dividida em duas semifrases de dois compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a

<sup>77</sup> A narrativa da memória cultural pomerana através de aspectos da dessa canção encontra-se mais adiante, no tópico 4.1.1.2.1, à página 135 dessa tese, onde seus versos serão abordados com mais aprofundamento.

<sup>78</sup> De acordo com Douglass Marshall Green (1979, p. 7), uma frase musical é uma pequena passagem de música que, havendo alcançado um ponto de relativo repouso, expressa mais ou menos uma ideia musical completa. No presente trabalho, adoto esse conceito para analisar a estrutura melódica das canções pomeranas, dividindo, ainda, as frases musicais em semifrases.

quatro versos no total; como essa primeira estrofe tem apenas dois versos, há a repetição da letra. Os compassos 1 e 2 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, nos compassos 5 e 6. Já os compassos 3 e 4 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, da qual a segunda semifrase da segunda frase, nos compassos 7 e 8, é uma variação. Logo, a estrutura é a - b - a - b', uma repetição variada. A Figura 6 a seguir revela a estrutura melódica da primeira seção.

Seção A

100 bpm

Záit mú - ta é - na hóch - tich héa iift dat kái - naschu - in fláisch mēia. Záit

5

mú - ta é - na hóch - tich héa, iift dat kái - naschu - in fláisch mēia.

**Figura 6: Análise melódica da Seção A de *De múta éna hóchtich* (análise do pesquisador).**

A Seção B possui oito compassos, e tem ritornelo. Também é formada por duas frases musicais, cada uma dividida em duas semifrases de dois compassos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total; como há ritornelo, o número de compassos da seção sobe para dezesseis (e o total de períodos e versos para oito) e, para tanto, há a repetição da letra. Seguindo o padrão da primeira seção, os compassos 9 e 10 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, nos compassos 13 e 14. Os compassos 11 e 12 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, da qual a segunda semifrase da segunda frase, nos compassos 15 e 16,

é uma variação. Mais uma vez, a estrutura é a - b - a - b', uma repetição variada. A Figura 7 mostra a estrutura melódica da segunda seção.

Seção B

100 bpm

frase 1

semifrase a      semifrase b

9

Áin, tuái, drái, fáia, fiif, zés, zuó-van, vòu-a is min fruch dóa blé-va,

frase 2

semifrase a      semifrase b'

13

is ni hí - a, is ni dó - a, is fon Nort A - mé - ri - ka.

Figura 7: Análise melódica da Seção B de *De múta éna hóchtich* (análise do pesquisador).

A Seção C possui oito compassos, e tem ritornelo. É formada por uma primeira frase musical de duas semifrases de dois compassos que guardam entre si apenas uma nota de variação, e de uma segunda frase, de duas semifrases distintas. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total; como há ritornelo, o número de compassos da seção sobe para dezesseis (e o total de semifrases e versos para oito) e, para tanto, há a repetição da letra. Nessa seção, os compassos 17 e 18 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que se repete nos compassos 19 e 20 com apenas a primeira nota variada. Os compassos 21 e 22 abrigam a primeira semifrase da segunda frase, e os compassos 23 e 24 guardam a segunda semifrase da segunda frase. Logo, a estrutura é a - a' - b - c. A Figura 8 indica a estrutura melódica da terceira seção.

Seção C

100 bpm

frase 1

semifrase a      semifrase a'

17

Fí - dal, fí - dal, fúm - balsch - tái - a, hést dúu doch min brut ni zái - a?

frase 2

semifrase b      semifrase c

21

Ïis - tan záits im brái - rasch - tái - a, hit hef ni mòi - a zí - tan zái - a.

Figura 8: Análise melódica da Seção C de *De múta éna hóchtich* (análise do pesquisador).

Quanto à harmonia, que é estritamente tonal, mas com modulações, é interessante apresentar uma análise cordal e gradual, como mostra a Figura 9.

2/4 C | % | G7 | C | % | % | G7 | C ||: F | % | C7 | F | % | % | C7 | F :||

I      V<sup>7</sup> I                      V<sup>7</sup> I I/IV      V<sup>7</sup>/IV I/IV                      V<sup>7</sup>/IV I/IV

||: G7 | C | G7 | C | G7 | C | G7 | C :||

V<sup>7</sup> I   V<sup>7</sup> I   V<sup>7</sup> I   V<sup>7</sup> I

Figura 9: Análise harmônica cordal e gradual de *De múta éna hóchtich* (análise do pesquisador).

E quanto à letra, está dividida em três estrofes, a primeira de dois versos, e a segunda e a terceira, de quatro versos. Há rima entre os dois versos da primeira estrofe, e também entre os quatro versos da terceira estrofe, o que não ocorre de forma clara na segunda estrofe, apesar de o primeiro e o terceiro versos, assim como o segundo e o quarto, guardarem certa aparência sonora.

#### 4.1.1.1.2. *De Fest*

A canção pomerana *De fest*, ou “A festa”, apresenta as seguintes características musicais gerais:

- Andamento bastante rápido, 150 bmp;
- Possui compasso ternário, 3/4, uma valsa<sup>79</sup>;
- Ritmo inicialmente simples, na primeira seção, mas, na segunda e na terceira seções, aparecem síncopes, em forma de ligaduras entre a semínima do primeiro tempo com a primeira colcheia do segundo tempo, e entre compassos, de semínima para semínima. Há predominância de semínimas e mínimas, mas também figuram colcheias, semínimas pontuadas, pausas de semínima e mínimas pontuadas;
- Melodia essencialmente tonal, passeando em arpejos sobre os acordes de tônica, subdominante, e de dominante com sétima, com notas de passagem, repetições rítmicas de notas, e apojaturas;
- Tonalidade Fá Maior, sem modulações;
- Harmonia tonal, com a utilização de apenas tônica, subdominante, e dominante com sétima (I – V<sup>7</sup> – I; IV – I – V<sup>7</sup> – I);
- Forma ternária, i.e., possui três seções musicais.

A Figura 10 demonstra a partitura de *De fest*, com melodia, harmonia e letra.

---

<sup>79</sup> Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120811916?rskey=MnLqvZ&result=1&q=waltz>. Acessado em: 08 mai. 2018), a valsa caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, em compasso 3/4, provavelmente decorrente de *Ländler* alemão, que entrou em destaque no último quarto do século XVIII tanto entre os compositores quanto nos salões de baile. O Dicionário Grove de música, edição concisa (1994, p. 997), acrescenta que a valsa ganhou muita popularidade no início do séc. XIX, apesar de objeções levantadas por motivos médicos (a velocidade com a qual os bailarinos rodopiavam pelo salão) e também morais (os casais se prendiam num abraço muito estreito).

# De fest

(canção tradicional pomerana)

150 bpm

Ik kün min fru - uch im béa ni fi - na, zái láich ni  
nêicht min fruch tam nam fest hen mó - ka, zái zéa ni

6 fôa, zái láich ni hí - na. Ik náim a bés - sám un rakt á - las  
nêi, zái vul bitssch - lô - pa. Ik zêi - a ta - a é kúmas, mit schêin

12 dó - a dun láibs mi tisch - a bá - na dóa. Ik Un vi  
fruch, vé - ia tus b - lí - va ik niin ruch.

18 mó - ka lóus na dem grôu - da fest, vou - a fê - el ví - la

24 zính - a un dái mus - kan - dassch - pé - la zêi - a un min

30 fruch dáu ik vé - ra nich fi - na. Ví - lí, Ví lí Lin - de - man, drink ma

36 nich zôu fel, zí - za, zí - za krist sch - nacht mit áin bés - samsch - tel.

41 — Ví - lí, Ví - lí Lin - de - man, trek dín hòu - zasch - tram, zí - za vets vat dí

47 pas - si - ra kan. Ha! Ha! Ha!

Figura 10: Partitura da canção pomerana *De fest* (transcrição do pesquisador).

A Figura 11 apresenta a letra da canção em pomerano e sua respectiva tradução para o português.

#### De fest

Ik kün min fruch im béa ni fína,  
zái láich ni fóa, zái láich ni hína.  
Ik náim a béssam un rakt álas dóa  
dun láibs mi tíscha báina dóa.

Ik nêicht min fruch tam nam fest hen móka,  
zái zéa ni nêi, zái vul bits schlópa.  
Ik zéia ta é kumas mit schên fruch,  
véia tus blíva ik ni in ruch.

Un vi móka lóus na dem gróuda fest  
vôua féel víla zínha  
un dái muskândas schpéla zêia  
un min fruch dáu ik véra nich fína.

Víli, Víli Lîndeman, drink ma nich zôu fel,  
zîza, zîza krist schacht mit áin béssam shtel.  
Víli, Víli Lîndeman, trek din hôuza schtram,  
zîza vets vat di passíra kan. Ha! Ha! Ha!

#### A festa

Eu não conseguia achar minha mulher na cama,  
ela não estava deitada na frente, e nem atrás  
Peguei a vassoura e revirei tudo  
e aí passou no meio das minhas pernas.

Convidei minha esposa para ir à festa,  
ela não disse não, mas queria dormir um pouco.  
Eu disse a ela, vem junto meu amor,  
por que em casa eu não fico sossegado.

E nós saímos para a grande festa  
onde muitos querem cantar  
e os músicos tocam muito  
e minha mulher já não acho de novo.

Víli, Víli Lindemann, vê se não bebe muito  
senão, senão tu vais apanhar com cabo de vassoura.  
Víli, Víli Lindemann, afirma as calças  
senão tu sabes o que vai te acontecer. Ha! Ha! Ha!

Figura 11: Letra da canção pomerana *De fest* em pomerano e tradução (transcrição do pesquisador).

A canção tem caráter alegre, festivo, jocoso, ambientado numa grande festa – com a presença da música em seu contexto anímico. Mais uma vez, assim como em *De múta éna hóchtich*, o personagem principal, o eu lírico, está à procura de sua namorada – porém, nessa canção, seu par romântico não é oriundo do estrangeiro, e é encontrado após uma procura inicial. Há referência à bebida e à brincadeira, a práticas musicais, e a música finaliza com uma risada<sup>80</sup>.

A estrutura melódica dessa canção também apresenta uma quadratura padrão. Novamente são três pequenas seções, mas, dessa vez, todas em Fá Maior. As seções estão organizadas de acordo com as estrofes, sendo que as duas primeiras estrofes fazem parte da primeira seção, que tem ritornelo; a terceira estrofe

---

<sup>80</sup> A narrativa da memória cultural pomerana através de aspectos da dessa canção encontra-se mais adiante, no tópico 4.1.1.2.2, à página 138 dessa tese, onde seus versos serão abordados com mais aprofundamento.

corresponde à segunda seção, sem ritornelo, e a quarta estrofe à terceira seção, também sem ritornelo.

A Seção A possui dezesseis compassos, e tem ritornelo. É formada por duas frases musicais, cada uma dividida em duas semifrases de quatro compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total; como essa seção tem ritornelo, o tamanho da estrutura dobra, comportando a segunda estrofe da letra. Os compassos 1 a 4 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, compassos 9 a 12, com apenas uma adaptação à letra no compasso 11. Já os compassos 5 a 8 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, da qual a segunda semifrase da segunda frase, compassos 13 a 16, é uma variação. A estrutura é a - b - a - b', uma repetição variada. A Figura 12 revela a estrutura melódica da primeira seção.

Seção A

150 bpm

frase 1  
semifrase a

semifrase b

Ik k̄t̄n min fru - uch im béa ni fi - na, zái láich ni  
nêicht min fruch tam nam fest hen mó - ka, zái zéa ni

frase 2  
semifrase a

fóa, zái láich ni hí - na. Ik náim a bés - sám un rakt á - las  
nêi, zái vul bitssch - ló - pa. Ik zéi - a ta - a é kúmas, mit schêin

semifrase b'

1. 2.

dó - a dun láibs mi tisch - a báí - na dóa. Ik  
fruch, vé - ia tus b - lí - va ik niin ruch.

Figura 12: Análise melódica da Seção A de *De fest* (análise do pesquisador).

A Seção B possui dezesseis compassos, e não tem ritornelo. Também é formada por duas frases musicais, cada uma delas dividida em duas semifrases de quatro compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro períodos – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total, não havendo repetição da letra. Seguindo o padrão da primeira seção, os compassos 17 a 20 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase – com pequena adaptação rítmica à letra no final –, compassos 25 a 28. Os compassos 21 a 24 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, da qual a segunda semifrase da segunda frase, compassos 29 a 32, é uma variação. Novamente a estrutura é a - b - a - b', uma repetição variada. A Figura 13 mostra a estrutura melódica da segunda seção.

Seção B

150 bpm

frase 1

semifrase a

semifrase b

17

Un vi mó - ka lous\_\_\_\_ na dem grôu - da fest,\_\_\_\_ vòu - a fé - el\_\_

frase 2

semifrase a

23

\_\_ ví - la zinh - a\_\_\_\_ un daí mus - kan-dassch - pé - la zêi - a\_\_

semifrase b'

29

\_\_ un min fruch dáu ik vé - ra nich fi - na.

Figura 13: Análise melódica da Seção B de *De fest* (análise do pesquisador).

A Seção C possui dezesseis compassos, e não tem ritornelo. Também é formada por duas frases musicais, cada uma delas dividida em duas semifrases de quatro compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total, não havendo repetição da letra. Seguindo o padrão das seções anteriores, os compassos 33 a 36 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, compassos 41 a 44. Os compassos 37 a 40 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, da qual a segunda semifrase da segunda frase, compassos 45 a 49, é uma variação. Mais uma vez, a estrutura é a - b - a - b', uma repetição variada. A Figura 14 indica a estrutura melódica da segunda seção:

Seção C

150 bpm

33

frase 1

semifrase a

Ví-li, Ví li Lin - de-man, \_\_\_\_\_ drink ma nich zôu fel, \_\_\_\_\_ zí-za, zí-za

38

semifrase b

frase 2

semifrase a

krist sch-nacht \_\_\_\_\_ mit áin bés-samsch-tel. \_\_\_\_\_ Ví-li, Ví-li Lin - de-man, \_\_\_\_\_ trek din

44

semifrase b'

hôu - zasch-tram, \_\_\_\_\_ zí - za vets vat di pas - si - ra kan. Ha! Ha! Ha!

Figura 14: Análise melódica da Seção C de *De fest* (análise do pesquisador).

Quanto à harmonia, que é estritamente tonal, a Figura 15 apresenta uma análise cordal e gradual.

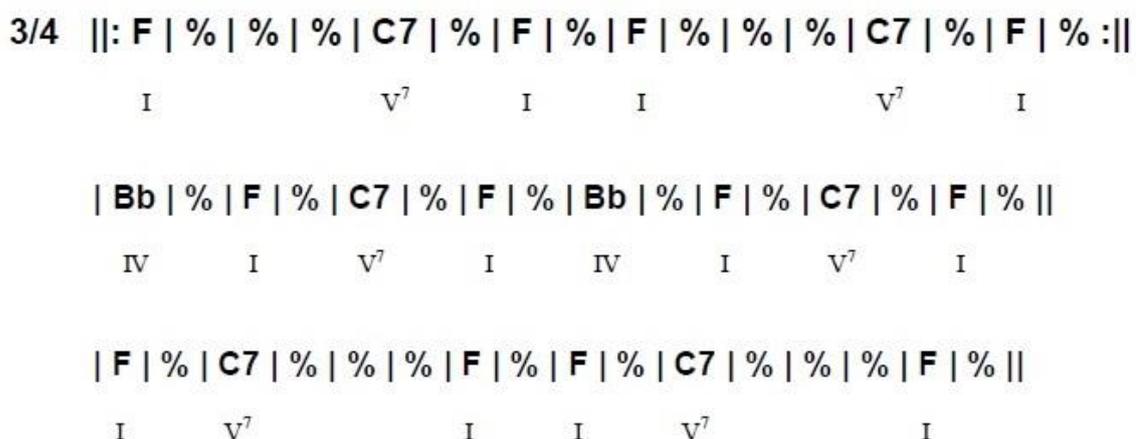


Figura 15: Análise harmônica cordal e gradual de *De fest* (análise do pesquisador).

E quanto à letra, está dividida em quatro estrofes de quatro versos. Há rima entre o primeiro e o segundo verso e entre o terceiro e o quarto verso na primeira estrofe, assim como na segunda e na quarta, o que não ocorre na terceira estrofe – nessa, a rima acontece apenas entre o segundo e o quarto verso.

#### 4.1.1.2. A narrativa da memória cultural pomerana através das canções

Musicalmente falando, não são claras características peculiares pomeranas nas duas canções registradas, exceto sua origem alemã. Tendo em conta a secular germanização dos pomeranos, a primeira canção pomerana apresentada, *De múta éna hóchtich*, é uma polca, ritmo oriundo da cultura alemã, bem como a segunda canção, *De fest*, é uma valsa, também de mesma origem.

No entanto, as temáticas e as letras das canções são reveladoras de significados, de maneiras de como os pomeranos veem o mundo que ali ficam cristalizadas, das representações culturais intrínsecas, i.e., são uma forma de narrativa cultural da memória pomerana. Se as canções têm letra, elas contam histórias, narram fatos, episódios, expressam ideias, revelam traços culturais, registram a memória da comunidade que a cria. De acordo com Sandra Jovchelovitch (2007), é pelo contar histórias que o conhecimento social se torna palpável, assim

como as representações do passado e as apresentações da identidade, pois, com base em narrativas, as comunidades resgatam à memória o que aconteceu, dão sentido aos acontecimentos e constroem o individual e o social.

Cada uma das canções pomeranas revela características culturais atreladas à memória e à identidade da comunidade.

#### 4.1.1.2.1. O casamento da vovó e a emigração pomerana

Em seu romance histórico *O pescador de arenques* (COSTA, 2007), o autor lourenciano Jairo Scholl Costa narra a história de gerações de uma família pomerana, a qual aporta em São Lourenço do Sul. Um dos personagens, Armin Kreitlow, enfrenta problemas para manter a posse de suas terras, as quais pertenciam a um nobre, o senhor Baumann, e que ainda estavam sendo pagas até que um dia Armin não teve como pagar, obrigando-se a devolvê-las, sem compensação pelos valores já pagos, como previsto em contrato:

Havia uma conjunção de fatores como péssimas colheitas, desemprego crescente, alta de preços, queda de salários e um medíocre desempenho do comércio, circunstâncias que levariam à depressão de 1846/47. (COSTA, 2007, p. 57)

Em poucos dias, enrascado, Armin suicida-se, deixando a família apenas com a casa e poucas perspectivas. Seus filhos, Rutger e Ernest, abatidos, encontram esperança em um folheto de publicidade de uma agência de imigração de Hamburgo, Alemanha, que informava que os Estados Unidos da América precisavam de imigrantes para colonizar terras em Wisconsin e Minnesota, e que “trazia informações de como um homem poderia ter rapidamente suas terras, fazer logo um ‘pé de meia’ e não estar subjugado a nenhum nobre ou grande proprietário” (COSTA, 2007, p. 73). Entusiasmado, Rutger explica ao irmão:

É uma terra de homens livres. Os Estados Unidos é uma república democrática. Lá, o valor está nas pessoas. Não interessam nomes de família, brasões ou país de origem. É uma terra de imigrantes. Todos são iguais. (...) Milhares de pessoas na Alemanha estão tomando este caminho. (COSTA, 2007, p. 74)

Enredo à parte, o romance, historicamente fundamentado, com extensa bibliografia especializada, indica que, ainda na primeira metade do século XIX, antes de os pomeranos começarem a emigrar para a região sul do Rio Grande do Sul (a fundação da Colônia São Lourenço data de 1858), já havia emigração pomerana para os Estados Unidos.

Ao se referir aos primeiros imigrantes pomeranos que chegaram ao Espírito Santo, em 28 de junho de 1859, Ismael Tressmann (2008, p. 11) afirma que a grande maioria deles, todavia, emigrou da Europa para os Estados Unidos e para a Austrália.

Leopoldo Wille (2011, p. 49-53), por seu turno, refere-se à *Carta de Búfalo*, escrita em 1835 por G. Züngler na cidade de Búfalo, Estados Unidos, a qual se espalhou pela Alemanha provocando uma “febre de emigrar”. Dentre outras coisas, o texto exalta as oportunidades e possibilidades econômicas que oferece a nova pátria, a igualdade entre os cidadãos, além de motivos religiosos, como revela o trecho transcrito abaixo:

Na América há espaço para milhões de pessoas. (...) As pessoas não precisam pagar impostos. (...) Não falta emprego para garantir o nosso sustento. (...) Todos vão assistir ao culto na igreja. (...) Títulos de nobreza, *status* e distinções não têm valor aqui. (...) Aqui é possível servir ao Senhor melhor que aí. A diarista vive melhor do que o agricultor proprietário de muita terra na Alemanha. Quem uma vez pisou no solo americano, sente-se como renascido. (ZÜNGLER, 1835, *apud* WILLE, 2011, p. 50-53)

Ainda de acordo com Wille (2011, p. 54), no período de 1830 a 1890, emigraram para o Brasil cerca de trinta mil alemães, enquanto que o fluxo dirigido para os Estados Unidos foi de trezentos e trinta e um mil alemães no mesmo período.

Droogers (2008, p. 19), ao também se referir a alguns imigrantes alemães que

podem ter tido motivação religiosa, por pertencerem a um movimento que se opunha à unificação da igreja prussiana na *Unierte Kirche*, cita Helmar Reinhard Roelke, que afirma que em 1839 um grupo de quinhentos e setenta pomeranos havia emigrado para os Estados Unidos por motivos religiosos, dando o exemplo.

Isto posto, pode-se citar a segunda estrofe da letra da primeira canção pomerana apresentada acima, *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”): “Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, onde está minha namorada? Não está aqui, não está ali, ela é dos Estados Unidos”. Como se trata de uma canção cujo aprendizado se dá oralmente de geração em geração, é de domínio público da comunidade e de autoria desconhecida, e como a emigração pomerana para os Estados Unidos é anterior à para o Brasil, é possível afirmar que, na narrativa da canção, o personagem representa um pomerano emigrado para os Estados Unidos, onde se relacionou com uma mulher americana e, ao participarem de um casamento pomerano, provavelmente em sua terra natal, sua mulher some. Pode ser uma referência, do imaginário da comunidade refletido na canção, à diferença cultural entre os pomeranos e os americanos, um tipo de advertência aos rapazes pomeranos emigrados para que não se relacionem com mulheres de outra cultura, o que acarretaria em transtornos. A mulher americana, personagem da canção, por não pertencer à cultura pomerana, desaparecera do casamento da vovó por estranhamento cultural. Conforme Salamoni (1995, p. 59-60) e Bahia (2011, p. 97), a endogamia, i.e., o casamento com pessoas de mesma origem étnica, é a prática mais comum entre os pomeranos. Há, inclusive, o seguinte dito popular, extraído de Bahia (BAHIA, 2011, p. 187): “O nosso sangue não combina! O que você quer fazer com os pretos (brasileiros), se aqui temos pomeranos suficientes!”.

Há ainda outras duas representações culturais na letra dessa canção que se poderia destacar. Uma está na primeira estrofe: “Desde o casamento da vovó não dá mais carne de porco”. É uma referência à fartura de comida que há tradicionalmente nos casamentos pomeranos. Os festejos do casamento são considerados pelos pomeranos como a data mais importante no transcorrer da vida de uma pessoa

(HAMMES, 2010, vol. 1, p. 200-203), chegando a contar com três dias de festa, e é quando eles mais dispõem de seus recursos econômicos (BAHIA, 2011, p. 212), para realizarem uma grande festa. A comilança<sup>81</sup> teria sido tamanha no casamento da vovó, que esgotara o estoque de carne de porco da comunidade. Aqui, fica evidente também a relação dos pomeranos com o seu habitat rural, consigo mesmos reconhecendo-se como imigrantes camponeses de origem pomerana (BAHIA, 2011, p. 47), atrelados à criação de animais e ao consumo de seus produtos.

A outra representação cultural pomerana está na última estrofe: “Violino, violino, pedra de breu, você não viu minha namorada?”. Aparece aqui o violino, instrumento musical europeu utilizado pelos pomeranos na Pomerânia, absorvido da Alemanha e dos países vizinhos e trazido para o Brasil pelos emigrantes. Segundo Hammes (2010, vol. 3, p. 43), até o início do século XX o violino ainda era presença marcante nos bailes de São Lourenço do Sul, tanto na cidade quanto no interior do município, além das casas de família. Hoje em dia, o violino não é mais muito utilizado na região, tendo perdido espaço para os instrumentos de sopro, como o trompete e o trombone, e instrumentos eletrônicos, como guitarra, contrabaixo e teclado, além de bateria, instrumentos característicos das bandinhas atuais. Porém, na memória pomerana cristalizada na letra da canção ainda soa o violino.

#### 4.1.1.2.2. A festa e o misticismo pomerano

As festas são marcos na cultura pomerana (SALAMONI, 1995, p. 45). Casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidade, bailes de casais são eventos muito importantes na vida social dos pomeranos. A essa importância se refere a terceira estrofe da segunda canção pomerana apresentada nesse trabalho, *De fest* (“A festa”): “E nós saímos para a grande festa, onde muitos querem cantar e os músicos tocam muito”.

---

<sup>81</sup> Em ditados pomeranos registrados por Roelke (1996, p. 56), há expressões de apetite e da comilança característicos das suas festas de casamento.

Nessas festas, é notória também a presença do que se pode denominar de misticismo pomerano, um conjunto de costumes, simpatias e benzeduras que são elementos identitários tanto étnicos quanto sociais. Essas práticas mágicas<sup>82</sup> são profundamente debatidas no livro *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã* (BAHIA, 2011), e mencionadas em relação à região sul do Rio Grande do Sul através da tese de doutorado *Educação, história e memória: silêncios e reinvenções pomeranas na Serra dos Tapes* (THUM, 2009). Há também mais autores que se referem a tais práticas pomeranas, quais sejam Vanessa Patzlaff Bosenbecker (2012), Leopoldo Wille (2011), Beatriz Ana Loner e Lorena Almeida Gill (2010), Edilberto Luiz Hammes (2010), Nataniel Coswig Baysdorf e Paulo Roberto Quintana Rodrigues (2007), Jairo Scholl Costa (2007), Marcelo Lindemann Zehetmeyr (2007), Helmar Reinhard Roelke (1996), Giancarla Salamoni (1995), Ricardo Grinbaum (1994), Jorge Kuster Jacob (1992), Gilda Rocha (1984), Jean Roche (1969), Ernest Wagemann (1949) e Guilherme Santos Neves (1943).

De acordo com Bahia (2011):

A prática mágica presente em alguns rituais não é privilégio de indivíduos especializados [com exceção das benzedoras]. Estas práticas se inscrevem no patrimônio comum dos pomeranos, sendo transmitidas entre as gerações de cada família. Este saber é permanente e acessível a toda a comunidade e compreende gestos rituais, orações, fórmulas mágicas e utilização de vários objetos. (BAHIA, 2011, p. 136)

A palavra em pomerano para se referir a estas práticas, segundo Bahia (2011), é *ouwaglouba*, que significa “acima da fé”, a qual engloba “superstições e bruxaria” (BAHIA, 2011, p. 137). Às práticas mágicas, ou ao misticismo pomerano, eu associo a primeira estrofe da canção *De fest*, por conta da representação da vassoura como instrumento auxiliar na busca do personagem pela sua mulher: “Eu não conseguia achar minha mulher na cama, ela não estava deitada nem na frente, e nem atrás. Peguei a vassoura e revirei tudo e aí passou no meio das minhas pernas”.

---

<sup>82</sup> Termo utilizado pela antropóloga Joana Bahia (2011).

A vassoura é utilizada de diversas formas místicas pelos pomeranos. No casamento, por exemplo, a vassoura entra em cena após o quebra-louças. Esse ritual é bastante comum na Alemanha, onde muitas famílias possuem suas “louças para serem quebradas” e espantarem com muito barulho os espíritos do barulho, os chamados *Poltergeister*: a ideia de fazer barulho para espantar os maus espíritos está presente no significado do ritual (BAHIA, 2011, p. 236-237)<sup>83</sup>. Na oração do quebra-louças, há a seguinte passagem: “Assim como esta louça é quebrada (a louça começa a ser quebrada neste ponto da oração), e vocês tentam juntar os pedaços, assim vocês vão juntar o dinheiro na vossa propriedade” (BAHIA, 2011, p. 243). Logo após o quebra-louças todos os presentes dançam em cima dos cacos. Então, entra em cena a vassoura: enquanto os noivos tentam varrer os cacos para dentro do terreiro, os convidados têm a tarefa de impedi-los. Esses cacos serão guardados na nova casa, pois o tempo de duração desses significa a longa duração do casamento. Muitos casais enterram os cacos na terra em que irão morar, pois esses constituem um símbolo de multiplicação dos bens da sua propriedade (BAHIA, 2011, p. 247).

Conforme relatam Jean Bernabé e Florica Elena Lorint (1977, p. 182), camponeses romenos também usam a vassoura de forma mágica nas festas comunais, notadamente na festa de São João, para espantar os maus espíritos da casa ou da fazenda, além de vassouras serem mantidas atrás da porta das casas, durante todo o ano, em caso de necessidade de utilização mágica. Joana Bahia relata que durante sua estadia na colônia de pomeranos de Laranja da Terra, no estado do Espírito Santo, soube desse uso mágico da vassoura numa propriedade onde viviam três senhoras: elas usam a vassoura atrás da porta e jamais entravam em casa recém-varrida, para não “pegar nenhum mau espírito” (BAHIA, 2011, p. 238).

Segundo Roelke (1996, p. 74), a última dança da segunda noite do casamento pomerano, já com o dia clareando, era a dança da vassoura. Quem não conseguisse

---

<sup>83</sup> Realizado geralmente na noite da sexta-feira que antecede o casamento, o ritual do quebra-louças é conhecido como *Polterabend* (“noite do barulho”), ou festa do quebra-caco (GONÇALVES DA SILVA, 2016, p. 357)

um par para dançar, dançava com a vassoura. Quando a deixava cair, todos tinham que procurar outros parceiros. Sempre sobrava alguém para dançar com a vassoura.

A vassoura, ainda, tem a denotação de serviço doméstico, obrigação matrimonial da mulher pomerana. De acordo com Bahia (2011), o cachimbo e o bule, em vários ritos de quebra-louças, presenteados aos noivos, simbolizam no casamento a obediência da esposa à chefia do marido, como mostra o trecho de uma das orações proferidas em pomerano: “Você tem que fumar, a fumaça tem que levantar até o teto e rodar; você tem que esquentar esse café direitinho para ele, muitas vezes e sem reclamar! Você tem que costurar as meias dele” (BAHIA, 2011, p. 247). A fumaça está relacionada à autoridade do homem, que tem que ser maior que a da mulher, e por isso a sua fumaça tem que subir até o teto, e o trabalho doméstico está associado à subserviência da mulher ao marido.

Salamoni (1995) observa como aspecto muito relevante a sobrecarga da mulher na divisão sexual do trabalho (SALAMONI, 1995, p. 35). Afazeres domésticos e trabalho nas lavouras junto ao marido, tirar leite, tratar os animais, cuidar da horta e do jardim, carregar lenha, cuidar dos filhos, tudo são tarefas da mulher pomerana: “Resignadamente, as mulheres assumiam suas obrigações, submissas e os maridos extremamente dominadores” (SALAMONI, 1995, p. 65). Enquanto isso, as atribuições masculinas resumir-se-iam ao trabalho na lavoura – compartilhado com a esposa –, reservando-se o direito de distrações, como ir beber em vendas e participar de/assistir a jogos, como corridas de cavalo, jogo de bocha, ou de cartas.

A vassoura, entre os pomeranos, vem a representar a figura da mulher, doméstica, atrelada aos afazeres da casa; na dança da vassoura, esta faz as vezes de par para aquele ou aquela que sobrou, que não tinha outra coisa para fazer senão resignar-se e varrer. Também tem o poder de juntar, de agregar, sejam cacos de louça ou a prosperidade que juntar esses representa. A vassoura tem o poder mágico de varrer maus espíritos, de juntar cacos, e simboliza o trabalho feminino pomerano. E tem o papel de ajudar o personagem da canção *De fest* a encontrar sua esposa: “Eu não conseguia achar minha mulher na cama, ela não estava deitada nem na frente, e

nem atrás. Peguei a vassoura e revirei tudo e aí passou no meio das minhas pernas”. O “revirar tudo” indica “limpeza”. Ao eliminar a “sujeira” – ou, como se pode interpretar, as influências dos maus espíritos –, o marido pôde encontrar sua esposa.

Há ainda, na última estrofe da canção *De fest*, uma utilização mais jocosa da vassoura, quando o personagem Víli Línðeman é ameaçado de apanhar com um cabo de vassoura se ele exagerar na bebida, o que evoca o lado mais festivo da canção, sem deixar de associar-se com o lado místico, representado pela vassoura. A vassoura também pode representar uma certa autoridade feminina, ao castigar o marido por estar bebendo demais.

#### 4.1.1.3. Coda

Jovchelovitch (2007) afirma que é contando histórias que o conhecimento social se torna reconhecível, bem como as representações do passado e da identidade. É com base nas narrativas que as comunidades resgatam à memória o que aconteceu, estruturam a sua experiência temporalmente, dão sentido aos acontecimentos. As narrativas estão entrelaçadas com a construção e continuidade das comunidades, com a produção dos saberes compartilhados pelas pessoas. Possibilitam a reflexão sobre vida comunitária e a herança histórica. De acordo com Denise Amon e Renata Menasche, contar histórias é uma das formas pelas quais as comunidades compreendem seu passado, presente e futuro (AMON, MENASCHE, 2008, p. 20). Os pomeranos narram-se a si mesmos através de sua cultura, suas tradições, sua música.

Quanto à identidade, pode-se observar um relativo consenso entre os pesquisadores em admitir que essa seja uma construção social, associada a uma relação dialógica com o outro (CANDAU, 2012, p. 9). Isso pode se manifestar na oposição entre etnias, como no caso dos pomeranos. Segundo o mesmo autor, um consenso existe também em relação à memória, reconhecendo-se esta como uma “reconstrução continuamente atualizada do passado” (CANDAU, 2012, p. 9). Enfim, admite-se geralmente que memória e identidade estão indissolivelmente ligadas,

“pois sem recordar o passado não é possível saber quem somos. E nossa identidade surge quando evocamos uma série de lembranças” (LOWENTHAL apud SILVA; SILVA, 2005, p. 204).

A memória é, portanto, “um elemento essencial para a manutenção da identidade coletiva” (BAYSDORF; RODRIGUES, 2007, p. 4). No presente estudo, a memória cristalizada nas letras das canções tradicionais pomeranas auxilia a comunidade a preservar, de certa forma, elementos essenciais de sua identidade.

Finalmente, podemos considerar que comunidades são “redes de pessoas cujo sentido de identidade ou ligação deriva de uma relação historicamente partilhada que está enraizada na prática e transmissão” (UNESCO, 2006, p. 9). Em relação à transmissão cultural, é importante salientar que a mesma é mais que do que uma transmissão de técnicas, “ela envolve valores, construção de papéis, envolve a manutenção da identidade étnica e social” (WOORTMANN; WOORTMANN apud BAHIA, 2011, p. 137). E, no caso das canções pomeranas estudadas nesse item, elas transmitem a cultura de seu povo, elas narram seu povo. Sim, os pomeranos narram-se a si mesmos através de sua música tradicional.

#### 4.1.2. *Musical Boa Esperança: uma primeira etnografia musical pomerana*

Contudo, apesar de bastante esforço investigativo, durante a continuidade da pesquisa não consegui encontrar mais exemplos de canções tradicionais pomeranas atreladas à tradição oral da comunidade estudada, pois as gerações atuais já não possuem esse conhecimento pretérito. Dessa forma, essa pesquisa naturalmente direcionou-se para uma etnografia musical, buscando compreender a música pomerana de dentro da mesma, por meio da experenciação de sua prática, viva, presente, pulsante. O presente item apresenta, portanto, notas acerca de uma primeira etnografia musical pomerana realizada ainda no âmbito do Projeto Pomerando. Após minha (pré)etnografia musical pomerana, i.e., um primeiro contato com o conjunto, uma *entrée* na comunidade musical pomerana, uma

introdução ao campo, pude empreender uma primeira etnografia musical sobre uma terceira apresentação com o Boa Esperança (no ano de 2015, antes da observação participante propriamente dita, portanto). Conclui-se que uma etnografia musical tende a tornar menos dicotômica e mais dialógica e humana a relação entre pesquisador e colaboradores e, por conseguinte, com a comunidade em questão, com sua cultura e com sua música.

#### 4.1.2.1. Etnografando uma apresentação com o Musical Boa Esperança

A preparação para o encontro com o Musical Boa Esperança na Festa dos Pais e Aniversário da Escola Germano Hübner em 2015 – após as duas primeiras apresentações (pré)etnográficas em 2014 – passou pelo estabelecimento de algumas estratégias de caráter teórico e metodológico visando a observação etnográfica, tais como elencar questões importantes para serem acionadas, em uma entrevista semiestruturada com o senhor Miro: dados gerais, integrantes e história do grupo, as motivações para as composições em pomerano e a repercussão dessas músicas, como eram os ensaios, os shows, bailes, questões econômicas, questões administrativas, quem compunha o público do grupo, onde tocavam, quais os planos futuros, etc. Os demais integrantes do conjunto, o repertório e a instrumentação dos arranjos também foram outras fontes de informação importantes, inclusive as observações dos músicos sobre a presença de um (semi)estranho que os estudava e tocava com eles. Todas essas questões foram observadas a partir das propostas de análise de performance e etnografia da música de Anthony Seeger (2008), que leva em conta ainda os efeitos causados na audiência e no contexto mais amplo composto pelo que está no entorno da apresentação, ou seja, a escola, os professores, os funcionários, os habitantes da comunidade, na busca de compreender mais plenamente os diferentes sentidos agenciados pela música nesse tempo e espaço.

#### 4.1.2.1.1. Escola Germano Hübner, 29/08/2015

Pomeranos fazendo música. Foi focado nessa frase que eu adentrei a *Sprinter* da Germano cedo da manhã. E antevia a paisagem que se reaperentaria em breve aos meus olhos, da qual já andava com saudade. Testemunharia a aurora sobre o tapete verde das coxilhas, quiçá entre brumas, e sob o manto azul do céu. Naquele sábado, o céu contava com nuvens de glacê... Após alguns quilômetros de asfalto, adentraríamos numa estrada sinuosa de chão batido que serpentearia um princípio de Serra dos Tapes, costearia casas simples com suas criações de animais, plantações, mata nativa, açudes, riachos, arroios, em aclives e declives consideráveis... Na festa, senhores de um outro tempo conversariam em pomerano com seus chapéus de feltro, camisas e calças sociais, mesmo sob forte calor (era agosto, inverno no Rio Grande do Sul, mas estávamos com uma temperatura média de 30°C nos últimos dias).

Porém, enquanto isso, eu era recepcionado pelas professoras e pelo motorista da escola, Gilmar, com as risadas costumeiras. As idas e vindas na *Sprinter* sempre foram divertidas. Jeito de passar o tempo, quase uma hora e meia de viagem... Depois de cerca de sessenta quilômetros, eu me encontrava cumprimentando (abraçando e beijando) as professoras reunidas na sala dos professores (o que era de praxe no dia-a-dia da escola). Hora de começar o trabalho braçal. Procurei uma sala para ensaiar um pouco mais as músicas pomeranas ao bandoneon...

Saindo da sala, encontrei a professora Olívia, minha madrinha pomerana<sup>84</sup>. Mostrei a ela (e a outras professoras) meu caderno de campo, e o motorista Gilmar, ao vê-lo também, disse-me: “Tu tá ficando louco de tanto estudar”. Tanta coisa pra anotar! “Em campo, estamos sempre lutando contra o esquecimento”... Notei que precisava dosar as anotações... Discrição... Tensão entre observar e participar e reter (SANTOS SILVA, 2009, p. 182).

---

<sup>84</sup> No sentido de padrinho etnográfico, quando a partir do qual novas redes de colaboração vão se formando (BRAGA, 2013, p. 275).

Logo, sentei um pouco na sala dos professores para anotar algumas coisas. As festas na colônia eram marcadas pelo consumo de muita cerveja, uma característica do *ethos* alemão/pomerano (BAHIA, 2011, p. 69)<sup>85</sup>. O pessoal da copa da festa há pouco chegara à escola, e já começara a quebrar gelo (feitos em garrafas PET de refrigerante de dois litros) para manter gelada a cerveja (já havia chegado gelada, vinda de caminhão de um mercado do município vizinho, Cristal/RS). Eles disseram-me que geralmente vendiam vinte e cinco caixas (de doze unidades) de litrões de cerveja nas festas da Germano (trezentos litros). Mas vi fardos de latões também, sem contar o uísque, a cachaça, e o samba<sup>86</sup>. Sim... bebidas alcoólicas em uma festa de escola. Não vendiam a menores, o que não impedia que, de alguma forma, eles tivessem acesso, embora professores e funcionários estivessem sempre atentos. Penso que se não houvesse bebida, a maioria do público não iria à festa... E a festa trazia lucro à escola... Enfim. Ah... Cerveja, meu instrumento etnográfico de aproximação cultural preferido... Desde as apresentações anteriores, tomar cerveja com os músicos do Boa Esperança garantiu-me muitas informações e aproximou-me do grupo. Ainda pela manhã, eu já havia bebido dois latões de cerveja com eles. Adoraram. Eu participar de sua cervejada simbolizava um aceite de sua cultura.

Mas nem só a cerveja aproximava. Antes dela, o Boa Esperança chegara em seu velho ônibus próprio. Desta vez, diferentemente das vezes anteriores, prontifiquei-me a ajudar a descarregar o equipamento. “Querem uma força?”, perguntei. “Por que não?”, respondeu Miro, líder da bandinha. “Não adianta só abrir o fole, né? Tem que arregaçar as mangas...”, brinquei. Foi uma ótima maneira de aproximação, de interagir, de travar conversas, de quebrar o gelo (os pomeranos tendem a ser fechados, reservados, de pouca conversa com estranhos, ou semiestranhos).

---

<sup>85</sup> Há uma canção tradicional pomerana que diz: “Ludwig, Ludwig, você está bêbado/ Ludwig, Ludwig, você é um porco./ Isto é certamente verdade/ que você está bêbado” (BAHIA, 2011, p. 69). E há também o seguinte ditado pomerano: “O pomerano bebe no inverno e no verão” (BAHIA, 2011, p. 69).

<sup>86</sup> Mistura de refrigerante de cola com cachaça, comumente consumida na colônia.

Segundo Miro, em conversa informal, o Boa Esperança teria um show por semana durante o mês de setembro, e já tinha alguns agendados para outubro (“agosto é sempre parado”, disse ele). Apesar de as bandas mais novas cobrarem um cachê muito mais barato, para ganharem mercado, Miro creditava a boa agenda do Musical às músicas em pomerano, o seu diferencial (segundo ele, na região apenas o Boa Esperança tocava músicas em pomerano).

Conversa vai, conversa vem, descobri que a filha do baterista do Boa Esperança era minha aluna no Grupo Instrumental e Coral da escola Rodolfo Bersch, na localidade da Boa Vista, 6º Distrito de São Lourenço do Sul, zona rural, e ele disse-me que a colocou para fazer aula comigo porque queria que “ela aprendesse com quem sabe”. Ele via-me realmente como professor de música formado. O baixista conversou comigo para ver se eu sabia de alguém que quisesse comprar sua bateria (seu filho, ajudante da bandinha e baixista eventual, para o descanso do pai, havia tentado aprender o instrumento, sem sucesso). O baixista, portanto, também me via como professor de música, o qual teria vários contatos e poderia achar comprador para sua bateria em desuso. O trombonista, por sua vez, veio falar comigo sobre a matéria no *Jornal Tradição Regional*, muito faceiro. “É assim que tem que ser”, disse ele, “um ajudando o outro”. Também falou sobre Vitor Redmer, bandoneonista do conjunto Sul Brass (com quem ele já havia tocado “no antigo Universal”, conjunto o qual deu origem ao Sul Brass), responsável por eletrificar meu bandoneon. O que uma forcinha para descarregar o equipamento de som e uma mãozinha na cervejada não são capazes de promover?

#### 4.1.2.1.2. Uma entrevista com Miro *Fóta Krúiha*

Primeiramente, o susto. “Toda etnografia é inevitavelmente contingente” (FABIAN, 2000, p. 280). Sim, o pesquisador está sempre à mercê das contingências do campo... E, por exemplo, das dores de cabeça que a tecnologia pode oferecer. No entanto, afortunadamente, foi contornável. Consegui entrevistar Miro antes de

começar a apresentação (a bandinha começou a tocar às 14h músicas instrumentais e em português, ao passo que esperaríamos as autoridades chegarem – Prefeito Municipal e Secretária de Educação – para tocarmos as canções em pomerano). Gravei em vídeo no smartphone (como já havia feito outras vezes), mas o aparelho trancou quando fui encerrar a gravação, tendo eu que reiniciá-lo. Resultado: perdi a gravação! Conquanto à autorização em áudio, ao final da entrevista, referentes às informações fornecidas, não haveria problema, Miro poderia me autorizar depois, por escrito, se necessário. Só não poderia esquecer-me das informações... Através de consulta às perguntas da entrevista semiestruturada que utilizei<sup>87</sup>, consegui lembrar de grande parte das respostas. Se o celular não colaborou, o bom e velho papel não me deixou na mão...

Tão logo a entrevista acabou e o problema foi constatado, corri para a sala dos professores e comecei escrever. A primeira lembrança foi a polêmica – exposta logo adiante – acerca da canção *Fóta Krúiha* (“Vovô Krüger” – interessante que até mesmo os sobrenomes alemães têm uma versão em pomerano...), a qual foi composta, a partir de estrofe tradicional, por Miro entre 1998 e 1999 (ele não soube precisar). Em meados de 2000, o Boa Esperança gravou a música a pedido de um radialista de Canguçu (Miro só lembrou do sobrenome do locutor: Pinz). Foi um grande sucesso. Miro é conhecido e chamado por *Fóta Krúiha*, é seu apelido, o qual está gravado na frente do ônibus do conjunto, é sua marca.

Miro disse que sua motivação para compor em pomerano veio do sucesso oriundo de *Fóta Krúiha*, da repercussão desse papel precursor, por ter composto e gravado a primeira canção em pomerano na região. Ele conhecia a primeira estrofe da tradição pomerana, sua família cantava, então ele sentiu vontade de incluí-la no repertório da banda, compondo as demais estrofes. “A gente falava o pomerano, mas ninguém cantava em pomerano nos bailes”... “E, como deu certo, a gente

---

<sup>87</sup> Esse roteiro de entrevista, bem como os relativos à primeira entrevista com Miro em 2013 e às entrevistas com os bandoneonistas lourencianos, com uma filha do *luthier* Willi Boemeke, e com os demais integrantes da bandinha, encontram-se disponibilizados ao final desse trabalho, nos anexos, a partir da página 396 dessa tese.

continuou"... Lembro que Miro disse no início da apresentação: "Eu sempre digo que a gente tem que se orgulhar de falar duas línguas, o brasileiro e o pomerano". O irmão de Miro, Volnei (o baterista), disse-me que os três irmãos fundadores e integrantes do conjunto, Miro, Egon e ele, quando menores, aprenderam a tocar seus instrumentos sozinhos, ensaiando juntos três vezes por dia. E que estavam na estrada há cerca de trinta anos com o Boa Esperança. Unir a música e a língua pomerana foi apenas uma questão de tempo, de juntar duas paixões (eles aprenderam a falar primeiro o pomerano em casa, o português foi aprendido depois, no tempo de começar a ir para a escola). O sucesso de *Fóta Krúiha* foi a coroação dessa junção, e o combustível para continuar trilhando esse caminho.

Para além, há a questão polêmica da apropriação dos direitos autorais de *Fóta Krúiha* por uma outra bandinha da região. De acordo com Miro, os CDs do Boa Esperança são caseiros, não possuem registro fonográfico, tampouco vínculo com gravadoras. Com o sucesso de *Fóta Krúiha*, esse outro conjunto, do município vizinho Camaquã, ao gravar seu CD, sob o selo de uma gravadora, registrou a música em seu nome ao regravá-la. Perguntei a Miro como ele soube, e ele disse-me que viu o encarte do CD, cada música com seu número de registro, inclusive a sua *Fóta Krúiha*, o que lhe deixou chateado, para além da questão dos direitos autorais, mas pela falta de reconhecimento à sua autoria, e por conhecer o cantor da bandinha. No entanto, ele não foi atrás de seus direitos judicialmente, sequer falou com o pessoal dessa banda sobre o assunto. Isso é uma questão delicada, pois a comunidade reconhece Miro como o autor da canção, sua bandinha tem isso como sua marca registrada (marca não registrada, se poderia dizer...), mas, na letra fria da lei, ele não é o autor da canção...

Adentrando a estrutura administrativa da banda, Miro informou-me que ele e seu irmão Egon (o baixista) eram os donos da mesma, os demais eram empregados, recebiam menos. Eram nove integrantes no total. O cachê do conjunto era de R\$ 1.200,00, sendo que "os menores" (adolescentes) "levavam menos", e "a sobra" era dividida entre Miro e Egon após o pagamento dos músicos. As despesas

(combustível do ônibus, etc.) eram divididas somente entre os donos. Os instrumentos eram adquiridos pelos músicos. Segundo Miro, geralmente, o montante que cabia a ele e ao irmão equivalia à metade do cachê total (vale lembrar que Miro acumulava as funções de guitarrista, vocalista, compositor e motorista do ônibus). À época, a formação do Boa Esperança era a seguinte: Almiro Hörnke (sócio-proprietário, guitarrista, cantor, compositor; vulgo Miro, ou *Fóta Krúiha*); Egon Hörnke (baixista, sócio-proprietário, irmão de Miro), Volnei Hörnke (baterista, irmão de Miro e de Egon, pai de minha aluna na Rodolfo, vulgo Neiki), Eno Hartwig (trombonista, gaiteiro – mas não no conjunto –, o senhor que gostou da matéria do *Jornal Tradição Regional*, vulgo Pino), Cleomar Tessmann (pistom, ou, dito de outra forma, trompete, marido de Olívia), Félix Tessmann (filho de Olívia e de Cleomar, meu ex-aluno na Germano – aprendeu um de seus primeiros instrumentos musicais comigo, flauta doce –, tocava pistom, sax, teclado e gaita, estudou teclado com Elias Kuhn – meu primo-segundo e proprietário do estúdio onde o CD do Projeto Pomerando foi gravado), Rodrigo Hörnke (filho de Miro, tocava pistom e, às vezes, bateria), Otto Tessmann (pistom, era um guri também) e Rafael Hörnke (filho de Egon, não aprendeu bateria, estava aprendendo contrabaixo, mas no conjunto seu papel principal era a ajuda com o som e com o equipamento).

Quanto aos ensaios da bandinha, Miro falou-me que ultimamente eles nem estavam ensaiado. Cada músico aprendia a sua parte em casa, e depois tocavam juntos. Quanto a isso, durante a instalação do equipamento, flagrei os sopros tirando<sup>88</sup> uma música, aproveitando que a aparelhagem funcionava como DJ na festa (na colônia, se utiliza essa denominação para aquela pessoa que “bota o som na festa”, mas sem nenhuma outra semelhança a um DJ propriamente dito além da alcunha). Os músicos pediram ao guri do som para que ele rodasse determinada música, a fim de aprendê-la, e ficaram ali, perto de uma das caixas de som, tirando a música, em conjunto, dois pistons e um trombone, cada um tirando uma voz do

---

<sup>88</sup> No vocabulário musical, tirar uma música equivale a aprender sua parte, as notas que aquele instrumentista tem a responsabilidade de executar no arranjo de uma música.

arranjo, de ouvido. Miro relatou-me que essa prática acontecia de vez em quando, mas, como eles estavam tocado bastante seguido, não sentiam necessidade de ensaiar muito, ao menos em grupo; cada um ensaiava sozinho em sua casa, exceto quando decidiam de última hora tocar uma canção nova, ou alguma que há muito tempo não tocavam. Quanto aos arranjos das composições próprias, Miro explicou: “A gente sempre conhece uma música que fica no ouvido, que soa bonita, então a gente muda alguma coisa, adapta, e tá pronto o solo”. Pensei em propor uma parceria, uma composição em parceria com Miro, em pomerano, para acompanhar esse interessante processo mais de perto...

De acordo com Miro, as apresentações do Boa Esperança se davam, em sua grande maioria, em casamentos na colônia, mas também em aniversários e em festas de comunidades, geralmente em finais de semana, sendo que alguns casamentos chegavam a durar dois dias (quando eu começasse a tocar com eles, na etnografia musical propriamente dita, no ano seguinte, poderia observar isso melhor, etnografar um casamento pomerano). Para o líder da bandinha, eles faziam música porque gostavam de música, e faziam música pomerana porque eram pomeranos (descendentes de), se orgulhavam disso. Miro garantiu-me que o Boa Esperança chegou a fazer oitenta e oito shows num só ano, antes mesmo de *Fóta Krúiha*, por “não haver outros conjuntos na colônia” à época.

Quanto à procura por mais canções tradicionais pomeranas, Miro confessou-me achar difícil que eu encontrasse mais alguma na tradição oral da região, como *De múta éna hóchtich* e *De fest*, mas que, caso eu encontrasse, ele incluiria no repertório da bandinha, com certeza. E, quanto à possibilidade de novas composições próprias em pomerano, ele disse “estar sem ideia” à época... Perguntei a Miro, então, sobre suas motivações composicionais, pois, além de *Fóta Krúiha*, o mesmo compôs outras várias canções em pomerano, às quais tocamos nas apresentações anteriores. Quanto à motivação para a composição de *In uza tit* (“No nosso tempo”), Miro disse-me que não tinha a intenção de chamar a atenção para as mudanças culturais no transcorrer das gerações do avô, do pai, e do nosso tempo com um ar de preocupação, mas

apenas em termos de comparação<sup>89</sup>. Para *Xtüpas*, Miro disse também que não se tratava de preocupação em preservar uma tradição, pois, segundo ele, na região onde ele morava à época (Santa Augusta, a cerca de quarenta quilômetros da Germano), o pessoal ainda fazia *xtüpas*<sup>90</sup>. Quanto a *Düttx gevéa* (“Arma pomerana”) e *Vii köipa* (“Nós compramos”), Miro disse-me que lhe foram dados trechos das letras pelo rimador (definição de Miro) Valdir Geppert, às quais o *Fóta Krúilha* musicou e adaptou (colocou mais rimas, segundo ele) para se tornarem canções. Isso é interessante, pois um senhor que gosta de escrever (ou montar, nas palavras de Miro) versos em pomerano dá ideias de possíveis canções em pomerano a Miro, ao Boa Esperança, justamente por reconhecê-los como expoentes da música pomerana local. E, quanto a *Us zaina* (“Nosso zaino”), a inspiração adveio das negociações de outrora, onde as pessoas percorriam grandes distâncias para negociar animais e coisas.

Segundo Miro, sim, o Boa Esperança foi realmente a primeira bandinha a gravar músicas em pomerano na região e que as demais que o fizeram, o fizeram posteriormente ao sucesso de *Fóta Krúilha*. Essas demais também se mostram como objetos importantes de estudo: Universal (extinta, mas com ex-dono ainda vivo, autor de canções em pomerano), Sul Brass (interessante mais pelo bandoneon de Vitor Redmer – instrumento em processo de desuso na comunidade –, pois não cantam mais em pomerano), e Centenário (da cidade de Camaquã) são objetos de estudos futuros em potencial.

Por fim, falei um pouco com Miro sobre o bandoneon, instrumento que ele percebia como tradicional (assim como a comunidade alemã/pomerana da região) na cultura alemã/pomerana e que estava contribuindo bastante com o Boa Esperança – que “nunca tinha tido um bandoneonista antes”. Segundo ele, era em torno de dez,

---

<sup>89</sup> Na referida canção, por exemplo, o autor escreve: “No tempo do vovô, todos caminhavam, no tempo do papai, andavam de carroça, e agora no nosso tempo, todos são motorizados”.

<sup>90</sup> Folgado popular realizado na noite do sábado de Páscoa, quando homens saem tocando instrumentos musicais – geralmente gaita, violão e pandeiro – e cantando músicas, mascarados e vestidos de mulher, indo de casa em casa na madrugada, aos quais é oferecido dinheiro, comidas e bebidas por aqueles que “aceitam” sua entrada na casa. Os que não aceitam e ficam espiando pelas janelas são cutucados – *xtüpiados* – por alguns dos participantes com galhos ou ramalhetes (THUM, 2009, p. 63).

no máximo, o número de bandoneonistas na colônia à época, e isso se dava muito pelo fato de que o instrumento se tornara raro. Miro também me relatou que eu estava “tocando bem”, que apenas acrescentava nas apresentações, e que eu seria muito bem-vindo ao Boa Esperança em 2016, nos eventos que viriam...

Atento aqui para o fato de que, na medida em que eu empregasse minha performance musical (em minha observação participante) no Musical Boa Esperança, eu garantiria uma maior imersão na cultura pomerana, a fim de interpretar sua prática musical de dentro da cultura (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p. 33). Inclusive, para Luciana Prass (2013), muitas conversas esclarecedoras com os colaboradores da pesquisa etnomusicológica podem ocorrer com os instrumentos musicais nas mãos, entre a performance de uma e outra música (PRASS, 2013, p. 292), algo que teria mais chances de acontecer tendo um período mais extenso para contato. E, ademais, Seeger (2008) reconhece que “muito da sensibilidade de etnomusicólogos aos detalhes de outras tradições é em parte o resultado da pesquisa como um encontro entre músicos” (SEEGER, 2008, p. 252).

Em tempo. Comprei uma camiseta da banda para tocar com eles, eles gostaram muito disso, passei a fazer parte do Boa Esperança, ao menos mais que antes (Miro, inclusive, deixou que eu ficasse devendo os R\$ 25,00 da camiseta para ele, pois ele não tinha troco para R\$ 50,00 – isso já demonstrava um tanto de confiança).

Por fim, Miro falou que o público da bandinha pedia as músicas pomeranas novas do repertório (as por mim registradas) por outros nomes: *De múta éna hóchtich* (“O casamento da Vovó”) eles pediam por *Fúmbal schtáia* (“Pedra de breu” – para passar nas cordas do arco do violino –, um trecho da letra da música), e *De fest* (“A festa”) eles pediam por *Vili Lídeman* (“Willi Lindemann”, personagem bebedor da canção). Miro concordava com essas nomenclaturas, pois, segundo ele, eram trechos das canções que ficavam mais na memória da audiência. De acordo com ele, as pessoas pediam as músicas novas porque as mesmas tocavam nas rádios locais (em momentos culturais – em 2014 fui a duas rádios lourencianas para divulgar o CD do

Projeto Pomerando e as presenteei com um exemplar...). Porém, as músicas em pomerano, segundo Miro, não chegavam a alterar o baile, embora *Fóta Krúiha* fosse muito cantada nos bailes à época que estourou, durante a execução da mesma pelo conjunto. Miro considerava *Fúmbal schtáia* lenta para dançar, embora se tratasse de uma polca com andamento de cem batidas por minuto (100 bpm). Ele disse que apenas o pessoal mais velho gostava de dançar músicas assim, porque “na época deles era assim”, já o pessoal mais novo não gostava muito. Eles poderiam acelerar o andamento, mais isso, de acordo com Miro, a tornaria muito difícil de cantar. No entanto, a valsa *Víli Lídeman*, de andamento mais lento (150 bpm em compasso 3/4), não era considerada lenta por Miro (para uma valsa em 3/4, eu a considero lenta). A essa altura, já estava difícil escrever, anotar, recordar, já a bordo da *Sprinter*, no retorno para casa. O caderno de campo estava ficando ilegível. Resolvi, então, deixar o restante para o gabinete. Sobre a apresentação? Um músico nunca esquece (sequer da audiência).

#### 4.1.2.1.3. No gabinete<sup>91</sup>

Esperamos Prefeito Municipal e Secretária de Educação chegarem para iniciarmos a apresentação das músicas em pomerano. Antes de começarmos, porém, já com a presença das autoridades, três turmas da escola apresentaram-se com coreografias de músicas que homenageavam os pais. Nesse interim, observei a festa (e cumprimentei muitos ex-alunos) – tinha feito isso em outras oportunidades, mas sem caderno de campo. Embora os homenageados fossem os pais, pelo Dia dos Pais, esses se encontravam todos bebendo e conversando na copa, enquanto apenas as mães, algumas avós e crianças e professoras assistiam às apresentações (em outras festas, as apresentações das crianças eram realizadas no salão da escola, mas isso

---

<sup>91</sup> Esse termo, aqui, refere-se ao sentido que a Antropologia lhe confere, qual seja o trabalho pós-campo, a textualização final, a qual se dá no escritório do antropólogo/etnógrafo, em seu gabinete, portanto (MALIGHETTI, 2004, p. 109).

tirava a única audiência da apresentação do conjunto, que acabava servindo mais como trilha sonora da festa que propriamente atração – somente mais tarde, à noite, o pessoal costumava dançar no saguão, no espaço em frente ao palco improvisado). A Secretária de Educação fez uso da palavra e citou meu nome e o Projeto Pomerando várias vezes, e procurou-me com o olhar durante as citações, mas eu estava atrás do palco com os músicos e ela não me viu – em outras oportunidades, eu ficava ao lado da diretora e das autoridades antes da apresentação, para que eu fizesse também a minha fala, mas, como a segunda metade da verba do Mais Cultura, prevista para julho de 2015, ainda não havia sido depositada, para a edição do segundo livro do projeto, preferimos na ocasião não abordar o assunto muito enfaticamente, papel dos meus discursos. Se minha fala ajudava na minha visibilidade diante da comunidade, me afastava dos músicos, e essa minha postura mais etnográfica foi bem vista por eles, que me olhavam sorrindo quando meu nome era citado, como se me dissessem, zombando: “Tu é importante, hein? Mas mesmo assim tu tá aqui, do nosso lado”... Isso levou a mais interação entre mim e eles... Nisso, o Prefeito acha-me com os olhos... Ao fazer uso da palavra, acenou-me enquanto elogiava o projeto (o que provocava aprovação nos músicos, embora não evitassem alguns sorrisos debochados: “Tu tá bem com o homem”, eles diziam). Em seguida, tiramos fotos, eu e o Boa Esperança, com as autoridades e com as professoras (e com a Corte da Colônia – rainha e princesas e misses)... Ressonâncias extramusicais do projeto...

E, enfim, tocamos. O palco (improvisado, com mezanino apenas para a bateria, trazido pelo baterista... o restante era no chão mesmo, na lajota do saguão...) ficava no fundo do saguão (coberto), ladeado por salas de aula e próximo a corredores para o pátio e para o refeitório. Nesse espaço, que à noite fazia as vezes de salão de baile, poucas pessoas dançavam. Senhoras, mães e avós, prestavam atenção (algumas professoras também), poucos homens. A copa ficava em frente, a uns trinta metros do palco, de onde se ouvia bem a música, mas a mesma não impedia as conversas em pomerano e a cervejada. Toquei bem, sem errar, apesar de o retorno de

meu bandoneon aparentemente alto da passagem de som não ter sido suficiente em meio à massa sonora do conjunto, pois pouco me ouvia em meio ao turbilhão, algo eu deveria ajustar para as próximas apresentações. Ao final da última canção cumprimentei a todos os músicos, que seguiram o baile (começamos com *Fúmbal schtáia* e *Vili Lándeman*, e tocamos mais quatro músicas – *Vii köipa*, *Düttx gevéa*, *In uza tit* e *Xtüpas* –, e encerramos com *Fóta Krúiha*). Achei interessante que tenha sido eu a puxar as músicas, isto é, a decidir qual música seria tocada após cada execução. Miro olhava-me, titubeante, eu fazia o solo de introdução, baixinho, ao bandoneon (isso também me ajudava a preparar-me para a música, a lembrar-me do solo), ele confirmava fazendo pergunta com o título da canção (“*Vii köipa*”?...), eu acenava que sim com a cabeça, ele lembrava ao conjunto a tonalidade da canção, e começávamos a tocar.

Outro ponto a ressaltar é o fato de eles terem tocado as canções em andamento muito rápido, mais rápido que nas gravações. Talvez porque tenham gravado mais lentamente para minimizar erros (Miro disse-me que as gravações do conjunto eram feitas no galpão da casa dele, com todos os instrumentos ligados à mesa de som e em apenas um canal de saída para o computador – utilizavam o programa de gravação *Sound Forge*, disponibilizado a eles por um radialista –, o que fazia com que, se algum instrumentista errasse, todo o conjunto tivesse que parar e tocar tudo novamente, pois não havia a possibilidade de edição) e, no baile, eles devam tocar mais rápido, para animar mais o pessoal, até porque, segundo Miro, atualmente o pessoal dança mais rápido que antigamente. Lembro-me aqui de uma frase, de outro contexto, mas que se aplica também a esse. Ao referir-se às mudanças que vêm ocorrendo nas tradições performáticas e estéticas de gêneros musicais latino-americanos, Jorge Cardoso (2006) escreve: “outro elemento atual é a valorização de um sensível aumento da velocidade (se ama, canta, come, toca e, enfim, se vive rápido)” (CARDOSO, 2006, p. 48).

Em meio à observação e à performance, tentei também certo contato com o público, com a audiência, para não deixar de contemplar Seeger (2008). Antes da

apresentação, falei com a mãe de uma ex-aluna e com essa ex-aluna, a menina queria fazer aula de acordeon comigo (o eu professor e o eu professor de música sempre me acompanhando...). Eu expliquei que estava sem tempo no momento, por causa do doutorado. Elas queriam assistir à apresentação, pedi que a comentassem comigo depois, mas tinham que ir embora às 16h, e a apresentação começou às 16h30min... Antes, enquanto eu falava com a professora Lóia, que estava perto do jogo da roleta com amigas, ela quis falar comigo em pomerano. Eu não entendi o que ela falou (apenas algumas palavras), mas falei em pomerano que não sabia falar pomerano, só um pouco, e falei em alemão que estava estudando inglês, alemão e, há pouco tempo, pomerano em aulas particulares. Uma das amigas dela se surpreendeu que eu não soubesse falar bem pomerano. Isso me fez perceber que parte da comunidade percebia-me como alguém que sabia muito pomerano, pois coordenava o Projeto Pomerando, editara o livro de escrita pomerana, o CD de música pomerana, tocava em uma bandinha que cantava músicas em pomerano...

Já após a apresentação, consegui conversar com um senhor na copa, que tinha por volta de setenta ou setenta e cinco anos (o pessoal é meio fechado, e eu estava com pressa, tinha pouco tempo para tentar falar com o público – já eram 17h e eu precisava voltar com a *Sprinter* dos professores oriundos da cidade, que sairia às 17h30min), e ele estava conversando comigo em português e de uma hora para outra emendou o pomerano (eu já havia me apresentado como “o professor do Projeto Pomerando” e, antes ainda, ele tinha apontado para a minha camiseta nova do Boa Esperança – fato precursor da conversa). Quando ele me olhou e percebeu que eu não estava entendendo, ele também se surpreendeu com isso: “Ou tu não sabe falar pomerano?” ... É... eu estava precisando estudar mais pomerano... Mas a cerveja e o trabalho braçal e a camiseta do Boa Esperança (além do livro, do CD, do bandoneon, e das aulas na Germano durante sete anos, e do Projeto Pomerando em si) já haviam me proporcionado muitos diálogos com a comunidade. O sobrenome do senhor era Hübner (me esqueci de seu nome), e falamos sobre o fabricante do meu bandoneon, e sobre as músicas em pomerano, das quais ele gostava muito. Em geral, a comunidade

apreciava as músicas em pomerano, mesmo que os homens, por exemplo, em sua maioria, permanecessem ao redor da copa conversando, socializando, ao menos durante o dia, antes de o baile pegar fogo.

Também conversei com o responsável pela copa, quando fui comprar um churrasquinho de carne de porco assado em espeto feito poucas horas antes da festa, de bambu apanhado em bambuzal que ladeia a escola (geralmente os membros da Associação dos Pais da escola colaboram com a festa, quando os homens cortam e espetam a carne do churrasquinho, fazem os espetos, assam, vendem, cuidam da roleta, dos outros jogos, e as mulheres fazem bolos, fritam pastéis, fazem cachorro-quente; uma espécie de mutirão comunitário é estabelecido, sem ônus para a escola, para o bem da festa). Esse senhor, que aparentava quarenta ou quarenta e cinco anos, falou muito bem da apresentação, do Boa Esperança, das músicas em pomerano... Novamente não consegui reter o nome do colaborador, mas, ao menos, o registro de sua percepção permaneceu...

Antes de eu ir embora, fui despedir-me das professoras: “Ah! Tu já vai, Danilinho?”... Enquanto abraçava a professora Lóia, lembrei-me de uma frase que ela havia me dito sete anos atrás, numa outra festa da escola, logo após meu ingresso no quadro docente da mesma: “Danilo, parece que te conhecemos há anos, parece que tu é daqui, que tu sempre foi nosso”. E respondi a mim mesmo: “Eu fui embora, mas nunca fui”.

#### 4.1.2.1.4. Bis

Isto posto, considero que aproveitei ao máximo a oportunidade de tocar mais uma vez com o Boa Esperança e, dessa vez, sob um enfoque mais etnográfico, que me agradou muito – e penso que à bandinha também –, que tornou menos dicotômica e mais dialógica e humana a minha relação com o conjunto – pois passei a encará-lo não mais como mero informante, mas como interlocutor (CARDOSO DE OLIVEIRA,

2000, p. 24) – e, por conseguinte, com a comunidade pomerana e com sua cultura, com sua música.

Tive de lutar bastante contra o esquecimento em campo, e contra a tecnologia também. Tão logo terminei de escrever o que me lembrava da entrevista com Miro, perdida em virtude do *bug* do meu celular, recorri à *internet* para comprar um gravador de som profissional, para tentar não mais sofrer com a perda de dados por conta de um *smartphone*. Talvez eu tivesse que comprar uma câmera de vídeo também. Ainda bem que eu tinha semiestruturado a entrevista, o que me ajudou, a partir das perguntas, a lembrar das respostas.

Lembrei-me, nesse ponto da escrita, que algumas vezes eu havia ido às festas da escola de carro, o que tornava a viagem ainda mais bonita (já fui pela estrada do meio, a estrada Pinheiros, que não pega quase nada de asfalto, e que passa por localidades mais povoadas, pequenos vilarejos com casas mais antigas, igrejas centenárias, comércios tradicionais, onde até já vi colonos lavrando com boi, não aqueles bois comuns, mas aqueles de guampas grandes e largas... de um outro tempo!). Estrada do meio... *Midsider*... Nessa apresentação com o Boa Esperança, fui meio músico, meio pesquisador; meio forasteiro, meio nativo; meio da cidade, meio do interior; meio observador, meio observado... Sim, a etnografia pode mesmo ser uma via de mão dupla.

#### **4.2. Uma etnografia musical pomerana: festa, dança e alegria**

Esse subcapítulo apresenta, afinal, a etnografia musical pomerana propriamente dita, realizada através do emprego de performance pessoal ao bandoneon junto à bandinha Musical Boa Esperança entre abril de 2016 e março de 2017, a fim de observar a música alemã/pomerana da região da Serra dos Tapes de dentro, à luz da Etnomusicologia e da etnografia (musical). Incluindo um (pré)texto introdutório, uma breve biografia dos colegas de bandinha e um item conclusivo do trabalho de campo, são apresentados os doze eventos etnografados, entre

casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidades, ensaios e bailes de casais, além de um encontro fortuito com Miro no centro de São Lourenço, perfazendo o relato de um percurso etnográfico.

#### 4.2.1. (Pré)texto

Começando o ano de 2016, após percorrer o período (pré)etnográfico, etnografar uma apresentação com o Musical Boa Esperança, e travar contatos e acertos com Miro, líder do conjunto, pude dar início, finalmente, a uma etnografia musical pomerana propriamente dita, através de minha inserção, enquanto músico (bandoneonista), na referida bandinha, para observar o contexto musical pomerano da Serra dos Tapes de dentro – uma observação participante, empregando minha própria performance ao bandoneon, instrumento considerado pela comunidade como tradicional na música alemã/pomerana da região. Com intenção de durar um ano, a pesquisa de campo estendeu-se ao longo de 2016 e teve ainda um evento em 2017, perfazendo um total de doze eventos com a bandinha (um baile de casais, quatro casamentos, uma boda de prata, duas confirmações, um ensaio, e três festas de comunidade) – apenas não pude fazer-me presente em um evento com o Musical, um batizado no interior de Pelotas, por conta de evento acadêmico do doutorado na mesma data –, e soma-se, ainda, um encontro fortuito com Miro no centro de São Lourenço do Sul. O acervo da análise quantitativa da etnografia musical pomerana (Tabela 1) realizada, incluindo as pesquisas (para)etnográficas – as quais serão apresentadas no capítulo subsequente e contêm entrevistas de História Oral e análise organológica de acervo fotográfico musical pretérito –, é de 82,5 *gigabytes* de informações, distribuídos em 1.498 arquivos.

TRABALHO DE CAMPO 2016/2017 - Uma etnografia musical pomerana (82,5 GB, 1.498 arquivos)													
Item	Descrição	Detalhamento	Localidade	Data	Audiário	Min.	Áudios	Min.	Videos	Min.	Faixas	Min.	Fotos
1	Evento 1	Baile de casais	Sesmaria - SLS	30/04/2016	7	00:59:33	0	00:00:00	7	00:40:52	0	00:00:00	61
2	Evento 2	Casamento	Harmonia - SLS	21/05/2016	5	00:44:41	0	00:00:00	4	00:08:00	0	00:00:00	99
4	Evento 3	Bodas de prata	Bom Jesus II - SLS	28/05/2016	7	01:29:02	0	00:00:00	3	00:05:10	0	00:00:00	30
5	Evento 4	Confirmação	Harmonia II - SLS	29/05/2016	7	01:01:39	0	00:00:00	2	00:10:25	0	00:00:00	158
7	Evento 5	Casamento	Quevedos II - SLS	18/06/2016	5	01:32:27	0	00:00:00	6	00:33:12	0	00:00:00	113
8	Evento 6	Ensaio	Quevedos - SLS	25/06/2016	2	00:40:38	2	03:08:26	7	00:10:53	0	00:00:00	92
9	Evento 7	Festa de comunidade	Picada Feliz - SLS	03/07/2016	7	01:14:33	0	00:00:00	10	00:19:06	0	00:00:00	149
12	Evento 8	Casamento	Nova Gonçalves - Canguçu	16/07/2016	8	01:58:22	2	09:26:57	8	01:52:23	0	00:00:00	150
15	Evento 9	Festa de comunidade	Harmonia II - SLS	21/08/2016	2	00:57:37	1	04:13:09	12	01:46:04	0	00:00:00	40
16	Evento 10	Festa de comunidade	Evaristo - SLS	04/09/2016	1	00:42:01	1	05:04:48	6	01:40:11	0	00:00:00	63
18	Evento 11	Encontro	São Lourenço do Sul	24/10/2016	1	00:07:10	0	00:00:00	0	00:00:00	0	00:00:00	1
21	Evento 12	Confirmação	Campos Quevedos	11/12/2016	2	00:37:37	11	03:48:15	4	00:53:33	0	00:00:00	53
22	Evento 13	Casamento	Picada Feliz - SLS	10/03/2017	6	01:01:13	3	08:39:44	7	01:10:35	0	00:00:00	186
23	Entrevista 1	Bandoneonista João Bergmann	São Lourenço do Sul	22/08/2016	1	00:10:49	1	01:11:55	0	00:00:00	14	00:45:17	22
24	Entrevista 2	Bandoneonista Rubens Wetzel	São Lourenço do Sul	23/08/2016	0	00:00:00	1	01:26:49	0	00:00:00	0	00:00:00	6
25	Entrevista 3	Bandoneonista Wilson Barreira I	São Lourenço do Sul	24/08/2016	0	00:00:00	1	00:16:48	0	00:00:00	0	00:00:00	0
26	Entrevista 4	Bandoneonista Wilson Barreira II	São Lourenço do Sul	25/08/2016	0	00:00:00	1	00:47:58	0	00:00:00	0	00:00:00	7
27	Entrevista 5	Bandoneonista Adolfo Peglow	São Lourenço do Sul	26/08/2016	0	00:00:00	1	02:04:43	5	00:05:55	0	00:00:00	38
28	Entrevista 6	Memorialista Edilberto Luiz Hammes	São Lourenço do Sul	29/08/2016	0	00:00:00	1	01:00:54	0	00:00:00	0	00:00:00	3
29	Entrevista 7	Reni Boemeke (filha de Willi)	Bom Jesus - SLS	19/10/2016	0	00:00:00	3	00:56:54	0	00:00:00	0	00:00:00	32
30	Acervo fotográfico	Acervo fotográfico musical pretérito	São Lourenço do Sul	10/03/2017	0	00:00:00	0	00:00:00	0	00:00:00	0	00:00:00	10
					<b>61</b>	<b>13:17:22</b>	<b>29</b>	<b>42:07:20</b>	<b>81</b>	<b>9:36:19</b>	<b>14</b>	<b>0:45:17</b>	<b>1313</b>

Tabela 1: Análise quantitativa da etnografia musical pomerana propriamente dita, incluindo as pesquisas (para)etnográficas (elaboração do pesquisador).

Após a análise quantitativa, deu-se início uma análise qualitativa, de viés etnomusicológico<sup>92</sup>, levando em consideração a prerrogativa de intentar perscrutar os meandros do contexto musical pomerano na Serra dos Tapes. Para tanto, foi necessário analisar todo o acervo, revisitar cada inserção no audiário de campo, cada foto, cada áudio, cada vídeo, para obter do material de campo seu extrato. Portanto, enfatizando que a etnografia é “o relato de um percurso” (SANTOS SILVA, 2009, p. 171), com esse (pré)texto introduzo o que de pertinente à pesquisa sucedeu-se, ao longo de um ano de trabalho de campo, em minha etnografia da música pomerana do sul do sul do Brasil, mas não sem antes trazer item continente de dados biográficos dos colegas de bandinha.

#### *4.2.2. Uma breve biografia dos colegas de bandinha*

Durante o penúltimo evento etnografado junto ao Musical Boa Esperança, a saber, uma confirmação<sup>93</sup> em Campos Quevedos, realizei entrevistas semiestruturadas com os colegas de bandinha a fim de obter dados biográficos acerca dos mesmos, algo que, durante a etnografia, ainda não havia sido focalizado. Por esse motivo, por exemplo, figuram entre os referidos colegas, nessa breve biografia, tanto Félix Tessmann<sup>94</sup>, tecladista, trompetista e saxofonista que integrou o conjunto até o antepenúltimo evento, quanto Henrique Krüger, tecladista, e Maurício Bubolz, trompetista, seus substitutos – ao menos durante os dois últimos eventos. Suas impressões acerca de minha participação ao bandoneon junto à bandinha e sobre o ano que passamos juntos, contudo, serão expostas apenas no item relativo ao supracitado evento, por questão cronológica.

---

<sup>92</sup> De acordo com as questões etnomusicológicas e etnográficas abordadas no item 2.2.2, à página 48 dessa tese.

<sup>93</sup> A confirmação, de acordo com Adriele Schmidt (2015), é um marco religioso na vida dos luteranos (equivalente à crisma no catolicismo) e se dá após o término de um período de estudos sobre a religião luterana, denominado ensino confirmatório. A maioria dos descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes são luteranos.

<sup>94</sup> Como Félix não participava mais da bandinha na oportunidade, enviei-lhe as perguntas via *Messenger* do *Facebook*, obtendo suas respostas para as mesmas através do referido canal virtual.

Almiro Hörnke, o Miro (Foto 1) – conhecido também como *Fóta Krúiha*, referência ao seu maior sucesso, a música homônima que se constituiu como a primeira música composta, gravada e cantada em pomerano na região da Serra dos Tapes e que obteve grande sucesso radiofônico –, residente em Santa Augusta, quarenta e um anos, nascido em 18 de maio de 1975 na Reserva, guitarrista, vocalista, motorista, compositor e sócio-proprietário – juntamente com seu irmão Egon – do Musical Boa Esperança, toca guitarra desde seus quinze anos, idade em que iniciou os trabalhos junto à bandinha – em 1990, portanto. Enquanto líder do conjunto, autorizou-me a participar como bandoneonista do Musical Boa Esperança, possibilitando a presente etnografia musical pomerana no contexto musical da Serra dos Tapes.



**Foto 1: Almiro Hörnke, o Miro *Fóta Krúiha*, guitarrista e vocalista (e motorista, compositor e sócio-proprietário) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Egon Hörnke (Foto 2), nascido em 31 de abril de 1974 em Bom Jesus II, quarenta e dois anos, começou a tocar contrabaixo elétrico aos dezesseis anos –

aprendendo também acordeon para tocar *Xtúpas* entre 2005 e 2010 –, dando início, juntamente com Miro e Neiki, ao Musical. Aprendeu seu instrumento de ouvido, um autodidata. Com residência fixada em Quevedos, sabia de cor seu tempo de serviço enquanto soldador, tanto enquanto autônomo quanto na empresa Köhler Implementos Agrícolas: 19 anos e 3 meses – sua atuação profissional incidia, também, em seu papel na bandinha, pois, não raro, era visto soldando cabos ou fios do equipamento de som e de luz. Embora não tenha dito em sua entrevista, de acordo com Miro, Egon era, à época, juntamente consigo, sócio-proprietário do Musical Boa Esperança, um conjunto formado, inicialmente, por apenas três jovens irmãos – em 1990, ano de fundação da bandinha, Egon tinha dezesseis anos, Miro quinze, e Neiki apenas doze. Egon atuou algumas vezes, nessa pesquisa, como meu padrinho etnográfico, apresentando-me a organizadores e colaboradores de eventos coloniais durante os mesmos – Egon também era, naquele momento, presidente de uma comunidade, e, por esse motivo, forneceu-me informações importantes do ponto de vista organizacional.



**Foto 2: Egon Hörnke, contrabaixista (e sócio-proprietário) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Volnei Hörnke (Foto 3), apelido Neiki, 38 anos, nascido em Bom Jesus II em 21 de outubro de 1978 e residente em Quevedos, começou a tocar bateria aos onze anos de idade – tinha doze anos quando começou a tocar com o Musical Boa Esperança. Desde então, sempre tocou com a bandinha, além de tocar esporadicamente nos conjuntos Escalatom e Nova Emoção, quando estes o requisitavam. Autodidata, juntamente com Egon e Miro ensaiavam sozinhos, já em conjunto, na casa da família. Ensiavam, segundo Neiki, três vezes por dia, uma vez pela manhã, uma ao meio dia e outra à noite, tudo por conta da vontade de formar uma banda. Informou que tinha como profissão a marcenaria, trabalhando em telhados na empresa Irmãos Raatz.



**Foto 3: Volnei Hörnke, o Neiki, baterista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Félix Westphal Tessmann (Foto 4), vinte e um anos, nascido em 23 de dezembro de 1994 na Santa Casa da cidade de São Lourenço do Sul, residente da localidade Fazenda das Tunas, começou a tocar teclado aos seis anos de idade, iniciando sua participação no Musical Boa Esperança com apenas dez anos, em 2005. Estudou teclado com Elias Kuhn na cidade, e foi meu aluno de música (flauta doce e teoria musical) durante um ano na escola Germano Hübner. Tecladista, gaiteiro,

saxofonista (sax alto) e trompetista, Félix acabou parando de tocar com a bandinha durante a etnografia, pois recebeu proposta de outro conjunto e resolveu aceitá-la – esse assunto será detalhado mais adiante –, mas, enquanto fez parte do Musical Boa Esperança, demonstrou sua importância para o mesmo tanto por sua performance multi-instrumental quanto pelo seu papel nos processos de arranjo musical – esse assunto também será aprofundado mais à frente. Sua namorada, Juliana Franz, que o acompanhava em alguns eventos, apoiou essa pesquisa com registros visuais e audiovisuais enquanto eu encontrava-me tocando.



**Foto 4: Félix Tessmann, tecladista (e gaiteiro e saxofonista e trompetista) do Musical Boa Esperança, durante a festa de comunidade em Picada Feliz (seu último evento com a bandinha antes de sua saída), interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Eno Lüdtke Hartwig (Foto 5), apelido Pino, quarenta e sete anos, nascido em Bom Jesus aos 23 dias de maio de 1969 e residente em Harmonia, autodidata, começou a tocar bateria aos quinze anos na banda Embaixador. Quinze anos após, aprendeu a tocar trombone, tendo tocado esse instrumento na banda Universal e no Musical Boa Esperança. Agricultor, plantava fumo e milho em sua propriedade. Pino

mostrou-se um improvisador nato, emprestando sua habilidade e criatividade aos arranjos de sopro do conjunto para além das músicas que solava ao trombone de vara.



**Foto 5: Eno Lüdtke Hartwig, o Pino, trombonista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Rudinei Lüdtke Hartwig (Foto 6), irmão de Pino, quarenta anos, nascido em 22 de agosto de 1976 na localidade de Harmonia, onde ainda reside, começou tocando bateria com dezenove anos na banda Universal. Depois, por conta de ter um trompete em casa, aprendeu sozinho o instrumento. Quando a Universal parou, Rudinei ficou parado, enquanto músico, por três anos, até receber convite da banda Novo Horizonte, onde tocou por um ano e meio. Parou de tocar com a referida banda por conta da distância de sua sede e de seus eventos, aceitando recentemente convite para tocar junto ao Musical Boa Esperança – para substituir Cleomar Tessmann, pai de Félix, assunto esse que também será abordado mais adiante. Trabalhava na agricultura plantando fumo, milho, feijão e batata em sua propriedade, além de possuir desde 2014 uma rádio *online*, a Rádio-web Harmonia,

com programas de músicas de estilos variados, mas majoritariamente música de bandinha. Além disso, Rudinei também sonorizava eventos e prestava serviço como mestre de cerimônia em festas coloniais, e, junto ao Boa Esperança, encarregava-se da comunicação e de alguns vocais.



**Foto 6: Rudinei Lüdtke Hartwig, trompetista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Rodrigo Schröder Hörnke (Foto 7), filho de Miro, dezanove anos, nascido na localidade de Santa Augusta em 19 de novembro de 1997, começou a tocar bateria aos quinze anos, para ajudar na bandinha – entre outros motivos, principalmente para dar minutos de folga a Neiki. Estudou bateria na cidade (São Lourenço do Sul) com o professor Oberdan Waskow, estudou trompete em Canguçu com o professor Alex Pinz, e aprendeu guitarra com seu pai – interessante perceber que Miro preocupou-se em disponibilizar a Rodrigo o estudo musical ao qual não teve acesso em seu tempo. Seu papel no Musical Boa Esperança era ajudar com o equipamento (montagem e desmontagem), com a sonorização (regulagem), com a organização do repertório, e com sua performance musical à bateria, ao trompete e à guitarra, para

descanso dos colegas. Assim como outros gurus, ajudantes da bandinha, Rodrigo, aos poucos, foi galgando mais protagonismo, participando, progressivamente, de músicas e de destacamentos, tanto na bateria quanto ao trompete ou na guitarra. Esse procedimento visava à formação musical dos meninos, fomentando a continuidade da bandinha e da música na colônia.



**Foto 7: Rodrigo Schröder Hörnke, filho de Miro, ajudante (equipamento, sonorização e instrumentos – bateria, trompete e guitarra) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Rafael Hörnke (Foto 8), o Didinho, ou, ainda, Rafa, filho de Egon, vinte e um anos, nascido e domiciliado em Quevedos, trabalhava com manutenção de máquinas na empresa Köhler Implementos Agrícolas, onde também trabalhava seu pai. Seu papel na bandinha incluía a montagem e a desmontagem do equipamento, a regulagem da sonorização, e também sua performance ao contrabaixo, em momentos de descanso paterno. Rafa apoiou essa pesquisa com alguns registros visuais e audiovisuais realizados enquanto eu estava tocando no palco ou em destacamentos da bandinha.



**Foto 8: Rafael Hörnke, ajudante (equipamento, sonorização e contrabaixo) do Musical Boa Esperança, durante confirmação em Harmonia II<sup>95</sup>, interior de São Lourenço do Sul (foto do apoiador Volmir Gehrman).**

Volmir Heller Gehrman (Foto 9), o Ipi, dezessete anos, nascido em 12 de maio de 1999, na localidade de Santa Augusta, onde ainda residia, ajudava a montar e desmontar a estrutura de som e luz da bandinha (vez em quando tocava algum instrumento de percussão para ajudar no ritmo, principalmente em vaneiras) e estudava trompete para começar a ajudá-la ao instrumento – até o momento, estudava sozinho, com a ajuda de Rudinei durante as folgas nos eventos, mas disse ter intenção de estudar na cidade, com um professor. A partir da saída de Félix, sua participação ao trompete tornou-se mais solicitada e necessária. Volmir também apoiou essa pesquisa, realizando fotos e filmagens em momentos em que eu estava ao bandoneon.

---

<sup>95</sup> Por falta de registro durante a confirmação em Campos Quevedos, utilizei fotografia tirada durante a confirmação realizada em Harmonia II, em 29 de maio de 2016.



**Foto 9: Volmir Heller Gehrman, o Ipi, ajudante (e aspirante à trompetista) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Leônidas Miguel Schröder (Foto 10), de apenas onze anos, nascido na cidade de São Lourenço do Sul, residente de Quevedos, ajudava a bandinha em pequenas tarefas, e apoiou também essa pesquisa com fotografias e filmagens. Em uma oportunidade, Leônidas – que é parente de Márcia, esposa de Miro – e alguns amigos interessaram-se pelo bandoneon, quando os deixei manejá-lo um pouco. Esse fato indicou que o instrumento ainda incitava a curiosidade infanto-juvenil no contexto musical da Serra dos Tapes, apesar de seu atual processo de desuso.



**Foto 10: Leônidas Miguel Schröder, ajudante (pequenas tarefas) do Musical Boa Esperança, durante festa de comunidade<sup>96</sup> em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Henrique Beilfuss Krüger (Foto 11), quinze anos, nascido em 9 de março de 2001, começou a tocar teclado aos dez anos de idade, tendo aprendido o instrumento com seu pai, Gérson José Thurow Krüger, ex-músico da bandinha Nova Emoção, onde Henrique tocou por cinco anos. Natural de Pelotas e residente em Herval, 2º Distrito de Canguçu, estava recém em seu segundo evento com o Musical Boa Esperança – o primeiro foi no interior de Pelotas, ao qual faltei –, substituindo Félix Tessmann, sem ter feito ainda algum ensaio com a bandinha – baseava-se em seu conhecimento prévio do repertório de bandinha e em seu bom ouvido musical.

---

<sup>96</sup> Por falta de registro durante a confirmação em Campos Quevedos, utilizei fotografia tirada durante a festa de comunidade em Picada Feliz, em 03 de julho de 2016.



**Foto 11: Henrique Beilfuss Krüger, (novo) tecladista do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Maurício Schröder Bubolz (Foto 12), vinte e oito anos, nascido em 04 de junho de 1988, aprendeu sozinho a tocar trompete com quatorze anos, quando começou a tocar na bandinha Nova Emoção. Segundo ele, encontrava-se apenas “quebrando um galho” para o Musical Boa Esperança naquele dia – a tendência era Ipi e Rodrigo revezarem-se ao primeiro trompete, passando Rudinei para o segundo trompete, alterações necessárias por conta da saída de Félix da bandinha. Natural da cidade de Canguçu e residente de Campos Quevedos, também estava em seu segundo evento com o Musical.



**Foto 12: Maurício Schröder Bubolz, trompetista (provisório) do Musical Boa Esperança, durante a confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Apresentados os personagens, essa pesquisa passa, a partir de agora, a apresentar a etnografia musical pomerana propriamente dita, que se realizou junto ao Musical Boa Esperança entre abril de 2016 e março de 2017 no contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes. Os doze eventos etnografados, mais um encontro fortuito com Miro no centro da cidade de São Lourenço do Sul, perfazem meu percurso etnográfico e revelam, cada qual a seu modo, aspectos relevantes da música alemã/pomerana local.

#### *4.2.3. Baile de casais em Sesmaria – 30/04/2016*

Uma vez mais, ao dirigir-me à casa de Olívia – minha madrinha pomerana e mãe de Félix Tessmann, músico do Musical Boa Esperança a quem combinei de dar carona até a casa de Egon, situada na localidade Quevedos, ponto de encontro pré-evento da bandinha –, na localidade de Fazenda das Tunas, próxima à escola Germano Hübner, escolhi o caminho do meio, i.e., não fui pela RS-265, à esquerda, asfaltada, representando a cidade, meu lado *outsider*, e tampouco fui pela estrada da Escola Técnica Estadual Santa Isabel (ETESI), à direita, caminho de estradas de chão

(não pavimentadas) mais longo, representando a zona rural e a Germano – trajeto que a *Sprinter* da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul cumpria diuturnamente para levar e trazer os professores que trabalhavam na referida escola, meu itinerário por sete anos de docência naquele educandário –, meu lado *insider*; a estrada Pinheiros, o caminho do meio, *midsider*, etnograficamente, já havia ganhado minha preferência.

O roteiro utilizado para chegar à casa de Olívia Tessmann foi o seguinte: rodovia RS-265, partindo da sede do município de São Lourenço do Sul em direção ao Boqueirão (a oeste); estrada Real, à direita logo após a Escola Estadual de Ensino Fundamental Maximiliano Strauss (Boqueirão, 1º Distrito de São Lourenço do Sul), estrada de chão, no sentido da localidade de Espinilho; estrada Pinheiros, à esquerda na Figueira (uma figueira grande e antiga situada em uma bifurcação e que serve de ponto de referência rural) – lembrei-me de uma instrução de Cleomar, marido de Olívia, quanto ao caminho e as direções a serem seguidas nas bifurcações da Pinheiros: “Segue sempre a estrada maior”, o que, na prática, nem sempre ficava claro –; estrada Cíntea; e, após alguns ziguezagues em estradinhas secundárias, o destino, a casa dos Tessmann, na localidade Fazenda das Tunas.

O fato de eu ir de carro até Olívia, dar carona para Félix e namorada até Egon para, logo após, seguir com o ônibus do Musical Boa Esperança até o local do evento e, ainda, ajudá-los a carregar e descarregar o equipamento, situava-me, a meu ver, em um posicionamento bastante participante<sup>97</sup>. E isso, além de essencial para a pesquisa, aprazia a mim e aos demais. Assim seria nesse dia. No entanto, eu ainda não sabia onde iria tocar. Sabia que meu primeiro evento com a bandinha seria naquele dia 30 de abril, nada mais. Cheguei a sugerir um churrasco com Miro e conjunto, para alinhar as coisas, mas não foi possível, por conta de compromissos sociais do líder do Boa Esperança aos fins de semana – festas pomeranas, i.e.,

---

<sup>97</sup> Mediando dicotomias etnográficas (RICE, 1994, p. 64) em um encontro real com os colaboradores (DA MATTA, 1971), afinado com as concepções mais atuais da Etnomusicologia (TITON, 1997).

casamentos e confirmações na família, eventos sociais pomeranos – e dos afazeres laborais de todos durante os dias úteis.

Seria o meu primeiro “toque” com a bandinha, e aqui se faz necessário destacar que esse termo era utilizado pelos integrantes do conjunto para se referirem às suas apresentações nos eventos coloniais. Essa categoria nativa vai além do ato de tocar simplesmente, pois não se refere a um ensaio, por exemplo, ela se refere a uma apresentação perante um público e envolve todo o contexto da performance. Isto posto, através de contato telefônico com Miro, realizado duas semanas antes do baile de casais em Sesmária, ficou acordado que eu poderia circular pela festa durante o “toque”<sup>98</sup>, a fim de observar o evento a partir das propostas de análise de performance e etnografia da música de Anthony Seeger (2008). Contudo, ele gostaria que eu tocasse bandoneon para a bandinha não somente nas músicas cantadas em pomerano, como sucedera até o momento, mas também que eu protagonizasse algumas músicas solo ao instrumento. O bandoneon tornara-se o diferencial da bandinha, e Miro apostava nisso, pois nenhum outro conjunto da região contava com esse instrumento à sua disposição, o que poderia garantir novos toques. Nas palavras de Miro: “Mas, e tu não toca umas músicas solo no bandoneon? Fica bonito” (Audiário de campo, inserção nº 1 [pré-áudio], 30/04/2016, 14h46min). Minha performance ao bandoneon consistia, portanto, em um retorno musical à etnografia. Para Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2008), a maioria das etnografias estreia com um processo de negociação do(a) pesquisador(a) com indivíduos e/ou grupos que pretende estudar, transformando-os em parceiros de seus projetos de investigação (CAVALHO DA ROCHA; ECKERT, 2008, p. 9). Para que eu pudesse iniciar o trabalho de campo, fez parte do processo de negociação com Miro, líder do Musical Boa Esperança, um maior aproveitamento, por parte da bandinha, de minha performance ao bandoneon.

---

<sup>98</sup> Daqui em diante, dada a recorrência do termo, passarei a utilizá-lo de forma corrente, sem o uso das aspas.

Meus estudos bandoneonísticos ainda eram incipientes, embora eu já houvesse começado a tocar o repertório em pomerano da bandinha com as duas mãos simultaneamente – solos das introduções com a mão direita e acompanhamento de acordes para os mesmos na mão esquerda, bem como acompanhamento harmônico com as duas mãos para as partes cantadas das canções<sup>99</sup>. Por esse motivo, havia passado as últimas semanas ensaiando músicas solo para tocar com o Boa Esperança, mesmo que não houvesse feito nenhum ensaio com a bandinha. Alguns meses antes, Delmar, filho de Adolfo Peglow – um bandoneonista pomerano morador da cidade de São Lourenço do Sul –, sugeriu que eu entrevistasse seu pai, registrasse partituras, etc. Abria-se uma importante via para a pesquisa e para meus estudos bandoneonísticos: entrevistas com bandoneonistas pomeranos com a finalidade de gravá-los, filmá-los, trocar ideias sobre técnicas de execução musical ao instrumento, registrar partituras, aprender músicas, tudo em prol da pesquisa<sup>100</sup>, algo que culminaria em meu desenvolvimento bandoneonístico, fundamentado etnograficamente.

Houve um primeiro racha na bandinha desde o início dessa pesquisa. Cleomar Tessmann (trompetista e trombonista), pai de Félix e marido de Olívia, havia começado a ajudar outra bandinha, a Evulusom, onde tocava seu outro filho (Felipe, contrabaixo). Essa bandinha estava com um problema com o trombonista, e Cleomar, para ajudá-la, ausentava-se, às vezes, do Boa Esperança. Isso desagradava a Miro, pois este se obrigava a contratar outro músico às pressas para suprir a ausência do trompetista, situação que levou a um desentendimento entre ambos e ao desligamento de Cleomar do Musical. Os dois gostariam de continuar a parceria musical – a amizade permaneceu, porém, sem comentar o assunto –, mas seu jeito de ser, ambos um tanto turrões, não permitiu. A etnografia, por dar-se no tempo, está

---

<sup>99</sup> Nos três toques anteriores com a bandinha, atrelados ao Projeto Pomerando, meus estudos iniciais ao instrumento apenas me permitiam tocar os solos na mão direita sem acompanhamento de acordes na mão esquerda e realizar o acompanhamento harmônico somente na mão esquerda para as partes cantadas das canções.

<sup>100</sup> Essa ideia foi levada a cabo posteriormente e integrou uma das pesquisas (para)etnográficas apresentadas no capítulo 5, a partir da página 300 dessa tese.

sempre sujeita às contingências (FABIAN, 2000, p. 280), às intempéries (ROSISTOLATO; PIRES DO PRADO, 2015, p. 61).

Segundo Félix, em conversa informal acerca do contexto musical local, durante o ano de 2015 o Musical teria tocado cerca de quarenta vezes, tendo havido anos nos quais chegou a tocar oitenta vezes ou mais. Essa diminuição nos toques, na opinião do músico, se devia, em parte, ao número crescente de bandinhas de fora do município com atuação no cenário colonial, mas também por conta do comportamento da comunidade (contratantes, e também audiência), a qual teria passado a valorizar mais essas bandinhas que as locais – pagando cachês de R\$ 4.000,00 ou R\$ 5.000,00 para as forasteiras e lotando festas, enquanto o cachê de R\$ 800,00 ou R\$ 900,00 para as nativas era considerado caro. O sucesso radiofônico seria um fator a ser levado em conta para essa discrepância, mas também o estilo musical – as músicas das bandinhas de fora do município seriam consideradas mais modernas, às quais definimos, eu e Félix, em reflexão dialógica ao ouvirmos um exemplar do gênero em questão como trilha sonora à conversa, já dentro do ônibus do Boa Esperança, como um tipo (híbrido) de música sertaneja com características de bandinha (sopros, rítmica). Ônibus e equipamentos caros também foram fatores apontados por Félix que somavam a favor das bandinhas mais famosas, e a “banca”<sup>101</sup> que eles botavam impressionava e excitava o público, pois tais elementos contribuía para pintar uma imagem de banda próspera.

Para amenizar a dicotomia pesquisador/pesquisado (RICE, 1994, p. 64), etnograficamente ajudei a bandinha a descarregar o equipamento: pesadas caixas de som, peças de bateria, estrado de madeira para a mesma, pedestais, instrumentos, tudo de mão em mão, a quatro, oito mãos, trabalho em conjunto. Contudo, a montagem era mais complicada, envolvia o encaixe correto das partes das torres de metal que emolduravam o palco e serviam de suporte para os refletores, a devida ligação de fios e cabos para o sistema de som, a montagem adequada da bateria, a

---

<sup>101</sup> Botar banca, no sentido de se impor, querer ser o maioral, segundo o *site* Dicionário Popular (Online). Disponível em: <https://www.dicionariopopular.com/botar-banca/>. Acessado em: 06 fev. 2018).

disposição costumeira dos instrumentos, etc., trabalho que resolvi deixar a cargo dos demais, que já estavam acostumados. Observando aquela movimentação, percebi que os guris eram os *roadies*<sup>102</sup>, os ajudantes de palco, que ajudavam a montar o equipamento, passar o som, subir as luzes, afinar os instrumentos, mesmo que os demais músicos não se furtassem dessas tarefas.

Enquanto o pessoal terminava de montar o equipamento, mostrei a Félix algumas músicas que eu tocava ao bandoneon, uma pequena prévia que lhe serviu para aprendê-las de ouvido, rapidamente. Enfim, entre um ajuste e outro, e entre uma cerveja e outra, passamos o som, o que valeu como um ensaio, mesmo que breve. Primeiramente, o guitarrista (Miro) e o baterista (Neiki) executavam a base da música, harmônica e rítmica, ao bandoneon, e, em seguida, os sopros – trombone (Pino) e trompetes (Félix e Rudinei<sup>103</sup>) – iam tirando as músicas no decorrer da passagem. Mais especificamente, em primeira mão, os sopros buscavam encontrar as tônicas dos acordes vigentes para descobrirem a tonalidade da música em questão – em uma canção, por exemplo, as tônicas eram Dó e Sol, dos acordes Dó Maior (C) e Sol Maior (G), I e V graus, tônica e dominante, da tonalidade de Dó Maior. A partir daí, iam tirando a melodia, dentro da escala da tonalidade e, inclusive, dividindo-se por vozes, também em tempo real, também de ouvido, o que revelou grande prática musical e percepção auditiva por parte dos músicos e, também, uma prática comum do contexto musical pomerano regional: tirar e arranjar músicas de ouvido.

Dentre as músicas as quais me considerava apto para tocar ao bandoneon, propus tocar *Fóta Krúiha* instrumental em Dó Maior – a versão original da bandinha, cantada, é em Sol, mas eu já havia tirado em Dó por estar mais acostumado a essa

---

<sup>102</sup> Em tradução livre do inglês popular, teria o sentido de estradinha – de acordo com o *site* Casa do Roadie (*Online*. Disponível em: <http://casadoroadie.com.br/blog/o-que-faz-um-roadie-e-como-se-tornar-um/>. Acessado em: 02 fev. 2018) –, pessoas que pegam a estrada, que viajam com grupos musicais para ajudá-los com a montagem de equipamentos e com ajustes nos instrumentos.

<sup>103</sup> Como relatado anteriormente, Cleomar Tessmann, pai de Félix, ladeava-o aos trompetes do Musical Boa Esperança, mas, após desentendimento com Miro, desligou-se da banda. Rudinei Hartwig, trompetista, irmão de Pino, foi quem herdou seu posto. Além dessa alteração na formação da bandinha, o ajudante Otto Tessmann parou de acompanhá-la do interim entre a (pré)etnografia e a etnografia propriamente dita para servir no quartel, cedendo lugar a Volmir Gehrman, vulgo Ipi.

tonalidade, e eles conseguiam tocá-la em Dó também, sem problemas, transpondo suas partes de pronto – e as duas canções tradicionais pomeranas, *De múta éna hóchtich* (C) e *De fest* (F), também em versões instrumentais – nas mesmas tonalidades das versões cantadas, às quais o Boa Esperança já estava ambientado –, e também a canção *E eu fui junto*<sup>104</sup> – um chote cômico que era sucesso radiofônico à época na Rádio São Lourenço<sup>105</sup>, em seus programas de música alemã/pomerana –, mais as pomeranas cantadas da bandinha, que já eram as músicas previstas para eu tocar, e as minhas músicas instrumentais autorais, *Xots dáí kots* (“O chote do gato”) e *A valsa da Vitória*, que mostrei para o pessoal e os agradou, principalmente o chote. Afora isso, o pessoal pediu-me para que eu tocasse, posteriormente, uma gaudéria<sup>106</sup>, uma vaneira – uma canção chamada *João Balaio*, na nomenclatura da bandinha, mas que eu conhecia como *Fica amor*<sup>107</sup>, do cantor capixaba Alemão do Forró, a qual escutei pela primeira vez em versão instrumental durante o primeiro toque com a bandinha, na Festa dos Pais e Aniversário da Escola Germano Hübner, em 23 de agosto de 2014; somente mais tarde ouvi a versão cantada pelo Alemão do Forró e, depois, o próprio Boa Esperança incluiu-a no repertório – que eu estava tentando aprender, tocando em um canto do salão, quando fui surpreendido por Neiki, o baterista, dizendo-me gostar muito da canção e daquele gênero musical. O pedido para que eu tocasse *João Balaio* partiu dele, e foi endossado por Miro, quem a nomeou assim pela primeira vez aos meus ouvidos. Fazia parte, então, do contexto musical da bandinha, certo hibridismo<sup>108</sup> (CANCLINI, 2011), haja vista o fato de tocarem uma música com ritmo de vaneira, um gênero musical gaúcho – de propagação europeia, de acordo com Oliveira e Verona (2006, p. 57-61) –, em festas pomeranas, onde a maior parte das

---

<sup>104</sup> «E eu fui junto», de Pedro Elizio, o Rudi da dupla Rudi & Willy [online]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iWmiZiD21\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=iWmiZiD21_0).

<sup>105</sup> A referida rádio pode ser escutada a partir da internet, através de seu site: <http://www.radiosaolourenco.com.br/>.

<sup>106</sup> Termo utilizado no Rio Grande do Sul para designar música gaúcha, ou gauchesca.

<sup>107</sup> «Fica amor», de Werner Niero, o Alemão do Forró [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ox9zGoiJcKg>.

<sup>108</sup> A questão do hibridismo na música pomerana da Serra dos Tapes será aprofundada no subcapítulo 5.3, à página 341 dessa tese.

músicas são polcas e valsas – o Boa Esperança também toca muitos chotes, outro gênero musical de propagação europeia amplamente utilizado na música gaúcha (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 51-53) –, considerados gêneros musicais étnicos, característicos das comunidades de ascendência alemã/pomerana (WERLING, 2016, p. 62) – embora também utilizados, acimatadamente, na música gaúcha (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 28).

O horário previsto para o começo do baile era 22h, mas às 21h30min ainda havia pouca gente. Se Olívia era minha madrinha pomerana, no sentido etnográfico, mas que durante essa etnografia não poderia fazer-se presente em todos os toques<sup>109</sup>, naquela noite foi Egon, o contrabaixista, que atuou como meu padrinho (R. G. BRAGA, 2013, p. 275), apresentando-me a novos colaboradores. Entre uma cerveja e outra, Egon convidou-me para acompanhá-lo até a copa do salão, a fim de comprar mais cerveja e conversar um pouco com o pessoal, e lá me apresentou, etnograficamente, a Joãozinho e Cláudio, dois senhores de meia-idade que faziam parte da comunidade local e estavam ajudando a atender o público do baile, atuando detrás do balcão. A referida comunidade chamava-se Comunidade Religiosa Evangélica Independente São Lucas de Sesmária, e se situava perto da Escola Municipal de Ensino Fundamental Francisco Frömming, distrito de Harmonia, quase na divisa de São Lourenço do Sul com o município de Turuçu (ao sul), lado oposto da Germano, que se localiza perto da divisa com o município de Cristal (ao norte). De acordo com Tamara Oswald (2014, p. 26), comunidades luteranas livres foram organizadas no Brasil, a princípio, de modo a suprir as necessidades religiosas e educacionais dos colonos recém-imigrados. Desses grupos religiosos luteranos iniciais, alguns que se formaram permaneceram livres, sem se filiarem às duas principais instituições luteranas eclesiásticas no Brasil, o Sínodo Rio-Grandense, hoje IECLB – Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil – e o Sínodo de Missouri, hoje IELB – Igreja Evangélica Luterana do Brasil. Esse independentismo religioso

---

<sup>109</sup> Para acompanhar seu filho Félix. Um fator que contribuiria para um menor acompanhamento de Olívia à bandinha e, por conseguinte à pesquisa, foi a saída de Cleomar, seu marido, do Musical.

seria um traço característico de imigrantes pomeranos que, segundo Martin Dreher (2005, p. 20), evitaram submeter-se a uma organização sinodal para não reproduzirem sua condição de servos da gleba na Pomerânia. Tais grupos religiosos livres dividiam-se, na colônia lourenciana ao tempo dessa etnografia, entre comunidades livres e comunidades independentes (caso da comunidade de Sesmária), as quais se distinguiam das comunidades livres, dentre outros motivos, por terem um caráter associativo mais aberto (OSWALD, 2014, p. 97).

A bandinha iniciou o toque por volta das 22h30min tocando músicas instrumentais, em sua maioria chotes, marchinhas (polcas), valsas, e algumas vaneiras, soladas majoritariamente pelos sopros (trompetes e trombone), em alternância com o teclado, uma troca de papéis que já soava bastante usual naquele contexto musical. Logo depois, o repertório passou por músicas cantadas, quase todas polcas. Vez em quando, contudo, a apresentação do conjunto era interrompida por alguma manifestação cultural que servia de atrativo, sendo que a primeira delas foi a “dança polonesa”, na qual o salão lotou e que se configura, segundo Renata Menasche e Leila Claudete Schmitz (2009), em uma dança “em que um casal vai à frente e os demais repetem seus movimentos” (MENASCHE; SCHMITZ, 2009, p. 176), tendo se originado, de acordo com o *The Concise Oxford Dictionary of Music*, de uma dança processional polonesa cujo primeiro registro data de 1697<sup>110</sup>.

A filmagem completa da “polonesa” possui 23’34” (dezoito minutos e cinquenta e quatro segundos) e registra a dança desde suas preliminares, porém, por concisão, logo adiante disponibilizo audiovisualmente apenas um trecho representativo do registro<sup>111</sup>. No início do vídeo, Miro e bandinha apresentam como

---

<sup>110</sup> (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100335241?rskey=a3ZCaz&result=0&q=polonaise>. Acessado em: 08 mai. 2018).

<sup>111</sup> Uma tônica na concepção dessa pesquisa foi a necessidade da inclusão da música em si, do som, seja em áudio ou vídeo, por tratar-se de uma etnografia musical. A maneira mais viável encontrada para dar conta disso, considerando a versão em PDF, foi anexar os arquivos audiovisuais diretamente ao documento – um ícone em forma de clipe fica habilitado na visualização deste, na barra lateral esquerda, o qual disponibiliza a lista completa de anexos (recomenda-se a utilização do *software Adobe Acrobat Reader DC* para a visualização do PDF e do *software Windows Media Player* como aplicativo

seria a trilha sonora da dança – nas palavras de Miro, o ritmo –, que consistia em um chote solado pelo teclado em dueto com o trombone, com o acompanhamento rítmico/harmônico da guitarra, do contrabaixo e da bateria. Durante a preparação, que durou quase cinco minutos, Miro convida as pessoas que participavam do baile a se organizarem em pares atrás do casal-festeiro da comunidade, Edemar Pagel e esposa, os quais ditariam os movimentos dos demais pares, que os seguiriam pelo salão. Miro agradece às comunidades presentes no baile e segue convidando as pessoas, em português, mas também falando algumas frases em pomerano, como que para aproximar-se um pouco mais do público presente, majoritariamente de origem pomerana. Cada casal ganha um número anotado em um pedaço de papel para poder participar do sorteio de brindes que se daria logo após a dança. Aos poucos, uma roda de pares forma-se no salão, em frente ao palco.

Na minutagem 4'40" tem-se o início da polonesa, ao chamado da bandinha, e os pares começam a movimentar-se, acompanhando o ziguezaguear do casal-festeiro, desenhando amistosa serpente no salão. Eu estava em um canto do prédio, em cima de um banco, em posição privilegiada para a filmagem, mas que, por vezes, saltava aos olhos dos participantes da dança, no limiar da interferência. Aos poucos os sopros ganhavam mais força no arranjo e, inclusive, Félix, multi-instrumentista, revezava-se no teclado e no trompete. A bateria e o acompanhamento (guitarra e contrabaixo), por sua vez, alternavam-se entre um chote e uma vaneira. Podia-se reconhecer duas partes bem distintas na trilha sonora: a primeira parte da forma binária (LAITZ; BARTLETT, 2010, p. 156), que se poderia denominar Seção A em termos de forma musical, era um chote, solado intercaladamente entre o teclado somente e o trompete de Félix com o dueto de trombone de Pino (acompanhavam guitarra, contrabaixo e bateria em ritmo de chote); e a segunda parte, a Seção B, era uma vaneira, quando o solo era feito exclusivamente pelo naipe de sopros (e o

---

padrão para a execução dos anexos). Entretanto, levando em consideração a versão impressa, os mesmos foram disponibilizados através de um *DVD-ROM*. O acervo audiovisual da presente tese conta com dezesseis vídeos e nove áudios, perfazendo o total de vinte e cinco anexos.

acompanhamento da guitarra, do contrabaixo e da bateria variava para o ritmo de vaneira) – ainda que houvesse variações, pois às vezes o ritmo de vaneira aparecia antes, já nas respostas do dueto de trompete e trombone ao teclado da Seção A, dependendo da iniciativa de Neiki-baterista. Essas alternâncias, no entanto, não interferiam diretamente na dança, pois essa era regida pelo casal-festeiro e consistia mais em coreografias grupais que em passos de dança em determinado gênero musical – as pessoas, basicamente, caminhavam/embalavam-se no tempo da música e respeitavam os movimentos propostos pelo primeiro-casal<sup>112</sup>. Em dado momento, por exemplo, os pares posicionavam-se lado a lado, dando-se as mãos entre si e aos vizinhos, em uma dança de roda. Essa ciranda também se movimentava pelo salão, agora rompida em um de seus elos, em bonito movimento espiral. Esses movimentos pareciam ser de domínio comunal, mesmo que leigos pudessem participar, atentando para os movimentos do casal-festeiro e dos demais. Viam-se majoritariamente casais de mais idade, mas casais mais jovens, e até mesmo crianças podiam-se observar, inclusive bem pequenas.

Entre alternâncias de pares e cirandas, em determinada altura da dança os participantes formaram uma fila que se moveu pela peça lateral do salão, passando pela cozinha, dividindo-se, detrás de uma parede, em duas filas, uma composta por homens e outra por mulheres; a fila de homens adentrava o salão por um caminho, enquanto a fila de mulheres entrava por outro, passando a ziguezaguear, cada fila em um lado do salão, até encontrarem-se novamente. Tratava-se de uma dança comunal, para se dançar, se coreografar, em grupo, denotando agregação, sentimento comunitário. Na minutagem 18'30", quando a roda de pares já se reestabelecera, o

---

<sup>112</sup> Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100335241?rskey=a3ZCaz&result=0&q=polonaise>. Acessado em: 08 mai. 2018), a polonesa é uma dança executada em compasso 3/4 (três tempos por compasso), característico do gênero musical valsa, por exemplo. No entanto, no contexto atual da música pomerana da Serra dos Tapes, ao menos no baile de casais observado, o acompanhamento musical à polonesa deu-se em compassos 4/4 (chote) ou 2/4 (vaneira), evidenciando uma adaptação cultural híbrida (CANCLINI, 2011), onde gêneros musicais gauchescos – ainda que de propagação europeia – de compassos quaternários ou binários servem de trilha sonora para uma dança polonesa de compasso ternário.

primeiro-casal para de movimentar-se, e festeiro e esposa dão-se uma das mãos, cada um deles suspendendo o braço com o qual deu a mão, sugerindo que o par subsequente passe por debaixo desse túnel recém-formado e faça o mesmo movimento, isto é, dê-se as mãos também, erguendo-as, e pare de movimentar-se pelo salão, à exemplo do casal-festeiro, aumentando o referido túnel. Assim, cada par imita o procedimento, e o túnel vai-se encompridando, num movimento conjunto acumulativo. Quando a fila que passa por debaixo do túnel começado pelo primeiro-casal termina, o mesmo toma a iniciativa de recomeçar a passagem, encabeçando-a, incitando que os próximos casais façam o mesmo. Quando essa passagem acaba, o casal festeiro, finalmente, enlaça-se e começa a dançar, ao passo que a bandinha, atenta, começa a tocar uma polca animada. Todos os pares que seguem o primeiro-casal nessa última passagem repetem o ato, até que todos os pares dispõem-se pelo salão, libertos daquele ritual de passagem, livres para dançar. Um trecho dessa descrição pode-se observar, audiovisualmente, no Vídeo 1<sup>113</sup> (Anexo 1), correspondente à minutagem 18'30" a 19'30" do registro original.

Ainda aguardando minha vez de tocar, aproveitei o tempo para circular pela festa e conversar um pouco com a audiência (SEEGGER, 2008), intentando, porém, manter discrição para não interferir demais no contexto. Conversei com quatro senhores, que foram unânimes em afirmar que o baile estava bom, bastante animado. E parecia, mesmo, um bom baile para casais. Pude observar, também, algumas senhoras dançando de par, bem como algumas crianças, evidenciando que não apenas casais aproveitavam a dança. Com o pessoal da entrada, verifiquei que o ingresso custava R\$ 8,00 por pessoa, R\$ 16,00 por casal, mas solteiros podiam entrar também, pelo mesmo valor unitário. Após, revisei a copa e os colaboradores Joãozinho e Cláudio, e constatei que a cerveja ia-se vendendo bem. Segundo eles, havia entre duzentas e trezentas pessoas no baile, mas poderia haver mais, contava com menos gente que de costume, por conta do frio. Em sua opinião, antigamente os

---

<sup>113</sup> Trecho final da dança polonesa no baile de casais em Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

bailes de casais atraíam mais pessoas ainda, mas as festas de comunidade teriam os superado no quesito público – pela parte da tarde o público de mais idade, pela noite o público mais jovem. Explicaram-me, ainda, que as pessoas de uma comunidade iam à festa de outra comunidade para prestigiá-la e garantir, assim, que as pessoas daquela fossem à festa da sua, uma colaboração intra/intercomunitária. Quanto a esse procedimento colaborativo dentre os pomeranos, há referência sobre estratégias de trabalho em equipe nas comunidades pomeranas capixabas, onde era comum, no passado, a organização de mutirões para a construção de casas, igrejas, etc., chamados de *juntaments* (SCHMIDT, 2015, p. 137). Em contrapartida, aquele que era ajudado sentia-se compelido a ajudar a quem lhe havia ajudado tão logo fosse necessário, firmando, assim, uma troca de favores, uma via de mão dupla, certa reciprocidade. Essa reciprocidade desempenha um papel importante nas relações sociais, uma vez que os agentes não agem somente em função de seus interesses pessoais, mas também de acordo com as normas e valores da sociedade em que estão inseridos (GODBOUT, 1998, p. 2). No contexto pomerano das festas de comunidade da colônia de São Lourenço do Sul, essa reciprocidade era evidente e ajudava a manter o ciclo de festas comunais vivo.

Ao sinal de Miro, subi no palco e incorporei-me à bandinha, bandoneon em punho. Do repertório cantado em pomerano do Boa Esperança, tocamos apenas duas canções: *Folóran ína shtat* (“Perdido na cidade”), de autoria de outra bandinha<sup>114</sup>, e *De fest* (“A festa”), a polca tradicional pomerana por mim registrada anteriormente a essa etnografia. Logo em seguida, tocamos algumas músicas soladas ao bandoneon: *Xots dái kots* (chote), *Fica amor* (vaneira), e *A valsa da Vitória*. No Vídeo 2<sup>115</sup> (Anexo 2), de 1’17”, disponibilizo um trecho da canção *De fest*, tocada pelo Musical Boa

---

<sup>114</sup> Trata-se da Banda Universal, atualmente desativada. O autor da canção é Hilmo Hartwig, irmão de Pino e Rudinei, atuais integrantes do Musical Boa Esperança que, anteriormente, também fizeram parte da Universal.

<sup>115</sup> Trecho da canção tradicional pomerana *De fest*, tocada pelo Musical Boa Esperança no baile de casais em Sesmária, interior de São Lourenço do Sul (filmagem da apoiadora Juliana Franz) – Juliana Franz, namorada de Félix, emprestando-me seu apoio, prontificou-se a ajudar-me com fotos e filmagens da bandinha enquanto eu estivesse tocando, porque eu ainda não tinha intimidade suficiente com os *roadies* para pedir-lhes esse favor.

Esperança com minha participação ao bandoneon. O andamento utilizado pela bandinha foi bastante rápido, em comparação com a gravação original do CD do *Projeto Pomerando*, o que, segundo Miro, deu-se pela necessidade da dança: “Os pomeranos de hoje gostam de dançar valsas rápidas” (Audiário de campo, Baile de casais em Sesmária, inserção nº 6, 01/05/2016, 03h21min). Pode-se observar, através do registro audiovisual, Miro cantando em pomerano, minha atuação ao bandoneon executando acompanhamento rítmico-harmônico durante as partes cantadas – na Seção B da canção, incluso o solo da melodia à mão direita – e o solo após o refrão, e o acompanhamento de teclado, bateria e contrabaixo por conta de Félix, Neiki e Egon.

No entanto, ao contrário do itinerário etnográfico programado, após tocar as músicas em pomerano e as músicas solo ao bandoneon, em vez de circular mais pela audiência, resolvi permanecer no palco, tocando (fazendo acompanhamento em) músicas que nunca havia tocado ou ensaiado, pois percebi que era de interesse e vontade da bandinha e do público, fazia parte daquele contexto musical que eu atuasse mais, doasse mais, empregasse mais minha performance musical ao bandoneon. Ademais, nessa pesquisa etnográfica, procurei assimilar a cultura musical pomerana da Serra dos Tapes através do emprego de minha própria performance ao bandoneon, intentando utilizá-lo dentro dos limites culturais da comunidade em questão, i.e., tocando bandoneon à maneira nativa<sup>116</sup>.

A bandinha tocava, majoritariamente, músicas em Fá Maior, em Sib Maior, às vezes em Dó Maior, algumas tinham modulações, de Fá Maior para Sib Maior (de tônica para subdominante), ou de Fá Maior para Dó Maior (de tônica para dominante). Como também toco violão e guitarra, fiquei sentado (estrategicamente) à direita do palco, enquanto Miro-guitarrista ficava à esquerda, o que me permitia consultar, quando necessário – quando o ouvido musical não era suficiente ou não

---

<sup>116</sup> Se, inicialmente, essa intenção baseava-se no empirismo, em observações prévias e na minha própria limitação enquanto bandoneonista, mais adiante, após alguns toques e entrevistas com bandoneonistas pomeranos locais, ganhou respaldo técnico e cultural.

me dava a segurança necessária –, a tonalidade e os acordes da música que estávamos tocando; ou, ainda, quando Miro fazia pestanas<sup>117</sup> muito agudas e eu não conseguia reconhecer a casa do braço da guitarra que estava sendo pressionada, eu olhava para a minha direita e consultava a casa<sup>118</sup> que Egon-contrabaixista estava tocando, o músico mais à destra do palco – há pequenas vantagens em ser um multi-instrumentista rudimentar, i.e., tocar um pouquinho de vários instrumentos. Quando surgia uma música em alguma tonalidade com a qual eu não estava acostumado ao bandoneon, como Ré Maior, por exemplo, eu não tocava, mas eram poucas<sup>119</sup>.

Lembro-me de ter utilizado um procedimento de pergunta e resposta<sup>120</sup> entre teclado ou sopros e bandoneon em alguns momentos, para incrementar o

---

<sup>117</sup> Pestanas são formas de acordes utilizadas no violão e na guitarra que, conforme a casa que está sendo pressionada com o dedo indicador – esticado, geralmente, sobre as seis cordas do instrumento – e a forma dos demais dedos pressionados nas casas subsequentes, indica, visualmente, a quem tem algum conhecimento acerca das mesmas, o acorde que está sendo executado.

<sup>118</sup> Já no contrabaixo, considerando-se o contexto de música tonal onde o Musical Boa Esperança está inserido e sua simplicidade harmônica inerente – a maioria das canções utiliza-se somente de dois ou três acordes da sua tonalidade, sendo eles o acorde de tônica, o acorde de dominante e o acorde de subdominante – e, ainda, os padrões simples de acompanhamento contrabaixístico utilizados nesse cenário – onde o contrabaixo executa, principalmente, as tônicas, as terças e as quintas dos acordes como base rítmico-melódica para o acompanhamento –, pela casa do braço do instrumento que está sendo utilizada como tônica do padrão de acompanhamento é possível, para quem possui conhecimento da relação entre as casas e as notas, deduzir a tônica do acorde em questão.

<sup>119</sup> Em suma, a bandinha – não somente o Musical Boa Esperança, mas a maioria das bandinhas da região – toca a maior parte do repertório em Fá Maior, e em Sib Maior, porque são tonalidades fáceis para sopros (trompetes e trombones), instrumentos com papel central nessa estética. Como são instrumentos transpositores – afinados em Sib, isto é, um tom abaixo da afinação padrão, em que são afinados instrumentos como o teclado, a guitarra e o contrabaixo das bandinhas –, as tonalidades Fá Maior e Sib Maior correspondem, nos sopros, às tonalidades Sol Maior e Dó Maior, consideradas mais fáceis de tocar por conterem notas com as quais os instrumentistas estão mais habituados – grosso modo, Sol Maior possui apenas um sustenido, uma nota “mais difícil”, e Dó Maior, nenhum. Quanto às tonalidades das canções, há, inclusive, um código visual dentre os músicos da bandinha: quando Miro sinaliza o número um com a mão direita (erguendo apenas o dedo indicador), os demais músicos sabem que a tonalidade da próxima canção será Fá Maior; se o número indicado for o dois, a tonalidade será Sib Maior; já o número três indica a tonalidade de Mib Maior. Somente o que escapa a essas três tonalidades mais usuais é anunciado verbalmente. Essa ordem cordal usada pelos músicos do Musical Boa Esperança permite elencar, hierarquicamente, as tonalidades mais utilizadas no contexto musical alemão/pomerano do sul do sul do Brasil.

<sup>120</sup> Improvisar um segmento musical depois de ouvido um estímulo, i.e., a partir da frase rítmico/melódica executada pelos sopros ou pelo teclado (a pergunta), eu improvisava uma frase seguinte (a resposta), intercaladamente, baseando-me na estrutura musical da frase executada pela bandinha. Um exemplo auditivo desse procedimento pode ser escutado no Áudio 9 (Anexo 24) dessa tese.

acompanhamento musical com frases melódicas – quando eu sentia-me seguro para improvisar dentro da escala da tonalidade em questão – ou rítmicas – imitando a rítmica das frases do teclado ou dos sopros em meu acompanhamento cordal. Afora esse procedimento um pouco mais elaborado, empenhei tão somente a rítmica evidente dos gêneros musicais utilizados, distribuída entre as notas dos acordes da canção, tanto na mão esquerda quanto na mão direita do bandoneon. Lembrei-me da necessidade de conferir com bandoneonistas pomeranos como eles faziam os acompanhamentos dos gêneros musicais, mas, quanto a isso, Miro-Fóta-Krúiha foi enfático ao afirmar que meu acompanhamento estava muito adequado. Se eu agradara ao meu chefe musical pomerano, era sinal de que minha performance estava bem situada etnograficamente, dentro de seus limites culturais, ainda que de maneira um tanto empírica, baseada em minhas percepções culturais prévias e nas minhas possibilidades técnicas ao bandoneon<sup>121</sup>.

Ainda quanto ao meu acompanhamento, Pino-trombonista, inclusive, enalteceu o fato de eu não ter precisado perguntar nenhuma vez a tonalidade das canções, fato que me permitiu inferir que o músico que tem um bom ouvido musical, que consegue aprender e executar músicas rapidamente através de simples audição<sup>122</sup>, é valorizado naquele contexto musical. No entanto, o pessoal da bandinha mostrou-se desejoso de que eu tocasse mais canções instrumentais ao bandoneon, pois identificavam o instrumento como o diferencial da bandinha e, evidentemente, captavam a mesma vontade do público, do salão, ávido por mais músicas puxadas pelo bandônio<sup>123</sup>. Pino, por exemplo, relatou: “O pessoal ficava olhando quando tu

---

<sup>121</sup> Eu já havia assistido alguns bandoneonistas locais tocarem músicas alemãs/pomeranas, ainda que sem a atenção apropriada em relação ao acompanhamento, e minhas possibilidades técnicas de execução ao instrumento não me permitiam muito mais que acompanhar as canções com acordes de três notas na mão esquerda, acrescidos de mais duas notas do mesmo acorde, mais agudas, na mão direita, em subdivisões baseadas na rítmica dos gêneros musicais usuais.

<sup>122</sup> Evidentemente, essa audição não é tão simples, envolve capacidade de ouvir, de aprender música de ouvido, e a aquisição de vocabulário musical (DA COSTA, 2016, p. 4), i.e., o reconhecimento e reprodução de notas, acordes, ritmos, frases musicais, capacidade de improvisação, etc.

<sup>123</sup> Termo usual na colônia e na região da Serra dos Tapes para referir-se ao bandoneon, uma forma aportuguesada/pomeranizada.

tava tocando bandoneon, eles gostam, instrumento tradicional” (Audiário de campo, Baile de casais em Sesmária, inserção nº 6, 01/05/2016, 03h21min).

Durante o toque, também houve a dança da vassoura, da qual fiz o registro audiovisual de sua primeira parte, quando os homens deviam trocar de par. Durante a segunda parte da dança, quando as mulheres deviam trocar de par, resolvi tocar bandoneon com a bandinha para experimentar a música e observar as pessoas dançando de cima do palco, em um outro ponto de vista, etnograficamente possível, recomendável<sup>124</sup>. Conforme abordado anteriormente, uma referência à dança da vassoura dentre os pomeranos encontra-se em Roelke (1996, p. 74), que a descreve como uma dança onde quem não consegue um par para dançar, dança com a vassoura, e este, ao deixá-la cair, faz com que todos tenham que procurar outros parceiros.

O vídeo original possui 10’21”, e a trilha sonora para a dança seria inicialmente um chote, mas o pessoal pediu uma polca – reclamaram, de certa forma, interagiram com a bandinha. Repetindo o procedimento da dança polonesa, Miro, ao microfone, começa a convidar as pessoas para participarem da dança. Após, ele relembra aos participantes o funcionamento da mesma, o qual se confirmou em seguida: um homem começa dançando com a vassoura enquanto os demais participantes dançam aos pares – sempre um homem com uma mulher; toda vez que Miro anuncia a troca, com um “um, dois, três: foi!”, o homem que está dançando com a vassoura deve deixá-la no chão e, assim como os demais homens, tem que buscar outro par; nesse interim, as mulheres acenam aos homens, para mostrar-lhes disponibilidade à dança; resta que aquele homem que não consegue um par a tempo é o novo par da vassoura. Aos poucos, os pares vão formando uma roda, e um dos participantes – nesse caso, um voluntário – posiciona-se ao centro da mesma, com a vassoura em punho.

---

<sup>124</sup> Quanto a essa reflexão, estendo-a às demais manifestações culturais/musicais pomeranas passíveis de observação e registro ao longo dessa etnografia: partindo do pressuposto que algumas dessas manifestações repetir-se-iam no decorrer do trabalho de campo, observá-las sob diversos ângulos permitiria uma apreensão mais ampla de seus significados.

Depois de 3'37" de preparativos, inicia-se a música e a dança, e pares e homem-e-vassoura fundem-se pelo salão, até o primeiro "um, dois, três: foi!", cerca de 45" após. 10" depois, já havia novos pares, e novo homem-e-vassoura. E assim a dança seguiu, variando o tempo de chamada para a troca de pares. Os pares vão-se formando ao acaso, resultando, às vezes, em combinações inusitadas de alturas e idades e estilos de dançar. Os homens que dançam com a vassoura, geralmente, tratam-na como uma dama, dançando alegremente com ela na posição de dança, com um braço enlaçando-a na cintura virtual e outro mais acima, de mãos dadas, em abraço imaginário – as cerdas da vassoura, não raro, ficam viradas para cima, fazendo as vezes de cabeça, par fictício, de cabelos loiros; outros, no entanto, menos gentis, tratam-na como um mero objeto, empunhando-a pelo salão, erguendo-a em movimentos repetidos, ávidos por jogá-la ao chão às primeiras palavras do chamamento. Miro anunciou, no prelúdio da dança, que quem restasse com a vassoura ao término da música, além de levá-la para casa como lembrança, teria que varrer o salão após o baile, o que não se confirmou, contudo, ao final da noite, revelando-se ser apenas uma brincadeira – ainda assim, os homens empenhavam-se para não restarem como o "premiado". Alguns, inclusive, vagavam pelo salão atrás dos últimos pares disponíveis, procurando com afinco aquela que lhe livraria da vassoura.

Durante os quase 7' de dança filmados, a trilha sonora foi a mesma polca, a mesma marchinha, que o Musical Boa Esperança executava com os solos divididos entre o sax alto de Félix somente e seu dueto com o trombone de Pino, além de contar com o acompanhamento da guitarra de Miro, do contrabaixo de Egon e da bateria de Neiki. Ao término do registro audiovisual, a primeira parte da dança da vassoura – quando os homens deviam trocar de par, e as mulheres, apenas acenar – ainda não havia acabado (apenas a bateria de minha máquina fotográfica que fazia as vezes de filmadora), o que se deu dentro de 1'. Quando a música acabou, ao sinal de Miro, o último par da vassoura foi conhecido e, em seguida, deu-se início à segunda parte da dança, quando era, então, a vez das mulheres trocarem de par, procurarem por um

novo enlace, enquanto os homens apenas acenavam, e assim sucedeu-se por mais oito minutos, mas, dessa vez, eu estava no palco, ao bandoneon, para experimentar a dança da vassoura musicalmente. A polca – ainda a mesma da primeira parte da dança – era na tonalidade de Fá Maior, e seus acordes alternavam-se entre tônica (F, Fá Maior), dominante (C, Dó Maior) e subdominante (Bb, Sib Maior), os quais, para mim, já eram fáceis de executar ao instrumento, permitindo-me, inclusive, alguns improvisos rítmico-melódicos dentro daquela tonalidade e da rítmica do gênero musical em questão. O vídeo 3<sup>125</sup> (Anexo 3) disponibiliza trecho do registro audiovisual da dança da vassoura, correspondente ao seu primeiro minuto de execução.

Em dado momento do baile, Miro falou ao microfone: “O moço que está tirando fotos e filmando aqui na festa é o Danilo Kuhn, que faz pesquisa sobre pomeranos” (Audiário de campo, Baile de casais em Sesmaria, inserção nº 7 [pós-áudio], 01/05/2016, 08h19min). O líder do Boa Esperança anunciara minha presença, sem consulta prévia. Obviamente, sua intenção era louvável, pois intentava contribuir para minha pesquisa, buscar a colaboração da comunidade presente no baile para com minhas perguntas, minhas conversas. Em seguida, complementou: “Se ele perguntar sobre pomeranos, ajudem ele, respondam” (Audiário de campo, Baile de casais em Sesmaria, inserção nº 7 [pós-áudio], 01/05/2016, 08h19min). No entanto, aquele anúncio inibiu ainda mais a audiência, naturalmente retraída. Renzo Taddei e Ana Laura Gamboggi (2012) comentam que a resistência ao encontro etnográfico é um fato marcante em muitos trabalhos de campo. Se, por vezes, os membros de uma comunidade “irão querer saber quem é o pesquisador, por que está ali, quais suas intenções e por que devem gastar seu tempo ajudando-o” (TADDEI; GAMBOGGI, 2012, p. 14), em outras, pesquisador e membros da comunidade precisam desenvolver, aos poucos, uma relação de confiança. Embora eu já contasse com um percurso considerável na comunidade pomerana da colônia de São

---

<sup>125</sup> Trecho da dança da vassoura no baile de casais em Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

Lourenço do Sul, com engajamento em projetos acerca da língua e da cultura pomeranas, muitas pessoas não conheciam a mim ou a meu trabalho, sem contar que os pomeranos são considerados, por eles mesmos, desconfiados por natureza (CAPUCHO; JARDIM, 2013, p. 36). Acabei não repreendendo Miro pelo anúncio, pois, se ele julgou interessante, tinha lá suas razões, mas desejei que ele não repetisse a ação. Essa pequena amostra já me fora suficiente para observar que, quanto mais discreto eu fosse, quanto menos interferência no campo eu causasse – em uma antropologia ética, busca-se a interferência mínima no campo, uma espécie de horizonte ético dos antropólogos (HEILBORN, 2004, p. 59) –, mais colaborativo e menos acanhado mostrar-se-ia o pessoal.

Após tocarmos, quando já estávamos no ônibus do Boa Esperança, escalando as infundáveis subidas do trajeto entre as localidades Sesmaria e Quevedos até a casa de Egon, Miro fez menção de dar-me dinheiro, referente ao cachê pelo toque, mas insisti que ele não me devia nada. Assim, impus, seria durante toda a pesquisa: a oportunidade de tocar com a bandinha seria meu melhor pagamento.

Em suma, para além de todas as informações, citações, contribuições, colaborações, reflexões, aprendizados, trocas, considerei o meu primeiro toque com a bandinha bastante compensador, pois os laços etnográficos, até então ainda frágeis, se fortaleceram<sup>126</sup>, e minha atuação no campo de pesquisa, apesar do anúncio inesperado de Miro, transcorreu tranquila e discreta, interferindo o mínimo possível na cena. O próximo toque com o Musical seria no dia 21 de maio de 2016, um casamento. Lá, começaríamos a tocar já de manhã, descansaríamos um pouco depois do almoço e recomençaríamos à tarde, estendendo-nos até o início da noite. Eu fora convidado para participar de um encontro de bandoneonistas pomeranos em Camaquã na mesma data, à noite, mas Miro, compreensivamente, autorizou-me a dividir-me entre os eventos. Minha pesquisa e minha performance ao bandoneon

---

<sup>126</sup> Meu posicionamento etnográfico, que colocava por terra a dicotomia pesquisador/pesquisado (RICE, 1994, p. 64), considerando os integrantes da bandinha como interlocutores, foi, aos poucos, permitindo-me manter uma relação dialógica com os integrantes do Musical Boa Esperança, fomentando proximidade e confiança recíprocas (CAPRARA; LANDIM, 2008, p. 370).

começavam a ganhar reconhecimento regional, reverberações de uma etnografia musical pomerana comprometida com a comunidade local.

#### *4.2.4. Casamento em Harmonia – 21/05/2016*

Três semanas haviam-se passado desde o primeiro toque com a bandinha, o baile de casais em SesModuleia, eu mal assimilara aquele turbilhão etnográfico, aquele primeiro estranhamento, e já era chegada a data de nova saída de campo, dessa vez, um casamento. De acordo com Carolina Dalla Chiesa e Letícia Dias Fantinel (2014), para o etnógrafo, as tensões entre o familiar e o estranho se fazem presentes não só no início do trabalho de campo, mas durante todo o processo de pesquisa (DALLA CHIESA; FANTINEL, 2014, p. 10). Esse estranhamento, fundamental para o desenvolvimento do trabalho etnográfico, implica um ato de livre pensar, no sentido de problematizar e estranhar categorias de pensamento nativas, suas práticas, representações e relações (TORNQUIST, 2007). Particularmente, nutria curiosidade especial pelos casamentos pomeranos, muito por conta de relatos de casamentos antigos pela voz da comunidade e pela pena de pesquisadores da cultura pomerana (SALAMONI, 1995; ROELKE, 1996; Gislaine Maria MALTZAHN, 2007; 2011; HAMMES, 2010, vol. 1; BAHIA, 2011). Imagens pré-concebidas acerca da fartura de comida e de bebida, da profusão de manifestações culturais – algumas delas já observadas no baile de casais, como a polonesa e a dança da vassoura – e da importância social dada ao evento pela própria comunidade habitavam-me as expectativas. No entanto, como já exposto, eu fora convidado para tocar bandoneon em um evento em Camaquã e, com a autorização de Miro, dividir-me-ia entre os dois eventos, o tão esperado casamento pomerano, em Harmonia, 4º Distrito de São Lourenço do Sul, durante a manhã e a tarde, e o 1º Festival do Bandônio da 1ª Pommer Fest de Camaquã, à noite, o que não me permitiria observar o casamento até o final, algo que, provavelmente, eu teria oportunidade em algum toque futuro.

Atrelada ao convite para tocar no Festival do Bandônio em Camaquã foi a presença, nesse casamento, de José Curbelo, músico (gaita de 8 baixos e bandoneon) e pesquisador norte-americano de pai uruguaio, à época mestrando do Programa de Pós-Graduação em Memória e Patrimônio, mesmo programa de meu doutorado, cuja dissertação versou sobre a música para acordeon e bandoneon do norte do Uruguai (CURBELO, 2017). Por confluência musical<sup>127</sup> e etnográfica<sup>128</sup>, convidei-o para acompanhar-me na 1ª Pommer Fest, faríamos um *duo* de gaita de 8 baixos e bandoneon, mas, como essa apresentação seria na mesma data do casamento, à noite, e precisaríamos ensaiar um dia antes e, ainda, eu iria diretamente do casamento para Camaquã por questão de tempo, autorizado por Miro levei José para o trabalho de campo em Harmonia.

Chegamos ao local do evento cedo da manhã, a Igreja Evangélica Luterana do Brasil (IELB) São Marcos de Harmonia, fundada em 1935<sup>129</sup>. A paisagem do percurso entre a casa de Egon e Harmonia, àquela hora, estava especialmente bonita: apesar do dia nublado, havia coxilhas e coxilhas pontilhadas por casas antigas, envoltas em véus de névoa, vestidas de noiva, em homenagem ao casório (Foto 13).

---

<sup>127</sup> No dia 9 de abril de 2015, José e eu tocamos juntos pela primeira vez, ele gaita de 8 baixos e eu bandoneon, por conta de apresentação de trabalho sobre memória e música na disciplina Memória e Patrimônio, ministrada à época pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Leticia Mazzucchi Ferreira e pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Sosa González, no Campus Canguru, UFPel, Pelotas; já no dia 6 de novembro do mesmo ano, apresentamo-nos sob a alcunha Prata da Casa na audição musical de encerramento do evento acadêmico II Colóquio de Ensino e Pesquisa em Memória e Patrimônio, promovido pelo nosso Programa de Pós-Graduação no mesmo local de nossa primeira apresentação, porém, dessa feita, não toquei bandoneon, e sim violão, e cantei algumas músicas, ao passo que José tocou gaita de 8 baixos, com direito à reapresentação em barzinho do Mercado Público de Pelotas logo após.

<sup>128</sup> Em sua dissertação de mestrado, José utilizou-se de material etnográfico registrado por ele que conta com cerca de 80 entrevistas com acordeonistas e bandoneonistas do norte do Uruguai e cerca de 700 registros de temas musicais executados pelos informantes entre 2001 e 2003 (CURBELO, 2017, p. 13).

<sup>129</sup> Conforme placa de mármore afixada ao lado da porta de entrada da referida igreja.



**Foto 13: Retrato de paisagem do trajeto Egon/Harmonia, 4º Distrito de São Lourenço do Sul, em 21/05/2016, por volta das 8h (foto do pesquisador).**

Enquanto a bandinha terminava os preparativos de instalação da sonorização, montagem de estrutura de palco, iluminação, etc., eu e José conversávamos com os músicos. Eles estavam encantados com a figura de meu parceiro que, se por ser estrangeiro, norte-americano/uruguaio, era percebido como *outsider*, com o espanto inerente ao estranhamento inicial, ao mesmo tempo relativizava essa suposta distância entremundos com sua simplicidade, boa conversa e interesse cultural. Além disso, tratava-se de um excelente musicista, ao passo que, assim que apresentamos à bandinha alguns trechos de músicas que tocaríamos no encontro de Camaquã, veio o convite para que ele tocasse conosco algumas delas. Muito embora estivesse eu um tanto preocupado com a interferência involuntária na estrutura da bandinha que sua participação causaria, considerei que não seria justo privá-los daquele contato improvável; ademais, a gaita de 8 baixos de José e sua musicalidade não eram exatamente uma interferência, e sim, uma contribuição. Como a própria prática do Musical Boa Esperança no contexto da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes já me permitia inferir, a cultura pomerana local

era constituída por contatos, convivências, trocas, misturas, hibridismos (CANCLINI, 2011) e, portanto, não seria José precursor de perturbação: o próprio conjunto já possuía um repertório de caráter étnico alemão/pomerano permeado por elementos musicais gaúchos e sertanejos, por exemplo. E, ainda: José estudava e atuava como musicista no contexto da música de bandoneon do norte do Uruguai, um contexto não tão distante, geográfica e musicalmente<sup>130</sup>, do contexto da música pomerana do sul do sul do Brasil.

A cerimônia religiosa do casamento começaria às 9h, mas não aconteceria na igreja que ladeava o salão, e sim em outra igreja da região, na comunidade São Matheus, que distava cerca de um quilômetro dali<sup>131</sup>. Ao informar-me isso, Miro afirmou que eu e José poderíamos ir até lá para observar o rito, porém, preferimos prolongar o contato com a bandinha e observar a organização da festa do casamento, até porque eu teria outras oportunidades de observar tal cerimônia durante a pesquisa. Assim, circulei pelo salão e arredores, a fim de realizar registros fotográficos capazes de condensar as principais características daquele cenário pré-festivo, os quais resultaram em um mosaico descritivo (Mosaico 1). A Igreja Evangélica Luterana do Brasil São Marcos de Harmonia localizava-se em uma coxilha; atrás da igreja havia uma casa pastoral e, ao seu lado, o salão da comunidade; este, bastante amplo, ao contrário da igreja que era modesta, possuía duas portas laterais e um estacionamento a céu aberto aos fundos; dentro dele, entre as duas portas laterais, ficava a decoração da festa de casamento, que consistia em tecidos suspensos, dispostos na parede como pano de fundo e mesas, tolhas, flores e folhagens, e serviria de cenário para as fotografias com os noivos; podia-se ver, em uma das mesas, um par de vassouras para ser utilizado na dança da vassoura, um

---

<sup>130</sup> Haja vista o grande número de valsas, polcas, chotes e vaneiras presentes em ambos os contextos musicais (CURBELO, 2017).

<sup>131</sup> Conforme informado por Miro, à época da confecção dos convites, a reforma do salão da comunidade São Matheus, comunidade dos noivos, ainda não estava pronta e não se sabia se terminaria a tempo do casamento, por isso, agendou-se a cerimônia religiosa naquela comunidade e a festa de casamento na comunidade São Marcos.

cesto para a dança do cesto<sup>132</sup> e alguns brindes a serem sorteados nas atividades do casório; na mesa principal estava o bolo dos noivos, com uma réplica do casal sobre o mesmo, adornado com a palavra *love*, em reverência à globalização e seu idioma; na outra lateral do salão havia uma outra peça, separada do salão para a dança por uma mureta e alguns pilares, onde se encontravam as mesas para os convidados comuns – aqueles que não eram da família dos noivos ou dos padrinhos/madrinhas –, que consistiam em mesas de tábuas sobre cavaletes, cobertas por uma toalha branca simples; já as mesas dos convidados de honra margeavam o salão para a dança e contavam com decoração especial, em harmonia com o arranjo principal; a cozinha secundária<sup>133</sup> localizava-se na peça contígua ao salão, separada das mesas dos demais convidados por um balcão, e contava com várias mesas e uma prateleira; por sua vez, a copa ficava na mesma parede do arranjo, após a segunda porta lateral, quase na frente do salão, e contava com balcão de material (tijolo, cimento) que fazia as vezes também de *freezer* – além dos convencionais, dispostos do lado interno da copa –, pois seu interior era repleto de gelo e bebidas, e sobre o qual jaziam as cobiçadas chopeiras; na frente do salão localizava-se a mesa do *buffet*; e, nos fundos, o palco, onde estendido encontrava-se o pano do Musical Boa Esperança, com a frase que era seu *slogan*: “Festa, dança e alegria”<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Até esse momento da pesquisa, tal dança ainda não havia sido por mim observada, porém, encontra-se descrita mais adiante, em item referente ao toque na confirmação em Harmonia II, à página 224 dessa tese.

<sup>133</sup> Anexa ao prédio do salão, na parte frontal, entre o salão e a casa pastoral, localizava-se a cozinha principal – donde se erguiam imponentes chaminés, todas a pleno vapor –, que continha os tachos para a feitura da sopa de galinha e do mocotó, espaço e mesas para o trabalho com as saladas, e também as churrasqueiras.

<sup>134</sup> Não por acaso, essa frase tornou-se parte do título dessa tese, pois, além de ser o *slogan* do Musical Boa Esperança, é também uma frase que resume os toques etnografados durante essa etnografia musical pomerana.



**Mosaico 1: Mosaico descritivo do cenário da festa de casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

Tradicionalmente, às 10h da manhã são servidos sopa de galinha e mocotó (Foto 14) aos convidados nas festas matrimoniais da colônia (SCHNEIDER; MENASCHE, 2015, p. 237), bem como em festas de comunidade, bodas e confirmações, mas antes, às 9h, é a vez dos músicos e dos colaboradores da festa – muitos deles nas lidas culinárias ou organizacionais desde a madrugada ou do dia anterior – sentarem-se às mesas e servirem-se, e assim sucedeu no casamento em Harmonia. A sopa de galinha, chamada em pomerano de *húinazup*, continha os

seguintes ingredientes<sup>135</sup>: galinha caipira (ou colonial), pimenta-da-Jamaica, salsinha, sal, caldo de galinha, massa aletria<sup>136</sup>, e tinha como característica uma coloração amarelada, advinda da gordura da carne de galinha colonial. Seu modo de preparo consistia em: cozinhar as galinhas inteiras e depois desossá-las e desfiar a carne, temperar o caldo usado no cozimento com pimenta-da-Jamaica, salsinha, sal e caldo de galinha e, após, colocar a massa, geralmente na proporção de um quilo e meio de massa para quatro galinhas em cada panelão. Já o mocotó, também chamado de caldo pomerano (SCHNEIDER; MENASCHE, 2015, p. 237), por sua vez, continha: patas de rês (sem o casco), feijão branco, azeitona, caldo de galinha, salsicha, salsinha, cebolinha, ovo cozido fatiado, vermelhão, extrato de tomate, ervilha, milho, guisado de rês e cebola. Seu modo de preparo exigia mais trabalho: na tarde do dia anterior, cozinhar os ossos com carne das patas em um panelão, à noite moer a carne extraída dos ossos e deixar esfriar, coar o caldo do cozimento para garantir que pedaços de osso não restassem no caldo (com o auxílio de uma peneira), e às 5h da manhã do dia seguinte esquentar o caldo, misturar a carne das patas e acrescentar os demais ingredientes, deixando a salsinha e o ovo cozido por último. Antigamente, mondongo picado também era um ingrediente do mocotó na colônia, mas caiu em desuso, criando-se uma variação do prato tradicional. De acordo com Maurício Schneider e Renata Menasche (2015), o mocotó é um prato bastante comum em regiões próximas às de criação de gado. Em geral, o prato costuma levar, além de feijão, ovos cozidos e tempero verde, carne moída, linguiça e o mondongo, termo empregado no Rio Grande do Sul para referir-se aos miúdos bovinos (SCHNEIDER; MENASCHE, 2015, p. 237), podendo ser interpretado esse ingrediente como uma influência luso-brasileira, ou gaúcha, por extensão, na culinária pomerana (KRONE, 2014). No entanto, conforme relatado, o mondongo não é mais utilizado em larga escala no mocotó pomerano da Serra dos Tapes. Em cada panelão são preparados

---

<sup>135</sup> Os ingredientes da *húinazup* e do mocotó, bem como seu modo de preparo, foram-me gentilmente informados pelas colaboradoras Marlene e Margarida, cozinheiras participantes da festa de casamento em questão.

<sup>136</sup> Como as cozinheiras denominam a massa do tipo cabelo-de-anjo.

cerca de cento e cinquenta litros de mocotó. Há, ainda, uma divisão de gênero no preparo dos pratos: enquanto a *húinazup* é delegada às mulheres, é tarefa masculina preparar o mocotó. Ambos os pratos são servidos em panelas de alumínio, deixadas espaçadamente ao longo das mesas, com suas respectivas conchas, e acompanhados por pratos de pão caseiro e de cucas fatiadas. O dia estava frio e aqueles pratos quentes apeteciam ainda mais.



**Foto 14: Registro (da esq. p/ dir.) do mocotó e da *húinazup* servidos pela manhã, juntamente com pão caseiro e cuca, na festa de casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Por volta das 9h30min ouviram-se foguetes, disparados por um colaborador da festa: era a anunciação de que os noivos aproximavam-se<sup>137</sup>. Primeiramente, começaram a chegar carros e mais carros de convidados, que estavam assistindo à cerimônia religiosa na igreja vizinha; em seguida, padrinhos e madrinhas chegaram, os quais se distinguiram dos demais convidados por seu traje social – homens de terno e gravata e arranjo na lapela e mulheres de vestido longo, enquanto os demais utilizam roupas comuns, em geral, mas pude notar alguns homens vestidos de

---

<sup>137</sup> Já foi mencionado nessa tese que em alguns casamentos pomeranos pretéritos era costume proceder com o ritual do quebra-louças, o qual ainda é bastante comum na Alemanha, onde muitas famílias possuem suas “louças para serem quebradas” e espantarem com muito barulho os espíritos do barulho, os chamados *Poltergeister*: a ideia de fazer barulho para espantar os maus espíritos está presente no significado do ritual (BAHIA, 2011, p. 236-237). Infiro que o ato de soltar foguetes para receber os noivos pode ser uma alusão a tal ideia.

gaúcho<sup>138</sup>; somente após chegaram os noivos. Nesse momento, um destacamento da bandinha organizou-se para recepcionar o casal recém-casado.

No pequeno Vídeo 4<sup>139</sup> (Anexo 4), pode-se averiguar a formação do destacamento da bandinha, que consistia em sopros – Félix ao sax alto, Rudinei ao trompete em Sib e Pino ao trombone de vara em Sib – e percussão – Miro toca o surdo da bateria e Neiki a caixa. A música é uma polca em Fá Maior (F), conta com acordes<sup>140</sup> de tônica (F, Fá Maior), dominante (C, Dó Maior) e subdominante (Sib, Si bemol), com melodia solada pelo trompete, dobrada uma terça abaixo<sup>141</sup> pelo sax alto, enquanto o trombone improvisa, e com acompanhamento percussivo de surdo e caixa, com o surdo tocando nos tempos um e dois dos compassos binários e a caixa tocando nos contratempos e realizando algumas variações em rufos<sup>142</sup>. Em seguida, desfila a hierarquia do cortejo: pajens e dama de honra; noivos; padrinhos e madrinhas; e demais convidados. Todos os convidados devem seguir o cortejo para adentrar ao salão, onde se sentarão às suas respectivas mesas para servirem-se de sopa e mocotó. Por fim, após conduzir o cortejo às mesas, a bandinha encerra a dança da sopa e os guris, na retaguarda, acionam o som mecânico para servir de trilha sonora à refeição, nunca desatentando à animação da festa. Conforme depoentes de G. M. Maltzahn (2011)<sup>143</sup>, esse procedimento de recepção musical aos convidados, a

---

<sup>138</sup> O hibridismo entre a cultura alemã/pomerana e a cultura gaúcha na Serra dos Tapes aparece não só na música – chotes, vaneiras –, ou na culinária – mocotó, churrasco –, mas também no vestuário.

<sup>139</sup> Trecho inicial da dança da sopa no casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

<sup>140</sup> Embora não houvesse um instrumento harmônico, i.e., capaz de produzir acordes (conjuntos de três ou mais notas simultâneas), há a harmonia subentendida da divisão de vozes entre os instrumentos de sopro. Para exemplificar, considere-se uma dada passagem da música em que o sax alto toca a nota Mi enquanto o trompete toca a nota Sol e o trombone toca a nota Dó, simultaneamente, resultando no acorde de Dó Maior (que é formado pelas notas Dó, Mi e Sol).

<sup>141</sup> Trata-se da especificação da divisão de vozes dos sopros: enquanto o trompete sola as notas da melodia, o sax alto executa uma voz em um intervalo de uma terça (maior ou menor, dependendo dos acordes em questão, e podendo, inclusive, variar para um intervalo de quarta ou quinta) abaixo da melodia principal, ou seja, duas notas abaixo (mais grave) da melodia, geralmente.

<sup>142</sup> Segundo o Dicionário de Percussão (FRUNGILLO, 2002, p. 282), um rufo, também conhecido como rulo, consiste na utilização da técnica de rebote das baquetas sobre a caixa, uma sequência rápida de batidas.

<sup>143</sup> Em sua dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Pelotas, Gislaine Maria Maltzahn (2011) entrevistou três gerações de três

fim de conduzi-los à mesa da alimentação, já era utilizado na zona colonial da Serra dos Tapes há décadas – quando se tinha o costume de recompensar os músicos colocando dinheiro em uma caixa destinada a esse fim –, porém, sem a denominação de dança da sopa.

Quando os convidados já haviam se servido de sopa e mocotó e pão e cuca, além dos bebes disponíveis na copa que já se iam consumindo, ao sinal dos noivos o destacamento da bandinha foi novamente recrutado, dessa vez para proceder com a dança da recepção<sup>144</sup>. A finalidade desse toque é dar início aos cumprimentos, por parte dos convidados, aos noivos, ou, de um outro ponto de vista, trata-se da recepção dos noivos aos convidados. No Vídeo 5<sup>145</sup> (Anexo 5), observa-se o destacamento conduzindo pajens, daminha, noivos e padrinhos/madrinhas – pouco a pouco os demais convidados também vão aderindo ao cortejo – do centro do salão à segunda porta lateral, convidando-os a passear pelo lado externo do prédio até a primeira porta lateral, adentrar novamente ao salão e, depois de posicionados os noivos em frente ao arranjo principal da festa, dar início à recepção, aos cumprimentos e às fotos. Conforme observado, todos os convidados que quisessem tirar uma foto com os noivos podiam requerer uma fotografia ao fotógrafo da festa, e quase todos o faziam, resultando em um longo itinerário que se estendeu até a hora do almoço, por volta de 1h da tarde. O Musical Boa Esperança utilizou-se da mesma trilha sonora da dança da sopa para a dança da recepção, a mesma polca, com basicamente a mesma formação, incluindo apenas a participação de Rodrigo Hörnke, filho de Miro, ao segundo trompete em Sib, ladeando Rudinei. Para além da contribuição musical, reforçando a melodia, primeira voz, e executando função rítmico/harmônica em acompanhamento ao sax e ao trombone na Seção B da música,

---

famílias de ascendência pomerana, provenientes do interior do município de Pelotas, tratando da transmissão de valores e saberes na dinâmica das relações intergeracionais. Por conta de seus depoentes referirem-se a casamentos e confirmações pretéritas de tradição pomerana na região da Serra dos Tapes, mesmo situamento étnico e geográfico dessa tese, mas em outro recorte temporal, tais relatos foram considerados e permeiam essa etnografia.

<sup>144</sup> Nomenclatura definida por mim, na falta de nomeação nativa.

<sup>145</sup> Dança da recepção no casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul (imagem do pesquisador).

a inserção de Rodrigo no cortejo tinha também função didática: o aprendizado musical no contexto da música alemã/pomerana da região da Serra dos Tapes, infiro, demanda que os novatos assumam, aos poucos, mas progressivamente, um protagonismo maior dentro das bandinhas – se Rodrigo vinha ensaiando trompete em casa, progredindo em sua prática musical, esse estudo era respaldado e incentivado a partir de sua maior participação musical ao instrumento dentro das atividades do conjunto, o que se refere também à transmissão cultural (CANDAU, 2012, p. 105) e à renovação do cenário musical local, configurando-se o conjunto como um espaço de compartilhamento da música pomerana na colônia de São Lourenço do Sul. Tão logo a bandinha conduz o cortejo ao seu destino, cessa a dança da recepção e, sincronizadamente, a retaguarda ativa o som mecânico. Não toquei com o destacamento da bandinha nessas duas danças, da sopa e da recepção, por dois motivos: primeiramente, porque esqueci a alça<sup>146</sup> do bandoneon em casa, e também porque gostaria de filmá-las em algum momento da pesquisa, para fins de registro, deixando para uma próxima oportunidade a possibilidade de tocar no cortejo e contemplar a vontade e a necessidade de observar manifestações culturais recorrentes sob vários pontos de vista/escuta/experiência.

Em seguida, o Musical Boa Esperança subiu ao palco para dar de fato início à animação da festa de casamento, enquanto os convidados cumpriam o ritual de cumprimentar os noivos e tirar fotos. Félix puxou a música ao teclado, em claro procedimento mnemônico utilizado para fazer a bandinha recordar a música em questão, uma polca instrumental, já contando, quase que imediatamente, com o acompanhamento da bateria, da guitarra e do contrabaixo; a partir da frase musical seguinte, os solos se intercalaram entre trombone e dueto de trompete, às vezes

---

<sup>146</sup> Em sua origem, na Alemanha do século XIX, o bandoneon era utilizado em música de igreja (MASELLA LOPES, 2015, p. 251) e a possibilidade de acrescentar-lhe uma alça para ser executado em pé, com o instrumento apoiado ao pescoço, subentende que seu uso não estava restrito ao prédio sagrado, mas também poderia acompanhar cortejos e procissões religiosas. No caso da bandinha, embora a “profanação” do instrumento, por conta de sua utilização em festas, nesse caso em específico o bandoneon, em cortejo, estava ainda atrelado a uma função religiosa – mas também festiva –, a de celebrar um casamento.

reforçado pelo improviso de Pino ao trombone. Poder-se-ia, aqui, salientar uma espécie de memória coletiva musical alemã/pomerana, pois os músicos da bandinha não têm um repertório em comum listado, em determinada ordem pré-definida, vão tocando conforme um deles puxa essa ou aquela música, sem comunicação prévia senão a musical, através do ritmo da bateria, ou da primeira frase musical executada a um dos instrumentos. Para Halbwachs (2006), a memória técnica musical depende do grupo que domina sua linguagem, através de seus códigos e convenções, o qual dá sentido aos mesmos, perpetuando-os. Pode-se afirmar, portanto, que a memória musical dos integrantes da bandinha é cultural, alemã/pomerana.

Repetindo a estratégia usada para a abertura do baile de casais, o conjunto começou o toque com músicas instrumentais de caráter bastante alegre, de andamento rápido, em ritmo de *Kerb*<sup>147</sup>, como é comum Miro referir-se a essas músicas ao anunciá-las à audiência; no entanto, e seria de se esperar, dada a hora da manhã, o pessoal ainda não estava dançando, tratava-se apenas do esquentar: a bandinha tocava pela manhã para começar a animar a festa, que aos poucos se ia esquentando. Enquanto assistíamos à abertura do toque, eu e José observamos um pouco a festa e decidimos beber um chope. Notamos que o chope era servido com muita espuma. O atendente deixava o copo bem abaixo da torneirinha da chopeira, além de inclinar a válvula de saída para frente, fazendo com que houvesse muita espuma na servida, branqueando o copo, inicialmente, por completo; aos poucos a espuma ia baixando, caso não bebida, deixando-se ver um pouco do líquido dourado na parte inferior do copo. Por esse motivo, por esse estranhamento, passamos a beber cerveja, mas a maioria da audiência preferia beber chope, o que permitia intuir que aquela era a maneira de consumir a bebida de preferência da comunidade.

---

<sup>147</sup> O termo *Kerb*, segundo Cyanna Missaglia (2016), vem da palavra alemã *Kirchweih*, que significa “inauguração da igreja”, introduzida no Brasil com o advento da imigração alemã, e designa uma espécie de festa religiosa e familiar que acabou por incorporar-se como atividade característica das comunidades de imigrantes alemães/pomeranos (MISSAGLIA, 2016, p. 4). Miro utiliza a expressão ritmo de *Kerb* para designar polcas bastante animadas, de andamento rápido, características de bailes de *Kerb*.

Enfim, Miro chamou-nos para tocar, e tocamos três músicas com a bandinha: *Xots dáí kots* (dessa vez, ao contrário do baile de casais, os sopros não nos acompanharam, nem o trombone improvisatório de Pino, estavam se resguardando para o restante do dia, concluí eu), a valsa *De fest* (Neiki puxou um andamento muito rápido, mais rápido que no baile de casais, quase me atrapalhei para tocar) – o meu retorno<sup>148</sup> nessas duas músicas estava muito baixo, mas na última canção que tocamos, Rodrigo deu-se por conta desse fato e virou uma caixa de retorno somente para mim<sup>149</sup> – e *A valsa da Vitória* (o acompanhamento de José soou bonito, principalmente na rápida Seção B, onde ele acrescentou uma segunda voz à melodia, uma terça acima). Durante nossa participação, o mestre de cerimônias<sup>150</sup> anunciou-nos ao microfone, disse que éramos da Universidade Federal de Pelotas, que fazíamos pesquisa sobre pomeranos, e que José era meio americano e meio uruguaio, para espanto e curiosidade da audiência – José tornara-se quase uma atração na festa. Uma vez mais o trabalho etnográfico era anunciado, algo que não contribuía para a colaboração da audiência, interferia no contexto, e novamente eu não era informado previamente do anúncio. Porém, como se tratava de iniciativas próprias, naturais, ao menos enquanto possível intentava não coibi-las, pois denotavam reações nativas à pesquisa.

A bandinha continuou tocando após nossa pequena participação, algumas músicas cantadas e outras instrumentais. A intenção de Miro era que tocássemos novamente mais tarde, com mais público no salão, quando o baile já estivesse

---

<sup>148</sup> Retorno é o termo utilizado pelos músicos para referirem-se às caixas de som que ficam posicionadas em frente ao palco, direcionadas para eles, para que os mesmos escutem-se tocando seu instrumento, tenham o retorno sonoro de sua execução musical, haja vista a amplificação eletrônica dos instrumentos utilizados em detrimento à amplificação acústica, natural.

<sup>149</sup> José insistiu-me para que eu experimentasse o seu pré-amplificador – o qual detalharei mais à frente nessa tese, pois posteriormente adquiri um exemplar –, mas eu não quis arriscar assim, sem testes, logo em um toque com a bandinha – no palco eu escutava a gaita de José mais alta que meu bandoneon, mas para a frente a sonorização estava equilibrada, segundo o pessoal dos sopros que estava descansando em frente ao palco, assistindo-nos.

<sup>150</sup> Dessa vez, como se tratava de uma festa de casamento, os anúncios que competiam a Miro no baile de casais estavam a cargo de um mestre de cerimônia oficial, de nome Luciano Holz, contratado pelos noivos, mas que conhecia a bandinha, pois já haviam trabalhado juntos em outras oportunidades.

esquentado. Naquele momento o público estava bastante disperso, em sua maior parte no pátio da comunidade. Ali, formavam-se claramente vários núcleos de tipos de pessoas diversos: meninas conversando sobre ficantes e bailes na colônia, senhores conversando em pomerano, e famílias sentadas juntas. Na copa, contudo, encontrava-se a maioria dos homens, e algumas pessoas assistiam a bandinha acomodadas às mesas do salão. O público, portanto, gozava de certa liberdade de movimentação e de escolha de atrativos na festa, entre os vários ambientes, embora os rituais pré-estabelecidos de cumprimentos e as fotos com os noivos.

Já eram 13h15min e desde as 10h30min os noivos estavam naquele ritual de recepção do casamento, sendo cumprimentados e tirando fotos com toda a festa, quando, finalmente, o itinerário acabou e a bandinha destacou-se novamente e começou a tocar para chamar para o almoço, com a mesma música de chamamento, como na dança da sopa e na dança da recepção, mas agora denominada dança do churrasco. Se as duas primeiras danças eu havia filmado, a dança do churrasco eu registrei em uma sequência de fotografias (Mosaico 2), por variedade de registro. Quando consegui aproximar-me da manifestação cultural, o destacamento da bandinha já havia conduzido os noivos e os padrinhos/madrinhas e os demais do centro do salão ao pátio da comunidade, saindo do salão pela primeira porta lateral; então, o destacamento conduziu todos a readentrarem o prédio, dessa vez pela cozinha, modo de reverenciar churrasqueiros e cozinheiras, a fim de encaminhar o cortejo ao almoço; logo, a bandinha dividiu-se em duas ao chegar à mesa do *buffet*, passando cada parte por um lado da mesa, dirigindo noivos, padrinhos/madrinhas e convivas; após, reagrupou-se um pouco depois da mesa, tocando ali por mais um tempo; por fim, a bandinha cessou de tocar e seguiu-se o som mecânico durante o almoço. A mesa continha, além de pratos e talheres, farinha de rosca, saladas de fruta em potinhos, frutas (abacaxi, figo e pêsego, os quais eram consumidos com os demais itens, no mesmo prato, juntamente com pão ou cuca), uma grande variedade de saladas (tomate, pepino, repolho ralado, salada de maionese com batata, etc.) e bandejas de carne de churrasco de rês, galinha e porco. A trilha sonora da dança do

churrasco fora, novamente, a mesma das danças anteriores, contando com a mesma formação da dança da recepção, i.e., com a participação de Rodrigo ao segundo trompete.



**Mosaico 2: Mosaico descritivo da dança do churrasco na festa de casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

A bandinha, no entanto, regalias de músico colonial, não precisou entrar na fila, passou direto à cozinha para almoçar. Almoçávamos de pé, músicos e

funcionários da festa, junto ao balcão das churrasqueiras, quando aproveitei para conversar com um senhor – com um churrasqueiro, na nomenclatura local –, o qual me informou que os organizadores de festas de casamento na colônia costumam calcular setecentos gramas de carne por pessoa<sup>151</sup>, sendo que havia quinhentos convidados para aquele casamento, perfazendo o total de trezentos e cinquenta quilos de carne, ofertados pelo pai da noiva, criador de gado. A conversa com os músicos da bandinha, durante o almoço, também trouxe informações importantes, como os nomes dos noivos, Cléber e Denise Könzgen, e a data do próximo toque, já no fim de semana vindouro, onde tocaríamos em dois eventos distintos: no sábado em uma boda de prata e no domingo em uma confirmação, em locais ainda a averiguar. Mas foi o pós-almoço que rendeu mais a essa etnografia. Fomos eu e José para um barracão ao lado do salão a fim de ensaiar nosso repertório atrelado ao festival de bandoneon do qual participaríamos à noite, um tanto retirados da festa, para não interferirmos naquele contexto; entretanto, aos poucos algumas crianças e alguns senhores achegavam-se, curiosos e interessados na nossa música, que não deixava de ser deles também. Logo, um dos senhores do grupo que se acercara disse-nos: “Porque vocês não tocam pra gente lá nas churrasqueiras? Nós somos os churrasqueiros. Por que vocês vieram se esconder aqui no mato? Tá tão bonito” (Audiário de campo, Casamento em Harmonia, inserção nº 5, 21/05/2016, 17h).

Assim, solícitos, dirigimo-nos à cozinha, às churrasqueiras, e lá tocamos. Conforme acomodávamo-nos, o evento corria de boca em boca, em pomerano, entre os colaboradores da festa, até que o local estava repleto. Foi uma apresentação atípica, que se configurou inesperadamente e que não fazia parte da festa até o momento, mas que, devido à maneira como transcorreu, transformou-se em uma

---

<sup>151</sup> O pessoal da bandinha confirmou-me a informação, porém, contextualizou-a: antigamente, quando os churrascos eram feitos em campo aberto, com a carne assada em valas, onde as pessoas pegavam um espeto para cada uma, a referida conta fazia mais sentido, pois não havia a variedade de saladas e acompanhamentos de hoje em dia; no entanto, atualmente, a proporção soa exagerada, até mesmo para os pomeranos, acostumados às comilanças de suas festas. Contudo, como experenciado, o cálculo permaneceu na tradição dos churrasqueiros pomeranos, mesmo sem a necessidade de tanta carne por pessoa.

atração vinculada à mesma. Muito embora tenha ocorrido esse toque por conta da interferência que causamos no campo de pesquisa, reflito que a naturalidade com que se deu, a afinidade entre músicos, repertório e audiência e o resultado da performance no público a respaldam cultural e etnograficamente. A audiência gostou muito, filmaram, aplaudiram, bateram palmas durante as músicas, cantarolaram, apenas não dançaram aos pares porque não havia espaço. Tocamos seis músicas de nosso repertório de dez canções para o encontro de Camaquã, três soladas pela gaita de 8 baixos e três pelo bandoneon, em um misto de ensaio, apresentação e etnografia<sup>152</sup>.

Ao retornarmos para o salão, um senhor desavisado ainda reclamou-nos que perdera nossa apresentação na cozinha, e alguns dos senhores que nos assistiram já estavam próximos ao palco onde o Musical Boa Esperança se preparava para prosseguir com a animação da festa, ávidos para que tocássemos mais, dessa vez no palco, seu pedido expresso. Ficamos, então, esperando uma brecha da bandinha para subirmos e tocarmos com eles, mas por volta das 16h estragou o microfone do bumbo da bateria de Neiki e o conjunto pediu um intervalo para tentar remediar o problema, o qual foi utilizado pela organização da festa de casamento para proceder antecipadamente com as homenagens aos noivos em um telão. Por conta disso, acabamos não tocando mais e, ao constatarmos que o toque não seria possível devido ao horário e à viagem a Camaquã por vir, despedimo-nos da bandinha, quando José trocou contatos com o pessoal e recebeu convites de presença em mais toques.

Saímos do distrito de Harmonia pela estrada de chão local em direção à localidade de Quevedos, morada de Egon, onde, após algumas dobradas,

---

<sup>152</sup> O detalhamento do repertório de meu *duo* com José Curbelo que dizia respeito ao seu protagonista na gaita de 8 baixos perdeu-se em alguma conversa virtual via *Messenger* ou *Whatsapp*, e tampouco foi registrado no audiário de campo (o ensaio que antecedeu o casamento em Harmonia e o Festival do Bandônio não foi etnografado). Forçando a memória, lembro-me apenas de *Westphalian Waltz*, uma valsa, única música de seu repertório que tocamos no festival, e de *Beer Barrel Polka* (“Barril de chope”), uma polca animada, composta nos Estados Unidos por Jaromír Vejvoda (1902-1988), um imigrante tcheco (DEVEBEC, 2014, p. 111), muito conhecida no contexto musical alemão/pomerano brasileiro. Entretanto, se três das cinco músicas de José foram esquecidas, recordo-me das minhas cinco: *De múta éna hóchtich*, *De fest* – a escolhida de meu repertório para ser tocada no Festival do Bandônio –, *Valsa da Vitória*, *Xots dáí Kots* e *João Balaio*.

encontramos a estrada Cíntea, que atravessa o interior do município de São Lourenço do Sul, desembocando na BR-116, já no município de Cristal, rumo a Camaquã. Aos poucos, eu ia aumentando meu conhecimento dos percursos coloniais e minha bagagem etnográfica. Agora, eu já tinha um casamento pomerano na mala de viagem.

#### 4.2.5. Bodas de prata em Bom Jesus II – 28/05/2016

Ao longo daquela semana de espera entretoques, ensaiei bandoneon ao menos duas horas por dia, pois esperava tocar um tanto mais com a bandinha, algo que eles também esperavam de mim. Além disso, gravei em áudio no celular as três composições autorais que havia composto para o conjunto, o chote (*Xots dáí kots*, “O chote do gato”), a valsa (*Valsa da Vitória*)<sup>153</sup> e uma polca (*Xtat pólka*, “Polca da cidade”) e as mandei a Félix, a quem identifiquei como o chefe dos metais do Boa Esperança: via *Messenger* do *Facebook*, perguntei-lhe qual era o procedimento da bandinha para fazer arranjos para músicas novas e ele me respondeu que ele mesmo era o encarregado de compô-los<sup>154</sup>; Félix, inclusive, já havia composto, durante a semana, os arranjos para o chote e para a valsa, restando apenas a polca por arranjar.

Cabe mencionar que, para além do pedido original de Miro para que eu tocasse músicas solo ao bandoneon, compus as referidas músicas instrumentais para me auxiliarem em estudos bandoneonísticos: mais fácil era, para mim, compor músicas dentro de minhas limitações técnicas que aprender outras músicas. Nesse momento, contudo, eu as aproveitara para uma outra investidura, para investigar o

---

<sup>153</sup> Na gravação, fiz um ajuste na cadência final dessa valsa. Explico: quando a toquei pelas primeiras vezes e a apresentei para a bandinha, eu fazia uma cadência no final da terceira e última Seção, a Seção C, que cortava um tempo do compasso ternário, despercebidamente. O ouvido de Miro notara esse corte em uma das vezes em que tocamos a *Valsa da Vitória*, em toques anteriores, embora não soubesse explicitar o que estava soando errado para ele. Ao refletir sobre a composição, em casa, identifiquei o corte e o ajustei, aumentando em um tempo a duração da antepenúltima nota, corrigindo o compasso – não que fosse um erro composicional, mas, em se tratando de música para dança, não era apropriado uma mudança de compasso nesses moldes.

<sup>154</sup> Entretanto, quando a bandinha aprende músicas prontas, já arranjadas e gravadas de antemão, cada músico tira sua parte de ouvido, conforme verificado já na (pré)etnografia.

procedimento de arranjo musical da bandinha. Embora eu pudesse averiguar tal procedimento utilizando-me de músicas já compostas, de terceiros, resolvi propor minhas músicas autorais porque elas não contavam com um arranjo de antemão, assim, a bandinha as arranjaria de maneira mais plena e autônoma. Quanto a isso, ainda, Félix, durante a composição dos arranjos, havia me pedido opinião sobre os mesmos, mas relutei em não interferir no processo, para que se pudesse observar o procedimento natural da bandinha, embora já reconhecesse fórmulas recorrentes de arranjo utilizado por eles.

Ao chegar na casa de Egon, ponto de encontro pré-toque, por volta das 13h30min, perguntei-me onde estava o ônibus da bandinha. Sua esposa Leda, então, atendeu-me cortesmente, e informou-me que Miro e conjunto, os quais inicialmente se reuniram ali antes de rumar à comunidade de Bom Jesus II, local das bodas de prata, mudaram de ideia de última hora: o ônibus partira diretamente da casa de Miro, alguns quilômetros além da de Egon, para o salão do evento. Leda explicou-me sucintamente o nem tão longo caminho por vir e em alguns minutos eu cheguei ao local do evento e avistei a bandinha. Prontamente, comecei a ajudar o pessoal a descarregar o equipamento do ônibus, como de costume, e em seguida dediquei-me a fotografar o salão e arredores (Mosaico 3). A primeira imagem registrada revela a exiguidade da estrada secundária que interligava a RS-265 e a comunidade do evento, com as precariedades de uma típica estrada interiorana e ladeada por trabalho colonial: pasto plantado e lenha cortada. Tratava-se de uma comunidade bastante antiga, a Comunidade Evangélica de Bom Jesus II, fundada em 1878, que contava com um amplo salão, uma igreja, um cemitério, e um pátio entre o salão e os fundos da igreja onde a bandinha estacionou seu veículo, com sua porta traseira, donde se descarregava o equipamento, próxima à porta de entrada do salão. O ônibus, um *Marcopolo* da década de 1980, um tanto judiado pelo tempo e pelo uso, possuía algumas poltronas para os músicos realizarem os translados sentados, e também algumas camas beliche para ocasiões como a daquele fim de semana, quando a bandinha teria que dormir no ônibus entre um toque e outro para poupar

trajeto. No lado direito do salão localizava-se a copa, encimada por estantes repletas de troféus obtidos pelo coral da comunidade em concursos coloniais; no lado oposto situavam-se as churrasqueiras, onde os assadores já trabalhavam nos preparativos para o jantar; e ao centro estava a decoração das bodas, em frente ao palco improvisado – tocamos no chão, pois o salão não contava com palco elevado. Sua igreja atual, chamada Igreja Evangélica Bom Jesus Continuação<sup>155</sup>, datava de 1962, e seu cemitério possuía jazigos bastante antigos – suas idades saltavam aos olhos em virtude da arquitetura de um outro tempo e da ação visível dos anos –, os quais jaziam em paz entre túmulos recentes.

---

<sup>155</sup> Infiro que, à época da construção dessa igreja, a localidade Bom Jesus II se denominava Bom Jesus Continuação, pois ambas as nomenclaturas dão a ideia de extensão da localidade primeva, Bom Jesus, ou Bom Jesus I.



**Mosaico 3: Mosaico descritivo do salão e arredores das bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

A bandinha ainda trabalhava na montagem do equipamento, entre caixas de som, cabos, pedestais, refletores e bateria, quando Félix chamou Rudinei e convidou-me para assistir e participar do ensaio dos arranjos de sopro para minhas músicas instrumentais, em um canto do salão. Fui pego de surpresa, mas, afortunadamente, dei-me por conta da importância daquele momento e atinei-me a registrá-lo em áudio no celular, categorizando-o como a inserção nº 3 do audiório de campo do dia 28 de maio de 2016 e possibilitando sua posterior análise e descrição. Félix trouxera, anotado em sistema de pistos<sup>156</sup>, as partes dos arranjos que competiam a Rudinei, o

<sup>156</sup> Esse sistema será detalhado em breve. O termo pisto refere-se aos botões de instrumentos como o trompete ou trombone de pistos, os quais, quando apertados, produzem notas musicais.

qual, de pronto, começou a tentar aprender, primeiramente sua voz em *Xots dáí kots* (Foto 15). Enquanto isso, Félix pediu-me para que tocasse uma vez ao bandoneon a Seção A do chote, para que Rudinei compreendesse o tempo da música, já que aquele sistema de notação não fornecia a duração das notas, nem sua altura exata, apenas os pistos do trompete a serem pressionados – nesse instrumento, em um mesmo pisto, se pode obter mais de uma nota, dependendo da pressão de lábios e da coluna de ar.

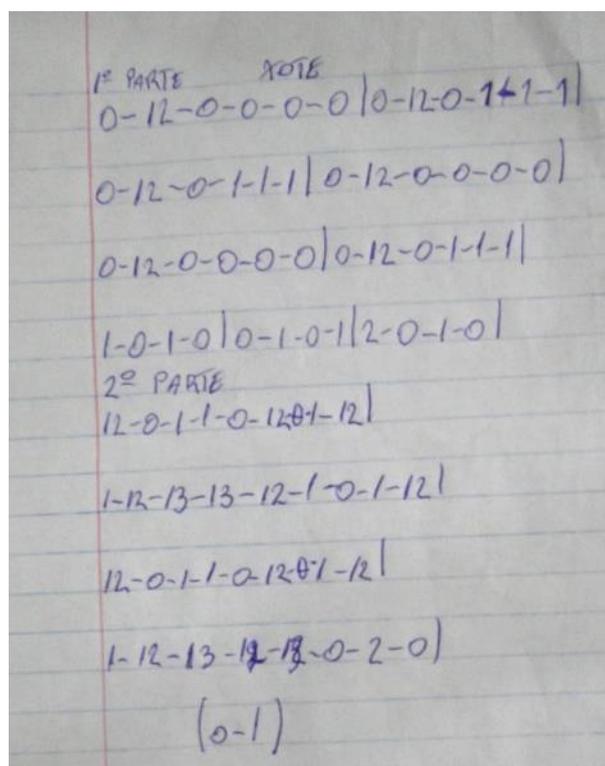


Foto 15: Notação em sistema de pistos do arranjo de Félix Tessmann para *Xots dáí kots* contendo a primeira voz para o primeiro trompete, a cargo de Rudinei Hartwig, em ensaio durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).

Depois, Félix tocou sua voz, a segunda, ao passo que Rudinei tocava a sua voz, a primeira (a melodia), ainda referente à primeira Seção da música. Sem muito tempo para assimilação, os músicos passaram para a aprendizagem da segunda Seção, quando Félix tocou a voz de Rudinei para que ele a aprendesse, variando o método de transmissão, mas ainda com o suporte do papel com o sistema de notação de pistos utilizados pelos trompetistas da bandinha. Félix, então, tocou a segunda

voz da Seção B do chote, para Rudinei tentar tocar a primeira voz sozinho, até que os músicos intentaram tocar a referida música desde o início; mas a frase final da Seção A, mais movida, ainda era um empecilho. Em nova tentativa, agora com o apoio do bandoneon, novamente esbarramos na já mencionada frase rápida. No entanto, o arranjo começou a tomar forma a partir da sugestão de Rudinei para que utilizássemos a seguinte fórmula<sup>157</sup>: a primeira vez da Seção A ficaria a cargo do bandoneon, e na repetição dessa Seção, os sopros tocariam as vozes primeira (Rudinei) e segunda (Félix) junto ao solo do bandoneon – que seguiria tocando a primeira voz, reforçado pelo trompete de Rudinei. Nesse ponto do ensaio, Pino, que ainda estava ajudando na montagem do som, aproximou-se com seu trombone e começou a tirar a música de ouvido. Seguindo a cartilha de Rudinei, tocamos a Seção B respeitando a mesma formulação: a primeira execução consistia em um monólogo bandoneonístico, ao passo que a repetição ganhava o coro dos sopros. Como a música foi composta na forma ABA, ou seja, toca-se a Seção A, depois a Seção B, e depois se volta à Seção A, assim estruturamos o arranjo, não esquecendo das repetições de cada Seção – em verdade, a forma detalhada do *Xots dáí kots* é AABBAABBAA, e assim o ensaiamos. Através do Áudio 1<sup>158</sup> (Anexo 6), disponibilizo registro sonoro de trecho do ensaio de *Xots dáí kots*, de minha autoria, tocado por mim e pelo naipe de sopros do Musical Boa Esperança – arranjo para sopros de Félix Tessmann, com Rudinei Hartwig no primeiro trompete, Félix no segundo trompete e Eno Hartwig (Pino) ao trombone de vara.

Após definirmos o chote, começamos a ensaiar a *Valsa da Vitória*, a qual Neiki começou a acompanhar na bateria, à distância, do palco, enquanto passava o som, para não ficar de fora do ensaio. Félix pediu-me para que eu começasse a tocar a valsa ao bandoneon, e os sopros ensaiaram-se para tocar simultaneamente,

---

<sup>157</sup> Em verdade, não verifiquei se Félix já concebera o arranjo dessa maneira, no entanto, como a sugestão partiu de Rudinei antes da indicação de Félix, atribuí ao primeiro tal formulação.

<sup>158</sup> Trecho do ensaio de *Xots dáí kots* durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul (gravação do pesquisador).

conseguindo executar suas respectivas vozes<sup>159</sup> (Foto 16) já na primeira passada, na primeira apresentação das Seções A e C da música, sendo que a Seção B, por ser muito rápida para a participação do naipe, foi deixada pelo arranjador somente para o bandoneon em suas duas apresentações.

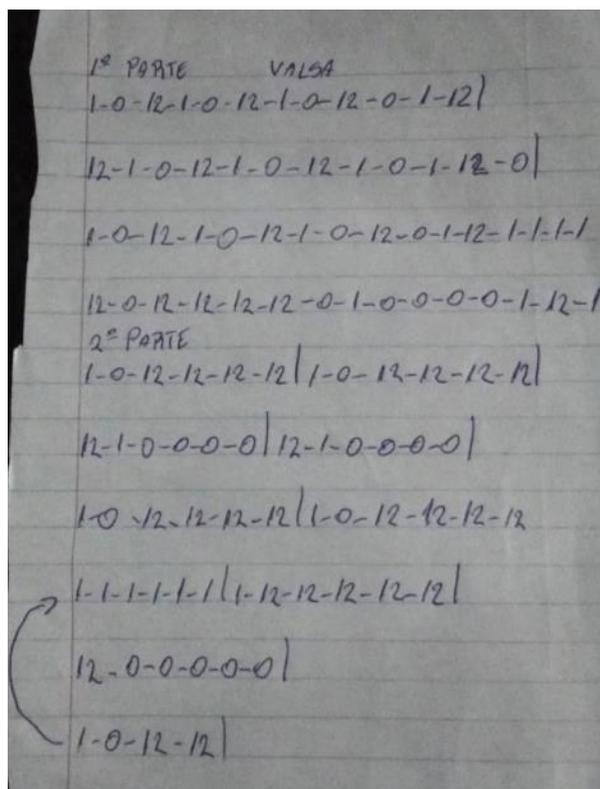


Foto 16: Notação em sistema de pistos do arranjo de Félix Tessmann para *Valsa da Vitória* contendo a primeira voz para o primeiro trompete<sup>160</sup>, a cargo de Rudinei Hartwig, em ensaio durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).

Assim, a valsa foi também tomando forma: o bandoneon solava na primeira execução de cada Seção, entrando os sopros na repetição, excetuando-se a Seção B, onde o bandoneon solava as duas repetições; a *Valsa da Vitória*, diferentemente de *Xots dáí kots*, baseia-se na forma ABC, mais especificamente AABCCAABBCC, algo

<sup>159</sup> Novamente, Félix adota o mesmo procedimento do arranjo anterior: escreve a primeira voz – através do sistema de notação de pistos – para o primeiro trompete, a cargo de Rudinei; executa de memória a segunda voz em seu trompete, o segundo trompete; e deixa o trombone de Pino à vontade para improvisar sobre a harmonia e a melodia.

<sup>160</sup> A 1ª parte do arranjo refere-se à Seção A da música, enquanto a 2ª à Seção C.

mantido e respeitado pelo arranjo. Depois de tocarmos duas vezes completas a música, os trompetes e o trombone continuaram a memorizar suas partes, tocando sem o suporte do bandoneon. Para encerrarmos a atividade, tocamos mais uma vez a valsa, e o arranjo já começava a soar bem. Após 23'30" de ensaio, as duas músicas estavam devidamente ensaiadas, com suas vozes assimiladas, prontas para serem executadas durante os toques. Por meio do Áudio 2<sup>161</sup> (Anexo 7), disponibilizo registro sonoro de trecho do ensaio de *Valsa da Vitória*, de minha autoria, tocado por mim e pelo naipe de sopros do Musical Boa Esperança – arranjo para sopros de Félix Tessmann, com Rudinei Hartwig no primeiro trompete, Félix no segundo trompete e Eno Hartwig (Pino) ao trombone de vara.

Importante reforçar que durante todo o ensaio mantive a discrição e o posicionamento etnográfico de não intervir, ou de intervir minimamente<sup>162</sup>, no fazer musical da bandinha, em seu procedimento natural, nativo. Mantive-me bandoneonista e pesquisador/observador, recusando o papel de protagonista potencializado pela expectativa dos músicos do conjunto por conta de meus estudos musicais, alienígenas àquele contexto, ou mesmo por ser o autor das músicas. Busquei deixar o pessoal trabalhar, ajudando com o bandoneon apenas quando solicitado. Disse a eles, inclusive, que não queria intervir nos arranjos, nas formas e no ensaio porque minha intenção era justamente verificar como eles procediam, para eu compreender o seu modo de fazer música, de fazer arranjos, de ensaiar: “Não sou eu que vou ensinar isso pra vocês, vocês vão me ensinar como vocês fazem, isso que é a pesquisa; a pesquisa não é eu dizer pra vocês como é que é pra vocês fazerem, é vocês me ensinarem como vocês fazem” (Audiário de campo, Bodas de prata em Bom Jesus II, inserção nº 4, 28/05/2016, 14h57min). Em resposta simples e sábia, Pino

---

<sup>161</sup> Trecho do ensaio de *Valsa da Vitória* durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul (gravação do pesquisador).

<sup>162</sup> Conforme Hubert Morse Blalock Jr. (1973), destaca-se, em uma etnografia, o ideal da não interferência do pesquisador no cotidiano no qual se insere. Para o autor, o pesquisador deveria apenas apreender, sem alterar o que veio investigar. Entretanto, Neusa Rolita Cavedon (1999) reconhece as limitações para alcançar esse ideal proposto, pois quando o pesquisador se revela para qualquer comunidade como um novo elemento em seu cotidiano, a fim de investigá-la, é inevitável a ocorrência de algum tipo de alteração, mesmo que mínima.

complementou: “Ah, isso é sempre assim, né? A gente aprende contigo e tu aprende com a gente” (Audiário de campo, Bodas de prata em Bom Jesus II, inserção nº 4, 28/05/2016, 14h57min). E era isso mesmo, nós éramos, ali, todos colaboradores.

Observei também – e isso saltava aos ouvidos durante o ensaio – que Pino improvisava bastante, às vezes tocava a melodia uma oitava abaixo do trompete, às vezes criava uma voz independente, inclusive com rítmica diferente das demais vozes, desfilando seu domínio do instrumento e da linguagem musical em questão.

Ainda em relação ao ensaio, faltava esmiuçar o sistema de pistos utilizado por Félix para notar os solos de trompete, o qual simplesmente indica a numeração dos pistos a serem apertados para produzirem as notas desejadas: o número 1 indica o primeiro pisto, mais próximo ao bocal; o 2 o segundo; o 3 o terceiro; e o número 12 refere-se ao primeiro e ao segundo pistos apertados simultaneamente; o 23 ao segundo e ao terceiro; o 13 ao primeiro e ao terceiro; o 123 aos três pistos; enquanto o número 0 denota não pressionar nenhum pisto. No entanto, o trompetista deve regular a nota de acordo com a embocadura – com a pressão dos lábios e do sopro –, que varia se a nota em questão é grave, ou média, ou aguda; por isso é necessário aprender a melodia, para regular as notas, para além do sistema de pistos, que não se basta por si só. É necessária a utilização do ouvido para se apreender as notas da melodia (e também para se reconhecer o ritmo), tal como sucedeu em nosso ensaio.

Apenas por volta das 16h30min a cerimônia das bodas começou a transcorrer, à consonância do Coral Querência, coral misto<sup>163</sup> – vozes femininas e masculinas – da Comunidade Evangélica Independente São Pedro, da localidade Quevedos, sob a regência do maestro Laudemir Venzke, que cantava intercaladamente às palavras do pastor encarregado, o pastor Reneu Prediger. O

---

<sup>163</sup> A música coral, de fato, é bastante presente no contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, de participação ativa das comunidades, tanto na liturgia quanto nas festas de comunidade, casamentos, bodas, confirmações, e também em festivais entre comunidades (A. F. IEPSEN; SILVA, 2016). Como essa tese baseia-se na performance bandoneonística do pesquisador em uma bandinha, o foco da mesma é a música de baile. No entanto, quando possível, observações acerca da música coral local são pinceladas, a fim de demarcar, ao menos, sua moldura.

maestro<sup>164</sup> usava um teclado programado, com acompanhamento rítmico e harmônico de bateria eletrônica, cordas, piano, violão e contrabaixo, segurava com uma das mãos a pasta com as partituras e com a outra regia o coral. O pastor, que também era musicista, cantou algumas músicas, acompanhando-se ao acordeon. Adentrei o salão e registrei algumas canções do coral, em sua maioria de caráter religioso, sendo que a última era uma canção temática, de homenagem ao casal, ofertada pelo cerimonial por conta de sua colaboração para com a comunidade, segundo as palavras do maestro. Conforme pude observar, a letra dessa canção versava sobre generalidades matrimoniais – amor, união, família –, mostrando-se adequada para quaisquer casais. No entanto, a última estrofe mencionava os nomes do casal em questão, em dedicatória. No Vídeo 6<sup>165</sup> (Anexo 8), registro do primeiro minuto da referida canção, intitulada *Amor e reconhecimento à vida a dois*, de autoria do pastor Jorge Antônio Signorini, pode-se verificar o coral em ação, seu maestro, um pouco da audiência – inclusive a atenção dos músicos da bandinha à apresentação – e do cenário das bodas. Em termos musicais, a primeira estrofe é cantada em uníssono pelas vozes femininas, reforçadas pelas vozes masculinas, uma oitava abaixo; já no refrão, as vozes masculinas subdividem-se, sendo que uma delas executa uma segunda voz, em intervalos de terça, acima da primeira voz. Harmonicamente, a canção não difere das canções utilizadas pela bandinha, embora de caráter secular: baseia-se em encadeamentos de acordes de tônica (G, Sol Maior), subdominante (C, Dó Maior) e dominante (D, Ré Maior), sendo Sol Maior (G) a tonalidade vigente.

Logo após essa canção, o pastor prosseguiu com a pregação e com a bênção ao casal e foi encerrada a cerimônia religiosa das bodas de prata, dando-se início à festa e ao nosso toque. A bandinha estava sôfrega: “E aí, vai tocar com a gente hoje?”, perguntavam de quando em quando (Audiário de campo, Bodas de prata em Bom Jesus II, inserção nº 6, 28/05/2016, 18h22min). Procedi, então, com acompanhamento

---

<sup>164</sup> Denominação nativa para regente de coral.

<sup>165</sup> Trecho da apresentação do Coral Querência, da Comunidade Evangélica Independente São Pedro – canção *Amor e reconhecimento à vida a dois* –, durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

bandoneonístico em chotes, polcas, valsas e algumas vaneiras, inclusive em canções cantadas.

Logo, observei a festa desde o palco, que ficava à esquerda da porta de entrada do salão e que não chegava a ser um palco propriamente, pois tocamos sobre o piso, ao mesmo nível do salão, sem palco de madeira ou elevado. Em dado momento, Miro pediu-me para tocar *Fica Amor*, chamado por ele de *João Balaio*, em ritmo de vaneira, instrumental. Em seguida, tocamos *Xots dáí Kots* com o arranjo de sopros, sendo executada com êxito pelo Boa Esperança, com arranjo composto por Félix, à maneira da bandinha, observado etnograficamente, sem minha interferência enquanto músico. Tocamos a valsa também, apesar de Miro considerá-la difícil e ter ficado um tanto temeroso de executá-la em público, sem muito ensaio: houve alguns erros de acompanhamento, mais especificamente a bandinha ainda estava insegura dos momentos nos quais a subdominante era o acorde vigente; os sopros, por sua vez, anteciparam em alguns compassos a segunda repetição da Seção C; e a música, de modo geral, foi tocada um pouco rápida demais<sup>166</sup>. Félix, um pouco antes de tocarmos a *Valsa da Vitória*, criou uma segunda voz para acompanhar-me ao teclado, com timbre de acordeon, na Seção B, tal como José Curbelo havia executado na semana anterior, à gaita de 8 baixos, uma terça acima da melodia, para não deixar o bandoneon sem apoio na referida Seção – a qual os sopros não tocavam por conta da velocidade das frases.

De resto, como se tratava, mais uma vez, de uma festa particular, não queria intervir demais no contexto, fazendo registros fotográficos e audiovisuais que pudessem inibir ou desgostar os promotores da mesma e seus convidados, por isso me ative mais ainda a aplacar os anseios da bandinha e a acompanhei ao bandoneon na maioria das músicas, observando a festa quase que apenas do ponto de vista do palco, além de desenvolver e empregar minha performance ao bandoneon.

---

<sup>166</sup> Quando a isso, Miro comentou-me que a audiência, atualmente, prefere dançar valsas em andamentos mais rápidos, por isso a tendência de aceleração da *Valsa da Vitória* por parte da bandinha.

Já em pós-áudio, às 01h15min do dia 29 de maio de 2016, registrei citação de Pino: “Tu tocou mais de cinco horas de bandoneon hoje” (Audiário de campo, Bodas de prata em Bom Jesus II, inserção nº 7 [pós-áudio], 29/05/2016, 01h15min). Eu parava de tocar apenas para ir ao banheiro, pegar uma cerveja, e descansar um pouco a postura. Houve a dança da vassoura, executada nos mesmos moldes do baile de casais em Sesmária, e foi realizada também a dança do bolo, a qual não consegui registrar porque estava tocando, mas haveria outras oportunidades em toques futuros. Em determinada altura do toque, Rafael, filho de Egon, ofereceu-me o contrabaixo para eu tocar, pois queria descansar um pouco – ele já estava substituindo seu pai –, mas fiquei temeroso em intervir demais na bandinha e refutei, pedindo-lhe que tocasse um pouquinho mais, até seu pai retornar. No entanto, em uma outra música, não pude declinar à função de quebra-galho. Miro teve de ir ao banheiro e a bandinha seguiu tocando, sem o acompanhamento de guitarra; Félix sentiu que o instrumento estava fazendo falta e me pediu socorro: “Tu não te anima a tocar guitarra?” (Audiário de campo, Bodas de prata em Bom Jesus II, inserção nº 7 [pós-áudio], 29/05/2016, 01h15min). Percebendo a situação emergencial, peguei o instrumento e saí tocando, pois já havia tocado uma parte da música ao bandoneon e, portanto, sabia em que tonalidade a mesma estava. Executei uma batida de vaneira à moda gaúcha, com *chasquidos*<sup>167</sup> e *rasgueados*<sup>168</sup>, coisas que Miro não fazia, usava apenas a palheta, em palhetadas para cima e para baixo, na pulsação da música, mas não no ritmo de vaneira, que ficava a cargo apenas da bateria; quando Miro retornou, ficou observando e, ao terminar a música, brincou: “Até parece que sabe” (Audiário de campo, Bodas de prata em Bom Jesus II, inserção nº 7 [pós-áudio], 29/05/2016, 01h15min). Fiquei contente com o reconhecimento e com a possibilidade de ajudar a bandinha em situações como essa, socorrendo-a à guitarra, ou ao contrabaixo, se

---

<sup>167</sup> De acordo com Oliveira e Verona (2006), um *chasquido* é obtido ferindo as cordas do violão ou da guitarra de cima para baixo e abafando imediatamente o som com a borda interna da mão direita – pressupondo-se um executante destro (OLIVEIRA; VERONA. 2006, p. 11).

<sup>168</sup> Ainda segundo Oliveira e Verona (2006), um *rasgueado* é um efeito produzido pelo arrastar dos dedos mínimo, anular, médio e indicador (em forma de leque) sobre as cordas do violão ou da guitarra (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 11).

fosse o caso, porém, reiterarei-me que não poderia negligenciar meu papel coadjuvante no conjunto, dentro das margens de minha performance ao bandoneon.

De Bom Jesus II, decidiu-se, iríamos até a casa de Egon, e lá dormiríamos no ônibus, estacionado em seu pátio. Antes de partirmos, porém, o casal em boda solicitou uma fotografia (Foto 17) com a bandinha, no palco, com instrumentos em punho, e fez questão de posicionar-se ao lado do bandoneon. Pedi a Miro, imediatamente, que contactasse a fotógrafa, conhecida sua, para ter acesso à foto, que disponibilizo a seguir, para ilustrar e encerrar o item referente às bodas de prata de Renato e Liani Bartz, marcado pela observação do procedimento de composição/organização de arranjos e do ensaio dos mesmos por parte da bandinha, pelo papel litúrgico<sup>169</sup> de corais em eventos religiosos/festivos, por minha atuação enquanto músico durante praticamente todo o toque, e pelo meu socorro ao conjunto, ajudando-o como guitarrista. Ah! Os imponderáveis<sup>170</sup>!

---

<sup>169</sup> Sua participação durante os ofícios religiosos.

<sup>170</sup> De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (*Online*. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/imponder%C3%A1vel>. Acessado em: 28 mar. 2018), a palavra imponderável, no sentido de imprevisível, denota um fato que não se prevê, mas que tem influência ou poder para alterar uma situação. Na Antropologia, desde o conceito malinowskiano de “imponderáveis da vida real” (MALINOWSKI, 1978), a expressão refere-se a fenômenos culturais que não podem ser apreendidos através de instrumentos de pesquisa formais, como entrevistas ou questionários, mas somente por meio da observação participante, os quais revelam o fluxo da cultura nativa em sua realidade e seus acontecimentos ou comportamentos cotidianos (NAGAMI, 2004). Em outras palavras, emprestam carne e sangue ao esqueleto cultural. Nessa etnografia das bodas de prata em Bom Jesus II, por exemplo, foram justamente os imponderáveis, os imprevistos, o elemento humano da pesquisa, i.e., o ensaio sem aviso prévio, a apresentação do coral misto, o anseio da bandinha por minha performance ao bandoneon e a necessidade de socorrê-la tocando guitarra, que nutriram o trabalho de campo de pomeraneidade.



Foto 17: Renato e Liani Bartz com o Musical Boa Esperança em suas bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul (foto gentilmente cedida pela fotógrafa Natarcia Bubolz).

#### 4.2.6. Confirmação em Harmonia II – 29/05/2016

Na noite anterior, após as bodas, dormimos<sup>171</sup> no ônibus da bandinha, estacionado no pátio de Egon, e, já às 6hs da manhã do dia seguinte, seguimos para Harmonia II de ônibus. Quanto à montagem do equipamento de som e luz – registrada no Mosaico 4, disponibilizado abaixo –, após descarregarmos, começamos a organizar as caixas, as mesas, os instrumentos, e também a montar a estrutura de ferro que servia de suporte para o sistema de iluminação, além de emoldurar a bandinha, tela viva da cultura alemã/pomerana da Serra dos Tapes. Cada parte da moldura de estanho era numerada, para bem de seu encaixe, e possuía um sistema motorizado de erguimento. Enquanto os *roadies* afinavam e testavam os instrumentos, Miro e Neiki ocupavam-se em soldar um cabo, ressaltando o *do it*

---

<sup>171</sup> Ressalto aqui que o emprego da primeira pessoa do plural tem motivação etnográfica: nesse ponto da etnografia, eu já começara a sentir-me parte, mais solidamente, da bandinha, por conta do estreitamento de laços e confiança mútua, a ponto de não me sentir mais à vontade para dicotomizar, mesmo que discursivamente, e ainda que em trechos específicos de relatos, o eu e o eles (RICE, 1994, p. 64). Portanto, não fomos eu e a bandinha que dormimos no ônibus ou montamos o equipamento de som, mas sim nós, e assim por diante.

*yourself* (“faça-você-mesmo”, em inglês) costumeiro dos toques, onde a bandinha resolvia problemas de vários gêneros, desde problemas mecânicos no ônibus a reparos e consertos em instrumentos<sup>172</sup> e equipamentos. Em alguns minutos, o palco estava preparado, e o som mecânico prenunciava a música ao vivo por vir.



**Mosaico 4: Mosaico descritivo da montagem do equipamento de som e luz do Musical Boa Esperança durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

---

<sup>172</sup> Aqui me insiro também, ao recordar reparos e consertos por mim realizados em meu bandoneon, como destrancar ou colar uma tecla, lixar ou desgastar peças para desemperrá-las, ajustar parafusos e presilhas, etc.

A Comunidade Evangélica Luterana Independente de Harmonia II fora fundada em 1868 – apenas dez anos após o início da emigração alemã/pomerana para a colônia São Lourenço (CERQUEIRA, 2010, p. 874), portanto –, mas contava com igreja e salão novos (Mosaico 5). O salão era muito amplo, e se encontrava decorado com fitas coloridas no teto, além de contar com o arranjo principal da festa, onde as fotos oficiais com o confirmando seriam tiradas. Adornando a copa, uma estante repleta de troféus do coral da comunidade, onde repousavam, prestes a serem deflorados, barris de chope, chopeiras, refrigerantes, e *frozen* repletos de gelo e bebidas. Mais ao lado havia uma segunda copa, destinada apenas aos comes, repleta de pães. Ao fundo, as churrasqueiras, pré-aquecidas, e uma estante artesanal abarrotada de espetos e carnes<sup>173</sup>. Com o equipamento devidamente instalado, tivemos um breve momento de socialização, do qual o cigarro (com fumo artesanal) e o chope à moda pomerana também se fizeram presentes.

---

<sup>173</sup> Importante mencionar que, de acordo com depoentes de G. M. Maltzahn (2011), as festas de confirmação passaram por grandes transformações na zona colonial da Serra dos Tapes nas últimas décadas, pois o rito era tratado com mais sobriedade e as festas em sua comemoração não tinham a profusão de bebidas, comidas, danças, música e animação das atuais.



**Mosaico 5: Mosaico descritivo do salão e arredores da confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

Ainda durante os preparativo matinais, após comermos o costumeiro café da manhã reforçado, à moda colonial, com sopa de galinha, mocotó, pão e cuca, Miro solicitou-me algumas músicas novas para o repertório de bandoneon solo, entre elas uma música intitulada *Dobrado futurista*, quando lhe perguntei o que seria um

dobrado, pois já havia ouvido essa expressão nas conversas entre os músicos da bandinha e intuía que se referia a um determinado gênero musical. Miro foi sucinto e enfático em sua resposta: – Dobrado é marchinha, disse, com um sorriso jocosos, explicando-me o que para ele era óbvio. Aproveitei a oportunidade e perguntei-lhe sobre outros gêneros musicais distintos aos majoritários polca (marchinha), chote, valsa e vaneira que figuravam em títulos de músicas do repertório do Musical Boa Esperança: segundo Miro, enquanto um dobrado<sup>174</sup> denotava uma marchinha, tanto maxixe<sup>175</sup> quanto forró<sup>176</sup> denotavam vaneira, i.e., ainda que outros gêneros musicais fossem citados em algumas músicas do repertório, os mesmos eram tocados enquadrados em um dos quatro gêneros de domínio do conjunto. Ressalto a importância dessas categorias nativas<sup>177</sup> apontadas por Miro, pois elas evidenciam sua visão acerca dos referidos gêneros, enquadrando alguns deles em outros por considerá-los portadores de características similares.

Miro, ainda, enfatizou seu desejo de que eu tocasse bandoneon o máximo de tempo possível com eles, principalmente para, em suas palavras, manter o tom das músicas. Penso que se referia ao papel de sustentação harmônica, por meio da manutenção constante do acompanhamento musical ao instrumento, o qual

---

<sup>174</sup> A origem do dobrado remonta às músicas militares europeias: *pasodoble* ou marcha redobrada para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passo doppio* para os italianos (GRANJA, 1984, p. 119). *Pasodoble* é uma referência ao passo acelerado da infantaria. O dobrado geralmente aparece em andamento rápido e em compasso binário 2/4 ou, menos frequentemente, 6/8 (LISBOA, 2005, p. 5). Segundo Maria de Fátima Duarte Granja (1984, p. 119), o dobrado foi um gênero musical criado especificamente para ser tocado por bandas marciais.

<sup>175</sup> Para Tinhorão (1991, p. 58), o maxixe, mais que uma dança brasileira, constituiu-se em gênero musical, unindo elementos da polca, do *schottisch* e da mazurca. Também conhecido como tango brasileiro (BARTOLINI, 2000, p. 302), o maxixe traz em seu padrão rítmico de acompanhamento, em compasso binário, a figura de semicolcheia-colcheia-semicolcheia seguida de colcheia-colcheia (MARCÍLIO, 2009, p. 51), semelhante à rítmica da vaneira (KUHN SILVA, 2010, p. 55), justificando o enquadramento por conta da bandinha.

<sup>176</sup> Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 301), o termo forró é uma derivação de forrobodó, baile popular nordestino onde se executa diversos gêneros musicais locais, como o xaxado, o xote e o baião. Quanto à associação do termo à vaneira, por parte da bandinha, para além das semelhanças rítmicas entre alguns gêneros do forró e a vaneira, houve e há fusões e intercâmbios musicais entre esses gêneros musicais, como relata Braga (2011, p. 9-10) sobre a influência da vaneira gaúcha no forró nordestino, e vice-versa, a partir da década de 1990.

<sup>177</sup> Sistema classificatório da comunidade ou grupo ou indivíduo que organiza sua prática e que, por vezes, é distinta ao do pesquisador (VELHO, 2008, p. 116-117).

preencheria o fundo musical, junto à guitarra, ao contrabaixo e à bateria, aos instrumentos solistas – sopros e teclado. Logo, não somente as músicas solo ao bandoneon eram caras a Miro, por seu caráter performático e apelo étnico/cultural, mas também o acompanhamento bandoneonístico às músicas as quais eu não solava, algo que me deixava um pouco mais seguro de minha performance, mas que, também, impunha-lhe mais importância e me demandava mais dedicação a esse quesito, privando-me de outras diligências etnográficas.

Logo no começo do toque matinal, fui surpreendido com a execução da dança da sopa também na confirmação, mas houve tempo de pegar a alça do bandoneon e tocar junto ao destacamento. A música era em Fá Maior (F), na qual facilmente consegui executar um acompanhamento apropriado, à revelia da dificuldade técnica de tocar bandoneon de pé – ao abrir do fole, os teclados do instrumento tendem a direcionar-se ao chão, modificando a percepção tátil do bandoneonista em relação a quando toca o instrumento sentado, apoiando-o sobre as duas pernas. Recepcionamos confirmando e familiares, e os levamos até a mesa da sopa, naquela espécie de procissão, guiando o cortejo encabeçado pelo sax de Félix, ladeado pelo trombone de Pino, seguidos por meu bandoneon e pelo trompete de Rudinei logo atrás, em seguida pelo trompete de Rodrigo, e na retaguarda, restavam a caixa de Neiki e o surdo de Miro (Foto 18). Enquanto tocava, percebi que havia uma cobertura fotográfica da confirmação, contratada pelos pais do confirmando, que se preocupava em fazer vários registros das participações da bandinha. Em contato com o fotógrafo da festa, soube que se tratava da empresa Foto Hilário, com sede na cidade de São Lourenço do Sul, onde eu poderia ter acesso às fotos do evento, com a autorização dos promotores da festa e do fotógrafo, para fins acadêmicos, o que de fato consumou-se.



**Foto 18: Destacamento da bandinha na dança da sopa durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (foto gentilmente cedida por Foto Hilário).**

Logo após a dança da sopa houve, também, o cortejo para a recepção dos convidados, a dança da recepção, a exemplo, novamente, do casamento ora etnografado. Em seguida ao procedimento musical, sucedeu-se o som mecânico, quando tivemos uma breve folga. Começamos o toque desde o palco, enfim, perfazendo mais ou menos a mesma ordem de músicas das bodas de prata, sendo as primeiras marchinhas instrumentais, seguidas por algumas músicas cantadas. Tocamos *João Balaio* instrumental, solada ao bandoneon, *Vili Lîndeman*<sup>178</sup>, cantada, mas contando com o solo da melodia ao bandoneon durante quase toca a música, e também *Xots dáí Kots*, sendo que Miro encompridou-o um pouco, tocando mais uma vez a Seção B – segundo ele, porque audiência que dançava no salão estava empolgada com a dança, fato que o compeliu a dar-lhes um minuto mais de baile ao som daquele chote<sup>179</sup> (Audiário de campo, Confirmação em Harmonia II, inserção nº 3, 29/05/2016, 11h42min). Em seguida, o confirmando, Alessandro Klug, aproximou-

---

<sup>178</sup> Nomenclatura nativa para a música tradicional pomerana *De fest* (“A festa”).

<sup>179</sup> Acabamos não tocando a *Valsa da Vitória* porque, quando Félix deu-se por conta que ainda não a havíamos tocado, mais tarde, no começo da noite, o pessoal no salão já estava empolgado com a dança, com o baile, àquela hora, e como a valsa era considerada lenta para dançar à pomerana, de acordo com Miro, optamos por não tocá-la, apesar do desidério feliciano.

se do palco, pousou para uma foto conosco (Foto 19), e aproveitou para fazer um pedido musical: queria que tocássemos *Fóta Krúilha*, sucesso da bandinha, pedido que atendemos prontamente.



**Foto 19: Confirmando Alessandro Klug com a bandinha durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (foto gentilmente cedida por Foto Hilário).**

Em seguida, viria o almoço, o intervalo, e mais toque durante a tarde. Porém, antes, foi realizada a dança do churrasco (Foto 20) – os eventos da confirmação configuravam-se de maneira similar a um casamento alemão/pomerano, auferindo-lhe, de fato, grande importância, a importância de um rito de passagem<sup>180</sup>. Fizemos frente à fila formada por confirmando, parentes, padrinhos e convidados, conduzimos a procissão desde o arranjo onde se procedia com a recepção até a mesa do *buffet*, quando nos dividimos, passando uma parte pela esquerda da mesa e outra pela direita, reunindo-nos novamente logo após.

---

<sup>180</sup> Para o pesquisador Ivan Seibel (2016), a confirmação é considerada um rito de passagem pomerano entre a infância e a idade (quase) adulta, quando os iniciados passam a ser autorizados a fumar, beber e dançar, por exemplo (SEIBEL, 2016, s.p. *Online*. Disponível em: [http://www.brasilalemanha.com.br/novo\\_site/noticia/a-confirmacao-como-rito-de-passagem-por-ivan-seibel/8553](http://www.brasilalemanha.com.br/novo_site/noticia/a-confirmacao-como-rito-de-passagem-por-ivan-seibel/8553). Acessado em: 07 abr. 2018).



**Foto 20: Destacamento da bandinha na dança do churrasco durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (foto gentilmente cedida por Foto Hilário).**

O toque vespertino iniciou às 15h30min e estendeu-se até às 21h30min – calos nas mãos eram meus documentos comprobatórios. A festa de confirmação contou com uma profusão de danças, as quais serviam de entretenimento para confirmando e convidados, como a dança do bolo, a dança da vassoura, a dança do cesto, a dança da jardineira e a dança das cadeiras, devidamente observadas, ainda que desde o palco.

Na dança do bolo foram distribuídas senhas aos participantes, mediante contribuição financeira para a festa, e após a dança Miro sorteou dois bolos oferecidos pela organização. Consistia em uma dança habitual, onde os pares dançavam enlaçados ao som de uma polca por nós tocada após sua oferta<sup>181</sup>. Na ocasião, o confirmando e uma menina que fazia seu par durante a dança assim que todos os pares contribuíssem, seguravam dois sacos: em um deles, portado pelo confirmando, eram depositadas as ofertas; noutro, de posse da menina, eram

---

<sup>181</sup> Esse é o termo nativo ao procedimento de contribuição financeira para a festa, oriundo, provavelmente, das ofertas em dinheiro à dada igreja ou comunidade em cultos religiosos, utilizado também para se referir aos produtos doados pelos participantes para a realização de festas, como galinhas, ovos, legumes, verduras, etc. (SCHMIDT, 2015, p. 146).

retirados os números a serem sorteados logo mais, depois da dança. Os pares sorteados ganhavam bolos, prenda que definia a nomenclatura da dança. O sorteio, por sua vez, ficava a cargo de Miro, o qual era informado por um membro da organização dos números constantes no saco e decidia, aleatoriamente, que número anunciar.

A dança da vassoura transcorreu de forma similar à descrita anteriormente nessa pesquisa, durante etnografia do baile de casais em Sesmária, inclusive sob a mesma trilha sonora, uma música de duas Seções distintas, sendo a Seção A em ritmo de chote e a Seção B em ritmo de vaneira. Se, em Sesmária, havia filmado tal manifestação cultural, a fim de descrevê-la, e constatado as características musicais citadas acima, agora, em Harmonia II, pude experienciá-la do palco, observando a movimentação do salão e tocando bandoneon, empregando minha performance musical sobre o que antes fora observado da audiência. Essa apreensão multifocal (SPINK, 1995, p. 128) do fenômeno, levando em consideração que a cultura é caleidoscópica<sup>182</sup>, favorecia-me enquanto pesquisador, pois podia verificar constatações e consolidar intuições e experimentar o evento de dentro do mesmo, e também enquanto músico, porque era capaz de antever procedimentos e adequar a performance amparado por conhecimento prévio.

Na dança do cesto foi adotado o mesmo procedimento da dança do bolo, os números em um saco, as ofertas em outro, os pares dançando, bandinha tocando, Miro sorteando, a única variação era a premiação: em vez de bolos, cestas com doces, doces caseiros, em um cesto.

Já a dança da jardineira mostrou-se particularmente híbrida: primeiramente, os participantes dançavam individualmente, pulando ao som da música *A jardineira*<sup>183</sup>, uma marchinha de carnaval<sup>184</sup>; os convidados, então, pegavam o

---

<sup>182</sup> De acordo com Cristina da Cruz Alves (2010), a cultura é caleidoscópica, pois nela uma multiplicidade de olhares, de imagens, recortes de realidade misturam-se (ALVES, 2010, p. 38).

<sup>183</sup> «A jardineira», Orlando Silva, marchinha de carnaval, 1938 [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBZQk3CGWwk>.

confirmando nos braços e o jogavam para cima várias vezes, em movimento comemorativo; logo após, dançavam em pares, sem enlaçarem-se, apenas um ao lado do outro em fila dupla, fazendo uma volta no salão; depois, o confirmando e seu par dançavam enquanto uma roda formada pelos demais se aproximava e se afastava deles, em felicitações; e, por fim, a bandinha mudou de música para uma polca e em seguida para um chote, para o pessoal dançar enlaçado. Evidentemente, a música *A jardineira* dá nome à dança e, quanto a isso, à presença de marchinhas de carnaval no repertório e no fazer musical alemão/pomerano da região, fazem-se necessários alguns apontamentos. Histórico e musicologicamente, tanto a marchinha de carnaval quanto a bandinha (gênero musical, terminologia nativa para polcas ou marchinhas de cunho étnico) têm origem na polca europeia<sup>185</sup> e, não obstante suas diferenças culturais e étnicas, durante essa etnografia musical vários foram os relatos de músicos alemães/pomeranos mais velhos, entrevistados entre 22 e 26 de agosto de 2016, que mencionaram terem tocado em carnavais pretéritos, como o bandoneonista Adolfo Peglow, o também bandoneonista Rubens Wetzel, o gaiteiro e bandoneonista Wilson Barreira, e até mesmo o trombonista Eno Hartwig, o Pino do Musical Boa Esperança, o qual relatou, durante o baile de casais em Sesmaria, em 30 de abril de 2016, ter tocado em carnavais passados nas cidades de Dom Feliciano/RS e Amaral Ferrador/RS, mostrando o intercâmbio cultural envolvendo alemães/pomeranos e carnavais desde décadas atrás. Outro fator que pode ter favorecido tal contato cultural se refere à configuração instrumental: ambos gêneros centram-se no

---

<sup>184</sup> De acordo com Ronald Clay dos Santos Ericeira (2013), os historiadores do carnaval carioca frisam que, até o final do século XIX, não havia músicas específicas para o folguedo. Os grupos carnavalescos saíam pelas ruas cantando e dançando, livremente, maxixes, habaneras, modinhas, valsas e polcas (ERICEIRA, 2013, p. 96). Em 1899, porém, foi composta a marcha-rancho “Ó abre alas”. Essa foi a primeira música composta conscientemente para ser cantada durante o tríduo momesco, de autoria de Chiquinha Gonzaga, a pedido do cordão carnavalesco Rosa de Ouro (DINIZ, 1999). No entanto, essa canção foi composta especificamente para aquele grupo e não para a sociedade mais ampla. As músicas de carnaval só efetivamente passaram a ser produzidas em larga escala, para serem cantadas pelo povo nas ruas, entre as décadas 1910 e 1920 (MORAES, 1959), impulsionadas pelo rádio.

<sup>185</sup> Edgar Alencar (1979) afirma que as marchinhas carnavalescas seriam oriundas de uma mistura musical entre a polca e duas danças norte-americanas – o *one-step* e o *rag-time* – difundidas no Rio de Janeiro entre 1910 e 1920.

protagonismo dos sopros enquanto instrumentos solistas, o que, infiro, contribuiu para que músicos de bandinha fossem requeridos por – ou formassem – conjuntos carnavalescos, e vice-versa – na cena musical lourenciana, há anos é comum ver músicos oriundos da cidade, *tukas*<sup>186</sup>, serem requisitados por bandinhas, alguns deles formados pela Banda Musical Municipal Luiz Carlos Colvara<sup>187</sup>. Portanto, embora evidencie notório hibridismo, a presença de *A jardineira* em uma confirmação alemã/pomerana no meio da colônia de São Lourenço do Sul justifica-se (inter)culturalmente.

Por fim, a dança da cadeira, brincadeira amplamente difundida em ambientes festivos, majoritariamente infantis e sem apelo étnico, mostrou que os alemães/pomeranos da colônia lourenciana não se furtam em incluir divertimentos exógenos à sua cultura caso se sintam inclinados a isso, sem, no entanto, evitar alguma pomeranização: utilizando a mesma divisão e ordem de gênero da dança da vassoura, primeiro brincaram as mulheres, depois os homens – embora se tratasse de uma brincadeira originalmente infantil, brincaram apenas adultos; nas primeiras rodadas o confirmando ficou no centro da roda, para incentivar o pessoal e pousar para fotos; nessa dança, a trilha sonora não ficou a cargo, diretamente, da bandinha, mas do som mecânico por ela disponibilizado, para que se pudesse abaixar o volume da música como sinalizador do ato de sentar-se (Rudinei, nosso trompetista, controlou o som nessa dança e ficou de costas para a brincadeira, para não influenciar no resultado da mesma; enquanto isso, Miro animava o pessoal e dava instruções ao microfone); mas essa trilha sonora, entretanto, era essencialmente étnica, uma polca instrumental solada por teclado e sopros, em ritmo de *Kerb*, pomeranizando, também musicalmente, a dança da cadeira. Por conta dos tombos e confusões divertidas decorrentes da brincadeira, aliás, a mesma foi a mais prestigiada da festa – embora a dança da jardineira também tenha acalorado o

---

<sup>186</sup> Palavra em pomerano que designa brasileiros, geralmente de cor morena.

<sup>187</sup> Banda marcial do município de São Lourenço do Sul, fundada em 1984, através da Lei Municipal nº 1.681, na gestão do prefeito Sérgio Renato Becker Lessa (*Online*. Disponível em: <http://bmmlcc.blogspot.com.br/p/quero-postar.html>. Acessado em: 08 abr. 2018).

público –, sendo que uma turba de curiosos aglomerava-se em seu entorno, a fim de espiar e divertir-se. O Vídeo 7<sup>188</sup> (Anexo 9) disponibiliza registro audiovisual de trecho da dança da cadeira, relativo ao início da brincadeira.

O próximo toque dar-se-ia apenas no dia 18 de junho – teríamos um hiato de 20 dias – em uma igreja azul à beira da RS-265, a Comunidade Evangélica São Paulo, da qual Egon era, à época, presidente, e seria em um sábado, às 7hs da manhã. A título de notas finais, foi interessante perceber que cerca de trinta anos de bandinha emprestaram a Miro alto grau de observação da audiência: enquanto toca e canta, Miro *Fóta Krúiha* identifica, no público, o tipo de música que o conjunto deve tocar; se o salão está empolgado com marchinhas, seguem-se mais marchinhas; vez em quando intercala uma valsa, experimenta, até para dar um descanso aos mais velhos, mas se o pessoal reclama, muda de gênero imediatamente; de vez em quando, uma vaneira, para contemplar a gauchada, i.e., o pessoal que gosta de música gaúcha; às vezes, engata uma sequência de músicas cantadas, muitas delas sertanejas, outras tantas, bandinhas de grupos famosos; mas sempre observando a festa. Outra questão relevante e importante de se ressaltar é a informalidade do trabalho de músico para os colegas de bandinha, ou seja, nenhum deles vive única e exclusivamente da música, todos têm um trabalho paralelo – a maioria são agricultores. De acordo com Pino, o pessoal muitas vezes não tem tempo nem para tirar o instrumento do estojo em casa, porque trabalha muito no fumo: “Aqui não dá pra viver da música. A gente vem pra se divertir, pra ver os amigos, quanto lugar a gente conheceu por causa da música” (Audiário de campo, Confirmação em Harmonia II, inserção nº 7 [pós-áudio], 30/05/2016, 14h34min). Em sua fala, há ênfase ao entretenimento, às relações sociais e às experiências advindas do fazer musical, i.e., razões culturais, não econômicas.

---

<sup>188</sup> Trecho da dança da cadeira durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

#### 4.2.7. Casamento em Quevedos II – 18/06/2016

No hiato entre toques, compus a canção (letra e música) *Menina pomerana*, para verificar o procedimento de arranjo da bandinha para uma música cantada. Enviei áudio da mesma a Miro, para apreciação e aval, o qual sugeriu que mudássemos o ritmo da canção, originalmente uma polca, para um chote, porque, segundo ele, “os pomeranos gostam mais de chote” (Audiário de campo, Casamento em Quevedos II, inserção nº 1 [pré-áudio], 18/06/2016, 7h33min), referindo-se aos pomeranos da colônia de São Lourenço do Sul. Félix, por sua vez, após receber o áudio da canção por *e-mail*, criou um arranjo para a introdução, inicialmente ao acordeon, para que eu o realizasse ao bandoneon. Ao pedir-me opinião sobre o restante do arranjo, novamente não quis interferir no processo, e Félix decidiu trocar ideias com Rudinei e Pino assim que tivesse oportunidade.

Os colegas de bandinha haviam montado o equipamento de som e luz já na noite anterior, dada a proximidade de suas residências à Comunidade Evangélica São Paulo de Quevedos II, local do casamento em que tocaríamos, de Rafael Alberto e Liziane Hartwig, e da qual, ainda, Egon era o presidente. O mandato de um presidente de comunidade, segundo o contrabaixista, é de dois anos, tendo sido ele reeleito na última eleição. Para ele, em seu mandato haviam sido feitas bastantes melhorias na comunidade, como a feitura de um sino novo para a igreja, a reforma da torre da mesma, a pintura dos prédios, o piso novo no salão, etc. (Audiário de campo, Casamento em Quevedos II, inserção nº 1 [pré-áudio], 18/06/2016, 7h33min). Margeando a RS-265, a referida comunidade contava com amplo salão, ladeado, por um lado, pela sua igreja, e por outro, por seu cemitério, como registra a foto aérea (Foto 21) disponibilizada a seguir, emoldurada junto à galeria de troféus que orna o salão, datada de novembro de 2015.



Foto 21: Vista aérea da Comunidade Evangélica São Paulo de Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).

Se, durante a (pré)etnografia, eu havia comprado uma camiseta do Boa Esperança, nesse toque fui presenteado com uma, algo que marcava, talvez, minha aceitação por completo como mais um integrante da bandinha, ainda que temporariamente<sup>189</sup>.

Em contraponto ao casamento em Harmonia, nessa ocasião a cerimônia religiosa foi realizada na igreja da comunidade onde aconteceria a festa, oportunizando-nos, o destacamento da bandinha, a proceder com o cortejo da dança da sopa desde a porta da igreja até o salão da mesma comunidade. Através da amizade com Leônidas Miguel Schröder, menino que nos acompanhava em alguns toques por ser parente de Márcia Schröder Hörnke, esposa de Miro<sup>190</sup>, e por gostar de ajudar, pude tocar na dança da sopa enquanto ele filmava. O registro audiovisual inicia com um imponderável musical: a costumeira música utilizada para as danças da sopa, da recepção e do churrasco, além de ser na tonalidade de Fá Maior (F) – que

---

<sup>189</sup> Conforme informado anteriormente, o trabalho de campo com a bandinha duraria cerca de um ano, e um afastamento etnográfico já estava pré-estabelecido, haja vista que “a etnografia se constitui tanto no momento do encontro quanto nos ecos que este produz no tempo” (PINA CABRAL, 2013, p. 263). Vale destacar que fazer etnografia requer dois movimentos, o de aproximação com a comunidade investigada, mediante imersão naquela realidade, e o de afastamento da mesma, para permitir posteriormente a análise (CLIFFORD, 1998, p. 33).

<sup>190</sup> Leônidas é filho de um primo de Márcia – é, portanto, seu primo-sobrinho –, e vem a ser primo em segundo grau de Rodrigo, filho de Márcia e Miro.

contém a nota Lá em sua escala e, por conseguinte, em vários acordes de seu campo harmônico –, possui como terceira nota da melodia a nota Lá; por coincidência, a nota do sino da igreja, que estava a badalar, marcando o final da cerimônia religiosa do casamento, também era Lá, resultando em um acompanhamento eclesiástico-musical à nossa música, sacramentando o ato festivo, “profano”. Participaram do destacamento: Félix ao sax alto, Pino ao trombone de vara, esses como solistas; eu ao bandoneon, e Rudinei e Rodrigo aos trompetes, esses como acompanhamento harmônico; e Miro ao surdo e Neiki à caixa, esses como acompanhamento rítmico. Destaco o papel de acompanhamento harmônico do bandoneon, o qual era bastante audível por conta do volume do instrumento e que, inclusive, em trechos da música em que o trombone solava, apenas com o dueto de sax, mas sem o acompanhamento rítmico-harmônico dos trompetes – apenas com o acompanhamento rítmico do surdo e da caixa –, sustentou a harmonia, evidenciando sua importância no destacamento. O Vídeo 8<sup>191</sup> (Anexo 10) disponibiliza trecho da filmagem da dança da sopa do casamento em Quevedos II, referente aos seus primeiros 1’30”, onde se pode conferir os destaques citados acima.

Tocamos no palco, pela manhã, músicas instrumentais, cantadas, e soladas ao bandoneon – a costumeira *João Balaio*, e *Rainlender*<sup>192</sup>, música por mim tirada recentemente, por sugestão de Félix, a qual mostrei aos colegas mais cedo, sendo avalizada para começar a integrar nosso repertório de bandoneon solo. Em relação às músicas novas, Miro relatou o seguinte: *Rainlender* seria tocado não só pela parte da manhã, mas à tarde e/ou à noite, dada sua vocação para a dança e para a animação da festa; *Xtat Pólka*, a polca instrumental que eu havia composto para bandinha semanas atrás, ainda com arranjo pendente, mostrava-se um pouco complicada, harmonicamente, para a rotina da bandinha, devendo ser bastante ensaiada suas

---

<sup>191</sup> Trecho da dança da sopa durante o Casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do apoiador Leônidas Schröder).

<sup>192</sup> «Rainlender», Grupo Callendula. Não foi possível localizar essa música no *YouTube*, e Félix não possuía mais o CD da qual a mesma era oriunda, apenas mantinha o arquivo em formato MP3 em seu computador.

cadências peculiares – Miro referiu-se a um trecho da harmonia o qual se baseia na repetição de subdominate (F, Fá Maior) e dominante (G, Sol Maior)<sup>193</sup> –; e *Menina pomerana* seria ensaiada em ensaio a ser marcado em breve, pois, segundo ele, “agora que tá mais quente, e que o fumo tá dando uma folga, a gente vai ensaiar” (Audiário de campo, Casamento em Quevedos II, inserção nº 2, 18/06/2016, 12h), atrelando a possibilidade de um ensaio geral da bandinha ao ciclo do fumo que, àquela época do ano, entrava em entressafra, entre fins de junho e início de julho.

Ao meio dia, foi realizada a dança do churrasco, mas eu estava gravando inserção no audiário de campo e não pude tocar e/ou registrar, e ouviram-se foguetes novamente, a exemplo do casamento em Harmonia, porém, dessa vez, à hora do almoço. Almoçamos, então, churrasco acompanhado de *buffet* e desfrutamos do intervalo. Os colegas de bandinha jogaram pife<sup>194</sup> no ônibus enquanto sentei-me na calçada da igreja para ensaiar bandoneon, algo que atraiu algumas atenções, especialmente de um grupo de crianças. Tratava-se de um grupo de amigos de Leônidas (Foto 22) que, através dele, aproximaram-se para saciar sua curiosidade com relação ao tradicional instrumento. Ainda que essa faixa etária não costume interessar-se, segundo pessoas da comunidade pomerana local, por música étnica – preferem músicas provenientes de estilos propagados pelos veículos de comunicação de massa, como *funks*<sup>195</sup>, discoteca<sup>196</sup>, sertanejo universitário<sup>197</sup>, etc., aos quais eles têm

---

<sup>193</sup> A tonalidade da referida música era Dó Maior (C).

<sup>194</sup> Também conhecido como pife-pafe, ou cacheta, o pife, segundo o Dicionário Michaelis (*Online*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Md4aw>. Acessado em: 14 abr. 2018), é um jogo de cartas com dois baralhos de 52 cartas. Cada jogador recebe nove cartas, com as quais forma trincas e sequências, que não podem ser baixadas, a menos que seja para bater.

<sup>195</sup> Refere-se, aqui, ao *funk* carioca. Segundo José Geraldo da Rocha e Rodrigo Corrêa Cardoso (2016), as melôs da década de 1980 foram as primeiras formas de apropriação criativa e nacional que podem ser subscritas ao *funk* carioca, sendo elas “uma miscelânea de estilos, influências e adaptações [estrangeiras, tais como o *miami bass*, a *soul music*, e o *funk* norte-americano], em forma de música totalmente regional” (DA ROCHA; CARDOSO, 2016, p. 51).

<sup>196</sup> Como os jovens da colônia referem-se à música *dance*, ou *dance music*, a qual, de acordo com o *Grove Music Online* (*Online*. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224259>. Acessado em: 18 abr. 2018), é um tipo de música eletrônica destinada principalmente à dança em boates e foi criada na década de 1980.

<sup>197</sup> Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (*Online*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dadosartisticos>. Acessado em: 18 abr. 2018), o

acesso através de rádio, televisão, *internet*, bailes locais dirigidos ao público jovem<sup>198</sup>, etc. –, o referido grupo mostrou-se ávido por manusear o bandoneon e experimentar sua produção sonora. Para além, muitos eram os depoimentos dos pequenos referentes a parentes mais velhos, como avós ou bisavós, que possuíam o instrumento e sabiam tocá-lo, ainda que não profissionalmente (Audiário de campo, Casamento em Quevedos II, inserção nº 3, 18/06/2016, 17h53min). Embora o flagrante desuso do bandoneon e de outros instrumentos tradicionais do passado musical da comunidade, e o grande contato da mesma com músicas exógenas, é mister notar que, a partir de determinado estímulo, seja através da admiração por dado grupo musical ou instrumentista ou instrumento, seja por fruto de conhecimento e incentivo, as faixas etárias mais jovens da comunidade pomerana da colônia de São Lourenço do Sul e da Serra dos Tapes ainda permitem-se interessar pela música pretérita, até mesmo porque ela ainda ecoa no presente musical comunal.

---

sertanejo universitário é um movimento musical da primeira década dos anos 2000, tendo alcançado maior índice de divulgação na segunda metade da mesma. Surgiu, inicialmente, como o próprio nome já sugere, em festivais de música das universidades das regiões metropolitanas de Goiânia (GO), Campo Grande (MS), e Cuiabá (MT), no qual influências do axé, da música eletrônica, e até mesmo do *funk* carioca passaram a ser mescladas com o sertanejo, unindo estilos que, pouco tempo atrás, seriam considerados inconciliáveis (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. *Online*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dadosartisticos>. Acessado em: 18 abr. 2018).

<sup>198</sup> Como os bailes dos salões Pinz (localidade Santa Isabel) e Kunde (localidade Cantagalo), famosos na colônia por promoverem shows regionais e nacionais e por difundir a música de discoteca ao público jovem na região.



**Foto 22: Amigos de Leônidas (à direita) manuseado o bandoneon do pesquisador durante o casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Durante o toque vespertino, Miro anunciou ao microfone, entre habituais músicas instrumentais e cantadas, a presença de um senhor bandoneonista, Erwin Janke, e convidou-o, em pomerano, para tocar conosco, recebendo como resposta o apontamento, por parte do instrumentista, de sua mão enfaixada, em sinal de impossibilidade. O simpático senhor ficou a observar minha performance durante algum tempo e, ao primeiro ensejo, desci do palco para conversar um pouco com ele. Falou-me, com seu sotaque carregado, dos bailes antigos, aos quais ele ia de carroça, bebendo cerveja na ida e na volta para aplacar o frio das noites de inverno, onde tocavam a noite toda. Segundo Erwin, naquela época havia dificuldade em se formar repertório para bandoneon, sendo necessário, por vezes, tocar mais de uma vez alguma música para contentar a audiência. Disse ter tocado em vários bailes na colônia, sem amplificação eletrônica, com sua bandinha, *Jazz Alegria*, a qual contava com tuba, trompete, bandoneon e *jazz*, que, segundo Janke, era termo usual, ao menos na colônia, para referir-se à bateria reduzida utilizada por grande parte das bandinhas, constituída, geralmente, apenas por bumbo, caixa e prato. Complementou sua fala, em contraponto ao interesse bandoneonístico infanto-juvenil relatado logo acima, lamentando que “os velhos ainda gostam do bandoneon, mas o pessoal mais novo nem sabe o que que é” (Audiário de campo, Casamento em

Quevedos II, inserção nº 3, 18/06/2016, 17h53min). Passado e presente e futuro parecem imbricar-se na realidade musical/cultural pomerana local; convivem, tais temporalidades<sup>199</sup>, diariamente, entre tensões e relaxações, dissonâncias e consonâncias, permeando gerações, dividindo-as e unindo-as, inexoravelmente. Se, ao mesmo tempo, as gerações mais velhas preocupam-se em preservar o passado cultural da comunidade, e as gerações mais novas, por sua vez, ainda que abertas a influências exógenas, ainda se interessam pela cultura pretérita, configura-se um presente híbrido, no seio do contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, entre o pretérito, o hoje, e o porvir, onde sua identidade cultural<sup>200</sup> percebe-se viva<sup>201</sup>.

Em determinada hora da tarde, foi-nos solicitado um intervalo para que se procedesse com a apresentação do coral misto Sempre Alegre, do qual os noivos eram participantes, sobre a regência do maestro Bruno Feltz. Após cantarem uma canção romântica, em ode à união matrimonial – uma valsa na tonalidade de Ré bemol, que contava com arranjo de baixos e tenores, em alguns momentos, baseado no padrão rítmico-melódico de acompanhamento de valsa, e com algumas perguntas e respostas entrevozes –, entregarem ao casal nubente uma lembrança, e cantarem outra valsa temática – agora em Mi bemol –, os coralistas cantaram um trecho da canção festiva alemã *Ein prosit*<sup>202</sup> (“Um brinde”, em alemão). De acordo com a voz da comunidade e com a literatura especializada (THUM, 2009, p. 133-134; DROOGERS, 1984, p. 30), a Igreja Luterana, no passado, funcionou como um órgão difusor da língua alemã, do *Hochdeutsch*, dentre os pomeranos da Serra dos Tapes, realizando cultos em alemão, exigindo algum domínio da mesma por parte dos confirmandos,

---

<sup>199</sup> O conceito de tempo histórico, de Reinhart Koselleck (2006), foi apresentado anteriormente, a fim de dar conta das temporalidades passado, presente e futuro no contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, no item 2.2.7, à página 65 dessa tese.

<sup>200</sup> Conforme Stuart Hall (2006), o conceito de identidade cultural enfatiza aspectos relacionados ao pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais.

<sup>201</sup> Considerando-se a identidade cultural como um conjunto vivo de relações sociais e patrimônios simbólicos que são compartilhados entre gerações, cujos valores são comuns entre os membros da comunidade. Trata-se de um conjunto de construção continuada, modificado por várias fontes no tempo e no espaço (BARBOSA OLIVEIRA, 2010).

<sup>202</sup> «Ein prosit», The Polka Brothers [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dX5QNZtQXX4>.

dos coralistas, etc. Em concursos de corais na colônia de São Lourenço do Sul, ainda é bastante comum entoarem-se cantos em alemão<sup>203</sup>. A referida apresentação exemplifica tal questão, demonstrando, em pequeno recorte musical, o multilinguismo<sup>204</sup> inerente a uma comunidade que desde cedo se viu obrigada a lidar com sua língua-mãe, o pomerano, com a língua da igreja, o alemão, e com a língua vigente em sua nova terra, o português brasileiro – sem contar com outras línguas presentes na região, como hunsrückisch<sup>205</sup> falado por muitos imigrantes oriundos do Hunsrück e o polonês dos imigrantes poloneses (PITANO; NUNES, p. 26) instalados em áreas dos municípios de Dom Feliciano/RS, Amaral Ferrador/RS e Camaquã, por exemplo. O Vídeo 9<sup>206</sup> (Anexo 11) disponibiliza trecho do registro audiovisual de *Ein prosit*, na voz do coral Sempre Alegre, sob a regência de Bruno Feltz.

Após mais um momento de toque do Musical Boa Esperança, ocorreu a dança do bolo, a qual, dessa vez, registrei audiovisualmente. A dança teve início com o casal recém-casado dançando enlaçado em torno do cesto das ofertas que repousava sobre uma cadeira no meio do salão, em meio aos convidados que a assistiam. Em seguida, o noivo fez sua oferta, incitando os demais a procederem da mesma forma, enquanto a noiva pôs em mãos o saco com os números a serem distribuídos para o sorteio. Logo após os noivos, os pajens imitaram o ato, exceto a oferta, depois foi a vez dos padrinhos, e logo dos demais convidados, mantendo a hierarquia costumeira das festas coloniais – bem como a divisão sexual da atuação dos casais na dança do bolo e do cesto: os homens fazem a oferta em dinheiro e as mulheres retiram o número para o sorteio<sup>207</sup>. Durante dez minutos o procedimento

---

<sup>203</sup> Tive a oportunidade de julgar alguns concursos de corais na colônia lourenciana na década de 2000, onde verifiquei, *in loco*, tal afirmação.

<sup>204</sup> Define-se multilíngue como alguém capaz de se comunicar em três ou mais línguas com certo grau de proficiência (BIALYSTOK, 2001).

<sup>205</sup> Trate-se de uma variedade da língua alemã falada na região do Hunsrück, situada entre os rios Reno e Mosela no sudoeste da Alemanha (HORST; KRUG, 2012, p. 369).

<sup>206</sup> Trecho da canção alemã *Ein prosit*, na voz do coral misto Sempre Alegre e sob a regência do maestro Bruno Feltz, durante o Casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

<sup>207</sup> No entanto, pôde-se observar um par de mãe e filha que dançou e dividiu-se de forma diversa à tradicional – talvez por falta da figura paterna naquela família específica –, e um par de três, um trio,

repetiu-se, conferindo substancial contribuição financeira à festa. A trilha sonora foi uma polca solada por Félix ao teclado, com acompanhamento de guitarra (Miro), batedeira (Rodrigo) e contrabaixo (Egon), subdividida em duas Seções, A e B, sendo a Seção A na tonalidade de Fá Maior (F), com harmonia restrita aos acordes de tônica (F, Fá Maior) e dominante (C, Dó Maior), e a Seção B na tonalidade de Sib Maior (Bb), contando com os acordes de tônica (Bb, Sib Maior), subdominante (Eb, Mib Maior) e dominante (F, Fá Maior). Foram sorteados três bolos e, após o sorteio, a bandinha tocou uma “pequena valsa”, nas palavras de Miro, para os casais contemplados dançarem enlaçados, com o bolo em mãos, fazendo jus à nomenclatura da dança. O Vídeo 10<sup>208</sup> (Anexo 12) disponibiliza trecho do registro audiovisual da dança do bolo, referente aos seus primeiros 1’30” de execução.

Algumas horas depois, já durante a noite, houve também a dança polonesa. Como alguns músicos queriam descansar, entre eles Miro, Neiki e Egon, os três irmãos Hörnke, os colegas solicitaram-me ao contrabaixo. Um tanto renitente, por temer interferir demais no contexto, acabei cedendo e resolvi colaborar com a bandinha – minha principal preocupação era etnográfica, i.e., não ultrapassar as fronteiras de minha observação participante ao bandoneon, porém, naquela conjuntura, compreendi que aquele convite era, sim, etnográfico, partia da bandinha, por uma razão bem delimitada à situação de descanso para os irmãos fundadores. Ao longo da polonesa, então, toquei contrabaixo para o Musical Boa Esperança, participação registrada visualmente (Mosaico 6) por Rafael Hörnke<sup>209</sup>, filho de Egon – que também é contrabaixista, mas não estava disposto a desempenhar o papel de instrumentista na ocasião –, cuja formação naquele momento era a seguinte: Félix ao sax alto e Pino ao trombone, desempenhando o papel de solistas; e Rodrigo à

---

formado por pai, mãe e filho, em que o pai fez a oferta e o filhinho retirou a senha, indicando que a referida divisão sexual da dança não é muito rígida.

<sup>208</sup> Dança do bolo durante o Casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

<sup>209</sup> Agora sim, no quinto toque etnográfico junto à bandinha, eu já havia cultivado intimidade suficiente com os guris do Boa Esperança para solicitar-lhes apoio aos registros visuais e audiovisuais dessa etnografia musical.

guitarra, Rudinei à bateria, e eu ao contrabaixo, realizando o acompanhamento. A trilha sonora da polonesa consistia em uma polca em Mib Maior (Eb), cuja harmonia não ultrapassava os acordes de tônica (Eb, Mib Maior), dominante (Bb, Sib Maior) e subdominante (Ab, Láb Maior) da referida tonalidade, por onde eu desempenhava o padrão rítmico-melódico de polca utilizado por Egon<sup>210</sup> e suas variações, algumas parecidas com as utilizadas pelo contrabaixista oficial, outras diversas, e também acrescentando frases musicais na linha de contrabaixo, algo não muito usual na prática contrabaixística corrente naquele contexto musical. Esse procedimento chamou a atenção dos colegas de bandinha, principalmente de Egon, que me observava ao lado do palco. Enquanto os convivas procediam com as coreografias da polonesa pelo salão, mais uma vez eu ajudava o Musical Boa Esperança como “multi-instrumentista”, em um momento de necessidade, cumprindo o dever a contento, mas esgueirando-me no limiar do transgredir fronteiras etnográficas.

---

<sup>210</sup> Intercalando a nota tônica e a nota quinta justa, mais grave, uma casa acima da tônica, em ritmo de semínimas.



Mosaico 6: Mosaico descritivo da atuação do pesquisador como contrabaixista junto ao Musical Boa Esperança durante a dança polonesa no casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul (fotos do apoiador Rafael Hörnke).

Mais tarde, Miro solicitou-me que tocasse novamente o chote *Rainlender*, recém-tirado, e que já começava a ganhar sua preferência no rol de nosso repertório de bandoneon solo. Também tocamos *Xots dáí Kots*, outro chote convidativo à dança, gênero musical da preferência dos pomeranos da colônia de São Lourenço do Sul. Ademais, permaneci no palco realizando acompanhamento para outras músicas instrumentais, soladas pelos sopros e/ou pelo teclado até o final da festa, que se deu por volta das 20h30min.

Combinou-se, após a festa, de ensaiarmos no próximo final de semana na casa de Egon, onde ensaiaríamos as músicas instrumentais soladas ao bandoneon e também novas músicas cantadas a serem incluídas no repertório da bandinha. Ainda durante o pós-festa, quando lá permanecemos a convite da organização para alimentação e confraternização – enquanto tocava um som mecânico, a cargo da sonorização do conjunto –, os noivos, Rafael e Liziane Hartwig, solicitaram-me uma *selfie*, em cima do palco, com o bandoneon, para registro fotográfico. Pediram-me, ainda, que eu publicasse a referida *selfie* no *Facebook*, mesmo que o casal não possuísse perfil naquela rede social, e sequer havia forma de enviar-lhes a foto posteriormente. Portanto, não lhes importava ter o registro em mãos, ou em algum perfil virtual, e sim, o registro por si. O pedido trouxe-me certo alívio enquanto pesquisador, pois o receio de interferir no contexto, principalmente em festas particulares, persistia. Nessa feita, ao contrário, o pesquisador, e sua pesquisa, foram recebidos de braços abertos.

No retorno do casamento, Neiki, nosso baterista, convidou-me para beber uma cerveja em uma venda da colônia – a venda da Marlene, ou da *Malena*, como dizem os pomeranos –, que ficava no caminho entre a Comunidade Evangélica São Paulo de Quevedos II e sua casa. Lá, pela primeira vez durante a etnografia, surgiu a preocupação, por parte da bandinha, em relação à minha retirada do conjunto após o término da pesquisa. Nas palavras de Neiki: “O que a gente vai fazer sem nosso bandoneonista”? (Audiário de campo, Casamento em Quevedos II, inserção nº 5 [pós-áudio], 19/06/2016, 15h47min). Para além dos laços etnográficos e de amizade,

essa frase denota – bem como o pedido de *selfie* dos noivos – o *status* do bandoneon nesse contexto musical.

#### 4.2.8. Ensaio em Quevedos – 25/06/2016

Uma semana após o casamento em Quevedos II, então, por proposição de Miro, marcamos um ensaio na colônia, na casa de Egon, em Quevedos, a partir das 16h da tarde. Ensaíamos algumas músicas relativas ao bandoneon, como a *Xtat Pólka*, a pedido de Félix, da qual Miro seguia considerando complicada para a bandinha a Seção C, onde a harmonia ficava apenas nos acordes de subdominante (F, Fá Maior) e dominante (G, Sol Maior), repetidamente, em relação à tonalidade da música (C, Dó Maior), de modo que decidimos, portanto, não prosseguir com as tentativas de ensaiá-la e incluí-la no repertório – e, de fato, o pessoal da bandinha sentia dificuldade em apreender essa música que, apesar de ser uma polca, o gênero mais próximo a eles, possuía uma sequência harmônica que escapava ao que estavam acostumados. Mostrei a Neiki e Félix o chote *O bandoneon do Vitor*<sup>211</sup>, de Vitor Redmer, em Lá Maior, tonalidade que complicava a participação do naipe de sopros<sup>212</sup>, mas que, no entanto, mostrava-se propícia para justamente dar um descanso ao mesmo, uma das funções do bandoneon na bandinha. Tocamos *Fóta Krúiha* em Dó Maior, instrumental, ao bandoneon, para incluí-la nas possibilidades de repertório solo bandoneonístico, a qual tocamos eu, Miro, Neiki, Egon e Félix, sem dificuldades – ainda sem sopros, cumprindo a mesma função d’*O bandoneon do Vitor*. Tocamos também *In uza tit*, com minhas adaptações para a versão instrumental, e

---

<sup>211</sup> Faixa 2 do CD *No embalo do bandoneon e da 8 baixos, vol. 1*, de Vitor Redmer, bandoneonista e multi-instrumentista da Banda Sul Brass, do interior de São Lourenço do Sul, gravado na sede da bandinha em 2014.

<sup>212</sup> Como os trompetes e o trombone da bandinha são afinados em Bb (Si bemol), um tom abaixo da afinação padrão, por convenção o naipe precisa tocar determinada música sempre um tom acima de seu tom original. Nesse caso, como a música era em Lá Maior, os sopros precisariam tocá-la em Si Maior para que suas notas soassem naquela tonalidade, sendo que esta possui cinco sustenidos em sua escala, dificultando sua execução, já que os sustenidos são notas que tais instrumentistas geralmente não dominam.

debatemos sobre os andamentos de *De múta éna hóchtich* e *De fest*, especialmente, que a bandinha tocava mais rapidamente ao vivo que no CD do *Projeto Pomerando*, algo que foi justificado por seu atrelamento, nas festas, à dança – não se pode perder de vista que a função primordial da bandinha é a animação e a incitação à dança. Quanto à *Valsa da Vitória*, Miro justificou as poucas vezes em que ele foi tocada pelo conjunto devido às localidades, pois, dependendo do local da festa, Miro sabia, de antemão, por conta de suas três décadas à frente do Musical Boa Esperança, se a audiência gostaria ou não de dançar uma valsa: “Tua valsa é bonita. [...] Depende do lugar. Tem lugar que o pessoal gosta de valsa, mas tem lugar que não, por isso às vezes a gente toca a tua, às vezes não” (Audiário de campo, Ensaio em Quevedos, inserção nº 4 [pós-áudio], 25/06/2016, 22h12min).

Ensaíamos, por seu turno, muitas músicas cantadas, algumas que há muito tempo a bandinha não tocava, segundo os colegas, sendo cinco delas em Ré Maior, tonalidade à qual eu ainda estava adaptando-me. Algumas canções precisaram ser transpostas, baixadas de tom, pois Miro considerou-as agudas para cantar, fato que conferiu trabalho ao naipe dos sopros, o qual necessitou transpor suas partes. Ensaíamos, também, músicas instrumentais para sopros e teclado, algumas delas com modulações de Fá Maior (F) para Mib Maior (Eb) e outras de Fá Maior (F) para Sib Maior (Bb). E ensaiamos, por fim, *Menina pomerana*, por mim composta com a intenção de averiguar o processo de arranjo e ensaio do Musical Boa Esperança em relação a uma música com letra. Conforme relatado anteriormente, após enviar a canção por *e-mail* e obter o aval de Miro, levando em conta sua sugestão de trocar o gênero musical de polca para chote, Félix ficou encarregado de arranjá-la. Considerando o momento apropriado, haja vista o primeiro ensaio de *Menina pomerana* junto à bandinha e o interesse etnográfico inerente à mesma, detalharei a seguir seu processo composicional e de arranjo desde o princípio.

No dia 29 de maio de 2016 havia começado a compor a canção *Menina pomerana*, ainda em saída de campo, referente ao toque na confirmação em Harmonia II, compondo a letra e a melodia de seu refrão: “Menina linda, pomerana/ seus olhos

são da cor do céu/ O seu sorriso me encanta/ cabelos loiros como a luz do sol” (Audiário de campo, Confirmação em Harmonia II, inserção nº 7 [pós-áudio], 30/05/2016, 14h34min). No entanto, somente no dia 31 de maio do referido ano concluí sua composição, resultando na seguinte letra/cifra (Figura 16):

**MENINA POMERANA**

F                    C7  
Menina linda, pomerana,  
F                    C7    F  
seus olhos são da cor do céu...  
C7  
O seu sorriso me encanta,  
F                    C7    F  
cabelos loiros como a luz do sol.

C7  
E, quando o dia acordar,  
F  
nos seus braços eu quero estar...  
C7  
Amor, amor, vem cá,  
juntos vamos sonhar  
Bb    F    C7  
e para sempre se ama.....a...aar

C7  
E, quando a noite cair,  
F  
nos seus braços eu quero curtir...  
C7  
Amor, amor, vem cá,  
juntos vamos dançar  
Bb    F    C7  
e para sempre se ama.....a...aar

Figura 16: Letra/cifra da canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador (edição do pesquisador).

Para enviá-la por *e-mail* a Miro, gravei a canção, cantando e acompanhando-me ao violão. Criei a letra, de cunho romântico, alinhado à temática pomerana e apoiado no ineditismo do tema: a mulher pomerana – descrições fenotípicas étnicas

podem ser observadas na letra, como os olhos azuis e os cabelos loiros<sup>213</sup>, além de uma referência à festa e à dança. Já a melodia, compus acompanhando-a com ritmo de polca, em compasso binário 2/4, com andamento acelerado, de forma a aproximá-la, musicalmente, a algumas músicas cantadas pelo Musical Boa Esperança, de outras bandinhas, baseadas no referido gênero musical, preocupando-me, ainda, em não extrapolar as fronteiras harmônicas do contexto musical alemão/pomerano local – i.e., além de baseá-la na tonalidade de Fá Maior (F), a mais utilizada naquele contexto devido aos instrumentos de sopro, incluí apenas os acordes de tônica (F, Fá Maior), dominante (C, Dó Maior) e subdominante (Bb, Sib Maior) em seu acompanhamento cordal. Através do Áudio 3<sup>214</sup> (Anexo 13), disponibilizo trecho do registro sonoro da composição *Menina pomerana*, de minha autoria, referente à sua primeira exposição, ainda em ritmo de polca, i.e., a versão original enviada por *e-mail* a Miro.

Após o retorno de Miro, via *Messenger* do *Facebook* no dia 01 de junho de 2016, no qual ele sugeria que se trocasse o gênero musical de polca para chote, pois, segundo ele, os pomeranos gostavam mais de chote, regravei a canção no mesmo dia, atendendo seu pedido, enviando-a por *e-mail* novamente e obtendo seu aval. Como a melodia e a harmonia permitiam, apenas mudei a batida, ao violão, de polca para chote, acomodando acentuações, transformando o compasso binário 2/4 em quaternário 4/4. O resultado sonoro pode ser conferido no Áudio 4<sup>215</sup> (Anexo 14), o qual contém trecho do registro sonoro da composição *Menina pomerana*, de minha autoria, referente à sua primeira exposição, já em ritmo de chote, i.e., a segunda versão enviada por *e-mail* a Miro.

Assim, depois do *ió* (“sim”, em pomerano) de Miro, enviei essa segunda versão a Félix, ainda no mesmo dia, para que criasse o arranjo da canção, dentro dos

---

<sup>213</sup> Muito embora nem todas as mulheres pomeranas tenham esses traços, algo que pode ser consultado em fotos e vídeos disponibilizados nessa etnografia. Ainda correndo o risco de rotulação e generalismo, justifico tais menções fenotípicas às metáforas relacionadas a olhos azuis e céu e cabelos loiros e sol.

<sup>214</sup> Trecho do registro sonoro original da canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador (gravação do pesquisador).

<sup>215</sup> Trecho do registro sonoro da segunda versão da canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador (gravação do pesquisador).

procedimentos usuais do conjunto, sem minha interferência musical. Ainda que eu houvesse sublinhado isso, Félix não resistiu em pedir minha opinião e sugestões, as quais lhe furtei por motivos etnográficos evidentes – o objetivo da canção era, tão somente, diagnosticar tais procedimentos dentro do contexto da bandinha. No dia 02 de junho de 2016, Félix enviou-me por *e-mail* a introdução que havia criado para *Menina pomerana*, tocada ao acordeon, onde intrínsecas ouviam-se várias vozes, bem como o acompanhamento rítmico-melódico na baixaria do instrumento, incluindo frases musicais. O Áudio 5 (Anexo 15) disponibiliza o registro sonoro da introdução composta por Félix para *Menina pomerana*, ao acordeon.<sup>216</sup>

Félix sugeriu-me executar a introdução ao bandoneon, a qual tratei de ensaiar durante os dias que antecederam o ensaio, inclusive com a frase final de baixos à mão esquerda, à maneira de sua gravação ao acordeon. Uma das dúvidas de Félix recaía sobre a instrumentação da introdução: a deixaríamos somente a cargo do bandoneon, ou tocaríamos sua primeira execução solada apenas pelo bandoneon e a sua repetição reforçada pelos sopros? Como não queria interferir no processo, recomendei a Félix que discutisse com Miro e com o naipe de sopros qual seria a melhor fórmula, haja vista que no processo de arranjo das minhas músicas instrumentais a troca de ideias entre Félix e os colegas de bandinha havia se mostrado profícua, e etnográfica. Então, durante o ensaio em Quevedos, Félix tocou ao teclado, acompanhado por mim ao bandoneon, a melodia da introdução da canção para que Rudinei a aprendesse ao trompete – dessa vez, sem o apoio do sistema de pistos, pois Félix havia se esquecido das partes para trompete em casa –, enquanto Pino também a tirava de ouvido. Após a aprendizagem, Félix demonstrou a estrutura que havia pensado para o arranjo introdutório: a primeira frase da introdução, composta de 2 semifrases de 2 compassos, era solada apenas pelo bandoneon, enquanto a segunda frase, composta de 1 frase de 4 compassos, era reforçada pelos trompetes – enquanto o primeiro trompete, de Rudinei, solava a

---

<sup>216</sup> Registro sonoro da introdução composta ao acordeon por Félix para canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador (gravação de Félix Tessmann).

melodia junto ao bandoneon, o segundo trompete, a cargo de Félix, executava uma voz uma terça acima da melodia. Tratava-se, portanto, de uma resolução diversa por parte de Félix que, em vez de delegar o solo apenas ao bandoneon ou dividir as repetições da intro entre somente bandoneon e bandoneon e sopros, sua dúvida inicial, decidiu optar por uma solução intermediária, por intercalar a instrumentação de acordo com as frases da mesma. No entanto, restava ainda a atuação do trombone de Pino no arranjo, o qual seria, a princípio, na ideia de Félix, de caráter improvisatório durante as frases dadas aos trompetes – procedimento usual do trombonista. Porém, Pino, utilizando-se de sua experiência e percepção musical, sugeriu reforçar a melodia justamente nas frases atribuídas somente ao bandoneon, acrescentando glissandos nas notas finas das semifrases. O resultado do arranjo de Félix, com a contribuição de Pino, para a introdução de *Menina pomerana* pode ser verificado no Vídeo 11<sup>217</sup> (Anexo 16), que contém o registro audiovisual<sup>218</sup> de trecho do ensaio da canção durante o ensaio na casa de Egon em Quevedos, referente à introdução – ainda sem os glissandos de Pino – e ao refrão em suas duas apresentações.

A análise do procedimento de arranjo da bandinha para uma música com letra permitiu observar que, para além de fórmulas pré-estabelecidas, às quais se poderiam julgar dominantes a partir do observado em investigação similar referente às músicas instrumentais, há espaço para a criatividade e para a experimentação. Assim como Félix optou por um caminho distinto aos inicialmente cogitados, mediante reflexão e experimentação – além da criatividade musical aplicada na criação da melodia da introdução, que não era uma mera repetição de algum trecho da melodia da canção, e sim, uma linha melódica independente, mas que, ao mesmo

---

<sup>217</sup> Registro audiovisual de trecho do ensaio da canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador, durante o ensaio na casa de Egon, em Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do apoiador Volmir Gehrmann) – Volmir Gehrmann, mais um dos gurus da bandinha a apoiarem-me na pesquisa, realizando registros enquanto eu estava tocando.

<sup>218</sup> Nesse vídeo eu apareço cantando, porque Miro ainda não estava seguro para cantar a nova canção – algo que será mais bem explicado logo adiante –; por esse motivo não estou tocando bandoneon e, por conseguinte, o arranjo não se encontra completo. Contingências de ensaio.

tempo, remetia à melodia do refrão –, Pino utilizou-se de sua percepção e experiência para mudar seu procedimento usual das músicas instrumentais, onde atua improvisando junto às partes delegadas aos sopros, escolhendo, dessa vez, solar junto ao bandoneon, intercalado aos trompetes, emprestando instrumentação diferenciada à costumeira. O arranjo para *Menina pomerana*, até o momento, resumia-se à introdução – no restante da canção os sopros não atuavam –, algo que a bandinha poderia modificar ao longo de mais ensaios ou toques, adicionando mais frases, mas, somente a introdução já fora capaz de condensar um procedimento de arranjo genuinamente alemão/pomerano regional, consistindo-se em um recorte do contexto musical da Serra dos Tapes de valor etnográfico.

Ainda referente à *Menina pomerana*, por Miro ainda estar inseguro em cantá-la, pediu-me que a cantasse durante o ensaio, o que incitou os colegas de bandinha a me solicitarem que a cantasse nos toques, e outras músicas também. Se as solicitações anteriores de contribuição ao conjunto que não a bandoneonística foram justificáveis etnograficamente, essa foi por mim refutada de pronto, pois me proferia protagonismo desnecessário e causaria interferência demais no contexto. Contudo, no ensaio, para ajudar Miro a aprender a melodia e a bandinha a ensaiá-la, cantei a canção algumas vezes. Enquanto isso, Miro observava e analisava, a ponto de sugerir mudanças na forma da música. Na versão original, *Menina pomerana* começa com o refrão – após a introdução instrumental, evidentemente –, cantado duas vezes, para depois passar-se às estrofes, duas, A e B, quando se retorna ao início e repete-se tudo, encerrando com mais uma apresentação da intro. Para Miro, no entanto, a forma mais adequada seria a seguinte: intro, duas vezes o refrão, depois estrofe A, refrão uma vez, intro, refrão duas vezes, estrofe B, e refrão uma vez, além de cortar um compasso da última nota da estrofe que antecede o refrão. O objetivo de Miro era tornar a canção passível de ser tocada em seu contexto musical, por isso, adaptou sua forma à maneira que achava mais adequada para tal, indicando certa resistência formal, uma vez que *Menina pomerana* começava pelo refrão, algo que causou

estranhamento ao *Fóta Krúiha*. O Áudio 6<sup>219</sup> (Anexo 17) disponibiliza o registro sonoro de trecho do ensaio de *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador, referente à sua primeira apresentação, na voz do Musical Boa Esperança – agora sim, com os glissandos de Pino.

Foram seis horas de ensaio, contabilizando também o tempo dispendido para comer mocotó com pão, carreteiro, beber cerveja e jogar conversa fora, perfazendo um encontro informal, dada a proximidade entre os membros da bandinha e a relação de parentesco entre muitos deles, mas que carregava também certa seriedade, pois os músicos esforçavam-se para relembrar ou aprender suas partes, até porque eram raros os momentos de ensaio do conjunto, haja vista seus trabalhos paralelos e os toques. O local do ensaio foi o galpão da casa de Egon, onde ele trabalhava como soldador autônomo – embora trabalhasse também formalmente como soldador em uma empresa colonial – e também fazia churrascos, misto de lazer e serviço, em consonância com minhas impressões referente ao ensaio. Além de eu ter gravado em áudio todo o ensaio com o aplicativo de gravação de meu *smartphone*, algumas fotos – além de algumas filmagens – foram feitas pelo apoiador Volmir Gehrmann, às quais disponibilizo a seguir, sob a forma de mosaico descritivo (Mosaico 7). O próximo toque já seria na semana seguinte, uma festa de comunidade na localidade Feliz. Feliz também estava o pesquisador, com o resultado etnomusicológico de seu instrumento investigativo e com o contato prolongado com seus colaboradores: *Menina pomerana*, composta para investigar o processo de arranjo no contexto musical alemão/pomerano local, acabou compondo o mesmo, através do recorte que proporcionou.

---

<sup>219</sup> Registro sonoro de trecho do ensaio de *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador, na voz do Musical Boa Esperança (gravação do pesquisador).



**Mosaico 7: Mosaico descritivo do ensaio na casa de Egon, em Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (fotos do apoiador Volmir Gehrman).**

#### *4.2.9. Festa de comunidade em Picada Feliz – 03/07/2016*

Após o baile de casais, os casamentos, a boda, a confirmação e o ensaio, essa seria minha primeira festa de comunidade junto à bandinha. Sabia de antemão que

não teríamos acesso livre à copa, como no casamento ou na confirmação, mas, a exemplo do baile de casais, talvez Miro e algumas pessoas da audiência nos oferecessem bebidas<sup>220</sup> e a comunidade alimentação. Estava previsto que as esposas/namoradas dos músicos iriam acompanhá-los – ao contrário de casamentos e confirmações, que são festas particulares, as festas de comunidade, por seu caráter mais aberto, tinham essa característica –, o que permitiria um contato mais íntimo com as extensões da bandinha.

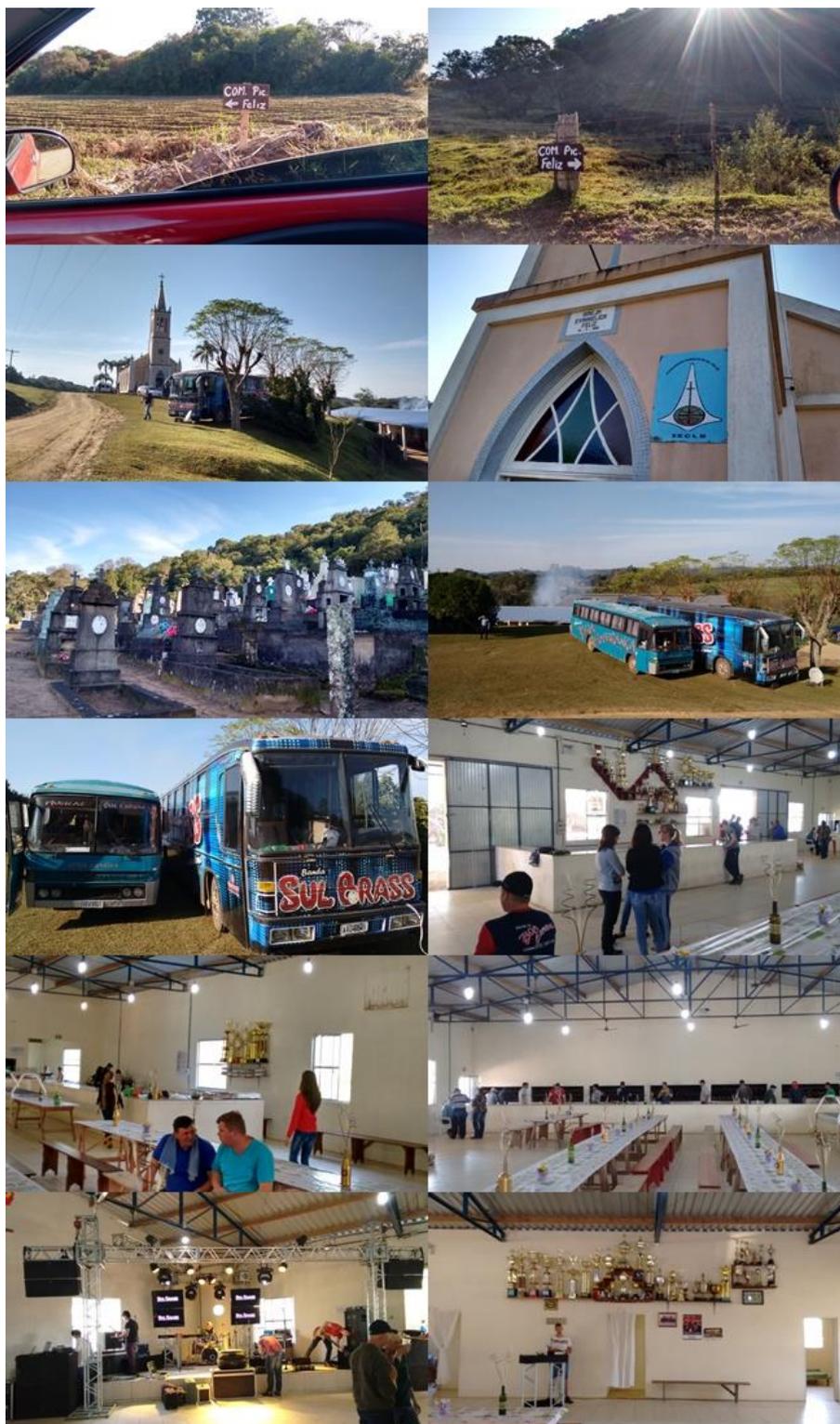
Para chegar à festa – dessa, devido à localização da mesma, fui de carro –, segui placas de madeira afixadas à beira das estradas para guiar visitantes, especialmente nas bifurcações das estradas secundárias. Por volta das 10h da manhã, ao badalar dos sinos da igreja da Comunidade Evangélica de Picada<sup>221</sup> Feliz, iniciou-se o culto de celebração da festa da comunidade, o qual não quis adentrar e observar para não me tornar invasivo e profanador, mas pude escutar, ao longe, a apresentação de um coral. Preferi, então, registrar o espaço da comunidade (Mosaico 8), que contava com igreja, cujo prédio fora fundado em 1980, cemitério, bom espaço para estacionamento e, mais abaixo da coxilha, um salão amplo, como de praxe, para comportar grandes festas, que contava com duas copas – uma para as bebidas e outra para as comidas –, seis churrasqueiras, e várias mesas compridas para o almoço, as quais seriam retiradas depois, para abrir espaço para a audiência e para a dança. Logo em seguida, chegou o ônibus da bandinha, inclusive portando as esposas de Miro, Egon e Neiki, além de uma de suas filhas e uma amiga da mesma, o qual fora estacionado ao lado do ônibus da Sul Brass, inaugurando a interação entre bandas já no estacionamento. Como a referida banda tocava o baile da festa, à noite, tocaríamos em seu equipamento e, por isso, não necessitamos carregar e montar o nosso, mas, sim, passar o som em torno das 11h30min. A Sul Brass contava, em sua estrutura, com quatro televisores de plasma e com um técnico de som próprio,

---

<sup>220</sup> Esse procedimento não fora relatado nessa etnografia até o momento, mas será mais bem detalhado mais adiante.

<sup>221</sup> Necessária, talvez, faça-se a menção de que o termo picada, aqui, refere-se a um caminho estreito, alusão às picadas abertas pelos imigrantes alemães/pomeranos quando de sua chegada à região.

situado em frente ao palco, mas mais afastado, equipado com uma mesa de som. O turno da manhã era, portanto, destinado ao culto festivo na igreja, aos últimos preparativos para o toque e para o grande almoço, e as pessoas iam-se chegando aos poucos.



Mosaico 8: Mosaico descritivo do espaço da Comunidade Evangélica de Picada Feliz durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).

Pouco antes do almoço, fui ao ônibus da Sul Brass para assistir um pouco do Grenal válido pelo campeonato brasileiro de 2016, a convite da banda – pensava que

seria esse mais um momento de interação entre bandas, com mais componentes do Boa Esperança, mas fui apenas eu –, pois seu ônibus contava com antena de sinal via satélite. Logo após, ainda comemorando a vitória por 1 a 0 na casa do arquirrival, dirigi-me à fila do *buffet*, uma grande fila – os colegas de bandinha já estavam almoçando. Nisso, Egon e Pino vieram ao meu encontro para advertir-me: “Danilo, tu não fica na fila, vai direto lá, vai no *buffet* direto, pega um prato e te serve” (Audiário de campo, Festa de comunidade em Picada Feliz, inserção nº 4, 03/07/2016, 13h46min). Mesmo em uma festa de comunidade, portanto, os músicos têm regalias. Pós-almoço, registrei (Foto 23) a presença das acompanhantes da bandinha, esposas, namoradas, filhas, parentes e amigas que, ao contrário dos toques anteriores, de caráter mais particular, puderam acompanhá-la na festa de comunidade de Picada Feliz. Da esquerda para a direita, reconhece-se: Caroline, prima de Márcia (esposa de Miro); Mônica e Luiza, esposa e filha de Neiki, respectivamente; Leda, esposa de Egon; Marli, tia de Márcia e vó de Leônidas; Nara, mãe de Leônidas; Juliana, namorada de Félix; Márcia, esposa de Miro; e Lorena, vizinha da vó de Leônidas.



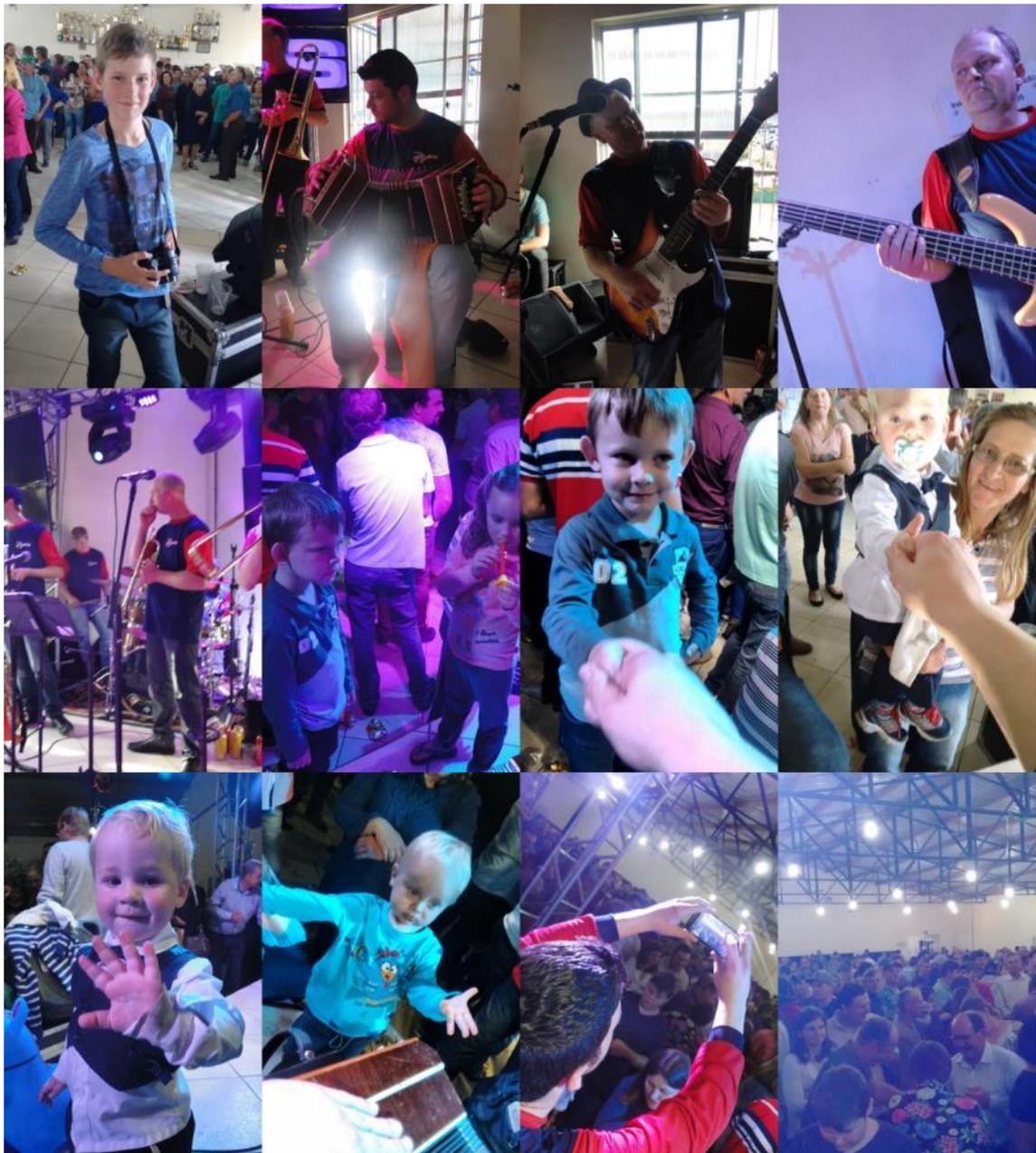
**Foto 23: Registro da presença das acompanhantes dos músicos do Musical Boa Esperança durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

No início da tarde, conversei um pouco com Vitor Redmer, multi-instrumentista, bandoneonista e proprietário da banda Sul Brass, autor da música

instrumental para bandoneon por mim recém-tirada *O bandoneon do Vitor*, sobre bandoneon e a música pomerana. Segundo ele, não tem tido tempo para ensaiar bandoneon, tanto que nem havia trazido o instrumento para a festa. Entretanto, aproveitou o ensejo para apresentar-me a Altair Lüdtke, considerado por Vitor um expoente bandoneonista da colônia, o qual aprendeu a tocar o instrumento com seu pai e que tocava em um conjunto chamado Recordando o Passado. Perguntou-me Altair sobre as tonalidades em que eu tocava, e disse-lhe tocar em Fá Maior, em Dó Maior, em Sol Maior as músicas instrumentais, e os acompanhamentos em Sib Maior, Mib Maior e Ré Maior também, ao passo que me respondeu tocar apenas em Mi Maior. Esse fato já fora comentado por mim e Félix anteriormente, em uma conversa informal a caminho do baile de casais em Sesmaria, quando ele me relatou ter identificado tal limitação tonal em vários instrumentistas expoentes coloniais, que tocam muito bem, mas em apenas uma ou algumas tonalidades (Audiário de campo, Baile de casais em Sesmaria, inserção nº 2, 30/04/2016, 18h40min). Altair também tinha um bandoneon fabricado por Willi Boemeke, e disse tocar com os polegares por dentro das alças laterais do bandoneon, algo que considerei peculiar, haja vista a técnica usual de se colocar os polegares por fora dessas alças, até mesmo para pressionar o respiro do fole, e, por tanto, perguntei-lhe o porquê dessa maneira de tocar, obtendo o seguinte como resposta: “Eu tinha onze anos quando comecei a aprender, e minha mão era muito pequena, então eu tinha que usar o polegar lá dentro, aí me acostumei” (Audiário de campo, Festa de comunidade em Picada Feliz, inserção nº 4, 03/07/2016, 13h46min). As técnicas bandoneonísticas na região da Serra dos Tapes, conforme o observado até o momento, e muito em virtude de se tratar de músicos empíricos, provêm da própria intuição dos instrumentistas, adaptando-as à sua maneira.

O toque da tarde começou às 14hs, e tocamos até às 18h30min. Muitas crianças subiram ao palco para interagir com os músicos, principalmente com o bandoneonista (Mosaico 9), enfatizando o interesse infanto-juvenil no instrumento e na música. Uma das crianças portava um trompete de brinquedo, e outras duas

pediram para cumprimentar o bandoneonista, alcançando sua mão e oferecendo um sorriso impagável. Além delas, outras tantas observavam a bandinha atentamente, próximas ao palco, enquanto a audiência começava a aglomerar-se pelo salão. Consegui realizar algumas fotos, outras, o apoiador Leônidas, e, a música, não cessava.



**Mosaico 9: Mosaico descritivo do toque vespertino durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador e do apoiador Leônidas Miguel Schröder).**

De músicas instrumentais ao bandoneon tocamos *João Balaio* e *Rainlender* na sequência e, depois, a pedido de um senhor para mais uma ao instrumento, tocamos *Xots dáí Kots*, o qual precisou ser prolongado para saciar a audiência que o dançava com afinco. Se havia quatrocentas pessoas para servirem-se no almoço, conforme a organização da festa, infiro que havia cerca de seiscentas pessoas no salão durante a tarde, sem contar o pessoal mais jovem que permanecia no lado de fora, em torno a carros com alto-falantes poderosos tocando música de discoteca, *funk* carioca e sertanejo universitário – esse público apenas adentraria o salão (alguns deles) quando começasse o show-baile<sup>222</sup> com a banda Sul Brass, banda de prestígio (não só, mas majoritariamente) dentre essa faixa-etária. Após guardar meu bandoneon em meu carro, ao percorrer de volta o trajeto entre a parte externa e a parte interna do salão, a fim de registrar aquela paisagem sonora<sup>223</sup> tão diversa e tão vizinha, decidi dedicar a inserção nº 6 do audiário de campo referente àquela festa de comunidade ao registro da mesma, à qual disponibilizo através do Áudio 7<sup>224</sup> (Anexo 18). Começo o áudio com a referência: “Audiário de campo, 3 de julho de 2016, inserção 6, tocada em Picada Feliz, paisagem sonora” (Audiário de campo, Festa de comunidade em Picada Feliz, inserção nº 6, 03/07/2016, 18h50min); logo, pode-se ouvir a música

---

<sup>222</sup> Segundo Félix e Juliana, muitas pessoas no contexto musical da colônia consideram que a banda Sul Brass está em “um outro nível” (Audiário de campo, Festa de comunidade em Picada Feliz, inserção nº 7 [pós-áudio], 03/07/2016, 20h24min) em relação às demais bandinhas locais, por conta de seu sucesso radiofônico, investimento em equipamentos, em instrumentos musicais e em visual. Talvez por isso, em um panfleto da festa anual da comunidade de Egon, a Comunidade Evangélica São Paulo de Quevedos II, ofertado a mim pelo colega contrabaixista – festa aconteceria no mês de agosto, e Egon a estava divulgando –, constasse o termo show-baile ao lado da referida banda, enquanto ao lado da outra bandinha, que tocava durante a tarde, contasse apenas o termo animação. Ainda que esses termos possam referir-se apenas ao tipo de toque – quem toca durante a tarde anima a festa, quem toca à noite faz o baile –, é evidente que a banda Sul Brass goza de bom *status* na região.

<sup>223</sup> Conforme Raymond Murray Schafer (2001), a paisagem sonora equivale tecnicamente a “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas” (SCHAFER, 2001, p. 366). Lembrei-me desse conceito durante a caminhada de retorno ao salão – havia ido até meu carro para guardar o bandoneon – e decidi, subitamente, gravar em inserção do audiário de campo aquela paisagem sonora plena de ambiguidades e hibridismos, a fim de ilustrar, sonoramente, o ambiente no qual circulava. Assim, como “uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos, e não em objetos vistos” (SCHAFER, 2001, p. 24), um registro em áudio mostrava-se adequado para registrar tal ambiente.

<sup>224</sup> Paisagem sonora de percurso entre a parte externa e a parte interna da festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul (gravação do pesquisador).

*Seu polícia*<sup>225</sup>, da dupla sertaneja Zé Neto & Cristiano, em versão *remix*<sup>226</sup> na versão do DJ Rodrigo Campos<sup>227</sup>; intercalado à música de bandinha que se pode ouvir ao fundo, em seguida ouve-se uma música em inglês, de discoteca, a qual não consegui identificar; até o adentrar ao salão, em meio à música de *Kerb*. Dessa forma, intento dar uma pequena amostragem da híbrida paisagem sonora de uma festa de comunidade, especialmente ao cair da noite, onde faixas-etárias e estilos musicais competem, demarcam seus territórios, culturais e temporais.

Permaneci por cerca de uma hora na festa, pós-toque, para bem de observar um pouco a banda Sul Brass, embora já soubesse que o motivo maior de minha intenção de observá-los não poderia ser observado: Vitor Redmer não havia levado seu bandoneon. De toda sorte, identifiquei algumas músicas em comum no repertório das bandinhas, Sul Brass e Boa Esperança, como uma música instrumental (chote) que incluía um acorde menor (a única dentre as músicas do Musical), a canção gauchesca *Adeus Mariana*<sup>228</sup>, a bandinha *Amada Minha*<sup>229</sup>, entre outras; inclusive, segundo Pino, algumas do repertório do antigo conjunto Universal, bandinha atualmente desativada, mas que deu origem à Sul Brass e onde tocou por vários anos. Afora isso, a referida banda contava com um repertório um pouco mais atual, de músicas de sucesso no momento, incluindo muitas músicas no estilo sertanejo universitário, forró, e músicas gaúchas de baile – embora tenha como *slogan* a frase “O novo som da música alemã” e toquem bastante música alemã/pomerana –,

---

<sup>225</sup> «Seu polícia», da dupla Zé Neto & Cristiano [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u2C2UU0UpZc>.

<sup>226</sup> Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (Online). Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/remix>. Acessado em: 19 abr. 2018), a palavra *remix* refere-se ao registro de uma música já gravada anteriormente, mas com nova sobreposição ou combinação de sons. Nesse caso, a música sertaneja ganhou o acréscimo de elementos musicais de música eletrônica, de discoteca, para fazer-se menção à terminologia nativa.

<sup>227</sup> O qual possui um site (Online). Disponível em: <http://www.djrodrigocampos.com.br/>. Acessado em: 19 abr. 2018).

<sup>228</sup> «Adeus Mariana», Pedro Raymundo [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2G2ma9mrXw>.

<sup>229</sup> «Amada minha», Os Atuais [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RnNrmWcaeA>.

algo que a diferia um pouco do Musical Boa Esperança, de repertório mais conservador, embora não se furtasse a já comentados hibridismos.

Teríamos um final de semana de folga, e o próximo toque seria em mais um casamento. Essa etnografia musical pomerana já se encontrava no sexto toque, e “segue o baile”, como diz o ditado gaúcho. Não havia como prever quantos toques teríamos durante o ano, mas, como encontrava-nos em julho, era possível que chegássemos à marca de quinze toques juntos. Até o momento, eu não havia disponibilizado nessa tese nenhum registro audiovisual da audiência dançando, exceto as danças tradicionais. Portanto, graças ao apoio de Leônidas, que procedeu com tal registro enquanto eu tocava, por pedido meu, disponibilizo, através do Vídeo 12<sup>230</sup> (Anexo 19), registro audiovisual de casais e pares dançando, na festa de comunidade de Picada Feliz, um chote ao som do Musical Boa Esperança, a fim de exemplificar o papel primordial da bandinha: animar à dança.

#### *4.2.10. Casamento em Nova Gonçalves – 16/07/2016*

Ainda no dia 15 de julho de 2016, à tardinha, saí de casa rumando à casa de Egon para reunir-me aos colegas de bandinha e iniciar os preparativos para o toque no casamento na Comunidade Evangélica de Confissão Luterana Paz, de Nova Gonçalves, 2º Distrito do município vizinho Canguçu, fundada em 1966 – o primeiro toque intermunicipal com o Musical Boa Esperança. Levava equipamento novo para ampliar e otimizar os registros etnográficos, incluindo câmera e tripé para filmagem enquanto tocava, e gravador de áudio para registrar o toque na íntegra, visto que sua capacidade de gravação era de várias horas – assim, uma gama maior de eventos mencionados no audiário de campo poderiam ser conferidos nos registros.

Durante a viagem com o ônibus da bandinha, no trajeto Egon/Nova Gonçalves, o pessoal comentou que a festa de comunidade em Picada Feliz, na qual

---

<sup>230</sup> Audiência dançando ao som do Musical Boa Esperança durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do apoiador Leônidas Miguel Schröder).

tocamos em 03 de julho, havia rendido o valor bruto de R\$ 65.000,00, tendo a despesa de R\$ 40.000,00, perfazendo o lucro de R\$ 25.000,00 para a comunidade (Audiário de campo, Casamento em Nova Gonçalves, inserção nº 2, 15/07/2016, 21h34min). Já no casamento em Quevedos II, onde também tocamos, em 18 de junho, os noivos teriam angariado cerca de R\$ 37.000,00 – embora se desconhecesse as despesas, tratava-se de um montante considerável (Audiário de campo, Casamento em Nova Gonçalves, inserção nº 2, 15/07/2016, 21h34min). Citar os referidos valores, ainda que coletados de maneira informal, é relevante para se ter uma dimensão econômica das festas pomeranas, onde, devido à importância cultural que lhes é dada pela comunidade local, o investimento em comida, bebida, animação, etc., são altos, assim como é alta a receita oriunda de ofertas (casamento), ingressos, copa, almoço, cozinha (festa de comunidade), etc.

Ainda referente ao pré-toque, Rafael, filho de Egon, oportunizou-me comer uma iguaria tipicamente pomerana, desde sua terra natal. Enquanto esperávamos todos os colegas chegarem para partirmos de ônibus em direção à Nova Gonçalves, Rafa trouxe-me, da venda Tio Guido, vizinha a sua casa, dois *rollmops*. Eram sardinhas em conserva, enroladas em um pedaço de cebola, espetadas em palitos. Após divertirem-se com meu aceite e minha degustação – esperavam que eu recusasse, por considerar o prato exótico demais –, disseram-me que se tratava de uma comida pomerana. Segundo o pessoal, *roll* significaria “enrolado” e *mops* uma espécie de cachorro (mais especificamente é a denominação alemã para a raça de cães *pug*, de acordo com pesquisa na *internet*<sup>231</sup>). O prato seria proveniente da região da Pomerânia – norte da Alemanha, margens do mar Báltico – e feito originalmente com filés de arenque, peixe típico daquela região, o qual teria sido adaptado no Brasil, adotando-se o filé de sardinha<sup>232</sup>. Na volta da festa, parei na venda para comprar um

---

<sup>231</sup> Segundo o site *Guia de Raças* (Online). Disponível em: <http://www.guiaderacas.com.br/pug.shtml>. Acessado em 24 abr. 2018).

<sup>232</sup> De acordo com o site *Baixa Gastronomia* (Online). Disponível em: <http://www.bgastronomia.com.br/2008/08/o-que-e-um-rollmops/comment-page-1/>. Acessado em: 21 abr. 2018.

vidro de *rollmops* e Tio Guido relatou-me que, décadas atrás, quando o pessoal da colônia ainda conseguia comprar sardinha salgada em Rio Grande, muitas famílias faziam suas próprias conservas, mas que, atualmente, somente sua venda disponibiliza a iguaria, importando-a de Itajaí/SC.

Chegamos à comunidade Paz por volta das 22h e começamos a montar o equipamento, incluindo um sistema novo de luz adquirido pela bandinha que permitiria um jogo de luzes automático. Egon providenciou com a organização da festa alguns espetos de carne para fazer um pequeno churrasco, nossa janta pré-nupcial, e já tomávamos chope e cerveja à vontade. A copa informou-me que haveria quatrocentos e quarenta litros de chope disponíveis, além de doze fardos de vinte e quatro latões de cerveja, refrigerantes e destilados.

Entreconversas, Félix confidenciou-me ter sido convidado para tocar em outra bandinha, o Musical Mocidade, encontrando-se em uma encruzilhada (Audiário de campo, Casamento em Nova Gonçalves, inserção nº 3, 15/07/2016, 22h58min). Sua saída do Musical Boa Esperança provavelmente seria bastante sentida, tanto por parte da bandinha – haja vista seu protagonismo na confecção de arranjos e na execução multi-instrumental (teclado, trompete, sax) – quanto por parte de Félix – tocava com a bandinha há vários anos –, mas pesava em sua decisão a maior proximidade geográfica com a outra bandinha, em termos de sede e em termos de toques. Não querendo interferir, mas atendendo seu pedido de aconselhamento, recomendei-lhe conversar com Miro, negociar, profissionalmente. Antevendo desfecho similar à situação de seu pai, Cleomar Tessmann, haja vista a aparência de personalidade entre eles – ambos são reservados –, eu tive vontade de ajudá-lo, de intermediar, de ser o interlocutor da negociação, mas não me senti no direito, etnograficamente falando, de manipular as teias do destino da bandinha, aquele era um assunto para ser resolvido entre eles, sem minha interferência<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Nesse ponto de impasse, sofri minha condição ambígua, de meio pesquisador e meio músico. Ao mesmo tempo em que recordava a orientação ética/etnográfica de mínima interferência, também integrava a bandinha, a servia, de certa forma. Abster-me do assunto, embora respeitasse a pesquisa,

Dessa vez, os foguetes – e sua alusão à limpeza do ambiente através do barulho no imaginário pomerano –, já recorrentes em casamentos da região, soaram às 5h da manhã, fazendo as vezes de despertador etnográfico. Tratava-se da anunciação do início dos trabalhos do dia no mocotó e na sopa de galinha, ao qual observei por algum tempo. Entre tachos, ferramentas especiais para aquelas lides culinárias especiais – incluindo grandes utensílios artesanais, feitos de madeira, de forma com que o cozinheiro pudesse mexer mocotó e sopa sentado e afastado do calor demasiado do fogo –, lenha e ingredientes para as iguarias, um dos cozinheiros – que preparava o mocotó, recordando-me da subdivisão sexual do trabalho na cozinha: homens responsabilizam-se pelo mocotó e pelo churrasco; mulheres encarregam-se da sopa e das saladas – alertou-me que, no verão sim, aquele trabalho era complicado, devido ao calor que passavam à beira dos braseiros.

A cerimônia religiosa, nos casamentos da colônia, geralmente começa em torno das 9h da manhã, em contraponto aos casamentos urbanos – geralmente celebrados à tardinha ou à noite –, acarretando em preparativos, por parte dos noivos, convidados e organização, desde as primeiras horas do dia. Dessa forma, a festa estende-se durante todo o dia, até um pedaço da noite. Devido a procedimentos e manifestações culturais recorrentes em matrimônios coloniais – esse era o terceiro casamento etnografado –, considere oportuno elencá-los em uma tabela (Tabela 2), em ordem cronológica, não no intento de formatar o casamento pomerano da Serra dos Tapes dos dias atuais<sup>234</sup>, mas de contornar sua forma. Embora essa ordem não seja fixa, nem seus itens obrigatórios, e haja espaço para a variação, a tabela referente

---

parecia-me falta de zelo à bandinha pesquisada, e eu sentia que provavelmente conseguiria equalizar a situação, mas resisti em intervir, em nome da etnografia.

<sup>234</sup> Interessante observar que, baseando-se relatos de depoentes de G. M. Maltzahn (2011), as manifestações culturais em casamentos de descendentes de pomeranos na Serra dos Tapes atuais são bastante distintas das de outrora – sem mencionar as diferenças na configuração dos procedimentos. Se, por um lado, as danças da sopa, da recepção, do cesto, da vassoura e a jardineira não constam naqueles relatos, manifestações como o quebra-louças, o craval (quando uma boneca pendurada no teto indicava que era o momento das mulheres tirarem os homens para dançar), a dança da noiva e a figura do convidador (pessoa encarregada de, entre outras coisas, entregar os convites de casamento) não puderam ser observadas nessa etnografia – onde apenas a dança do bolo configurou-se como permanência.

aos procedimentos e manifestações culturais sucedidos no casamento de Ederson e Andressa Saalfeld, na Comunidade Paz de Nova Gonçalves, 2º Distrito de Canguçu, permite apreender um modelo recorrente de sua forma e compará-lo com os demais casamentos<sup>235</sup>.

<b>Procedimentos e manifestações culturais do casamento de Ederson e Andressa Saalfeld</b>			
<i>Item</i>	<i>Descrição</i>	<i>Turno</i>	<i>Horário (aprox.)</i>
Procedimento 1	Preparativos do salão	Dia e noite	Dia anterior
Procedimento 2	Montagem do equipamento (som e luz)	Noite	Dia anterior
Procedimento 3	Abertura oficial da cozinha (fogos)	Manhã	5h
Procedimento 4	Sopa e mocotó para os colaboradores	Manhã	8h
Procedimento 5	Cerimônia religiosa	Manhã	9h
Manifestação cultural 1	Dança da sopa (fogos)	Manhã	10h
Procedimento 6	Sopa e mocotó para os convidados	Manhã	10h
Manifestação cultural 2	Dança da recepção	Manhã	10h30min
Procedimento 7	Toque matinal	Manhã	11h
Manifestação cultural 3	Dança do churrasco	Manhã	12h30min
Procedimento 8	Almoço	Tarde	13h
Procedimento 9	Intervalo	Tarde	14h
Procedimento 10	Toque vespertino (fogos)	Tarde	15h
Manifestação cultural 4	Dança do cesto	Tarde	15h
Manifestação cultural 5	Dança do bolo	Tarde	16h
Manifestação cultural 6	Dança da vassoura	Noite	18h
Manifestação cultural 7	Dança da jardineira	Noite	19h
Procedimento 11	Encerramento (fogos)	Noite	19h30min
Procedimento 12	Desmontagem do equipamento (som e luz)	Noite	19h30min
Procedimento 13	Churrasco para os colaboradores	Noite	20h30min

**Tabela 2: Tabela referente aos procedimentos e manifestações culturais do casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu (elaboração do pesquisador).**

Das etapas listadas acima, os preparativos do salão não puderam ser totalmente observados, mas enquanto montávamos o equipamento de som e luz ainda havia movimentação em ajustes no arranjo, na copa, e na cozinha; após a abertura oficial da cozinha, com foguetório, durante o preparo da sopa de galinha e do mocotó o interesse maior da bandinha era conseguir água para o chimarrão<sup>236</sup>; a

<sup>235</sup> Nota-se que nesse casamento em específico não houve a dança polonesa, dançada no casamento em Quevedos II, por exemplo.

<sup>236</sup> Ainda que, a olhos gaúchos, não haja estranhamento em tomar-se chimarrão no Rio Grande do Sul, trata-se de descendentes de alemães/pomeranos, de uma comunidade étnica que admitiu, ao longo das gerações, esse hábito exógeno a sua cultura.

sopa de galinha e o mocotó, junto ao pão caseiro, forneceram energia necessária para as lidas festivas; como o prédio da igreja, naquela comunidade, distava cerca de cento e cinquenta metros do salão<sup>237</sup> (Foto 24), a dança da sopa, ou o cortejo dos noivos, foi mais longo, em interessante trajeto junto à estrada de chão batido, destacamento da bandinha, noivos, padrinhos/madrinhas e convidados em procissão colonial; em seguida da degustação da sopa e do caldo por parte dos noivos e dos convidados, procedeu-se à dança da recepção, quando os convivas cumprimentaram os noivos; logo após, iniciou-se breve toque matinal, interrompido pela execução da dança do churrasco, na qual o destacamento do Musical Boa Esperança guiou o cortejo de maneira a passar próximo às churrasqueiras, em saudação aos churrasqueiros; depois do almoço e de breve intervalo, deu-se início o toque vespertino, mais longo, entrecortado pelas danças do cesto, do bolo, da vassoura e da jardineira – todas transcorridas nos moldes das observações anteriores –, tendo essa última encerrado as atividades do casamento; procedemos, então, com a desmontagem do equipamento para só depois comermos churrasco, oferecido pela organização, para restabelecer-nos.

---

<sup>237</sup> Conforme foto aérea emoldurada junto à galeria de troféus que orna o salão, disponibilizada a seguir.



**Foto 24: Foto aérea da área (da esq. p/ dir.: salão, casa pastoral, igreja e cemitério) da Comunidade Evangélica de Confissão Luterana Paz, de Nova Gonçalves, interior de Canguçu (foto do pesquisador).**

Em virtude de ter deixado o gravador de áudio gravando em cima do palco desde as 9h30min, antes mesmo de procedermos com a dança da sopa, pude registrar sonoramente a entrada desse cortejo no salão, daquele ponto de escuta. Ao passo que os guris da bandinha, na retaguarda, abaixaram o volume do som mecânico, começou-se a ouvir o destacamento aproximar-se, saudado por novo foguetório. A música habitual das danças da sopa, da recepção e do churrasco<sup>238</sup>, aos poucos, toma o ambiente, exemplificando a paisagem sonora mais marcante dos matrimônios coloniais animados pelo Musical Boa Esperança e dotando-a de espacialidade. O Áudio 8<sup>239</sup> (Anexo 20) disponibiliza o referido registro, desde o abaixar do volume do

---

<sup>238</sup> De acordo com Miro, em contato via *Whatsapp* no dia 22 de abril de 2018, o nome da referida música seria *Porto Alegre*, de autor já desconhecido por se tratar de “uma música muito antiga”. Não foi possível localizá-la no site *YouTube*. Devido ao seu título, em português e homenageando a capital do Rio Grande do Sul, *Porto Alegre* pode ter sido composta por alguma bandinha alemã/pomerana gaúcha pretérita, ou então, haja vista uma prática do contexto da música de bandinha já verificado nessa etnografia, a citada música instrumental pode ter sido rebatizada em algum momento – assim como *De fest* virou *Vili Lindeman* e *De múta éna hóchtich* tornou-se *Fúmbal schtáia* para o Musical Boa Esperança, e, posteriormente, *Xots dáí kots* tornar-se-ia *Xote do Danilo* –, restando sua origem ainda mais duvidosa.

<sup>239</sup> Registro sonoro da dança da sopa desde o ponto de escuta do palco durante o casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu (gravação do pesquisador – gravador no palco).

som mecânico até o estabelecimento do pelotão musical dentro do salão, perfazendo 2'04" de gravação.

Já devido a ter deixado a câmera nova em um tripé ao lado do palco, para registrar audiovisualmente boa parte do toque, registrei o uso percussivo do bandoneon, por minha parte. Trava-se da música *Fica amor*, tocada pela bandinha em Mi Maior, tonalidade da qual eu ainda não dominava os acordes ao instrumento para proceder com o acompanhamento. Resolvi, portanto, ajudar percussivamente, batucando na madeira do corpo do bandoneon, aproveitando a captação da cápsula interna de microfone de seu sistema de amplificação eletrônica. Tal recurso e reuso do bandoneon foi recebido com surpresa e divertimento por parte da audiência, resultando em um elemento performático que adotaria dali em diante na execução daquela canção nos toques posteriores. Através do Vídeo 13<sup>240</sup> (Anexo 21), disponibilizo o trecho inicial da referida música, incluindo o reuso percussivo do bandoneon por parte do pesquisador/musicista, além de frases de animação de Miro<sup>241</sup>.

Dentre as demais músicas tocadas durante os toques matinal e vespertino, a música cantada *Feiticeira*<sup>242</sup> consolidou-se como uma oportunidade de empenhar o recurso de arranjo de pergunta e resposta, parafraseando o teclado de Félix nos espaços da melodia, especialmente no refrão; tocamos uma das músicas autorais da bandinha, em pomerano, *Vii köipa* ("Nós compramos"), algo não muito corriqueiro, para minha surpresa<sup>243</sup> – a referida canção possui o solo mais difícil ao bandoneon

---

<sup>240</sup> Reuso percussivo do bandoneon durante o casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu (filmagem do pesquisador – câmera ao tripé).

<sup>241</sup> Vibrações na filmagem – verificadas apenas posteriormente – ocorreram pela disposição da câmera em cima de uma caixa de som, único local disponível na oportunidade, mas que, em toques futuros, foi evitado devido a essa contingência.

<sup>242</sup> «Feiticeira», Amado Batista [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBYdrnlhEY>.

<sup>243</sup> Já que durante a (pré)etnografia eu tocava com o Musical sete músicas em pomerano autorais da bandinha, esperava que as mesmas fossem recorrentes durante os toques etnográficos. Contrariando minha expectativa, pela necessidade de animar as festas, a maior parte do repertório do Boa Esperança era constituído por músicas instrumentais soladas aos sopros, voltadas à dança, restando pouco espaço para esse tipo de música – ademais, infiro, o fato de tratarem-se de músicas autorais deixava

dentre as demais músicas autorais pomeranas do Boa Esperança, mas que eu sempre treinava, mais por estudo que por precaução –; tocamos também a canção tradicional pomerana *De fest*, cantada por Miro, com segunda voz de Rudinei, e com solo de bandoneon, solando a melodia durante quase toda a música; *Rainlender* e *João Balaio*, os maiores acertos bandoneonísticos junto à bandinha até aquele momento, seguidas por *Xots dáí kots*, também foram solicitadas por Miro, tendo a primeira ganhado arranjo de segunda voz ao teclado de Félix; e Miro pediu-me, ainda, que eu tocasse *Fóta Krúiha* instrumental, pois ele não queria cantá-la no momento, e o fiz, mas em Dó Maior (C), tonalidade na qual havia tirado a música de ouvido e ensaiado sua versão ao bandoneon, e não em Sol Maior (G), a tonalidade original – como os sopros e o teclado estavam descansando, avisamos o contrabaixista e tocamos sem problemas.

Em conversas pós-toque, soube-se que o nosso próximo toque seria apenas em 21 de agosto, em festa de comunidade em Harmonia II, mesmo local onde havíamos tocado a confirmação de Alessandro Klug em 29 de maio – teríamos um recesso mais de um mês, portanto.

Demos carona, no ônibus da bandinha, às senhoras do *Buffet da Vóka*<sup>244</sup>, as quais haviam chegado à festa às 5h, mas que um dia antes já haviam ido ao local do casamento para cortar os legumes. Segundo elas, algumas empresas de *buffet* na colônia fornecem até mesmo os ingredientes para o preparo dos alimentos da festa, mas o *Buffet da Vóka* oferecia apenas a mão de obra (no preparo de doces, saladas, sopa de galinha, pães, o trabalho de lavar a louça, etc.). Esse contato denotou certa profissionalização da área culinária colonial em detrimento ao sistema comunitário, ainda vigente<sup>245</sup>, mas em menor escala.

---

Miro incerto da receptividade das mesmas por parte da audiência, exceto, é claro, o sucesso *Fóta Krúiha*.

<sup>244</sup> Segundo as senhoras, *vóka* é a maneira como os netos da proprietária se referiam a ela, sua avó, fato que deu origem à denominação da empresa.

<sup>245</sup> Schneider e Menasche (2015), por exemplo, ao estudarem a festa de comunidade da localidade Sesmária, interior de São Lourenço do Sul (a mesma comunidade do primeiro toque com a bandinha), reportam que certo casal, ao ser convidado para um casamento alemão/pomerano na região, já sabe

Ao apagar das luzes nupciais, os noivos, novamente, fizeram questão de posar para uma fotografia junto à bandinha (Foto 25), e mais uma vez posicionaram-se próximos ao bandoneon. O retrato, clicado pela empresa de fotografia Foto Hilário (assim como na confirmação em Harmonia II), porta, além do registro festivo e etnográfico, certa irreverência do conjunto, uma vez que Miro e Pino trocaram de instrumentos, propositada e especialmente para a ocasião. Na foto, da esquerda para a direita, vê-se Rafael Hörnke, Egon Hörnke e seu contrabaixo, Volnei Hörnke (Neiki), os noivos Andressa e Ederson Saalfeld, eu com meu bandoneon (ladeado, por mera coincidência, por duas garrafas de cerveja), Rudinei Hartwig e Félix Tessmann com seus trompetes, Eno Hartwig (Pino) com a guitarra de Miro, Almiro Hörnke (Miro) com o trombone de Pino, e Rodrigo Hörnke.



**Foto 25: Registro fotográfico dos noivos junto ao Musical Boa Esperança durante o casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu (foto do gentilmente cedida por Foto Hilário).**

---

que o presente que se espera que eles deem aos noivos é a ajuda na feitura da sopa e no mocotó. Também em outras festas da comunidade, assim como outros alemães/pomeranos da região, eles doam seu trabalho, “além de aportarem a maior parte dos ingredientes a serem empregados na preparação dos pratos sob sua responsabilidade” (SCHNEIDER; MENASCHE, 2015, p. 238).

#### 4.2.11. Festa de comunidade em Harmonia II – 21/08/2016

Naquela tarde, fui até a casa de Egon, onde encontrei Félix e Juliana para rumarmos ao salão da comunidade de Harmonia II, local do toque do dia com a bandinha, o qual começaria, inicialmente, às 15h. No entanto, por volta de 12h30min, Márcia, esposa de Miro, ligou para mim e para Félix para nos informar que a organização da festa gostaria de antecipar nosso toque para às 13h30min. Na impossibilidade de chegarmos ao local em tempo, apressamo-nos no intento de chegar o mais cedo possível. Como o bandoneon não tocava em todas as músicas, minha ausência não seria muito sentida, mas, em contrapartida, Félix era fundamental para o Musical Boa Esperança, pois centralizava arranjos, atuação ao teclado, ao trompete e ao sax. Para piorar a situação, ainda nos perdemos durante o trajeto, precisando pedir informações para chegar à Comunidade Evangélica Luterana Independente de Harmonia II às 14h.

O toque do Musical Boa Esperança estendeu-se entre 14h e 19h, quando começaria o show-baile da banda Guarani – uma bandinha mais moderna, a exemplo da banda Sul Brass. Mais uma vez, chamou a atenção o envolvimento das crianças com a bandinha, dessa vez não só com relação ao bandoneon, mas também ao trombone – devido ao *rider*<sup>246</sup> de palco da banda Guarani, detentora do equipamento instalado na festa, o trombonista ficava bem à frente do conjunto, ao lado do bandoneon, auferindo-lhe mais destaque visual que o de costume. Quanto ao trombone (Mosaico 10), dois meninos, de idades provavelmente entre 5 e 6 anos, subiram no palco, aproximaram-se de Pino-trombonista, alinharam-se a ele e, com as duas mãos, começaram a imitar o instrumentista, passando a integrar a bandinha em seu imaginário infantil. Logo em seguida, Pino disponibilizou o bocal do trombone a eles, mas segurando o instrumento, ainda pesado para seu porte, causando frenesi. Daquele interesse todo, daquela atividade lúdico-musical, de fundo étnico, talvez

---

<sup>246</sup> Termo usual na terminologia musical que se refere ao mapa do palco, i.e., a disposição dos microfones, dos instrumentos, etc.

resultem novos músicos coloniais, algo que o contato com a bandinha, incentivado pelos músicos, propicia.



**Mosaico 10: Interesse infantil no instrumento trombone durante festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

Já quanto ao bandoneon, um menininho de cerca de três anos, portando uma pequena gaita, deliberadamente subiu ao palco, posicionou-se ao meu lado e ali ficou por quase uma hora, observando a movimentação do fole e das teclas, imitando-me tocar, colega de banda momentâneo. Apesar de pousar para fotografias (Foto 26), o pequeno mantinha um semblante concentrado apenas desmanchado pela música *Fóta Krúiha*, do Musical Boa Esperança, executada ao vivo pela bandinha e por ele, canção em pomerano a qual cantou a plenos pulmões. Ainda que esse momento tenha escapado às câmeras, com o registro fotográfico a seguir pontua-se, uma vez

mais, o interesse infantil à música pomerana e ao bandoneon, reservando a um ponto futuro sua continuidade.



**Foto 26: Pequeno gaiteiro durante festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (foto do apoiador Leônidas Miguel Schröder).**

Em determinada altura do toque, Miro, ao microfone e com uma folha de papel em mãos, começou a listar as comunidades que haviam feito sua inscrição na festa, perfazendo até aquele momento o total de trinta comunidades presentes. Como relatado anteriormente, pessoas de uma comunidade marcam presença em festas de outras comunidades para que pessoas daquelas prestigiem a festa da sua em retribuição. O dado recém-referido dá uma amostragem da quantidade de comunidades envolvidas nesse jogo de troca comunal, destacando-se como um fator fomentador cultural bastante relevante.

Outro papel da bandinha, além de listar as comunidades presentes, é proceder com os convites de festas dessas comunidades. Em momentos de breve

descanso do conjunto, Rudinei responsabiliza-se por essa comunicação, revelando um outro papel das visitas de comunidades a uma determinada festa, o de divulgação de sua própria festa. Ademais, esses convites são mais um revelador da profusão de festas comunais alemãs/pomeranas na região. A cada convite, listam-se as atrações, como a cargo de que banda estará a animação, os jogos que serão disponibilizados, a sortida copa, o *buffet*, etc., além do nome da comunidade, o local e a data.

O fato de disponibilizar de uma câmera sobre um tripé, para bem de gravar algumas dezenas de minutos dos toques, possibilitou a apreensão de momentos musicais relevantes ainda não registrados anteriormente, dada suas características fortuitas. Um desses casos é o Vídeo 14<sup>247</sup> (Anexo 22), flagrante de um trecho de acompanhamento bandoneonístico característico de valsa, desempenhador de um papel do bandoneon na bandinha enaltecido por Miro, o de instrumento acompanhador, seja em músicas instrumentais ou em canções. Tal acompanhamento, além de manter o tom, nas palavras do *Fóta Krúiha*, empresta coloratura pomerana ao conjunto, haja vista seu apelo étnico, e faz as vezes de sopros em respostas rítmico-harmônicas nos trechos onde os mesmos descansam, acrescentando variedade timbrística ao arranjo. No registro audiovisual, a valsa instrumental inicia-se ao solo do trombone, acompanhado em seguida pela guitarra, pelo bandoneon, pela bateria e pelo contrabaixo, e, quando da repetição da primeira Seção da música, os trompetes também passam a acompanhar o solo de trombone, em rítmica semelhante à do bandoneon.

Outro momento musical relevante inédito captado pela câmera ao tripé durante a festa de comunidade de Harmonia II foi a segunda voz ao teclado composta por Félix para o chote *Rainlender*, solado por mim ao bandoneon. O tecladista utiliza-se de timbre de bandoneon para realizar seu acompanhamento, criado de maneira livre, sem o compromisso de unicamente dobrar a melodia em

---

<sup>247</sup> Acompanhamento bandoneonístico de valsa durante a festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador – câmera ao tripé).

intervalos de terças ou sextas, por exemplo. No Vídeo 15<sup>248</sup> (Anexo 23), o supracitado chote é solado pelo bandoneon, contando com a segunda voz do teclado com timbre de bandoneon e com o acompanhamento de guitarra, bateria e contrabaixo. O menininho da gaita, referido acima, aliás, figura também no vídeo, em sua apresentação imaginária.

Vale lembrar que um dos papéis importantes do bandoneon e do teclado enquanto instrumentos solistas na bandinha é de conferir descanso aos sopros. Com essa função foram tocadas a recém-citada *Rainlender*, mas também *João Balaio* e mais uma valsa, referida por Miro como “aquela valsa em Dó que tu e o Félix tocam” (Audiário de campo, Festa de comunidade em Harmonia II, inserção nº 2 [pós-áudio], 22/08/2016, 11h16min). Quando o guitarrista/vocalista do Musical Boa Esperança solicitou-nos tal música, a partir dessa referência, não consegui lembrar-me de pronto de que valsa se tratava, quando Félix, em piscadela, iniciou-a ao teclado. Era o convite musical para meus contracantos, minhas respostas, em forma de frase musical, às perguntas melódicas do teclado – eu sequer recordava, mas Miro havia memorizado que havia uma valsa em Dó Maior (C) na qual eu contraponteava o teclado com o bandoneon. Procedimento já descrito anteriormente, mas não registrado, dessa vez encontrou guarida no gravador de áudio disposto sobre o palco em tempo integral durante as apresentações, outro ganho das melhorias no equipamento de pesquisa. Através do Áudio 9<sup>249</sup> (Anexo 24), disponibilizo trecho da valsa em Dó Maior (C) solicitada por Miro, a qual, a partir de então, poderia ser incluída no repertório de descanso dos sopros e em meu repertório bandoneonístico, ainda que em dueto com o teclado.

Testemunhava-se mais uma festa de comunidade repleta, de salão lotado, que aos poucos foi animando-se e dispendo-se a dançar. A seguir, disponibilizo registros fotográficos (Mosaico 11) que corroboram tal afirmação. Se o palco ficava

---

<sup>248</sup> Segunda voz ao teclado de Félix para o chote *Rainlender* durante a festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador – câmera ao tripé).

<sup>249</sup> Procedimento de pergunta e resposta entre teclado e bandoneon em valsa em Dó Maior (C) durante a festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul (gravação do pesquisador).

junto à parede frontal do salão, em um dos lados menores do retângulo que consistia o prédio, logo à sua frente reservava-se justo, mas concorrido, espaço à dança; à direita, o portão de entrada; à esquerda, copa, banheiros e cozinha; nos fundos, mesas de tábua compridas destinadas aos comes e bancos para o descanso dos mais velhos; e, no teto, algumas fitas penduradas conformavam a enxuta decoração. Como de costume, a bebida e a comida iam-se vendendo aos borbotões, especialmente o espumarado chope à moda colonial. A trilha sonora, contudo, ganhou novos matizes, em virtude de a bandinha incluir músicas instrumentais não tocadas costumeiramente nos toques, inclusive algumas continentes de modulações pouco recorrentes, como de Sib Maior (Bb) para Dó Maior (C) – uma subida de tom, de um tom – e de Sib Maior (Bb) para Sol Maior (G). E, por conta de uma audiência de faixa etária mais avançada, Miro solicitou-nos que tocássemos a valsa em pomerano *De fest*, dessa vez em andamento mais moderado, quando pude solar a melodia durante toda a canção, endossando o canto. Após o susto inicial, e nosso (quase)atraso, por minha parte e de Félix, a festa era, enfim, um sucesso.



**Mosaico 11: Audiência da festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul  
(fotos do pesquisador).**

Após o Musical Boa Esperança, como já referido, tocaria a banda Guarani, à qual pude observar um pouco, contemplando um repertório repleto de música gaúcha e sertaneja amparado por uma instrumentação constituída por sopros (dois trompetes e um trombone), guitarra, teclado, contrabaixo e bateria. Antes de subir ao palco, entretanto, um dos integrantes da banda, mostrando-se conhecedor do

contexto musical colonial, dirigiu-me a palavra e referiu-se ao bandoneon: “Parabéns, hein? Fazia tempo que a gente não via um desses” (Audiário de campo, Festa de comunidade em Harmonia II, inserção nº 2 [pós-áudio], 22/08/2016, 11h16min). Encerrava-se mais uma tarde comunal embalada pelo bandoneon e, após o crepúsculo, uma noite de duas semanas emudeceria sua voz, mas apenas para torná-la ainda mais eloquente no próximo toque.

#### 4.2.12. Festa de comunidade em Evaristo – 04/09/2016

Haja vista a repetição de eventos coloniais, em especial festas de comunidade, progressivamente havia menos informações inéditas relevantes para a pesquisa, passíveis de entextualização<sup>250</sup>: novamente havia indicação do caminho nas bifurcações através de placas pintadas e talhadas especialmente para o evento; outra vez havia um salão lotado de uma audiência sedenta por dança – e chope –; e uma vez mais tocamos o repertório corriqueiro, da maneira costumeira. Dessa forma, o filtro etnográfico tornou-se mais refinado, podendo-se pontuar, por comparação aos eventos anteriores, somente o ainda não observado, o não analisado, o não descrito, o não etnografado.

A principal novidade que eu levava era meu equipamento acessório ao bandoneon (Foto 27), adquirido por sugestão de José Curbelo, amigo e pesquisador e músico que tocou conosco no casamento em Harmonia, em 21 de maio. Conformavam o novo equipamento: um pré-amplificador universal *Gigpro* da *L. R. Baggs*, comprado através do *site eBay*, produto importado dos Estados Unidos que serviu para aumentar o volume do bandoneon, devido ao aumento da capacidade de sua amplificação sonora, além de possibilitar uma pré-equalização, tornando possível regular grave, agudo e ganho para além da equalização da mesa de som; um pedal

---

<sup>250</sup> Muito embora o aumento do material registrado, a partir da câmera ao tripé e do gravador de áudio sobre o palco, o guia fundamental da análise etnográfica continuou sendo o audiário de campo, a partir do qual se buscava, no material, suas referências relevantes à pesquisa – ainda assim, todos os vídeos e áudios foram escutados na íntegra.

de *reverb* da *Behringer*, modelo *DR600*, adquirido para acrescentar alguns efeitos ao som natural do bandoneon, uma vez que a mesa de som da bandinha não contava com esse tipo de regulagem; e uma fonte chaveada *Chip Sce*, para a alimentação (eletrônica) do pedal de efeito. O resultado foi bem recebido pela bandinha, sendo que pedi a Félix para que se posicionasse em meio à audiência enquanto eu passava o som, a fim de que ele pudesse afiançar minha equalização. Se o pré-amplificador mostrou-se indispensável, por conta do alto volume dos demais instrumentos do conjunto, o pedal de *reverb* indicou seu uso moderado, pois a acústica dos salões coloniais, naturalmente, já emprestava certa reverberação, e a utilização exagerada desse efeito resultava em um som embolado, pouco definido, quase um eco, algo indesejável naquele contexto.



**Foto 27: Equipamento acessório ao bandoneon utilizado durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul (foto do pesquisador).**

Outro fato novo foi a realização do cortejo ao casal festeiro e os demais casais da presidência da comunidade após o culto festivo, algo não observado nas festas de comunidade anteriores – Félix relatou-me que esse procedimento acontecia apenas esporadicamente (Audiário de campo, Festa de comunidade em Evaristo, inserção nº 1 [pós-áudio], 05/09/2016, 00h20min). Como diferencial da dança da sopa, cortejo que

conduz noivos ou confirmandos até o salão, para além da ausência da sopa – o referido cortejo ocorreu por volta de 11h30min da manhã, cerca de uma hora antes do almoço –, esse evento processional encerrou-se com os supracitados casais enlaçando-se em dança inaugural da festa, ao som da mesma música das danças da sopa, da recepção ou do churrasco, i.e., a polca instrumental *Porto Alegre*, já mencionada anteriormente. O referido evento ocorreu logo quando da minha chegada à festa, motivo pelo qual não toquei no mesmo, e sim o registrei audiovisualmente. Através do Vídeo 16<sup>251</sup> (Anexo 25), disponibilizo tal registro, complementando a descrição anterior com a instrumentação do destacamento da bandinha encarregado da condução: primeiro trompete (Rudinei), segundo trompete (Félix), trombone (Pino), caixa (Rodrigo) e surdo (Miro).

Uma vez mais, também, as acompanhantes dos músicos colegas de bandinha foram à festa, quando conversei longamente com Márcia, esposa de Miro. Dentre outros assuntos, Márcia perguntou-me sobre a possibilidade de eu ajudar a bandinha com alguns patrocínios para a confecção de um cartaz para a mesma, além de comentar sobre a possível gravação de um CD novo do Musical Boa Esperança, entre outras promoções<sup>252</sup>. Obviamente, não me neguei a ajudar, mas, no entanto, sublinhei que tais coisas não podiam partir de mim, por razões etnográficas, de interferência mínima no contexto estudado. Tudo o que partisse da bandinha eu poderia abraçar, porém, não proporia nada que interferisse na naturalidade de seus procedimentos.

Surpreendentemente, o próximo toque com a bandinha dar-se-ia apenas em dezembro, ou seja, passaríamos o restante de setembro, outubro e novembro em férias forçadas, salvo toque contratado emergencialmente. Eu já começava, então, a premeditar meu afastamento da bandinha, após o período de trabalho de campo –

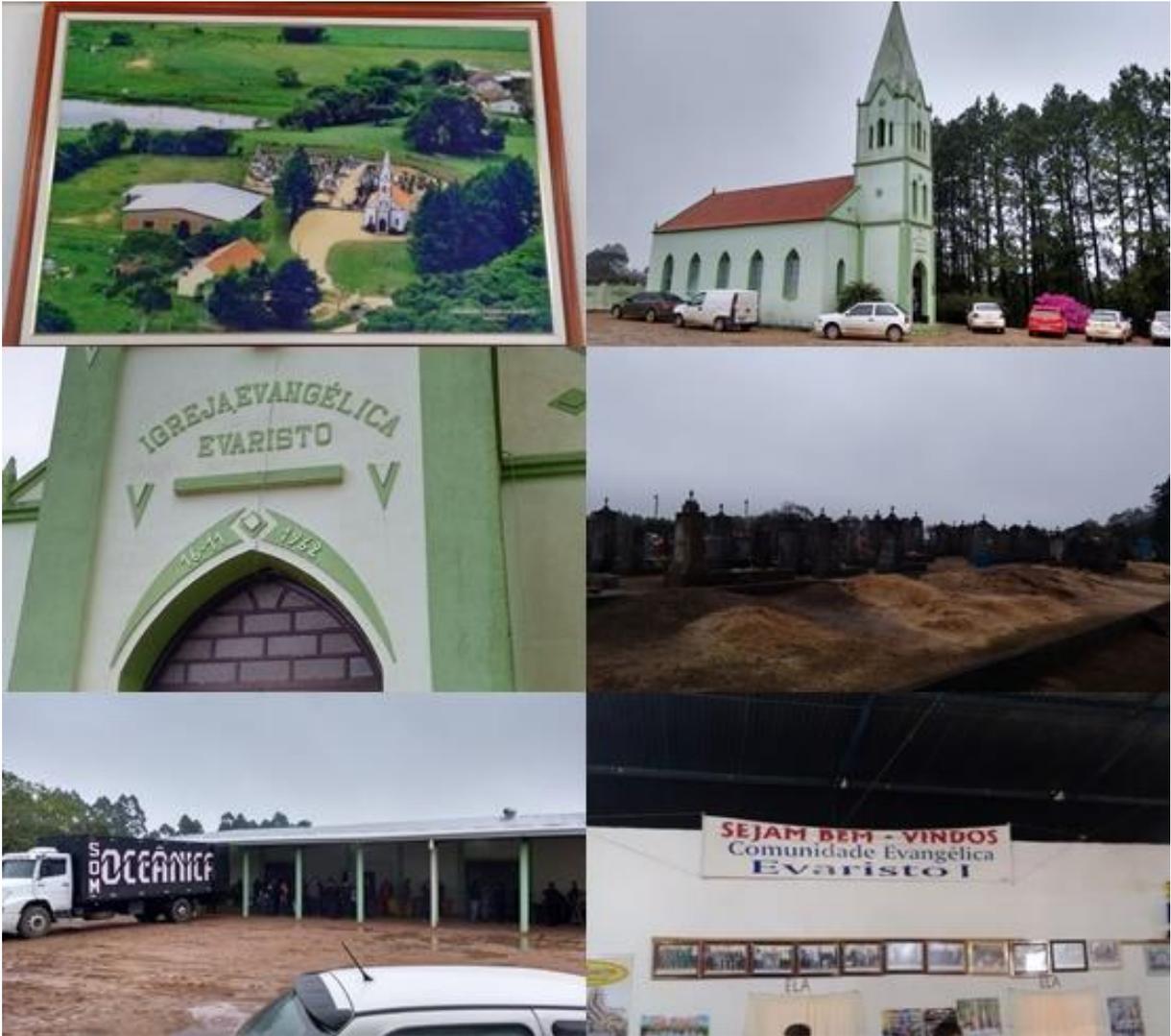
---

<sup>251</sup> Cortejo aos casais da presidência da comunidade durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul (filmagem do pesquisador).

<sup>252</sup> A ajuda à bandinha referente aos patrocínios para a feitura de um cartaz da mesma efetivou-se apenas em 2018, posteriormente ao trabalho de campo, quando a mesma organizou-se e consumou o pedido. Na oportunidade, fui até a casa de Miro, onde o Musical Boa Esperança reuniu-se, para fotografar o conjunto e encaminhar o registro à gráfica, bem como alinhar detalhes gráficos do cartaz. A pedido do pessoal, eu participei do cartaz, incluído como participação especial junto à bandinha.

para analisar o material registrado com o olhar de quem esteve dentro do contexto musical pomerano, mas que agora situar-se-ia fora do mesmo, seguindo o paradigma etnográfico recomendado (PINA CABRAL, 2013, p. 263; CLIFFORD, 1998, p. 33) –, o qual provavelmente seria um tanto dolorido para ambos os lados, tendo em conta os laços de amizade estreitados.

Já em clima de pré-despedida, disponibilizo a seguir uma sequência de mosaicos descritivos da festa de comunidade em Evaristo, incluindo registros visuais do entorno – foto aérea da área da comunidade, a igreja, o cemitério, o salão (Mosaico 12) –, da bandinha – os músicos, os instrumentos, o equipamento (Mosaico 13) – e da audiência – o público que lotava o salão, os dançarinos, as acompanhantes da bandinha, as crianças (Mosaico 14). Um sentimento de nostalgia começava a invadir-me.



Mosaico 12: Mosaico descritivo do entorno da festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).



Mosaico 13: Mosaico descritivo da bandinha durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).



**Mosaico 14: Mosaico descritivo da audiência durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

#### *4.2.13. Encontro fortuito com Miro no centro de São Lourenço do Sul – 24/10/2016*

No dia 24 de outubro encontrei Miro, fortuitamente, no centro de São Lourenço do Sul, quando conversamos um pouco. Ao perguntar-lhe “tudo bem”, respondeu-me: “Tudo bem, pena o Félix” (Audiário de campo, Encontro fortuito com Miro, inserção nº 1 [pós-áudio], 24/10/2016, 13h11min). O tecladista, trompetista e saxofonista do Musical Boa Esperança havia informado o *Fóta Krúiha* que o próximo toque seria seu último com a bandinha. Félix dissera a Miro que o dono de outra bandinha, o Musical Mocidade, havia lhe convidado para tocar com ele, sendo, tanto a sede do conjunto quanto seus toques, mais próximos de sua casa. Confessei a Miro que era sabedor da situação, que não quis interferir por conta da pesquisa, mas que havia aconselhado Félix a conversar com ele, explicar a circunstância, a fim de compor algum tipo de contraproposta. Miro, por sua vez, disse-me que Félix apenas ligou para informar-lhe que o próximo seria seu último toque com o Musical Boa Esperança e que, a partir de então, passaria a tocar com a outra bandinha porque a

mesma localizava-se mais perto de si. A própria Olívia, mãe de Félix, havia me encontrado dias antes e me relatado o impasse do filho, que sentia falta de conselhos de minha parte – a resolução da situação coincidiu com as férias forçadas do Musical, o que dificultou nosso contato.

Miro falou-me que iria procurar uma reposição, mas chegou a cogitar encerrar as atividades da bandinha caso não conseguisse suprir a ausência. Tal reposição, ou reposições, teriam de guarnecer as funções de tecladista e trompetista, no mínimo, sendo que Félix tocava também sax alto, acordeon, e encarregava-se dos arranjos para os sopros. Se Rodrigo, filho de Miro, que já se ensaiava ao trompete, já estivesse preparado para tocar tal instrumento em regime integral, ainda assim restaria a carência urgente de um tecladista. O momento era delicado e tenso, e eu estava preocupado com o destino da bandinha, mas, principalmente, chateado pelo meu posicionamento etnográfico, ético, porém, impotente. Ainda restava mais de mês para o próximo toque, uma confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul, no dia 11 de dezembro, último toque de Félix, para aumentar minha angústia. O futuro da bandinha era incerto.

#### *4.2.14. Confirmação em Campos Quevedos – 11/12/2016*

A confirmação de Mailon Maltzahn, em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul, no dia 11 de dezembro, foi o marcador de meu último toque com o Musical Boa Esperança – ou, ao menos, seria, pois ainda houve mais uma oportunidade, conforme será detalhado logo adiante –, o derradeiro evento previsto para essa etnografia musical pomerana que se estendeu ao longo do ano de 2016. Logo, a melancolia inerente era inevitável, tanto bandinha quanto pesquisador/bandoneonista restaram com um vazio dentro de si causado pelo afastamento etnográfico prenunciado, mas não pré-sentido. O mesmo toque marcaria também a despedida de Félix do conjunto, porém, desde o evento anterior, em Pelotas, do qual não pude participar, Miro já havia encontrado substituto, ou melhor,

substitutos: Henrique Krüger, de apenas 15 anos à época, assumira o teclado (e o acordeon) e Maurício Bubolz<sup>253</sup> o segundo trompete, por indicação de Pino e de Rudinei<sup>254</sup>.

Cheguei à Comunidade Evangélica Luterana Independente São João de Campos Quevedos antes mesmo que a bandinha – o ônibus saíra diretamente da casa de Miro naquela oportunidade, não havendo ninguém na casa Egon, ponto de encontro do conjunto, quando da minha passada – e registrei fotograficamente o entorno do evento (Mosaico 15), ainda sob a luz do alvorecer. A citada comunidade contava com duas igrejas (a mais velha inaugurada em 1964, a mais nova em 2010), dois cemitérios, e um amplo salão de festas com casa pastoral em anexo.

---

<sup>253</sup> O referido músico estava apenas quebrando um galho, tocando provisoriamente na bandinha. Segundo Miro, a ideia era efetivar Rodrigo, seu filho, no primeiro trompete (encarregado das primeiras vozes), passado Rudinei para o segundo trompete (a cargo das segundas vozes), e ainda havia Volmir Gehrman, um dos *roadies* do Musical, que estava preparando-se para também ajudar a esse instrumento (Audiário de campo, Confirmação em Campos Quevedos, inserção nº 1 [pós-áudio], 11/12/2016, 18h35min).

<sup>254</sup> Quanto a isso, Pino comentou-me que, realmente, Miro estava pensando em desistir da bandinha, mas ele e seu irmão esforçaram-se para encontrar substitutos a tempo do toque em Pelotas – ainda que o trompetista em caráter provisório –, para que a bandinha conseguisse sobreviver àquele momento delicado (Audiário de campo, Confirmação em Campos Quevedos, inserção nº 1 [pós-áudio], 11/12/2016, 18h35min).



**Mosaico 15: Mosaico descritivo do entorno da confirmação em Campos Quevedos, interior de São Lourenço do Sul (fotos do pesquisador).**

Durante a manhã, tocamos apenas uma hora, incluindo as instrumentais *João Balaio* e *Rainlender*, quando o avô do confirmando veio ao palco parabenizar a bandinha pelo repertório e pela a inclusão do bandoneon em sua instrumentação, instrumento tradicional local que contava com poucos tocadores nos dias atuais. Além disso, consegui entrevistar, brevemente, cada integrante do Musical Boa Esperança presente naquele evento, a fim de registrar dados biográficos dos mesmos, os quais foram apresentados no item referente à breve biografia dos colegas de bandinha, segundo item dessa etnografia musical pomerana propriamente dita. Contudo, algumas impressões dos colegas referentes à minha atuação ao bandoneon

junto à bandinha e ao tempo que compartilhamos serão a seguir relatadas, por questão cronológica.

Miro mostrou-se agradecido pela parceria e pelo empenho do bandoneon ao longo do ano, instrumento que, segundo ele, ajudou a bandinha tanto nas músicas solo – variedade de repertório – quanto nas músicas instrumentais a cargo de outros instrumentos e nas músicas cantadas – sustentação da harmonia. Egon, sobre o ano que passamos juntos, relatou que gostou de ter um bandônio tocando junto à bandinha, e sobre os anos de estrada com o Musical Boa Esperança, comemorou a convivência sadia com os demais integrantes, organizadores de festas e audiência. Neiki, por sua vez, salientou que se sentia feliz por ter tido a chance de tocar acompanhando um bandoneon, mas colocou em primeiro lugar a amizade e o companheirismo construídos ao longo daquele ano entre pesquisador/bandoneonista e bandinha. Pino tinha-me como um companheiro, sublinhou que a audiência local gostava muito do bandoneon e reforçou a esperança de que eu continuasse tocando com o conjunto assim que possível: “Isso é a melhor coisa da banda, a amizade que nós temos” (Audiário de campo, Confirmação em Campos Quevedos, entrevista com Pino, 11/12/2016, 11h10min). Segundo Rudinei, o aspecto mais interessante do pouco tempo de toque com o Musical foi a participação do bandoneon junto à bandinha – nunca havia tocado com esse instrumento na formação – e o fato dessa participação incluir uma pesquisa acerca da música pomerana regional. Já Ipi reforçou que fizemos força juntos. E, por fim, Félix, entrevistado via *Messenger* do *Facebook* por já não mais integrar a bandinha naquele toque, relatou que jamais havia imaginado que um dia tocaria junto com seu ex-professor de Educação Artística/Música e que havia ganhado experiência na função de arranjador por conta de minhas composições/exercícios etnográficos.

Durante a tarde, houve a dança do cesto, do bolo e da vassoura, e tocamos durante horas músicas instrumentais e cantadas. No entanto, haja vista o longo trabalho de campo, não surgiram quaisquer questões etnomusicológicas inéditas. Aquele último toque servira mesmo como uma despedida etnográfica:

agradecimentos por parte do pesquisador; cultivo de laços de amizade; entrevistas; fotografias; e referência última aos colegas de bandinha.

À tardinha, um pouco antes do encerramento do toque, para evitar despedidas mais formais, cumprimentei, ainda em cima do palco, todos os integrantes da bandinha, e retirei-me da festa e do campo. Contudo, à medida que me afastava, escutava a música do Musical Boa Esperança cada vez mais baixa, primeiro ainda dentro do salão, depois no estacionamento da comunidade, e após, dentro do carro, e, por fim, já na estrada. Era o meu afastamento etnográfico, manifestado em paisagem sonora.

#### *4.2.15. Casamento em Picada Feliz – 10/03/2017*

Mas, e um mas sempre existe, houve um toque a mais com a bandinha, no casamento de Diego e Milena Andrade em Picada Feliz, no dia 10 de março de 2017. De acordo com Miro (Audiário de campo, Casamento em Picada Feliz, inserção nº 2, 10/03/2017, 13h13min), a noiva colocou como condição de contrato a participação do bandoneon junto à bandinha – Milena conhecia-me das aulas de música na escola Rodolfo Bersch, na localidade de Boa Vista, e também das festas coloniais – e, por consideração à bandinha, e também por ser um dado importante para a pesquisa, resolvi aceitar o convite.

Se as manifestações culturais inerentes ao casamento mantiveram-se dentro das características já observadas durante essa etnografia, dessa vez o protagonismo do bandoneon era tamanho que, a pedido de Miro, posicionei-me à frente do cortejo dos noivos (Foto 28). Ainda que o referido protagonismo bandoneonístico tenha partido de uma preferência particular, o gosto da noiva, o mesmo não deixa de ser um exemplo emblemático e uma prova cabal da importância do instrumento para a música e a cultura da colônia de São Lourenço do Sul: o condicionamento da participação do bandoneon para a contratação da bandinha e a atenção dispendida da mesma para que o instrumento tivesse um papel de destaque nos cortejos – dança

da sopa, dança da recepção, dança do churrasco – e durante todo o toque – tocando músicas solo e acompanhando músicas instrumentais e cantadas durante o máximo de tempo possível – consolidam seu *status* de instrumento representativo da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes.



**Foto 28: Cortejo dos noivos (com o protagonismo do bandoneon) durante o casamento de Diego e Milena Andrade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul (foto do apoiador Rafael Hörnke).**

Por fim, muito embora tenha produzido material nessa, agora sim, última saída de campo, optei por não utilizá-lo porque, excetuado o acima exposto, não continha novidades. Entretanto, por conta da consolidação da percepção que esse toque pós-etnográfico propiciou, de que o bandoneon é um instrumento representativo da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes, a inclusão do mesmo na presente tese justifica-se.

#### 4.2.16. Trabalho de campo: a festa da colheita

Ao término do trabalho de campo, após a profusão de material – festas, eventos culturais, aspectos musicais, culturais, étnicos, memoriais, identitários –, é chegada a hora da festa da colheita, parafraseando, etnograficamente, a festa anual de *ethos* camponês<sup>255</sup>. Desde o baile de casais em Sesmaria, no dia 30 de abril de 2016, até o casamento em Picada Feliz, realizado em 10 de março de 2017, o percurso etnográfico estendeu-se ao longo de quase um ano de pesquisa, perscrutando estradas, comunidades, audiências, bandinhas, músicos, músicas, gêneros musicais, instrumentos, repertórios, técnicas, performances, hibridismos, temporalidades, faixas etárias, contextos, interações, danças, manifestações culturais, procedimentos, processos, saberes, fazeres, etc. Durante esse período, minha performance musical ao bandoneon, instrumento representativo da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes, afixou essa pesquisa etnomusicológica junto à bandinha Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a compor e gravar músicas em pomerano na região e com o qual foram estabelecidos laços musicais e afetivos. Para tanto, meu posicionamento etnográfico, relativizando a dicotomia pesquisador/pesquisados, foi fundamental, pois, ao ajudar os colegas de bandinha e colaboradores de pesquisa a carregar e descarregar o equipamento de som e luz, beber chope e cerveja com eles, arriscar algumas frases em sua língua materna e empregar minha performance bandoneonística em contribuição ao conjunto durante todo o tempo possível eu instaurava a confiança, o respeito e o apreço necessários entre as partes para fazer etnografia.

---

<sup>255</sup> De acordo com Bahia (2001), as festas comunais, tais como Festa da Colheita e Festa do Colono, são reinvenções que a Igreja Luterana faz dos símbolos alemães/pomeranos (BAHIA, 2001, p. 79). Segundo a autora, a Festa da Colheita é realizada no período da colheita na Alemanha, que se dá uma única vez ao ano, no mês de setembro, ainda que, no Brasil, os descendentes de pomeranos colham suas verduras e legumes o ano inteiro, não havendo, portanto, nenhuma colheita especial nesse mês. Além disso, a comunidade alemã/pomerana da Serra dos Tapes, diferentemente das comunidades capixabas estudadas por Bahia, comemora sua Festa da Colheita tradicionalmente em julho (Jornal Tradição Regional [online]. Disponível em: [http://jornaltradiacao.com.br/site/content/cultura\\_e\\_turismo/index.php?noticia=22597](http://jornaltradiacao.com.br/site/content/cultura_e_turismo/index.php?noticia=22597). Acessado em: 07 mai. 2018).

Com a finalidade de condensar os aspectos essenciais diagnosticados em campo, elaborei a tabela a seguir (Tabela 3), onde sumário, nessa conclusão de subcapítulo, o relato etnográfico apresentado anteriormente, item a item, toque por toque. Contudo, se a referida tabela já é um filtro, um filtro ainda maior foi necessário para elencar os dados a serem incluídos nessa tese e os que precisaram ficar de fora, decantando, esperando nova oportunidade<sup>256</sup>.

---

<sup>256</sup> Tendo em conta as melhorias referentes aos equipamentos de registro, como uma câmera para filmagem sob um tripé, e um gravador de áudio capaz de gravar durante várias horas, horas e horas de gravação perfizeram um notável acervo etnomusicológico, onde diversos aspectos dos toques junto ao Musical Boa Esperança ficaram registrados.

<b>Aspectos essenciais de uma etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes</b>		
<i>Toque</i>	<i>Data</i>	<i>Aspectos essenciais</i>
1- Baile de casais em Sesmaria	30/04/2016	Repertório de bandoneon solo; Cleomar sai da bandinha; ensaio durante a passagem de som; hibridismo (vaneira); dança polonesa; acompanhamento bandoneonístico; dança da vassoura;
2- Casamento em Harmonia	21/05/2016	Presença de José Curbelo; dança da sopa; dança da recepção; dança do churrasco; apresentação com José Curbelo para os churrasqueiros;
3- Bodas de prata em Bom Jesus II	28/05/2016	Processo de arranjo da bandinha para músicas instrumentais; coral misto; quebra-galho na guitarra;
4- Confirmação em Harmonia II	29/05/2016	Gêneros musicais de domínio do conjunto; danças da sopa, da recepção, do churrasco, do bolo, da vassoura, do cesto, da jardineira e das cadeiras; hibridismo (marchinhas de carnaval);
5- Casamento em Quevedos II	18/06/2016	Fazendo parte da bandinha (camiseta); dança da sopa; dança do churrasco; jovens manuseando o bandoneon; conversa com o bandoneonista Erwin Janke; coral misto; dança do bolo; polonesa; performance ao contrabaixo;
6- Ensaio em Quevedos	25/06/2016	Processo de arranjo da bandinha para músicas cantadas; a preferência pelo chote;
7- Festa de comunidade em Picada Feliz	03/07/2016	Interação entre bandinhas; presença das acompanhantes; conversa com o bandoneonista Altair Lüdtkke; interesse infantil-juvenil no bandoneon; paisagem sonora híbrida;
8- Casamento em Nova Gonçalves (Canguçu)	16/07/2016	Modernização do equipamento de luz da bandinha; Félix recebe proposta de outra bandinha; impasse etnográfico; tabela de procedimentos e eventos culturais em casamentos coloniais;
9- Festa de comunidade em Harmonia II	21/08/2016	Interesse infantil no bandoneon e no trombone; importância do material registrado através dos equipamentos novos; procedimento de pergunta e resposta entre teclado e bandoneon; anúncios;
10- Festa de comunidade em Evaristo	04/09/2016	Equipamento acessório ao bandoneon; cortejo à presidência da comunidade; clima de pré-despedida;
11- Encontro fortuíto com Miro no centro de SLS	24/10/2016	Anúncio da saída de Félix do Musical Boa Esperança; risco de encerramento das atividades da bandinha;
12- Confirmação em Campos Quevedos	11/12/2016	Último toque com a bandinha; integrantes novos; entrevistas com os integrantes do Musical Boa Esperança;
13- Casamento em Picada Feliz	10/03/2017	Mais um último toque, por imposição da noiva; consolidação do bandoneon como instrumento representativo da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes.

**Tabela 3: Sumarização dos aspectos essenciais da presente etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes (elaboração do pesquisador).**

De todos os aspectos essenciais listados acima, um deles saltou aos olhos/ouvidos, o evidente hibridismo na música alemã/pomerana da Serra dos Tapes, onde se nota a presença de elementos da música gaúcha, sertaneja e até mesmo carnavalesca em seu contexto étnico-musical. Por conta disso, esse aspecto será mais bem explorado em subcapítulo porvir, dentro do capítulo seguinte, sob a alcunha de uma (pós)etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes. Antes, porém, duas pesquisas (para)etnográficas, i.e., pesquisas paralelas e complementares ao trabalho de campo na colônia junto ao Musical Boa Esperança, serão apresentadas, de modo a preencher algumas lacunas desse trabalho.

## 5. DUAS PESQUISAS (PARA)ETNOGRÁFICAS E UMA (PÓS)ETNOGRAFIA MUSICAL POMERANA NA SERRA DOS TAPES

Paralela e complementarmente à etnografia musical pomerana propriamente dita, realizei também duas pesquisas (para)etnográficas, através de entrevistas de História Oral com bandoneonistas lourencianos e uma filha de um *luthier* colonial e de análise organológica de fontes visuais – primeiro e segundo subcapítulos do presente capítulo.

Se minha intenção inicial era entrevistar bandoneonistas locais para verificar se minha performance bandoneonística estava adequada ao contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, essa verificação já havia se realizado durante a etnografia musical em si, através do aval da bandinha e da comunidade. Ainda assim, questões técnicas foram abordadas nas entrevistas – realizadas apenas em fins de agosto daquele ano –, embora não sejam mencionadas a seguir por conta de já terem sido elucidadas no campo. O foco dessas entrevistas foi, por conseguinte, a atuação de um *luthier* de bandoneons que viveu na colônia, Willi Boemeke, e que fabricou, artesanalmente, meu bandoneon, entre outros. O mesmo foco tiveram a entrevista com uma filha do referido *luthier* e conversas com outras pessoas da comunidade local, as quais, somadas às anteriores, contribuíram para a composição de uma breve biografia de Willi que, por sua vez, ao longo do processo, ajudou a dar ainda mais luz a uma parcela importante do contexto musical colonial: o bandoneon como instrumento representativo da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes.

Já a análise organológica de fontes visuais foi empregada para preencher uma lacuna temporal da tese: uma apreensão mais palpável da música alemã/pomerana pretérita na região. A partir de fotografias da primeira metade do século XX contendo a presença da música colonial, cotejadas à etnografia musical, foi possível perscrutar um pouco do passado musical da colônia de São Lourenço do Sul, a fim de identificar algumas práticas musicais, registrar alguns conjuntos de

música e a variedade de instrumentos utilizados, além de observar algumas questões identitárias.

Permeiam, dentre os subcapítulos relativos ao *luthier* e às fotografias musicais passadas, aspectos (pré)conclusivos, auferidos pelo trabalho de campo e endossados pelas pesquisas (para)etnográficas. Além disso, no terceiro e último subcapítulo desse capítulo, discute-se o aspecto mais evidente da etnografia musical pomerana propriamente dita, a saber, o hibridismo, à luz dos conceitos de hibridismo cultural de Canclini (2011) e de tempo histórico de Koselleck (2006) – trata-se, pois, de uma (pós)etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes. Esse capítulo, portanto, encaminha a tese para sua conclusão, sendo que as considerações finais alocam-se no capítulo posterior.

### **5.1. Um luthier na colônia de São Lourenço do Sul: Willi Boemeke, o bandoneon e a tradição musical pomerana**

Esse subcapítulo objetiva enfocar um personagem da cena musical da colônia de São Lourenço do Sul até então relegado pela historiografia local. Willi Boemeke (1915-1994) foi um instrumentista e *luthier* de atuação destacada na colônia entre as décadas de 1960 e 1990. Através da memória da comunidade – à luz da Etnomusicologia e da História Oral –, a partir de minha observação participante no meio musical colonial e de entrevistas com bandoneonistas locais e familiares, foi possível esboçar uma breve biografia de Willi, remontar alguns de seus procedimentos e constatar sua importância para a música no contexto sociocultural e histórico da comunidade alemã/pomerana da Serra dos Tapes.

#### *5.1.1. Contexto*

A língua (ou dialeto, ou variedade dialetal) (BEILKE, 2016) pomerana sobreviveu aos séculos e ainda é falada na região da colônia de São Lourenço do Sul,

situada na Serra dos Tapes, no entanto, apenas sob a forma oral. Os descendentes de pomeranos dessa região, além da língua, ainda preservam características peculiares, como o seu misticismo – ou práticas mágicas, termo utilizado pela antropóloga Joana Bahia (2011) –, herança do paganismo eslavo, presente em inúmeras manifestações culturais. Podem-se citar também as festas tradicionais pomeranas, como casamentos, festas de comunidades religiosas, confirmações, bailes de casais, as quais, de acordo com Bahia (2011) e Salamoni (1995), são permeadas de manifestações culturais características, tais como danças tradicionais, cortejos musicais, e música e gastronomia típicas. Nesse contexto, a música tem um papel relevante, pois tanto organiza eventos no decorrer das festas (cortejos, danças, informativos) quanto fomenta relações sociais entre os músicos responsáveis pela animação da festa e o público (noivos, diretorias de comunidades religiosas, convidados, outros músicos, políticos, público em geral).

Pode-se afirmar que o bandoneon destaca-se como instrumento representativo da cultura pomerana na Serra dos Tapes, haja vista seu uso em larga escala durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX até meados da década de 1970 – diferentemente da comunidade pomerana do estado do Espírito Santo, região sudeste do Brasil, onde o instrumento representativo é a concertina (NASR, 2008), um instrumento aparentado ao bandoneon, porém, diatônico. Fotos antigas, relatos orais e a literatura memorialista (HAMMES, 2010) da região comprovam a maciça presença do bandoneon na colônia. Houve, inclusive, devido à grande demanda, a atuação de um *luthier* de bandoneons no interior do município de São Lourenço do Sul, na localidade de Picada Moinhos. Willi Boemeke foi um acordeonista e bandoneonista que aos poucos passou a consertar e afinar gaitas e bandoneons, até que começou a fabricar, artesanalmente, bandoneons. Estima-se que tenha construído uma dezena de bandoneons, aproveitando peças e fabricando outras.

Nesse subcapítulo, através de minha observação participante etnomusicológica enquanto pesquisador/musicista no contexto musical pomerano da

Serra dos Tapes e de entrevistas de História Oral com bandoneonistas da região e com familiares do *luthier*, observa-se o fenômeno da utilização tradicional do bandoneon na música pomerana da Serra dos Tapes, um instrumento alemão num contexto de imigração ao sul do sul do Brasil. Ademais, enfoca-se o personagem Willi Boemeke, até então relegado a segundo plano na historiografia local, e sua atuação nesse cenário.

### *5.1.2. Observação participante do pesquisador/musicista*

No ano de 2014, através da confecção do CD do Projeto Pomerando, em parceria com o Musical Boa Esperança, comecei a ter contato com esse repertório popular autoral – a bandinha possui, em seu repertório, cerca de dez músicas populares autorais em pomerano. Em 2015, no primeiro ano de doutorado, a pesquisa debruçou-se em levantamento documental e bibliográfico, organização das leituras e fichamentos, organização e sistematização de fontes, e dediquei-me, ainda, a cursar as disciplinas obrigatórias e optativas do doutorado concernentes à pesquisa e a produzir artigos para periódicos e trabalhos para eventos acadêmicos. No entanto, no ano de 2016, imergi no campo de pesquisa, i.e., inseri-me na bandinha Musical Boa Esperança, empregando minha performance ao bandoneon, considerado na região um instrumento típico da cultura alemã/pomerana – apesar de se tratar de um instrumento originalmente alemão, o bandoneon tornou-se mundialmente conhecido devido ao seu reuso no tango argentino e uruguaio.

Através de minha participação na bandinha, passei a observar festas de comunidade, casamentos, confirmações, bailes de casais, bodas, etc., etnografando-as. Dessas análises, pode-se destacar o papel estrutural que a música desempenha nas festas pomeranas. O ato de fazer o cortejo dos noivos e os padrinhos e os convidados da cerimônia através de um destacamento da bandinha tocando músicas para puxá-lo da igreja onde se realizou o casamento até o salão onde se dará a festa, e a adoção do mesmo procedimento para recepcionar o confirmando ou confirmanda e

para levar noivos, padrinhos e convidados para a mesa do *buffet* ou do churrasco, ou ainda para o local de recepção dos convidados, por exemplo, são atribuições musicais. Além disso, a música se relaciona com a animação da festa em si e tem estreita ligação com a dança. A organização das danças tradicionais dos referidos eventos, como a dança da vassoura, a dança do bolo, a dança do cesto, a dança das cadeiras, a jardineira, a polonesa, etc., e dos sorteios, agradecimentos, avisos e anúncios, também está a cargo da música.

Além disso, a música também tem papel social na cultura pomerana, pois políticos, músicos de outras bandinhas e pessoas em geral oferecem cervejas à bandinha no palco e recebem a contrapartida do agradecimento da mesma ao microfone, crianças sobem no palco ou ficam em frente ao mesmo ou são levadas por seus pais ou avós para contemplarem a apresentação, músicos de outras bandinhas sobem ao palco para dar uma palhinha (tocar algumas músicas), e os músicos da bandinha também têm certo *status* nas festas, pois não pagam ingressos em festas de comunidade nem precisam entrar na fila para o almoço destas, têm passagem livre na copa (chope, cerveja, bebidas em geral) e na cozinha (sopa, caldo, café, *buffet*, churrasco) de casamentos e confirmações, e são conhecidos e reconhecidos pela comunidade.

Quanto ao bandoneon, hoje em dia, nas festas da comunidade de ascendência pomerana na Serra dos Tapes, há poucos bandoneonistas, um tanto pela dificuldade de aprendizagem do instrumento (e sua substituição, no contexto dos conjuntos musicais típicos, pelo teclado), outro tanto pela venda em larga escala do instrumento para pessoas de outras regiões (onde se destaca a atuação de um bandoneonista e negociante de bandoneons, por mim entrevistado em 22 de agosto de 2016). Porém, o instrumento incita nostalgia, curiosidade e excitação no público em geral das festas tradicionais onde ainda atua, inclusive nas crianças.

Outrossim, a iniciativa de noivos, confirmandos e membros da comunidade em geral de pedirem fotos comigo enquanto pesquisador/bandoneonista ou abordarem-me sobre o instrumento, perguntarem-me onde o consegui, como aprendi

a tocá-lo, e também de relatarmos que algum familiar ou conhecido tocava bandoneon, geralmente falecido ou já idoso, atestam a representatividade desse instrumento na memória e na identidade da comunidade pomerana local. O bandoneon, mesmo em processo de desuso no contexto musical da Serra dos Tapes, ainda soa.

### 5.1.3. Entrevistas com bandoneonistas locais e com uma filha de Willi Boemeke

Por conta de minha trajetória enquanto músico em São Lourenço do Sul, em meus contatos musicais havia alguns bandoneonistas de origem pomerana os quais eu conhecia de antemão, constituindo um primeiro público-alvo passível de ser entrevistado acerca do papel do instrumento no contexto musical local, bem como potencialmente detentor de informações sobre Willi Boemeke, o *luthier* de meu bandoneon.

João Bergmann, pai de Luiz Fernando Bergmann, violinista e ex-colega de Orquestra Música pela Música (em Pelotas) e de Triunviratum (em São Lourenço do Sul) – um trio de violinos que criei e dirigi anos atrás –, foi o primeiro bandoneonista lourenciano por mim entrevistado, por sua participação em um conjunto de quatro bandoneons e um violão e, principalmente por sua notória atuação como negociante de bandoneons.

A própria entrevista com João levou-me a seu cunhado, Rubens Wetzel, outro participante do mesmo conjunto, indicado por Bergmann por conta de sua habilidade de contar histórias envolvendo o bandoneon e o contexto musical colonial pretérito.

Também por indicação de João entrevistei Wilson Barreira, pai de Nenê, violonista, percussionista, cabeleireiro e amigo, que, embora não atuasse como bandoneonista profissional, era conhecido como portador de grande conhecimento acerca do bandoneon, incluso sobre Willi.

Outro ex-companheiro de conjunto de João, Adolfo Peglow, além de também ter sido indicado por Bergmann, já estava na minha mira por conhecê-lo de outra oportunidade (musical): havíamos tocado juntos, ele bandoneon, eu acordeon, além de Rui Geri ao violino, na segunda encenação da chegada dos alemães/pomeranos a São Lourenço do Sul, evento relacionado com as comemorações do sesquicentenário da imigração alemã/pomerana no município, em 2009 (em verdade, tratava-se de uma reedição das comemorações, realizadas em 2008, ano exato do sesquicentenário).

Minha trajetória musical, e também docente, possibilitou, ainda, no tocante a essa etapa da pesquisa, o contato com Marta Iepsen, professora da escola Rodolfo Bersch, localidade de Boa Vista, onde eu ministrava aulas de música. Por ser sabedor de que Marta residia em localidade próxima daquela em que residiu Willi – de acordo com informação fornecida por Bergmann e confirmada por Barreira, o *luthier* viveu em Picada Moinhos, e Marta morava em Reserva –, conversei com a mesma e ela se prontificou a ajudar-me. Foi através de sua ajuda que cheguei até Reni, única filha ainda viva de Willi, cuja entrevista rendeu-me uma breve biografia de Boemeke.

Assim, através de minha rede de contatos, e das ramificações da mesma, conformou-se o público-alvo das entrevistas de História Oral a seguir apresentadas, realizadas a fim de investigar o papel do bandoneon no contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes e de Willi Boemeke, o *luthier* da colônia lourenciana, nessa cena.

#### 5.1.3.1. Entrevista com o bandoneonista João Bergmann – 22/08/2016

João (Germano) Bergmann, setenta anos, natural da região de Faxinal, interior do município de São Lourenço do Sul, distante sessenta e dois quilômetros da cidade, é comerciante, taxista e bandoneonista, e aprendeu a tocar bandoneon há cerca de trinta anos, quando um senhor lhe emprestou um. Então, foi aprendendo “uns tonzinhos”, sozinho. Não lê partitura: “Eu olhar para o papel das notas e para

um cachorro na rua é a mesma coisa”, disse, bem-humorado. Integrava um grupo de quatro bandoneons e um violão, chamado Quatro Ases e Um Coringa. Faziam parte do grupo ele, João Bergmann (70 anos), Adolfo Peglow (80 anos), Rubens Wetzel (75 anos) e Octavio Hellwig (*in memoriam*) aos bandoneons e Paulo Klug (*in memoriam*) ao violão. Quatro Ases e Um Coringa tocou em muitos bailes de terceira idade no clube Sete de Setembro, cidade de São Lourenço do Sul, em festas de igreja na localidade de Quevedos, interior do município, e em outros lugares. Parte de seu repertório, composto por bandinhas (marchinhas), valsas, e chotes, foi registrado em uma fita cassete (Foto 29). Quatro Ases e Um Coringa existiu durante três ou quatro anos, mas quando Octavio Hellwig, maior incentivador do grupo, faleceu, o conjunto parou.



**Foto 29:** Fita K-7 do grupo *Quatro Ases e Um Coringa*, localizada por João Bergmann dias após a entrevista (foto do pesquisador).

Mas, no contexto musical da Serra dos Tapes, além de instrumentista, João Bergmann é também negociante de bandoneons e acordeons. Segundo ele, com o passar dos anos, passou aos poucos a comprar e revender os instrumentos, pois sempre havia gente querendo comprar. De acordo com João, no passado havia muitos bandoneons na colônia, mas hoje em dia é raridade. Seu desuso é atribuído

pelo negociante à dificuldade de aprendizado do instrumento, o tempo de estudo que demanda, e a facilidade de aprendizado de instrumentos como o acordeon ou o teclado em comparação ao bandoneon, instrumentos esses que o substituíram, gradativamente, nos conjuntos locais. Para seus negócios, João tem um parceiro, um bandoneonista uruguaio radicado em Porto Alegre/RS – Carlittos Magallanes –, o qual reforma os bandoneons e encontra interessados em adquirir o instrumento. Quanto a essa faceta da atuação de Bergmann no cenário musical da colônia, infiro: revender bandoneons ajuda/ajudou a manter o instrumento vivo, de certo modo, visto que se mantiveram em atividade muitos exemplares, mas, ao mesmo tempo, o desregionaliza/desregionalizou, contribuindo para o seu desuso na colônia.

João Bergmann reconheceu o trabalho do *luthier* Willi Boemeke, o qual, segundo ele, afinava e consertava acordeons e bandoneons, e teria feito alguns bandoneons, mas poucos, três ao todo (Wilson Barreira, em suas entrevistas dias após, em 24 e 25 de agosto, soube citar mais três), e a razão para a pequena produção seria a dificuldade de se conseguir matéria-prima. O último bandoneon que teria feito, e o melhor deles, segundo João, está no município de Chuvisca/RS, próximo à Camaquã, com Hugo Venzke. Um outro bandoneon está com um senhor de sobrenome Bubolz, da estrada da Camponesa. Este Bubolz teria pagado pelo instrumento o valor equivalente a dez hectares de terra. O terceiro bandoneon *Willi Boemeke* referido por João Bergmann é o bandoneon de minha família (Foto 30), que pertencia a meu tio-avô Waldemar Kuhn, e que está sob meus cuidados e utilização.



Foto 30: O bandoneon *Willi Boemeke* do pesquisador (foto do pesquisador).

Inclusive, o ponto de partida desse trabalho investigativo acerca do bandoneon e do *luthier*, possibilitado pela pesquisa de doutorado, foi a inscrição no interior desse bandoneon (Foto 31), onde se lê: “Este bandonion foi fabricado por Willi Boemeke. 1970. Picada Moinho. S. L. do Sul”.



Foto 31: Inscrição do *luthier* no interior do bandoneon do pesquisador (foto do pesquisador).

Willi Boemeke morava em Picada Moinhos, interior de São Lourenço do Sul, confirma João Bergmann. A seu juízo, Willi ficava com algumas peças de

bandoneons avariados e montava outros, fabricando as demais peças. Fazia foles de bandoneon e de acordeon. João, ao final de sua entrevista, mostrou-me seu Doble A, e disse-me que a placa e as palhetas dele (peças metálicas internas) eram de zinco, e que tais peças do meu bandoneon (em destaque na foto anterior) eram de alumínio (Wilson Barreira, ao contrário, disse em sua entrevista que as mesmas eram também de zinco – ele já me prestou assistência, por conta de teclas emperradas). Segundo Bergmann, bandoneons com peças de alumínio são mais “pesados” (no resultado sonoro), e mais estridentes. Por fim, ofereceu-me seu Doble A, que estava à venda. Sim, João (Foto 32) é um bom negociante.



Foto 32: João Bergmann tocando seu Doble A (foto do pesquisador).

### 5.1.3.2. Entrevista com o bandoneonista Rubens Wetzel – 23/08/2016

Após a entrevista com João Bergmann, primeiro bandoneonista entrevistado, se pôde listar os demais ases do conjunto Quatro Ases e um Coringa ainda vivos, Rubens Wetzel e Adolfo Peglow, bem como Wilson Barreira, o qual fora citado por João durante a mesma e já havia prestado assistência ao meu bandoneon. Assim formou-se a rede de bandoneonistas entrevistados nesse trabalho, a partir da entrevista inaugural.

Rubens Wetzel, agricultor aposentado, setenta e cinco anos, era acordeonista na Bandinha da Saudade, que tocava polcas, valsas e chotes nos bailes da colônia, e então negociou um revólver por um bandoneon, há vinte anos, para aprender sozinho. Adquiriu o instrumento de um senhor de sobrenome Köhler, que tinha uma venda no interior do município e o expunha sobre o balcão do estabelecimento. “Já naquela época, digamos, um bandoneon era mil reais, né? E eu comprei por duzentos pila”, disse Rubens, orgulhoso do bom negócio. Seu sogro, pai de João, Willi Bergmann (*in memoriam*), disse-lhe à época: “O que tu quer com um bandoneon, rapaz? Isso é muito difícil!”. Mas ele foi aprendendo, devagar, tendo demorado quatro anos para encorajar-se a tocar o instrumento em um evento.

Wetzel também tocou em outra bandinha na colônia, na juventude, chamada Jazz Brotinho. Tocavam em “brincadeiras”, que eram uma espécie de baile para jovens, aos domingos de tarde, pois não podiam ir aos bailes noturnos. “E eu fiz uma coisa que hoje eu me arrependo”, relatou. O pessoal da bandinha disse: “Wetzel, tu tinhas que cantar”, e Rubens: “Ah, mas com [instrumentos de] sopro, cantar?”. Ele foi então a Porto Alegre, e lá adquiriu um autofalante. Segundo Rubens, ninguém na colônia, à época, conhecia o aparelho e, no primeiro baile em que ele o utilizou, começou a cantar e falar e perguntaram-lhe “que negócio é esse”? “Autofalante”, respondeu. Um dos espectadores entendeu errado, e saiu espalhando que o aparelho se chamava Alfredo Janke (nome e sobrenome comuns na colônia – talvez uma associação com a denominação da marca de bandoneon Doble A, AA, Alfred

Arnold). Então, logo em seguida outro conjunto comprou um também, tendo iniciado o processo de amplificação na região, o que culmina, hoje em dia, segundo Wetzel, em um exagero de volume e aparelhagem: “Hoje é barulho demais (...), culpa do Alfredo Janke”!

Certa vez, Rubens (Foto 33) levou seu bandoneon para Willi Boemeke afinar e dar manutenção: “Logo quando eu comprei ele não estava muito bom, ele tinha uns probleminhas de afinação, aí eu levei pro Boemeke, esse velho deu uma caprichada, depois nunca mais, nunca mais incomodou”. Tal relato atesta que o *luthier*, além de construir bandoneons, também prestava serviços de concertos e reparos.



**Foto 33: Rubens Wetzel tocando seu bandoneon (foto do pesquisador).**

#### 5.1.3.3. Entrevistas com o bandoneonista Wilson Barreira – 24/08/2016 e 25/08/2016

Wilson Barreira (da Silva), oitenta anos, cabeleireiro (Foto 34), músico (acordeonista e bandoneonista empírico), tinha um conjunto musical em Camaquã, chamado Miramar, onde tocou acordeon por cinco anos, tendo aprendido a tocar bandoneon posteriormente. Tocavam de tudo, música de carnaval, música gaúcha, e bandinha também. Disse ter tocado um carnaval em Camaquã durante uma semana inteira. Tocavam de maneira acústica, sem amplificação. Mas é como consertador e entusiasta que Wilson se destaca, prestando manutenção a acordeons e bandoneons e

pesquisando sobre a história desses instrumentos, trazendo datas e nomes na ponta da língua.



Foto 34: Wilson Barreira, o bandoneonista cabeleireiro (foto do pesquisador).

Barreira afirma ter levado muitos acordeons para Willi Boemeke reparar e afinar, utilizando um equipamento que o *luthier* teria comprado na fábrica de acordeons Veronese, em Caxias do Sul/RS. Segundo as contas de Wilson, sempre muito bem informado, teriam sido seis os bandoneons fabricados por Willi.

Segundo Wilson, Willi não revelava seus procedimentos, não mostrava muito suas ferramentas e sua maneira de trabalhar, para proteger seu conhecimento. Ainda de acordo com ele, não era muito caro que Willi vendia seus bandoneons, apesar de todo o trabalho que envolvia – em contraponto à informação de João Bergmann, em sua entrevista, sobre o senhor teria pagado a quantia equivalente a dez hectares de terra por um *Willi Boemeke*.

Wilson recorria frequentemente a Willi e na adolescência passava horas em seu atelier, assistindo-o trabalhar, chegando, inclusive, a ir de São Lourenço do Sul até Picada Moinhos de bicicleta, carregando um acordeon nas costas para o *luthier* afinar, perfazendo uma distancia de cerca de sessenta quilômetros ida e volta, entre aclives e declives consideráveis.

Wilson Barreira relatou que Willi Boemeke comprava matéria-prima para fazer as peças internas do bandoneon, como zinco para fazer a placa e as palhetas, e alpaca para as cantoneiras do fole, utilizando-se de matrizes para a fabricação em série. Segundo Barreira, o meu bandoneon é feito com peças de zinco, e não de alumínio como afirmou Bergmann. Meses atrás, recorri a Wilson para que ele me prestasse manutenção, pois algumas teclas do meu WB estavam emperrando; por conta disso, Wilson conhece bem meu bandoneon, inclusive internamente. Para ele, complementa, os bandoneons feitos com peças de alumínio têm o som mais “lerdo”, são mais “patetas”, meio “dorminhocos”, e o zinco “dá o choque”, “quase todos são bons”.

Ao discorrer sobre a vida de Willi, sua família e o desconhecido paradeiro das ferramentas e equipamentos do *luthier*, Wilson Barreira (Foto 35) deixou transparecer que faz uso de seu trabalho como cabeleireiro para conversar com as pessoas sobre assuntos de seu interesse, bandoneon, acordeon, música, Willi Boemeke, etc., e coletar informações. Também falou que muitas informações sobre a história do acordeon e do bandoneon ele retirou de pesquisas na *internet*, nas quais seu neto lhe ajuda. Recorda com nostalgia o tempo em que tinha contato com Boemeke: “Eu tinha dez anos, conhecendo o Willi, já passei dos oitenta, e ele juntando peça e afinando gaita [acordeon]”.



**Foto 35: Wilson Barreira exercendo seu ofício (foto do pesquisador).**

#### 5.1.3.4. Entrevista com o bandoneonista Adolfo Peglow – 26/08/2016

Natural da localidade de Pinheiros, interior de São Lourenço do Sul, Adolfo Peglow, oitenta anos, parou de tocar profissionalmente em 1968, quando foi trabalhar na lavoura e não mais tocou em bandinhas. Tocava em festas, bailes, casamentos, e carnavais. Entre as bandinhas das quais fez parte, destacam-se Jazz Trinquinha (Foto 36) e Coração do Rio Grande.



**Foto 36: Adolfo Peglow (ao centro) e seu bandoneon, com seus irmãos (Ernesto ao trombone e Antônio na bateria) no Jazz Trinquinha (acervo de Adolfo Peglow).**

Adolfo também conheceu Willi: “A gente ia muito lá, aquele trabalhava bem”. Boemeke também reformou o Doble A de Adolfo, pintou e consertou. Mas é como bandoneonista que Adolfo se destaca, tendo começado a estudar o instrumento em 1948.

Quando Adolfo tocava, os casamentos coloniais começavam ao meio dia e se iam noite adentro, depois mudaram, começavam de manhã e terminavam à noite, mais cedo. No início, ele e os demais músicos do conjunto iam de carroça para esses casamentos, apenas depois um destes adquiriu uma camionete, dando carona aos companheiros. Começou a tocar bem jovem, e sua aprendizagem traz à tona um personagem insólito: Adolfo aprendeu bandoneon com um senhor que veio da Alemanha, de nome João (Johann), o qual bebia muito. Ele atuava na localidade de Boa Vista, e teria ensinado bandoneon, por música – i.e., via leitura musical, fazendo uso de partituras –, a vários bandoneonistas da colônia, como Walter Heinrich, Octavio Hellwig, Oscar Westendorf e Artur Hellwig. Segundo Peglow, Johann andava de casa em casa, bebendo sempre, caindo nos valos, mas ganhava a vida ensinando e tocando bandoneon. Adolfo também estudou música com Arno

Neuenfeld em Pelotas depois que serviu no quartel, onde tocava corneta. Nos últimos anos, tocou no Quatro Ases e Um Coringa, mas, segundo ele, apenas os acompanhava, pois não tocavam por partitura e, portanto, não lhe interessava muito<sup>257</sup>.

Quando, durante a entrevista, referi-me ao grande número de bandoneons constantes nas fotos dos livros de Edilberto Luiz Hammes (2010; 2014), tanto na colônia quanto na cidade, Adolfo afirmou: “Era oficial. Bandoneon era oficial”. “O instrumento a sopro não aguenta a noite, e também tem que folgar, né?”, prosseguiu. “Agora terminou, o órgão [teclado] tomou [conta]”. “Bandoneon hoje ninguém aprende mais, porque não dá dinheiro que chega, então eles pegam o órgão e tocam de qualquer jeito”, cobrando bem mais barato que uma “orquestra”, que uma “música boa”, a seu juízo. Quanto ao número reduzido de bandoneons hoje em dia na colônia, Adolfo foi categórico: “O João [Bergmann] levou tudo embora”. “Vai terminar”. Mais uma vez, aqui, destaca-se o papel de João como comerciante de bandoneons, não visto com bons olhos por Adolfo Peglow, apesar de minha inferência acima, de que o mesmo ajudou, de certa forma, o instrumento a perdurar.

Peglow (Foto 37) recordou, durante a entrevista, que foi por indicação dele que encontrei, em minha própria família, um bandoneon para começar meus estudos. Um bandoneon *Willi Boemeke*.

---

<sup>257</sup> Cabe ressaltar que, diferentemente dos demais bandoneonistas entrevistados durante essa etnografia, ou mesmo os que contribuíram através de conversas informais, os quais traziam consigo uma bagagem essencialmente prática, de aprender e tocar “de ouvido”, Peglow tem uma expertise calcada na leitura musical. No entanto, embora contraste com os colegas de instrumento nesse quesito, sua aprendizagem também ocorreu na colônia, na figura do professor Johann. Talvez Adolfo ainda seja um exemplo do processo ensino-aprendizagem pretérito colonial, baseado na partitura musical, vide fotografia de aula de música da primeira metade do século XX analisada no subcapítulo posterior.



Foto 37: Adolfo Peglow e seu bandoneon (foto do pesquisador).

#### 5.1.3.5. Conversa com Marta Iepsen, a madrinha da Reserva – 13/09/2016

Depois das entrevistas, principalmente as realizadas com Wilson Barreira, senti-me compelido a realizar o trabalho detetivesco de ir a campo, na colônia, pedindo informações, seguindo as instruções de localização da antiga casa de Willi Boemeke fornecidas por Bergmann e Wilson, em busca das ferramentas e equipamentos do *luthier* e de detalhes de sua vida. No entanto, recordei que o pessoal alemão (aquela região, Picada Moinhos, tem mais descendentes de hunsrüquianos que de pomeranos, mas o fato não muda muito a inferência) é um pouco desconfiado, não seria o modo mais indicado de atuação eu ser o solista, *outsider*, pesquisador da cidade, desconhecido. Então, lembrei-me da professora de Português Marta Iepsen, minha amiga, que participava de meu coral e depois de meu grupo instrumental na Escola Estadual Professor Rodolfo Bersch, localidade de Boa

Vista. Lembrei-me, inclusive, que ela residia em Reserva, localidade próxima à Picada Moinhos. Assim que a encontrei na escola, conversei com ela sobre a pesquisa, e sobre Willi. E...

A casa de Marta distava um quilômetro da antiga casa de Willi, à qual pudemos visitar; Marta ia lá quando criança, e ela e o *luthier* eram até aparentados. De acordo com a professora, Willi Boemeke tinha duas filhas, uma já falecida, Nelda, a qual era casada com um tio seu, e a outra ainda era viva, Reni, que morava em Bom Jesus I; Marta a conhecia, e intercedeu o contato.

Marta, a madrinha da Reserva, foi minha abre-portas nessa entrevista, colaborando para a continuidade da pesquisa através do contato com a família do *luthier*, foi minha madrinha, qual o conceito de padrinho na Etnomusicologia, referido R. G. Braga (2013, p. 275), quando a partir desse apadrinhamento/amadrinhamento, novas redes de colaboração vão se formando para o êxito da pesquisa. E, de fato, se formaram. Com a entrevista, inúmeras possibilidades de novas entrevistas, com outros parentes, com amigos, vizinhos, se alinhavaram. Em complemento, trazendo à baila também a História Oral, em alguns contextos, uma identificação com um membro do grupo (*insider*) pode ser pré-requisito para uma entrevista bem-sucedida (THOMSON, 2000, p. 49). E, ainda, nas palavras de Thomson (2000): “Se houver um conselho universal sobre entrevistas de História Oral, este será que o entrevistador precisa estar constantemente alerta para perceber qual a boa prática de entrevista em culturas e circunstâncias particulares” (THOMSON, 2000, p. 51).

#### 5.1.4. Willi Boemeke: uma breve biografia<sup>258</sup>

Natural da localidade de Picada Moinhos (colônia de São Lourenço do Sul), Willi Boemeke (Foto 38), nascido em 19 de maio de 1915 e falecido em 20 de janeiro de 1994, foi agricultor, músico (acordeonista e bandoneonista) e *luthier* empírico. Em sua casa, possuía uma sala exclusiva para seu *métier*, onde mantinha inúmeras ferramentas (chaves, formões, alicates), equipamentos (afinador, lixadeira, serra), materiais (madeiras, metais, papéis, couro) e peças (compradas em Porto Alegre ou reutilizadas de outros instrumentos). Apesar de trabalhar em silêncio e solitário, delegava algumas funções à família, como a confecção de algumas peças sob medida ao filho e o trabalho mais delicado, como os adornos dos instrumentos, às filhas e à esposa. Ao adquirir, em meados da década de 1960, um bandoneon “que não tinha conserto”, decidiu desmontá-lo e usá-lo como escola, utilizando suas peças e medidas como modelo. Estima-se que tenha construído cerca de uma dezena de bandoneons, além de afinar e reformar vários acordeons, bandoneons e órgãos de igreja. Buscava algumas peças, como os arremates para os foles e zinco para as placas e as palhetas, em uma loja de música em Porto Alegre, aproveitando carona de caminhão de seu irmão Hugo, comerciante de bebidas, bem como adquiria acordeons em Bento Gonçalves/RS para revender. No entanto, utilizava-se também de matéria-prima regional para a fabricação dos bandoneons: as teclas, fazia de bucho (um arbusto típico da região), e a madeira para o tampo era de canelinha-branca, muito leve, apropriada para o ofício. Tocava em casamentos e outras festividades, além de ter o costume de tocar em casa depois do almoço e à noite, embora tenha se dedicado à profissão de músico apenas na juventude. Como agricultor, cultivava milho, batata, e depois também soja, mas dedicava-se bastante

---

<sup>258</sup> Após a entrevista com a única filha viva de Willi Boemeke, Reni, realizada no dia 19 de outubro de 2016 na localidade de Bom Jesus I, interior do município de São Lourenço do Sul, se pôde redigir uma breve biografia do *luthier* da colônia de São Lourenço do Sul, a qual apresento nesse item. O relato oral, infelizmente, foi perdido por problemas técnicos com o gravador de voz, sendo que tive de recorrer à minha memória e à da colaboradora Marta Iepsen para lembrar das informações aqui disponibilizadas.

ao seu ofício de *luthier*, sendo uma referência regional à época. Músicos percorriam quilômetros para encomendar seus serviços. Infelizmente, por disputa familiar após sua morte, o paradeiro de suas ferramentas e equipamentos é desconhecido, material esse que em muito ajudaria a reconstituir sua história. Entretanto, bandoneons *Willi Boemeke* soam ainda hoje, e seu trabalho ecoa nos relatos de músicos, amigos e familiares e, quiçá, no processo de desuso atual desse instrumento tradicional na região, pois, sem um *luthier* local, muitos bandoneons ficaram sem manutenção. Contudo, o *luthier* ainda vive, na voz de seus bandoneons.



**Foto 38: Willi Boemeke (à esquerda), em fotografia tirada em frente a sua casa em Picada Moinhos, interior de São Lourenço do Sul (acervo da família Boemeke).**

### 5.1.5. Últimas notas

Através da inscrição no interior de meu bandoneon, iniciou-se pesquisa acerca da atuação do *luthier* Willi Boemeke na colônia de São Lourenço do Sul e sua importância para a música pomerana da região da Serra dos Tapes. Por meio de pesquisa de campo no interior do município, à luz da Etnomusicologia, e de entrevistas de História Oral com familiares de Willi e com bandoneonistas que o conheceram, foi possível refazer um pouco de sua história e de seus procedimentos.

Muitas arestas ainda precisam ser aparadas, há muitas lacunas para serem preenchidas, como o paradeiro de suas ferramentas e equipamentos, e fotos que possam elucidar sua atuação como músico e *luthier* na colônia. No entanto, apesar de carecer de ampliação, considero ter sido importante essa pesquisa para dar destaque a esse personagem até então desconhecido pela historiografia local para além da moldura de seus ecos, personificados em seus instrumentos construídos e na lembrança de seus familiares, conhecidos e músicos que encomendaram seus préstimos. Além disso, pôde-se evidenciar, ainda mais, o papel do bandoneon como instrumento representativo da música alemã/pomerana no contexto da Serra dos Tapes, tendo contado, inclusive, com um *luthier* na colônia lourenciana. Ainda que em processo de desuso na região, o bandônio ainda ressoa em eventos coloniais, e Willi Boemeke, certamente, é responsável por muitas dessas notas.

## 5.2. A fotografia como documento histórico da identidade musical pomerana na colônia de São Lourenço do Sul (1927-1952)

Com o objetivo de acessar a música alemã/pomerana pretérita da Serra dos Tapes, para além de relatos orais (História Oral e Etnomusicologia) decidi analisar também um repertório fotográfico continente de sua presença em eventos e contextos coloniais. O acervo, em parte cedido gentilmente pelo médico e memorialista lourenciano Edilberto Luiz Hammes e em parte constituído por meio da etnografia

musical empregada, emoldura instrumentos musicais, músicos, conjuntos, casamentos e situações sócio-musicais várias e foi analisado à luz da fotografia, da Etnomusicologia e da Organologia. Dessa maneira, foi possível abordar aspectos da memória e da identidade musical alemã/pomerana através de fotografias, recortes de tempo e espaço cristalizados em imagem.

### 5.2.1. *Heinrich Feddern, um fotógrafo itinerante alemão na colônia de São Lourenço do Sul*

Parte do repertório fotográfico utilizado nesse item advém da produção de um dos mais importantes fotógrafos atuantes na primeira metade do século XX na colônia de São Lourenço do Sul. Julius Ernst Heinrich Feddern nasceu no ano de 1883 na cidade alemã de Hamburgo, e veio para o Brasil juntamente com sua família no ano de 1923. Instalou-se definitivamente na zona rural do município de São Lourenço do Sul em 1938<sup>259</sup>, onde então passou a exercer a atividade de fotógrafo itinerante (GEHRKE, 2016, p. 58).

A importância de traçar-se aqui uma minibiografia de um profissional ligado à produção de registros fotográficos é justificada pelo fato de este ser considerado o que Kossoy (2009) chama de filtro cultural, i.e., Feddern foi responsável por fixar a imagem de uma coletividade, fazendo, segundo Gehrke (2016, p. 58) sugestões, cortes, retoques, o que incide sobre todo o grupo onde este atuava.

Através do trabalho de pesquisa de Gehrke (2016, p. 62), nota-se que Heinrich Feddern teve destacada atuação profissional na região, a qual não ficou restrita apenas à zona colonial lourenciana, pois registros de sua autoria podem ser

---

<sup>259</sup> Segundo consta em Cristiano Gehrke (2016), Heinrich Feddern adquiriu uma propriedade rural em Picada Moinhos, localidade da colônia lourenciana, em 06 de julho de 1938 (GEHRKE, 2016, p. 61). No entanto, uma fotografia de um porco-banha (porco criado especialmente para a produção de banha) encontrada durante minha etnografia, de autoria de Feddern e pertencente à família Peter, residente na colônia desde 1869 (HAMMES, 2017, p. 595), data de 02 de abril de 1937. Além disso, uma das fotografias do presente repertório, pertencente ao acervo de Edilberto Luiz Hammes (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 136) e também de autoria do referido fotógrafo, data de 1936 (seria esse, até o momento, o primeiro registro encontrado da presença de Heinrich Feddern na colônia de São Lourenço do Sul). Esses exemplos denotam a presença do fotógrafo na região mesmo antes de adquirir sua propriedade.

encontrados nos municípios de Pelotas, Camaquã, Canguçu, Arroio do Padre, Turuçu, entre outros. Como não possuía um estúdio fotográfico fixo, Feddern pode ser considerado um representante da categoria de fotógrafo itinerante. Quase todos seus registros foram obtidos em cenas externas, feitos nas propriedades ou residências dos fotografados, em festas ou eventos, registrando grupos familiares em seu ambiente natural, o que confere, de certa forma, ares etnográficos à sua produção.

A partir de relatos de descendentes, Gehrke (2016, p. 63) traz à tona certas imposições do fotógrafo para produzir seus registros, como o rigor com os penteados das mulheres e com as roupas dos fotografados, que deveriam ser as melhores que a família possuísse, bem como a obrigatoriedade de usarem sapatos. Por conta disso, as precárias condições em que, segundo relatos, viviam os agricultores da colônia de São Lourenço do Sul na primeira metade do século XX, não transparecem em suas fotografias. Assim, percebe-se a influência que Feddern exercia sobre seus fotografados e a pouca liberdade que os retratados possuíam na construção do registro.

Em relação à identificação dos seus registros, Heinrich Feddern possuía um carimbo, que em baixo relevo marcava no canto inferior direito da fotografia a sua assinatura: "Heinrich Feddern Photograph". A referida marca encontra-se em boa parte do repertório fotográfico analisado a seguir, e a identifica autoral e temporalmente entre os anos 1936 (data provável de sua chegada à colônia) e 1943. Isso porque, em maio de 1943 – durante a Segunda Guerra Mundial, portanto –, após a delação de um vizinho, Heinrich Feddern teve a sua casa revistada, materiais confiscados e sua prisão decretada por ter sido considerado um colaborador nazista. Após sua soltura, em fins de dezembro do mesmo ano, Feddern alterou sua marca impressa nas fotografias, passando a assinar "Henrique Feddern Retratista", aportuguesando seu prenome e sua profissão. Essa marca também aparece em algumas das fotografias pertencentes ao repertório desse item, situando-as entre os anos 1944 (sua soltura) e 1952 (ano de seu falecimento) (GEHRKE, 2016).

A qualidade técnica e artística dos registros do retratista, produzidos há mais de meio século, fez com que muitos deles permanecessem até os dias atuais decorando salas de estar coloniais, da mesma forma como se tivessem sido produzidos há pouco tempo, constituindo-se em artefatos que eram considerados sinais de distinção social na comunidade (GEHRKE, 2016, p. 63). Dentro desse mundo colonial emoldurado por Feddern, há inúmeros registros fotográficos de onde a música faz ecoar sua presença, os quais reverberam práticas musicais coloniais pretéritas e, aos olhos/ouvidos do pesquisador, equivalem a partituras de música alemã/pomerana.

#### 5.2.2. *A música pomerana pretérita da Serra dos Tapes (1927-1952) através da fotografia*

Quanto às bandas e conjuntos musicais da colônia de São Lourenço do Sul, o memorialista lourenciano Edilberto Luiz Hammes, em seu livro *A imigração alemã para São Lourenço do Sul: da formação de sua colônia aos primeiros anos após seu sesquicentenário* (2014), traz o registro fotográfico mais antigo de seu acervo à página 439: a Banda e Orquestra Ziebell (Foto 39), que era composta por Emílio Waskow, Alberto Ehlert, (?) Bubolz e os irmãos Adolfo, Albino e Leopoldo Ziebell e atuava na colônia já no ano de 1927 (HAMMES, 2014). Na fotografia<sup>260</sup>, anônima, pode-se constatar que a banda era formada por seis instrumentos pertencentes à família dos aerofones, subfamília instrumentos de sopro, sendo um instrumento pertencente à subdivisão palhetas/clarinetas (um clarinete) e os outros cinco à subdivisão trompetes/trompetes cromáticos (um pistom<sup>261</sup>, um bombardino, um trombone de

---

<sup>260</sup> Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Helmy Ziebell Lopes.

<sup>261</sup> De acordo com Fernando Binder e Paulo Castagna (2005), é errôneo considerar, no contexto da música no Brasil do século XIX e início do XX, o trompete e o pistom como sendo o mesmo instrumento. Conforme os autores, o pistom é conhecido em francês como *cornet à pistons*, tendo caído em desuso no Brasil no início do século XX, sendo substituído pelo trompete moderno, após certo período de convivência (como denota a Foto 38). Através de comparação visual entre a Foto 38 e fotos de *cornets à pistons* em catálogo disponível na *internet* (Typologie des instruments à vent selon leur mode de production des notes – *Fiches d'illustration: cornet à pistons*. Disponível em <http://jeanluc.matte.free.fr/articles/typologie/cornetpist.htm>. Acessado em: 26 de setembro de 2017),

pistos, provavelmente um trompete, e um helicon). Em minha etnografia musical pomerana, realizada durante o ano de 2016, pude verificar que o clarinete encontrase em processo desuso na prática musical colonial; sua utilização, no município de São Lourenço do Sul, se restringe às bandas marciais da cidade. O pistom, ou *cornet à pistons*, também não figura mais entre os grupos musicais pomeranos da região, nem nas bandas marciais lourencianas, remanescendo apenas sua nomenclatura, na colônia, emprestada ao trompete. O uso do bombardino foi resgatado recentemente pelo trombonista do Musical Boa Esperança, Eno Hartwig, o Pino, no entanto, segundo relatou o músico, o instrumento também se encontra em desuso na prática musical colonial atual. Pino é um representante do *métier* de tocador de trombone, mas não de pistos, como o presente na fotografia a seguir, e sim de vara, instrumento em pleno uso na Serra dos Tapes – no entanto, são poucos os trombones de pistos em atividade na região. Já o trompete, geralmente afinado em Bb (Sib), é um dos instrumentos mais utilizados na zona rural lourenciana, sendo que há também um relativo número de trompetes em C (Dó) na ativa. Contudo, o helicon, instrumento relacionado às tubas, também se encontra em desuso na colônia, onde apenas a tuba propriamente dita figura em bandas marciais e em algumas bandinhas, fazendo as vezes do contrabaixo elétrico na instrumentação padrão atual<sup>262</sup>.

---

foi possível classificar o instrumento da referida fotografia como pistom. Além disso, mesmo em desuso na colônia lourenciana, ainda é comum testemunhar músicos e pessoas em geral referirem-se ao trompete moderno como pistom (ou pistão, por metonímia).

<sup>262</sup> Em minha pesquisa etnomusicológica, identifiquei como instrumentação padrão atual das bandinhas pomeranas da colônia de São Lourenço do Sul a seguinte: dois trompetes em Bb (Sib) e um trombone de vara também em Bb (aerofones/instrumentos de sopro/trompetes/trompetes cromáticos), teclado, guitarra elétrica e contrabaixo elétrico (eletrofones) e bateria – as peças principais das baterias atuais utilizadas na colônia são: bumbo, tons, surdo (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores tubulares), caixa (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores de pele emoldurada), chimbau e pratos (ídiófonos/ídiófonos de percussão direta/ídiófonos percutidos).



Foto 39: Banda e Orquestra Ziebell (HAMMES, 2014, p. 439).

Também de acordo com o mencionado memorialista lourenciano, porém agora a partir de outra obra sua, o livro *São Lourenço do Sul. Radiografia de um município: das origens ao ano 2000* (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 66), o imigrante Otto Becker (Foto 40) fixou residência na colônia São Lourenço após uma das últimas levadas de emigração alemã. Becker era bandoneonista e a fotografia<sup>263</sup>, anônima, obtida na década de 1930, atesta a presença do instrumento à época na região – o bandoneon estaria pendurado no cavalo, dentro da bolsa de couro. Segundo relatos, o referido músico, ao viajar pela primeira vez para o Brasil, acabou por ser convidado a permanecer no navio veleiro por um ano, indo e voltando entre Europa e América, para alegrar os passageiros com seu instrumento, seu companheiro inseparável enquanto viveu na colônia (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 66). Como já mencionado, pode-se afirmar que o bandoneon se destaca como um instrumento representativo da cultura pomerana na Serra dos Tapes, haja vista seu uso em larga escala durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX até meados da década de 1990 – diferentemente da comunidade pomerana do estado do Espírito

---

<sup>263</sup> Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Erica Becker Hübner.

Santo, região sudeste do Brasil, onde o instrumento representativo é a concertina<sup>264</sup> (NASR, 2008). Fotografias, relatos orais (História Oral e Etnomusicologia) e a literatura memorialista (HAMMES, 2010; 2014) regionais comprovam a maciça presença do bandoneon na colônia. Houve, inclusive, como já explicitado, a atuação de um *luthier* de bandoneons no interior do município de São Lourenço do Sul, na localidade de Picada Moinhos, próximo à localidade São João da Reserva. Entretanto, atualmente, o bandoneon encontra-se em processo de desuso na colônia, restando poucos bandoneonistas em atuação.

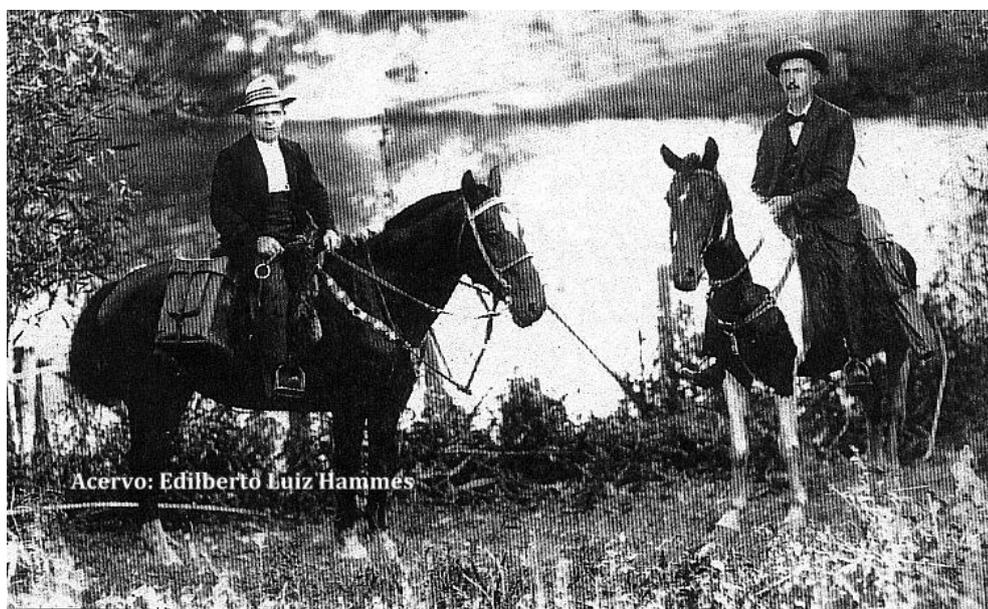


Foto 40: Otto Becker, com bandoneon e amigo Alberto Waskow (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 66).

Já a partir 1932, de acordo com Hammes (2014, p. 439), atuou em vários eventos coloniais a Banda Musical Reserva (Foto 41) – a nomenclatura provavelmente é uma referência à localidade colonial São João da Reserva. O autor não fornece os nomes dos integrantes da banda, mas a fotografia revela que a mesma se constituía majoritariamente por aerofones/instrumentos de sopro – sentados, esq./dir.: um clarinete (da subdivisão palhetas/clarinetas), um pistom e um trombone

---

<sup>264</sup> Tanto o bandoneon quanto a concertina são instrumentos da família dos aerofones, subfamília aerofones independentes, subdivisão aerofones de interrupção/aerofones de interrupção autossoantes ou linguetas.

de pistos; de pé, esq./dir.: uma tuba e dois bombardinos (todos esses cinco da subdivisão trompetes/trompetes cromáticos) –, mas contava também com um violino (família dos cordofones, subfamília cordofones compostos, subdivisão alaúdes de cabo, bastão ou de braço) e uma concertina (aerofones/aerofones independentes/aerofones de interrupção/aerofones de interrupção autossoantes ou linguetas) – talvez tocada pelo também clarinetista, já que o instrumento jaz ao seu lado no retrato. Quanto ao violino, atualmente se encontra em processo de desuso na música colonial lourenciana, exceto pelo fazer musical do conjunto Recordando o Passado, formado pelo bandoneonista Altair Lüdtke e pelo violinista Hilmar Müller. Instrumento semelhante ao bandoneon, porém mais restrito musicalmente, a concertina, característica da música pomerana capixaba (NASR, 2008), encontra-se também em desuso no ambiente musical pomerano da Serra dos Tapes. Devido à sua aparência com o bandoneon, em fotografias frontais ambos instrumentos confundem-se, porém, na fotografia a seguir<sup>265</sup>, como o instrumento repousa em um ângulo um tanto ladeado, pode-se averiguar, através do teclado mais enxuto, que se trata de uma concertina. Importa aqui destacar que, até o momento, esse estudo relacionava o bandoneon aos pomeranos do Rio Grande do Sul e a concertina aos pomeranos do Espírito Santo, baseado na literatura (NASR, 2008) e na própria pesquisa etnográfica. No entanto, dada a presença da concertina na fotografia a seguir, no contexto musical da Serra dos Tapes, há necessidade de maior aprofundamento nessa questão em estudos posteriores, pois a concertina pode ter feito parte do referido contexto musical em determinado momento e, talvez por influência platina, devido à proximidade geográfica, tenha sido gradualmente substituída pelo bandoneon.

---

<sup>265</sup> Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Carlos Germano Hammes.



Foto 41: Banda Musical Reserva (HAMMES, 2014, p. 439).

O violinista, um dos bombardinistas (ambos nas extremidades da cena anterior) e também o trombonista chamam a atenção por aparentarem ser mais jovens que os demais músicos. Isso denota certa renovação no cenário musical e demonstra que jovens aprendiam música na colônia, seja de maneira autodidata, através de ensino informal, ou ainda por meio de ensino formal de música. A fotografia seguinte (Foto 42), constante em Hammes (2010) e datada de 1936, localidade de Bom Jesus, comprova que havia ensino musical formal na colônia de São Lourenço do Sul. Enquadrados, os irmãos (esq./dir.) Nestor (com um helicon) e Walter Timm e Bruno e Lili Klug<sup>266</sup> (todos esses três cada qual com seu violino) aprendem música (provavelmente através de leitura musical, conforme o registro fotográfico) com o professor Franz Pinz (violino). Essas aulas de música e a prática musical da época, contudo, não foram suficientes para evitar desusos instrumentais. A fotografia a seguir, ainda, traz consigo a assinatura em baixo relevo de seu autor, Heinrich Feddern, e trata-se, até o momento, do primeiro registro da presença do fotógrafo na colônia lourenciana (1936).

---

<sup>266</sup> Hoje Lili Klug Timm, cedente da fotografia original à Edilberto Luiz Hammes.



Foto 42: Aula de música com o professor Franz Pinz em Bom Jesus, 1936 (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 136).

Segundo Hammes (2014, p. 441), um conjunto musical colonial que marcou época foi o Jazz Quatro Azes e um Curinga, fundado em 1942 na localidade de Boa Vista e ativo até a década de 1970. O bandoneonista Octavio Hellwig e o músico e professor Rodolfo Bersch foram os únicos integrantes a persistirem durante as quatro décadas de conjunto, tendo variado a formação restante ao longo dos anos. De acordo com o autor, Quatro Azes e um Curinga tocava qualquer tipo de música, desde o estilo musical bandinha até marchas carnavalescas. Na fotografia<sup>267</sup> a seguir (Foto 43), data não encontrada, a formação é a seguinte: sentados (esq./dir.): Octavio Hellwig (bandoneon), Oscar Westendorff (bateria de cinco peças) e mais um músico, não identificado (bandoneon); de pé (esq./dir.), Guilherme da Silva (saxofone alto) e Rodolfo Bersch (violino). O registro retrata a presença maciça do bandoneon na música alemã/pomerana à época, traduzido na utilização de dois bandoneons no mesmo conjunto musical, a persistência do violino, a inclusão do saxofone alto, geralmente em Eb (Mib) (aerofones/instrumentos de sopro/palhetas/clarinetas), e da

---

<sup>267</sup> Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Octavio Germano Hellwig.

bateria, inicialmente com cinco peças: bumbo (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores tubulares), caixa (membranofones/tambores de percussão/tambores percutidos diretamente/tambores de pele emoldurada), duas campanas (idiofones/idiofones de percussão direta/idiofones percutidos) e prato (idiofones/idiofones de percussão direta/idiofones percutidos). Há também, pela primeira vez no presente repertório fotográfico, a presença de um músico de origem não alemã/pomerana (luso-brasileira). De autoria de Heinrich Feddern, apesar de não datada, pode-se afirmar que essa fotografia remonta ao período entre a prisão e o falecimento do fotógrafo, pois o mesmo já havia passado a assinar “Henrique Feddern Retratista” (1944-1952).



**Foto 43: Jazz Quatro Azes e um Curinga (HAMMES, 2014, p. 441).**

Já nesse outro registro fotográfico<sup>268</sup> do mesmo conjunto (Foto 44), também de Feddern, período entre 1944-1952, a formação já é outra: sentados (esq./dir.), Octavio Hellwig (bandoneon), Crispim Peil (banjo de seis cordas), Arthur Voss

---

<sup>268</sup> Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Carlos Germano Hammes.

(bateria); de pé, Hugo Boemeke<sup>269</sup> (trombone de pistos), Rodolfo Bersch (saxofone alto); mais ao alto, no carro, Udo Boesche, não era músico (talvez atuasse como motorista da bandinha e o veículo fotografado fosse o seu meio de transporte – há um suporte acima do teto do carro que provavelmente servisse para transportar a bateria). Dessa formação – posterior à fotografia anterior, haja vista a fisionomia dos músicos que figuram em ambas – infere-se que, por conta de tocar vários estilos musicais, o conjunto diversificou sua instrumentação, excluindo um dos dois bandoneons, acrescentando um prato a mais na bateria (agora, personalizada, porém, sem as duas campanas), um trombone de pistos, um banjo de seis cordas (cordofones/cordofones compostos/alaúdes/alaúdes de cabo, bastão ou de braço) – instrumento bastante raro na colônia –, e passando Rodolfo Bersch do violino para o saxofone alto (talvez esse instrumentista alternasse de instrumentos durante as apresentações, atuando como curinga).



Foto 44: Quatro Azes e um Curinga (HAMMES, 2014, p. 441).

Mais um conjunto da colônia registrado fotograficamente (Foto 45) que consta em Hammes (2014) é o trio formado pelos irmãos Helmut (trombone de

---

<sup>269</sup> Conforme minha pesquisa etnográfica, Hugo Boemeke é provavelmente irmão do *luthier* Willi.

pistos), Erwin (bandoneon) e Arthur Strelow (bateria), da localidade Araçá. Nessa configuração de bateria, apresenta-se novamente a inclusão de duas campanas acopladas ao bumbo. No fundo da fotografia<sup>270</sup>, sem autor ou datação, pode-se ver uma carroça, o que denota o *ethos* camponês pomerano (BAHIA, 2011, p. 47), atrelado ao seu habitat rural, assim como aparecem animais (cavalos) na Foto 39.



Foto 45: Helmut, Erwin e Arthur Strelow (HAMMES, 2014, p. 441).

Conforme Salamoni (1995, p. 59-60) e Bahia (2011, p. 97), a endogamia, i.e., o casamento com pessoas de mesma origem étnica, é a prática mais comum entre os pomeranos. A comunidade de descendentes de pomeranos da colônia de São Lourenço do Sul, aos menos à época do recorte temporal proposto no presente trabalho, infere-se que seria uma comunidade étnica alemã fechada. A referida colônia foi considerada por Jean Roche (1969, p. 179) uma “ilha agrícola numa mancha florestal, no meio de uma zona luso-brasileira de pecuária, na planície”. Essa ideia de “ilha de colonização”, segundo Bosenbecker (2011), remete a certo grau de

---

<sup>270</sup> Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Erica Becker Hübner.

isolamento dos colonos. No entanto, de acordo com a pesquisadora, houve contatos interétnicos desde o princípio (BOSENBECKER, 2011, p. 6). A música da região corrobora essa afirmação, através do exemplo fotográfico a seguir. Segundo Hammes (2010, vol. 1, p. 166), Manoel Fernando Centeno<sup>271</sup> (1900-1985), conhecido pelos colonos como *Schwarz Guri* (“Guri Preto”), era filho de ex-escravos e, aos 7 anos de idade, foi albergado por imigrantes alemães/pomeranos recém-chegados, tendo, por conta disso, aprendido a falar, além do português, alemão e pomerano (Foto 46). Aprendeu a tocar acordeon de botões (aerofones/aerofones independentes/aerofones de interrupção/aerofones de interrupção autossoantes ou linguetas), instrumento vinculado, na região, à música tradicional gaúcha, fato que evidencia certo hibridismo musical na colônia, algo experienciado por mim durante a pesquisa etnomusicológica. Não consta em Hammes (2010, vol. 1) se *Schwarz Guri* também cantava em alemão ou pomerano, no entanto, ouvi relatos em minha etnografia de que há atualmente um cantor e gaiteiro negro que canta em pomerano, nascido em Cristal, município vizinho a São Lourenço do Sul, o qual se apresenta em eventos festivos coloniais. Essas são, pois, evidências de que a música pomerana na colônia lourenciana contém, e já continha na primeira metade do século XX, elementos híbridos e interétnicos.

---

<sup>271</sup> Fotografia original cedida a Edilberto Luiz Hammes por Ana Hermelinda Rodrigues Centeno.



Foto 46: *Schwarz Guri* (HAMMES, 2010, vol. 1, p. 166).

Os festejos do casamento são considerados pelos pomeranos como a data mais importante no transcorrer da vida de uma pessoa, chegando a contar com três dias de festa, e é quando eles mais dispõem de seus recursos econômicos, para realizarem uma grande festa (HAMMES, 2010, vol. 1; BAHIA, 2011). Em ditados pomeranos registrados por Roelke (1996), há expressões de apetite e da comilança característicos das suas festas de casamento. Outra peculiaridade do povo pomerano é seu gosto pela bebida alcoólica, tanto cerveja quanto cachaça. Há uma canção pomerana conservada no Espírito Santo que diz: “Ludwig, Ludwig, você está bêbado/ Ludwig, Ludwig, você é um porco./ Isto é certamente verdade/ que você está bêbado” (BAHIA, 2011, p. 69). E há também o seguinte ditado pomerano, igualmente conservado naquela região: “O pomerano bebe no inverno e no verão” (BAHIA, 2011, p. 69). Esse ambiente festivo foi também retratado por Heinrich Feddern, embora de maneira bastante organizada, com os noivos, pais, padrinhos, músicos e

convidados dispostos em pose coletiva. No entanto, pode-se notar algumas supostas subversões por conta de alguns convidados, ao quebrarem a seriedade da fotografia jogando seus chapéus para o alto (Foto 47), ou servindo-se cerveja ao tempo exato do registro (Foto 48). A fotografia a seguir (Foto 47) registra o casamento da família Peter (o nome dos noivos não pôde ser identificado), acessada através da etnografia musical, onde os músicos fazem parte da cena, à esquerda, portando uma tuba, um bombardino e um pistom. O retrato remonta ao período entre a chegada do retratista na colônia e a sua prisão (1936-1943)<sup>272</sup>.



**Foto 47: Casamento na família Peter (acervo da família Peter).**

---

<sup>272</sup> Há a marca de seu carimbo “Heinrich Feddern Photograph”, impressa em baixo relevo, na moldura de papel da referida fotografia.

A última fotografia (Foto 48) do presente repertório é do casamento de meus avós maternos, Hugo e Lina Maria Kuhn (nascida Härter), ambos já falecidos, e foi retratada no ano de 1947. No retrato, um irmão de Hugo, Waldemar Kuhn, porta um bandoneon – o bandoneon que hoje está em minha posse e que foi utilizado por mim em minha pesquisa etnográfica também pertenceu a Waldemar, porém, foi fabricado posteriormente, em 1970 pelo *luthier* Willi Boemeke –, repousa uma bateria de três peças (bumbo, caixa e prato) e há um outro músico, não identificado, segurando o que provavelmente seja um bombardino. Nota-se nessa fotografia, assim como na anterior, que os personagens vestiam-se com roupas sociais, em contraponto à condição precária de agricultores da época. Se, por um lado, conforme Gehrke (2016, p. 67), havia interferência do fotógrafo Heinrich Feddern nas vestimentas e nas poses dos retratados, havia também certa liberdade, mesmo que supostamente tomada de assalto, para poses mais descontraídas, em consonância com o espírito festivo dos eventos. Cabe ressaltar também que o quadro a seguir, mesmo não sendo de autoria de Feddern (é anônimo), preserva os mesmos elementos de vestimentas e poses, tanto as sérias quanto as jocosas, o que ou relativiza a interferência do referido fotógrafo (a própria comunidade poderia intentar, de certa forma, representar-se dessa maneira), ou assinala uma tendência fotográfica de época.



Foto 48: Casamento de Hugo e Lina Kuhn (acervo da família Kuhn).

### 5.2.3. *Últimos flashes*

Esse subcapítulo visou a perscrutar aspectos da identidade musical alemã/pomerana na região da Serra dos Tapes, mais especificamente da colônia de São Lourenço do Sul, por meio de repertório fotográfico, à luz da Etnomusicologia – utilizando-se das experiências de campo da pesquisa etnográfica por mim realizada no ano de 2016 sobre a música alemã/pomerana na região – e da Organologia – ciência que emprestou elementos para a análise de instrumentos musicais presentes nas fotografias.

O recorte temporal iniciou na datação do retrato colonial lourenciano mais antigo encontrado, contendo elementos musicais, datado de 1927, e findou com a data de falecimento do fotógrafo Heinrich Feddern, autor de vários registros analisados – uma breve biografia do importante retratista foi exposta, a fim de

aclarar certos fatores envolvidos na relação deste com os retratados e com o contexto sociocultural local.

Averiguaram-se processos de desuso e/ou substituição instrumental na formação dos grupos musicais da comunidade, apesar das aulas de música e da prática musical fremente, mas também algumas permanências. Determinado hibridismo musical e contatos interétnicos também puderam ser evidenciados através da análise aqui empregada, bem como a manutenção do *ethos* camponês alemão/pomerano e certo grau de endogamia. Também se pôde verificar a importância dos casamentos como eventos festivos da comunidade local, corroborada pelos trajés, número de convidados, presença de conjuntos musicais, alegria – embora comedida – e de bebidas alcoólicas nas fotografias.

Se os conjuntos musicais coloniais lourencianos do século XIX, de acordo com Hammes (2014, p. 442), ficaram no esquecimento, intentou-se, com esse subcapítulo, descortinar um pouco da música alemã/pomerana local realizada durante as primeiras décadas do século XX.

Esse subcapítulo vem preencher uma lacuna da minha pesquisa etnográfica, que por planejamento primeiro se apropriou da oralidade pomerana – trabalhos junto à Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner, zona rural de São Lourenço do Sul, acerca da língua e da música pomerana –, depois se dedicou ao trabalho de campo da pesquisa etnomusicológica e à observação participante imanente a esta – o emprego de minha performance musical ao bandoneon junto à bandinha Musical Boa Esperança a fim de observar festas alemãs/pomeranas na região –, e, por fim, debruçou-se sobre a materialidade (instrumentos musicais) – cultura material/Organologia –, incluindo a pesquisa de fontes visuais – que tornou possível identificarem-se algumas práticas musicais, mesmo que idealizadas, registrar alguns grupos musicais e a variedade de instrumentos utilizados, observar algumas questões étnicas, etc. –, para se obter uma pesquisa alimentada por perspectivas variadas, podendo assim aproximar-se um pouco do caleidoscópico das memórias e da História.

As fotografias do repertório aqui analisado são, portanto, registros visuais que ressoam práticas musicais coloniais pretéritas, revelando aspectos identitários alemães/pomeranos, são um documento histórico de um passado musical, são retratos musicais alemães/pomeranos, são partituras visuais emolduradas pelo tempo.

### 5.3. A dança do hibridismo no contexto musical pomerano da Serra dos Tapes

O terceiro e último subcapítulo do quinto capítulo dessa tese refere-se à análise do aspecto mais evidente e condensador<sup>273</sup> da etnografia musical pomerana propriamente dita realizada no ano de 2016 na Serra dos Tapes, qual seja o hibridismo cultural (CANCLINI, 2011) na música alemã/pomerana da região, analisado, aqui, através do conceito de tempo histórico de Reinhart Koselleck (2006), o qual permitiu atribuir práticas musicais/culturais endógenas ao espaço de experiência do Musical Boa Esperança (o seu passado ainda presente) e exógenas ao horizonte de expectativas da bandinha (o seu futuro musical já presente). A partir dessas duas categorias, mesclam-se passado e futuro em um presente atual, onde a tradição musical colonial – instrumentação acústica; protagonismo dos instrumentos de sopro; ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança; canto em pomerano; e conteúdo da letra com *ethos* camponês – convive com o novo – a utilização de elementos musicais oriundos da música gaúcha, sertaneja e nordestina; a modernização da instrumentação outrora acústica; o emprego de recursos tecnológicos para gravação musical e divulgação; o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas; e a pomeranização de canções exógenas – sem deixar de ser alemã/pomerana, em justo equilíbrio cultural.

---

<sup>273</sup> Tratar-se-ia, portanto, de uma (pós)etnografia musical pomerana.

5.3.1. *A canção Jambalaya (Ína Koní) numa bandinha pomerana do Sul do Brasil: o novo como híbrido musical recriado de tradições exógenas dentro de tradições endógenas*

Através da análise de uma canção híbrida, *Álas folóra*<sup>274</sup>, da bandinha Musical Boa Esperança, esse item objetiva abordar o processo de hibridismo musical recriado de tradições exógenas dentro de uma tradição endógena: enquanto a referida canção está inserida em um contexto musical alemão/pomerano, na colônia de São Lourenço do Sul, região da Serra dos Tapes, sul do Rio Grande do Sul, Brasil, a canção *Jambalaya (On the Bayou)*, da qual a primeira é uma versão, advém da música *country* estadunidense e, ainda, contém elementos musicais da cultura cajun (descendentes de colonizadores franceses da Acádia, região do atual Canadá, posteriormente emigrados para o estado norte-americano da Luisiana). Trata-se, portanto, de um *Jambalaya (Ína Koní)*<sup>275</sup>. Por meio da concepção de tempo histórico utilizada para a análise, de Reinhart Koselleck (2006 [1979]), levou-se em consideração o espaço de experiência (passado/tradição) e o horizonte de expectativa (futuro/hibridação) na constituição de um presente (musical).

*Jambalaya (On the Bayou)* é uma canção gravada em 1952 pelo cantor *country* estadunidense Hank Williams (1923-1953) que gerou muitas versões e alcançou popularidade em vários gêneros musicais (ESCOTT, 2004). Seu título faz menção a um prato da cozinha cajun – grupo étnico formado por descendentes de colonizadores franceses estabelecidos na Acádia, uma região do nordeste americano que se encontra em território do atual Canadá (CARON, 2015, p. 5) –, uma espécie de *paella* de influência multicultural, bastante apreciada no estado da Luisiana, Estados Unidos (SIGAL, 2007, p. 102), onde cajuns assentaram-se após sua expulsão da Acádia no século XVIII (C. A. BRASSEAU, 1985, p. 126).

Segundo Caroline-Isabelle Caron (2015, p. 4), já no final do século XVI a região mais conhecida como Canadá Atlântico atraiu o interesse da França. Em 1605

---

<sup>274</sup> “Tudo perdido”, em pomerano.

<sup>275</sup> “Na colônia”, em pomerano.

a colônia da Acádia (Figura 17) nasceu oficialmente com a construção do forte de Port-Royal, capital acadiana entre 1605 e 1710, atual Annapolis Royal, província da Nova Escócia, Canadá. Mas foi em 08 de setembro de 1632, na cidade de LaHave, que se instalou o primeiro assentamento permanente de colonos franceses na Acádia, um grupo de cerca de trezentos homens, marinheiros, soldados, jornaleiros (diaristas) e artesãos, e cerca de quinze famílias.

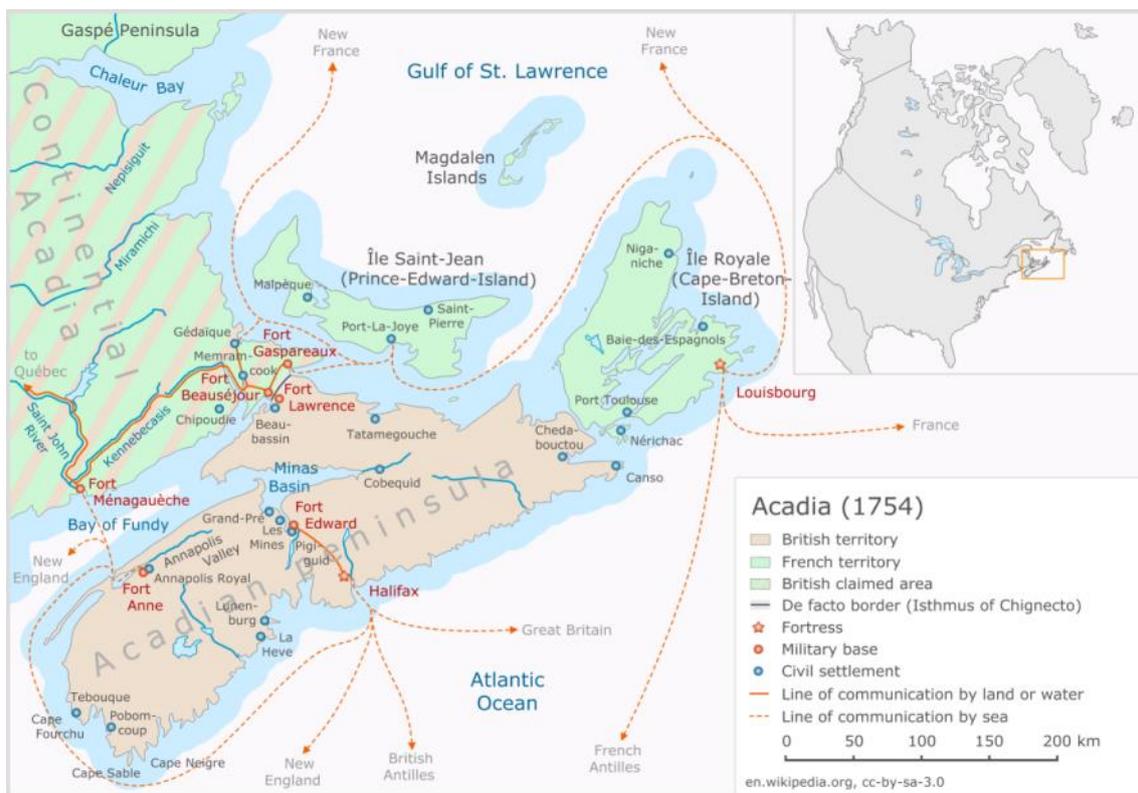


Figura 17: Localização da Acádia<sup>276</sup>.

No entanto, tropas da Nova Inglaterra tomaram Port-Royal em outubro de 1710. Depois da conquista, que foi selada pelo Tratado de Utrecht em 1713, a Acádia desapareceu como unidade política. As novas autoridades coloniais adquiriram a Acádia, que renomearam de Nova Escócia, enquanto as tropas francesas recuaram para a atual Nova Brunswick. De acordo com os termos do tratado, a França devia entregar a Acádia à Grã-Bretanha, “na sua totalidade dentro das suas antigas

<sup>276</sup> By Mikmaq – Own work, CC BY-SA 3.0 (Online. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1351882>. Acessado em: 18 mai. 2018).

fronteiras<sup>277</sup>” (CARON, 2015, p. 7). No entanto, o Tratado não especificou o que eram essas fronteiras anteriores. Para a França, eles estavam limitados à península da Nova Escócia. Para a Grã-Bretanha, a Acádia também se estendia à Nova Brunswick. Essa diferença de opinião, entre outros fatores, levou à Guerra dos Sete Anos quatro décadas depois.

Em 1754, quando as hostilidades entraram em erupção entre a Nova França e a Nova Inglaterra (dois anos antes de França e Inglaterra declararem oficialmente guerra uma contra a outra), o tenente-governador Charles Lawrence convenceu-se de que os acadianos estavam prestes a tomar as armas contra os ingleses, o que veio a confirmar-se na batalha de Beauséjour (03 a 06 de julho de 1755). Em 28 de julho de 1755, Lawrence decidiu pôr fim ao problema, expulsando os acadianos da região. Embora essa decisão política e militar estivesse de acordo com as táticas militares do século XVIII, seu escopo era sem precedentes (CARON, 2015).

Em seu panorama histórico, Caron (2015) esclarece que os governos das Treze Colônias (futuro Estados Unidos) não foram informados sobre a decisão final de Lawrence. Por terem ficado despreparados para lidar com centenas de acadianos – a maioria deles doente e sem dinheiro –, eles os receberam com grande relutância e suspeita. A maneira como os acadianos foram tratados variou de colônia a colônia: foram aceitos como servos contratados (Maryland e Pensilvânia); tiveram seus filhos alocados com famílias protestantes (Massachusetts); trabalharam juntamente com escravos africanos nas plantações (Geórgia); passaram o inverno a bordo dos navios que os carregaram, em péssimas condições (Virgínia); não tiveram seu desembarque permitido (Carolina do Norte); etc. Os sobreviventes foram deportados para a Inglaterra e colocados em campos de prisioneiros nas cidades portuárias de Falmouth, Portsmouth e Bristol. São os filhos e netos desses prisioneiros, transferidos para a França em 1765, que viajaram para a Louisiana (Figura 18) em 1785 para tornarem-se os cajuns de hoje (CARON, 2015, p. 11).

---

<sup>277</sup> Tradução minha. Texto original em inglês: “in its totality within its former borders”.



Figura 18: Localização do estado norte-americano da Luisiana<sup>278</sup>.

Em contraponto, no contexto musical da comunidade de descendentes de pomeranos da colônia de São Lourenço do Sul, destaca-se o Musical Boa Esperança, primeiro conjunto musical a compor e gravar músicas em pomerano na região. Na estrada desde 1990, o conjunto foi fundado pelos irmãos Almiro Hörnke (conhecido como Miro), cantor, guitarrista e compositor, Egon Hörnke, contrabaixista, e Volnei Hörnke (Neiki), baterista, tendo sua formação variado desde então. À época da etnografia musical pomerana acima apresentada, durante o ano de 2016, juntamente aos irmãos Hörnke tocavam Félix Tessmann (teclado, acordeon, trompete e saxofone alto), Rudinei Hartwig (trompete), Eno Hartwig (Pino, trombone e acordeon), além da participação dos meninos Rodrigo Hörnke (trompete, guitarra), Volmir Gehrman (trompete) e Rafael Hörnke (contrabaixo), os quais revezavam com os instrumentistas oficiais para descanso desses e para seu próprio desenvolvimento musical.

Através de pesquisa etnomusicológica junto à bandinha, pôde-se encontrar uma versão em pomerano de *Jambalaya* (agora, “na colônia”). *Álas folóra* foi gravada

---

<sup>278</sup> By TUBS – Own work, CC BY-SA 3.0. (Online. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15948630>. Acessado em: 18 mai. 2018).

pelo Boa Esperança em maio de 2017 com arranjo para metais (influência da música tradicional alemã/pomerana) e em ritmo de vaneira/forró (influência da música tradicionalista gaúcha e regional nordestina), um notável exemplo de hibridismo cultural.

Tal qual o anjo da história de Walter Benjamin (1987, p. 226), os descendentes de pomeranos do Boa Esperança, através de *Álas folóra*, não deixam de voltar seu rosto para o passado, representado por sua música tradicional, mas o futuro os impele para processos híbridos, incorporando elementos multiculturais à sua música. Portanto, a concepção de tempo histórico utilizada para analisar o híbrido objeto de pesquisa, um *Jambalaya (Ína Koní)*, é a de Reinhart Koselleck (2006, p. 16), pois a mesma leva em consideração o espaço de experiência (passado/tradição) e o horizonte de expectativa (futuro/hibridação) na constituição de um presente (musical), i.e., através da forma como a bandinha lida com seu passado (música tradicional alemã/pomerana) e com seu futuro (aceitando hibridismos na expectativa de agradar a seu público e de atualizar-se) surge uma relação com o tempo que permite que o caracterizemos, enquanto tempo histórico, como “uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa” (KOSELLECK, 2006, p. 309).

### 5.3.2. Um jambalaia na colônia

Conforme exposto anteriormente nessa tese, pouco antes de começar meu trabalho de campo, em 2016, tocando bandoneon junto ao Musical Boa Esperança para etnografar festas tradicionais pomeranas, fui informado, por meio de um telefonema do líder da bandinha, Miro, que “seria bom” se eu tocasse músicas instrumentais no meu instrumento, acompanhado pelo conjunto.

Nesse processo preparatório, procurei ensaiar canções que se mostrassem apropriadas para o contexto musical alemão/pomerano da região, de meu conhecimento devido à (pré)etnografia realizada através das apresentações

anteriores com a bandinha: chotes, valsas, polcas e vaneiras eram os gêneros musicais mais utilizados pelo Boa Esperança. As primeiras canções por mim estudadas eram de autoria da própria bandinha ou já executadas por ela, mas a partir de então seriam tocadas em versão instrumental. Em seguida, vieram algumas canções de minha autoria, e outras a pedido da bandinha. No entanto, ainda faltava uma vaneira no repertório pessoal desse aprendiz de bandoneonista.

Ao refletir sobre isso, lembrei-me que em meu primeiro toque com a bandinha ouvira uma canção instrumental em ritmo de vaneira/forró e que se fazia ouvir nas caixas de som durante um momento de descanso do grupo, enquanto um dos integrantes deixava rodar, a partir de um *notebook*, músicas para servirem de fundo musical. A referida canção era uma versão instrumental de *Fica amor*<sup>279</sup>, composta e gravada pelo cantor capixaba Alemão do Forró, que obteve determinado sucesso dentro do mundo da música de baile no Brasil. A melodia e a harmonia foram de fácil assimilação e, com algum treinamento de simultaneidade de mãos, de acompanhamento e melodia, em pouco tempo *Fica amor* estava pronta para ser tocada junto à bandinha. Quando a mostrei aos músicos do conjunto a canção, eles de pronto exclamaram: “Tu sabe tocar *João Balaio*”! A bandinha conhecia *Fica Amor* como *João Balaio*. E gostavam muito da canção.

Em outro contexto musical, a partir dos preparativos para uma apresentação com meu pai, Adão Quevedo, na Inauguração da Praça Central de São Lourenço do Sul, no dia 16 de junho de 2016, o referido músico, ao ensaiar a música denominada pela bandinha *João Balaio*, disse reconhecê-la como uma canção *country*, intitulada *Jambalaya*. Logo, através de pesquisa na *internet*, identifiquei a canção *João Balaio*<sup>280</sup>, do quarteto vocal brasileiro Boca Livre – da qual aparentemente *Fica amor* era uma versão –, cujo título era acompanhado por uma palavra em inglês: *João Balaio*

---

<sup>279</sup> «Fica amor», de Werner Niero, o Alemão do Forró [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ox9zGoiJcKg>.

<sup>280</sup> «João Balaio (*Jambalaya*)», versão de João Bosco, interpretada pelo quarteto vocal Boca Livre. (Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ADX-6npgyA>).

(*Jambalaya*). Localizei, então, a canção *Jambalaya (On the Bayou)*<sup>281</sup>, uma canção *country* estadunidense do cantor Hank Williams, gravada em 1952 (ESCOTT, 2004, p. 213), da qual as demais versões eram oriundas. Para completar o círculo, ainda na mesma pesquisa, encontrei uma versão para *Jambalaya* do cantor gaúcho Mano Lima, também intitulada *João Balaio*<sup>282</sup>, a qual era, efetivamente, uma vaneira.

Em geral, *João Balaio instrumental* era tocada nos toques da bandinha solada ao bandoneon, mão direita, com acompanhamento de acordes na mão esquerda em ritmo de vaneira, acompanhada por bateria, contrabaixo e guitarra base, e com contracantos rítmico/melódicos executados ao teclado, com timbre de acordeon, em momentos em que os metais descansavam. O apreço do Boa Esperança ao *João Balaio* era tanto que, em maio de 2017, Miro escreveu sua própria versão, em pomerano, de *Jambalaya, Álas folóra*, a qual foi arranjada e gravada (em estúdio caseiro) pela bandinha e distribuída a rádios da região, além de ter sido produzido um videoclipe veiculado na *internet* através do *YouTube*<sup>283</sup> (canal Pomeranos TV, publicado em 02 de junho de 2017), tendo atingido considerável sucesso, angariando, inclusive, vários contratos para o conjunto<sup>284</sup>.

*Álas folóra* foi gravada no estúdio caseiro da bandinha, localizado em um galpão na propriedade de Miro, localidade de Santa Augusta, interior de São Lourenço do Sul<sup>285</sup>. A canção conta com arranjo para metais – dois trompetes – na introdução, que é repetida ao final de cada refrão. O acompanhamento é realizado pela bateria, pelo contrabaixo, pela guitarra e pelo teclado. É com essa instrumentação que Miro canta, em pomerano, seu jambalaia na colônia, com certa liberdade rítmico/melódica, sem demasiado compromisso com a versão original ou

---

<sup>281</sup> «Jambalaya (On the Bayou)», Hank Williams [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lq1FBwLqgdQ>.

<sup>282</sup> «João Balaio», Mano Lima [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1sfVZ1bpWMc>.

<sup>283</sup> «Álas folóra», Musical Boa Esperança [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SkJts3hCKgY>.

<sup>284</sup> Segundo informação de Pino, trombonista do Musical Boa Esperança, em conversa informal em 22 de agosto de 2017.

<sup>285</sup> Segundo informação de Pino, trombonista do Musical Boa Esperança, em conversa informal em 22 de agosto de 2017.

com quaisquer outras versões – ainda assim, o contorno melódico de *Jambalaya* (*On the Bayou*) é facilmente reconhecível.

Quanto à letra, *Álas folóra* não guarda quaisquer semelhanças com *Jambalaya*, ou com *João Balaio* do Boca Livre ou do Mano Lima, ou, ainda, com o *Fica amor* do Alemão do Forró. A letra, em pomerano, trata da crise política e econômica que vivia o Brasil à época, contextualizada no habitat alemão/pomerano, colonial, de *ethos* camponês. Relatos sobre a crise são escutados no rádio, e seus reflexos são verificados em problemas rurais cotidianos. Por fim, por conta da tal crise, está “tudo perdido”, diz a canção. A seguir, disponibiliza-se (Figura 19) a letra da canção *Álas folóra* (“Tudo perdido”) – versão do Musical Boa Esperança de *Jambalaya* (*On the Bayou*), de Hank Williams – em pomerano e com sua tradução para o português.

#### ÁLAS FOLÓRA

Ik hef hêit in min rádio mit pílhas  
áin schlim tit kimp in úza Brazilian.  
Hef al kék áina bá un áin rozilha,  
gasolina is fel díra as dái milha.  
Nu dáuk fúira mit áina scharét,  
óva dái hef al fokéf vêia schevét.  
Ven zôu blift gasolina krícha ni kéft,  
den is béta pêia ut bína mânia milha.

Vi búcha húina schtal un schuíñ búchta,  
dá melk dáuf foschíka dem melk fúira.  
Ven nich plânda den fêihalt tam étan,  
den zéchas dá konísta héva schult.  
Ven vi úpa koní us toup stóch,  
rakf mit vurst den rikt uk nam púlva.  
Vi búscha mit hex un mit zíchal,  
ven mut zin dá Brazilian búscha vi gró.

Grôuda kêils é lon is véra stéia,  
mía lon dáu ik nía méia krícha.  
Licht is stéia, «oh que barbaridade»,  
ven zôu blift kan mi bóra áis up vek.  
Strot is schelt víf góina fon fotéla,  
«cobríra» álas un lócha kríchas ni táuch.  
Zôu ast is us Brazilian hêit nich fórbeist,  
ven zôu blift is doch álas folóra.

#### TUDO PERDIDO

Hoje eu escutei no meu rádio de pilha,  
um tempo difícil vem no nosso Brasil.  
Já comprei um baio e uma rosilha,  
gasolina é mais caro que o milho.  
Agora ando com uma charrete,  
mas já vendi por causa do Chevette.  
Se ficar assim gasolina não consigo comprar,  
aí é melhor atar os cavalos no milho.

Nós construímos galinheiros e chiqueiros,  
O leite vendemos para o leiteiro.  
Se não plantamos então falta comida,  
aí dizem que os colonos são os culpados.  
Se na colônia nos unirmos,  
mexemos com linguiça daí cheira à pólvora.  
Nós roçamos com machado e foice,  
se for preciso o Brasil nos endireitamos.

Dos governantes o salário subiu de novo,  
o meu salário eu não ganho mais.  
A luz subiu de novo oh que barbaridade,  
se ficar assim tomo banho uma vez por semana.  
A estrada está ruim nem vamos falar,  
cobram tudo e os buracos não conseguem tapar.  
Desse jeito nosso Brasil não vai pra frente,  
se ficar assim está tudo perdido.

Figura 19: Letra da canção *Álas folóra*, do Musical Boa Esperança, em pomerano e tradução para português (tradução e escrita do pesquisador e da colaboradora Olívia Tessmann).

Todo esse percurso cultural foi percorrido por *Jambalaya (On the Bayou)* no Brasil até chegar à *Álas folóra*, i.e., a canção *country* estadunidense promoveu várias versões que incidiram no seu conhecimento e apropriação por parte da bandinha pomerana: *João Balaio* (Boca Livre, 1989), pertencente ao contexto da música popular brasileira, MPB, responsável pela adaptação do título original para o nome/apelido em português pelo qual a bandinha conhecia a melodia; *João Balaio* (Mano Lima, 1995), atrelada à música tradicionalista gaúcha e precursora do avançamento de *Jambalaya*; *Fica amor* (Alemão do Forró, 2013), oriunda do mundo da música de baile e promotora do sucesso recente (re)atingido pela melodia no Brasil e da inserção de elementos musicais do gênero forró, advindo da música regional nordestina; e *João Balaio instrumental* (Danilo Kuhn, 2016)<sup>286</sup>, incitadora da utilização da melodia para uma versão em pomerano. Esse ciclo culminou em *Álas folóra* (Musical Boa Esperança, 2017)<sup>287</sup>, com melodia de *Jambalaya* (adaptada) e com letra autoral da bandinha, em pomerano. Além da pomeranização da letra, o Musical Boa Esperança também pomeranizou a instrumentação, valendo-se de tradições musicais endógenas, de dentro de sua cultura, atreladas à sua tradição. No entanto, a adoção do gênero musical vaneira/forró denota a influência de tradições musicais exógenas à pomerana, no que se refere à música tradicionalista gaúcha e à música regional nordestina. Outrossim, a canção original, *Jambalaya (On the Bayou)*, além de provir de outra tradição musical exógena (a música *country* norte-americana), também tem um histórico híbrido, valendo-se de tradições musicais cajuns. *Álas folóra* é, portanto, definitivamente, um *Jambalaya (Ína Koní)*<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Arranjo para bandoneon criado pelo pesquisador/musicista durante sua etnografia musical pomerana em 2016.

<sup>287</sup> Publicada no *YouTube* em 02 de junho de 2017 (*Online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SkJts3hCKgY>).

<sup>288</sup> Um jambalaia na colônia. Referência às influências multiculturais na canção, a exemplo do prato da cozinha cajun.

### 5.3.2.1. Tradições musicais endógenas pomeranas e o espaço de experiência da bandinha

Segundo o experienciado por mim em minha etnografia musical pomerana, as tradições musicais endógenas pomeranas que podem ser relacionadas a/condensadas em *Álas folóra* são: arranjo para metais (dois trompetes); instrumentação do acompanhamento delegada à bateria, ao contrabaixo, à guitarra e ao teclado; timbre característico do teclado e utilização de frases de contracanto ao instrumento; ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança; letra da canção e canto em pomerano; e conteúdo da letra com *ethos* camponês.

O arranjo para metais (dois trompetes) da introdução é repetido ao final de cada refrão, para efeito de solo, onde os trompetes executam notas em intervalos de sexta (o primeiro trompete toca a melodia do solo e o segundo trompete toca uma segunda voz, uma sexta abaixo da melodia). Esse procedimento habitual foi por mim verificado em um exercício de pesquisa realizado no dia 28 de maio de 2016, durante toque nas bodas de prata em Bom Jesus II. Inicialmente, minha intenção de compor canções instrumentais ao bandoneon era unicamente de ampliar repertório, porém, quando as apresentei à bandinha, a mesma manifestou interesse de compor e acrescentar a elas arranjos para metais. Logo, vislumbrei a possibilidade de analisar o processo de arranjo do conjunto. O chote *Xots dái kots* (“Chote do gato”) e a valsa *Valsa da Vitória*, canções instrumentais de minha autoria, receberam arranjos para metais compostos por Félix Tessmann, músico do Boa Esperança à época, tendo este se utilizado do mesmo procedimento adotado pela bandinha para gravar *Álas folóra*: solo a dois trompetes, ficando o primeiro trompete encarregado da melodia e o segundo da segunda voz<sup>289</sup>.

---

<sup>289</sup> No referido procedimento utilizado por Félix Tessmann, o trombone estava incluído no naipe de metais utilizado no arranjo, porém, tinha caráter improvisatório, algo atrelado à prática musical do trombonista Pino, exímio improvisador. No entanto, segundo Rodrigo Hörnke, através bate-papo no aplicativo *Messenger* em 15 de setembro de 2017, em *Álas folóra* não foi gravado trombone porque a bandinha não julgou necessário.

O acompanhamento musical da canção é realizado pela bateria, pelo contrabaixo – esses dois instrumentos têm a função rítmica de remeter o ouvinte ao gênero musical em questão, utilizando-se de suas células rítmicas características, tendo ainda o contrabaixo função harmônica –, pela guitarra – com um acompanhamento rítmico mais simples, sem responsabilidade de caracterizar o gênero musical, evidenciando uma função quase que estritamente harmônica, mas também timbrística<sup>290</sup> – e pelo teclado. Esse procedimento padrão de acompanhamento verificou-se em grande parte do repertório cantado da bandinha, sendo alterado algumas vezes em função do gênero musical utilizado – incluindo o acordeon (música gaúcha e/ou sertaneja) ou o bandoneon (quando eu integrava o conjunto, durante a etnografia), ou até mesmo os metais, em fraseados rítmicos, marcadamente em polcas – ou para dar descanso a músicos.

Ao teclado são conferidas funções para além do acompanhamento (acordes na mão esquerda). Na mão direita, em *Álas folóra*, figuram frases de contracanto à melodia. No restante do repertório da bandinha, esse recurso é bastante recorrente, quase sempre de caráter improvisatório, porém, em algumas canções, são atribuídos ao teclado as introduções e os solos, ou o papel de segunda voz para a melodia ou solo de sopros. Além disso, o timbre de teclado utilizado na canção é característico das bandinhas alemãs/pomeranas locais, servindo de fundo timbrístico/harmônico – bem como o timbre de guitarra utilizado por Miro –, de modo a preencher os espaços deixados pelo canto e pelas células rítmicas do contrabaixo, da bateria, e dos metais quando o caso<sup>291</sup>.

---

<sup>290</sup> De acordo com Miro, através de bate-papo no aplicativo *Messenger* em 11 de setembro de 2017, o timbre de guitarra utilizado por ele na gravação de *Álas folóra* é o *patch clean delay*, da pedaleira *Zoom 505II*, por ele modificado, utilizado na maioria das canções da bandinha e que tem o papel de preenchimento timbrístico/harmônico. Segundo o manual da referida pedaleira, este *patch* se caracteriza por aliar os efeitos *chorus* e *delay* (ZOOM 505II GUITAR, s/d, p. 131).

<sup>291</sup> Segundo Henrique Krüger, tecladista substituto de Félix Tessmann no Musical Boa Esperança, através de bate-papo no aplicativo *Messenger* em 11 de setembro de 2017, o referido timbre de teclado é *Fantasia I*, escolhido para a gravação por ser um timbre recorrente na música alemã/pomerana que ao mesmo tempo é brilhante para as frases de contracanto e apropriado para servir de pano de fundo.

A exemplo dessa canção, a música alemã/pomerana na Serra dos Tapes está intimamente relacionada ao baile, atrelada à dança. As músicas instrumentais e as canções são invariavelmente dançantes, utilizando-se de gêneros musicais bailáveis, melodias alegres e andamentos rápidos para estimular a dança e garantir a animação do baile. Todas as festas pomeranas etnografadas durante o ano de 2016 se deram em salões de baile – majoritariamente pertencentes a comunidades religiosas –, onde o público/audiência contava com considerável espaço destinado à dança. Casais de todas as idades, crianças, amigos, amigas – pares formados por duas mulheres – dançam durante boa parte das festas, intercalando com momentos de descanso da bandinha, ou de homenagens, sorteios, informes, refeições, etc. Miro, inclusive, durante uma das festas, revelou que continuamente observa o salão, para diagnosticar, através da dança, a receptividade do repertório por parte da audiência. Portanto, a função principal da música nas festas pomeranas é a animação, diretamente ligada à dança.

A letra em pomerano, língua materna da maior parte da comunidade de descendentes de imigrantes da colônia de São Lourenço do Sul, é um importante indicativo de prática endógena. Quanto a isso, destaca-se o papel da bandinha Boa Esperança no fomento à música e à língua pomerana na região, pois, em 1999, compôs e gravou a canção *Fóta Krúiha* (“Vovô Krüger”), canção baseada em quadrinha conhecida da tradição oral pomerana, primeira canção em pomerano composta e gravada na região<sup>292</sup>. *Fóta Krúiha* atingiu grande sucesso, sendo até hoje a marca registrada do conjunto, e de seu autor, Almiro Hörnke, conhecido na comunidade por Miro *Fóta Krúiha*. Após esse primeiro sucesso, não só o Boa Esperança continuou a compor e gravar em pomerano, mas também outras bandinhas da região foram incitadas a compor e gravar em sua língua materna, dando origem a um crescente repertório de música popular autoral pomerana na Serra dos Tapes.

---

<sup>292</sup> De acordo com Miro, líder do Musical Boa Esperança, em entrevista em 29 de agosto de 2015.

E quanto à letra, ainda, nota-se a presença do *ethos* camponês alemão/pomerano (BAHIA, 2011, p. 47), manifestado nas referências a produtos oriundos da colônia, meios de transporte rurais, ferramentas de trabalho no campo, animais e seu habitat, etc. Essencialmente camponeses, os pomeranos valem-se de seu contexto rural para expressarem-se através das letras das canções e para que as mesmas tenham sentido para si próprios. A ruralidade como território e modo de vida acaba sendo um suporte de preservação da memória como próprio *modus vivendi*.

Tudo isso faz parte do espaço de experiência da bandinha, atrelado à cultura pomerana e às tradições musicais/culturais endógenas, à sua própria tradição. São esses elementos que dão a coloratura pomerana necessária à *Álas folóra*, embora o hibridismo evidente. A canção soa muito adequadamente à audiência pomerana atual da região, sem causar quaisquer estranhamentos, por conta dessas características. É através desse espaço de experiência que os descendentes de pomeranos do Musical Boa Esperança e sua audiência não deixam de olhar para o passado, e por meio do qual a prática musical pretérita ainda faz sentido no presente. As práticas musicais endógenas pomeranas são seu passado (musical) presente.

#### 5.3.2.2. Tradições musicais exógenas, hibridismo musical e horizonte de expectativas

Por outro lado, mesmo sem deixar de olhar para o seu passado cultural, a bandinha também é impelida para o futuro, à modernização, à atualização, incluindo processos híbridos em seu fazer musical através da incorporação de elementos advindos de tradições musicais exógenas à cultura pomerana. A canção *Álas folóra* traz consigo os seguintes exemplos desse processo: a utilização do gênero musical vaneira, pertencente à tradição musical gaúcha; a inclusão de elementos do gênero musical regional nordestino forró; a modernização da instrumentação outrora acústica; o emprego de recursos tecnológicos para gravação e divulgação da canção; o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas; e

a utilização e pomeranização de uma canção oriunda da música *country* estadunidense que, em si mesma, guarda processos híbridos outros.

Dentre os gêneros musicais alemães/pomeranos mais utilizados na colônia lourenciana estão a valsa e a polca. No entanto, *Álas folóra* é uma vaneira<sup>293</sup>, gênero musical também atrelado à dança, mas pertencente à tradição musical gaúcha, um caso de hibridismo musical, de reuso de tradições exógenas dentro de tradições endógenas. Isso fica evidente, por exemplo, na adaptação da instrumentação gaúcha à pomerana: em vez de violão e acordeon, característicos da vaneira, metais tornam-se os instrumentos protagonistas. Além da vaneira, o chote<sup>294</sup> é outro gênero musical gauchesco bastante utilizado pelo Musical Boa Esperança e por outras bandinhas do contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, sendo citado, inclusive, por Miro, como a dança preferida dos pomeranos da região<sup>295</sup>. Esse contato com a música gaúcha e a inclusão de elementos da mesma na música pomerana da zona colonial de São Lourenço do Sul vem de décadas, conforme relatos de músicos entrevistados<sup>296</sup>, e o motivo é bem claro para eles: agradar ao público. Na medida em que esse tipo de música chegou à colônia através do rádio e agradou à audiência, em meados da

---

<sup>293</sup> Segundo Oliveira e Verona (2006), a vaneira gaúcha tem origens na *habanera* cubana, um acriolamento da contradança europeia levada a Cuba pelos colonizadores espanhóis. No fim do século XIX, a vaneira – corruptela de havaneira – tomou lugar de destaque nos bailes gaúchos, sendo adaptada às características regionais, ao som do acordeon e do violão, constituindo-se no principal gênero musical dançante dos bailes gauchescos (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 56-59).

<sup>294</sup> Para Oliveira e Verona (2006), o chote é também um gênero musical procedente de uma dança europeia, o *schottisch*, lançada em Paris em 1849 alguns anos após a polca. Essa dança de salão foi importada para o Brasil, entrando em voga no fim do século XIX. No ambiente gauchesco, o aparecimento do chote coincidiu com a difusão do acordeon como instrumento musical (OLIVEIRA; VERONA, 2006, 51-53).

<sup>295</sup> Através de bate-papo no aplicativo *Messenger* em 01 de junho de 2016, quando o líder da bandinha pediu ao pesquisador/musicista/compositor que o gênero musical de uma composição autoral sua fosse alterado de polca para chote. Eu, então, quis saber o porquê, e Miro respondeu: “Porque chote os pomeranos gostam muito”. Identificou-se, portanto, uma preferência pomerana local por esse gênero, fato que explica o porquê de tantos chotes fazerem parte do repertório do Musical.

<sup>296</sup> Referências à inclusão da música gaúcha no contexto pretérito da música alemã/pomerana na colônia de São Lourenço do Sul foram citadas pelos músicos/bandoneonistas lourencianos João Bergmann, Rubens Wetzell, Wilson Barreira e Adolfo Peglow, entrevistados entre 22 e 26 de agosto de 2016.

década de 1950<sup>297</sup>, os conjuntos musicais passaram a incorporar canções, gêneros musicais e outros elementos da música gaúcha ao seu fazer musical.

Quanto à inclusão de elementos do gênero musical regional nordestino forró em *Álas folóra*, para além das semelhanças rítmicas entre o forró e a vaneira, houve e há fusões e intercâmbios musicais entre esses gêneros musicais, como relata Robson da Silva Braga (2011) sobre a influência da vaneira gaúcha no forró nordestino, e vice-versa, a partir da década de 1990 (R. S. BRAGA, 2011, p. 9-10). Além disso, para José Campos Reinato (2014, p. 58), a vaneira é conhecida também como forró gaúcho. A fusão entre tais gêneros, para o Musical Boa Esperança, é tanta que, segundo Neiki<sup>298</sup>, baterista da bandinha, a batida de bateria usada por ele é a mesma para ambos – além disso, no exemplo musical em questão, há pequenas frases rítmicas executadas a um dos pratos do instrumento, durante a introdução e os solos, que remetem à sonoridade do instrumento triângulo, característico do forró. Referências ao forró no repertório das bandinhas da colônia também foram encontradas em entrevistas com músicos locais<sup>299</sup> sobre as práticas musicais coloniais passadas, e sua utilização tinha o mesmo intuito que a música gaúcha: agradar à audiência.

Também através das narrativas dos músicos lourencianos entrevistados<sup>300</sup>, e de registros fotográficos (HAMMES, 2014, p. 429-447), pôde-se detectar algumas ressignificações instrumentais ao longo das gerações de descendentes de pomeranos na Serra dos Tapes. Essas ressignificações indicam um processo de contínua atualização por parte das bandinhas, as quais não deixaram de tentar acompanhar a

---

<sup>297</sup> Segundo Hammes (2014), a primeira rádio lourenciana, a Rádio São Lourenço, foi fundada em 1955, incluindo programações especialmente dirigidas para a colônia, fato que indica que à época já havia demanda local (HAMMES, 2014, p. 554).

<sup>298</sup> Segundo Neiki, em bate-papo através do aplicativo *Messenger* – pelo perfil de sua filha Luiza – em 13 de setembro de 2017, a bandinha toca *Álas folóra* como uma mistura de vaneira e forró, sendo que isso ocorre por uma questão de facilitação rítmica: enquanto a vaneira exigiria dois ou três toques no pedal do bumbo da bateria, o forró exige apenas um. Esse procedimento é recorrente em outras vaneiras do repertório do Boa Esperança.

<sup>299</sup> Entrevistas com os músicos/bandoneonistas lourencianos João Bergmann, Rubens Wetzels, Wilson Barreira e Adolfo Peglow, entrevistados entre 22 e 26 de agosto de 2016.

<sup>300</sup> Entrevistas com os músicos/bandoneonistas lourencianos João Bergmann, Rubens Wetzels, Wilson Barreira e Adolfo Peglow, entrevistados entre 22 e 26 de agosto de 2016.

evolução tecnológica no mundo da música ao longo dos séculos XX e XXI, mesmo que, em contrapartida, tenham permitido que instrumentos musicais tradicionais entrassem em processo de desuso em favor de instrumentos importados de outras culturas. No passado, por exemplo, a bateria era reduzida a três peças, sendo elas o bumbo, a caixa e o prato<sup>301</sup>; o bandoneon fazia o trabalho do teclado, realizando acompanhamento harmônico, solos e contracantos; e a tuba ou o helicon atuavam como um contrabaixo, executando as notas graves e desempenhando os padrões rítmicos de acompanhamento de cada gênero musical<sup>302</sup>. Notadamente instrumentos acústicos, a progressiva eletrificação dos instrumentos e a tecnologia musical disponível foram, aos poucos, substituindo-os, modificando a instrumentação usual na colônia. Quanto a isso, o depoimento de um entrevistado destaca-se. O músico/bandoneonista Rubens Wetzel, entrevistado em 23 de agosto de 2016, relata que nenhum conjunto na colônia, em meados da década de 1960, tocava de forma que não fosse essencialmente acústica. Wetzel, por necessidade de amplificação – ele começaria a cantar em um conjunto musical que incluía um naipe de metais –, adquiriu um autofalante. Logo em seguida outro conjunto resolveu adquirir o mesmo equipamento, tendo iniciado, segundo Wetzel, o processo de eletrificação musical na região.

O uso da tecnologia, por parte do Musical Boa Esperança, no entanto, extrapola a questão da instrumentação. O emprego de recursos tecnológicos para gravação e divulgação de *Álas folóra* demonstra o quanto a tecnologia está presente atualmente na zona colonial lourenciana, incidindo no contexto musical local. Apesar de contarem com um estúdio caseiro que, segundo Pino, em já citada conversa

---

<sup>301</sup> Também conhecida na colônia como [bateria] *jazz* – de acordo com o bandoneonista Erwin Janke (Audiário de campo, Casamento em Quevedos II, inserção nº 3, 18/06/2016, 17h53min) –, explicando a nomenclatura de vários conjuntos passados coloniais – uma bandinha era chamada de *jazz* (tal o Jazz Trinquinha, de Adolfo Peglow, ou o Jazz Brotinho, de Rubens Wetzel) quando a mesma possuía em sua formação um exemplar desse tipo de bateria.

<sup>302</sup> Salienta-se que o violino e o clarinete também eram instrumentos endógenos muito utilizados no contexto musical pretérito da colônia, tendo perdido espaço nos conjuntos musicais atuais. Salienta-se também a inclusão exógena da guitarra nas bandinhas, instrumento sem antecedente na região, i.e., o violão, acústico, não era utilizado na música alemã/pomerana da Serra dos Tapes.

informal no dia 22 de agosto de 2017, localiza-se improvisadamente em um galpão na residência de Miro, os músicos do Boa Esperança têm os meios necessários para gravar suas músicas autorais a fim de distribuí-las às rádios locais e obter a divulgação do seu trabalho. Outrossim, têm à disposição a *internet* e, com a parceria com um canal temático do *YouTube*<sup>303</sup>, puderam produzir um videoclipe da canção para divulgá-la ainda mais, através das redes sociais.

O uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas na letra de *Álas folóra*, por sua vez, é algo corriqueiro nas letras das canções autorais do Musical Boa Esperança e também nas de outras bandinhas da Serra dos Tapes, e advém do contato linguístico já secular entre o pomerano e o português e o gauchês. O pomerano passou por transformações linguísticas e históricas ao longo do tempo e, no contexto brasileiro, com o distanciamento do lugar de origem, em contato com o português do Brasil e com o gauchês do Rio Grande do Sul, o pomerano da colônia de São Lourenço do Sul apresenta, conseqüentemente, evidências dessas interferências (KUHN SILVA; BEILKE, 2017, p. 29). Por isso, já é possível falar em uma variedade brasileira, nomeada como *Brasiliianische-Pommersch* (BEILKE, 2014, p. 187). Seria o caso, em outras palavras, de um hibridismo linguístico.

Há também a utilização e pomeranização de uma canção oriunda da música *country* estadunidense que, em si mesma, guarda processos híbridos outros. Enquanto *Álas folóra* lança mão de instrumentação tradicional alemã/pomerana de sua região e possui letra em pomerano e de *ethos* camponês, *Jambalaya (On the Bayou)* é instrumentada por *fiddle*<sup>304</sup>, violão aço, guitarra solo, guitarra base e contrabaixo

---

<sup>303</sup> O canal Pomeranos TV foi criado em dezembro de 2016 por alunos da Escola Estadual de Ensino Médio Rodolfo Bersch, localidade de Boa Vista, zona rural de São Lourenço do Sul, e caracteriza-se por produzir vídeos cômicos em pomerano.

<sup>304</sup> Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/acref/9780199203833.013.3332>. Acessado em: 24 abr. 2018), *fiddle* é um termo coloquial de origem alemã que designa um tipo de instrumento de arco, semelhante ao violino, utilizado em música folclórica. No contexto musical norte-americano, o *fiddle* é utilizado na música folclórica de vários grupos étnicos, dentre eles os cajuns. No entanto, no contexto da Serra dos Tapes, em uma canção tradicional pomerana tocada pelo Musical Boa Esperança, *De múta éna hóchtich*

(ESCOTT, 2004, p. 347) e contém letra estereotipada acerca da cultura cajun<sup>305</sup>. A música *country* é um estilo musical que se originou no sul dos Estados Unidos na década de 1920, o qual tem raízes na música folclórica – especialmente a apalache – e no *blues* (PETERSON, 1999, p. 9). Sua difusão no país está ligada à propagação do rádio no meio rural estadunidense, principal veículo de comunicação nessas regiões à época (MIRANDA, 2007, p. 23). Segundo John Broven (1983, p. 34), a melodia de *Jambalaya (On the Bayou)*, de Hank Williams, baseia-se em uma canção cajun-*country*<sup>306</sup>, intitulada *Grand Texas*<sup>307</sup>, gravada pelo grupo do tocador de *fiddle* Chuck Guillory em 1949. Contudo, de acordo com Wade Falcon<sup>308</sup>, *Grand Texas*, por sua vez, é oriunda da canção cajun *Le garcon negligent*<sup>309</sup>, gravada pelo conjunto Guidry Brothers em 1929. *Jambalaya* projetou mundialmente, através de seu sucesso, portanto, uma interpretação americanizada da cultura cajun. Aqui, cabe lembrar que o próprio prato da culinária cajun a que faz menção o título da canção, o jambalaya, é um tipo de *paella* multicultural, com influência francesa, espanhola, africana, americana e indígena (SIGAL, 2007, p. 115). Igualmente, tanto *Jambalaya (On the Bayou)* quanto *Álas folóra* – ou *Jambalaya (Ína Koní)* –, são originárias de processos fortemente híbridos.

Todo esse hibridismo faz parte do horizonte de expectativa da bandinha, incorporando elementos advindos de tradições musicais exógenas à cultura pomerana. Tais elementos relacionam-se com o processo de globalização, de modernização e de contatos culturais. *Álas folóra* é uma fusão de práticas musicais

---

(“O casamento da vovó”), há referência ao *fiddle (fidal)*, e a palavra é entendida, pela comunidade pomerana da região, estritamente como violino em pomerano.

<sup>305</sup> De acordo com Clarence Moritz Jr., em texto intitulado *Jambalaya lyrics: cajun interpretation* no site *Cajun Radio* (Online. Disponível em: <http://www.cajunradio.org/wordscajun3.html>. Acessado em 24 abr. 2018).

<sup>306</sup> Fusão entre música cajun e música *country* (R. A. BRASSEAU, 2004, p. 96).

<sup>307</sup> «Grand Texas», Chuck Guillory [online]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=yD2vIM2m4h8](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=yD2vIM2m4h8).

<sup>308</sup> Wade Falcon, em texto intitulado *Big Texas: Julius Papa Cairo Lamperez* no site *Early Cajun Music* (Online. Disponível em: <http://earlycajunmusic.blogspot.com.br/2015/07/big-texas-julius-papa-cairo-lamperez.html>. Acessado em: 24 abr. 2018).

<sup>309</sup> «Le garcon negligent», Guidry Brothers [online]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=9&v=U91II02DWaE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=U91II02DWaE).

endógenas e exógenas em dado ponto de equilíbrio cultural que a comunidade local a aceita como parte do seu repertório pomerano e, ao mesmo tempo, confere-lhe destaque, avalizando o hibridismo que revitaliza a tradição. Esse aval da comunidade autoriza os descendentes de pomeranos do Musical Boa Esperança a, sem deixar de olhar para o seu passado cultural, contemplar seu horizonte de expectativas, rumo ao futuro, à atualização, compelidos pelo desejo de estar em consonância com sua audiência, com seu tempo<sup>310</sup>. As práticas musicais exógenas às pomeranas, incorporadas através de hibridismos, são seu futuro (musical) presente.

### 5.3.3. *Digestivo*<sup>311</sup>

A partir de pesquisa etnomusicológica realizada, identificou-se a canção *Álas folóra*, do conjunto Musical Boa Esperança, como um exemplo de incorporação de práticas exógenas, através de hibridismos, consonante a práticas endógenas na música alemã/pomerana da região da Serra dos Tapes, sul do estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

Nesse contexto, o conceito de hibridismo cultural, de Canclini (2011), atrelado aos processos de globalização e de fragmentação identitária das sociedades contemporâneas salientados por Hall (2002; 2011), contribuiu para questionar uma visão essencialista sobre a música pomerana, permitindo evidenciar hibridismos musicais evidentes diagnosticados no já mencionado trabalho de campo.

Para analisar tais hibridismos, aliados à tradição musical pomerana, foi utilizada a conceitualização de tempo histórico de Reinhart Koselleck, pois a mesma outorgou a inclusão das categorias espaço de experiência e horizonte de expectativas na investigação. Por meio delas, pôde-se situar as práticas musicais endógenas

---

<sup>310</sup> Parafrazeando a canção autoral da bandinha intitulada *In uza tit* (“No nosso tempo”).

<sup>311</sup> Bebida alcoólica que auxilia na digestão. Aqui, faz alusão à assimilação do jambalaya musical apresentado, i.e., do hibridismo musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes exemplificado através de *Álas folóra*, canção (híbrida) gravada pelo Musical Boa Esperança – sua versão, pomeranizada, de *Jambalaya (On the Bayou)*, do cantor *country* estadunidense Hank Williams.

pomeranas, ligadas à sua música tradicional, no espaço de experiência da bandinha e de sua audiência, onde o fazer musical pretérito ainda encontra sentido no presente; e pôde-se também situar as práticas musicais exógenas à pomerana, através da incorporação de elementos híbridos, no horizonte de expectativas do conjunto e de seu público, horizonte onde os processos de globalização e de fragmentação identitária acenam através da modernização, dos contatos interculturais e dos hibridismos. Como visto, esse presente musical é um ponto de intersecção complexo, onde o passado é o espaço de experiência e o futuro é o horizonte de expectativas, mas, contudo, segundo Jelin (2001, p. 13), é exatamente nesse ponto que se produz a ação humana, onde se encontra o espaço vivo da cultura.

Relembrando as palavras de Koselleck (2006, p. 313), o tempo histórico, para ele, é ditado pela tensão entre as expectativas e a experiência: “o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro”. E essa tensão, conforme o autor, pode se dar de múltiplas maneiras, conforme a relação estabelecida entre as duas instâncias. Conclui-se, portanto, através da canção analisada, que os descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes mantêm seu espaço de experiência (sua tradição musical) aberto para o futuro, estendendo, assim, seu horizonte de expectativas, concedendo o uso equilibrado de hibridismos em seu fazer musical tradicional atual em nome da consonância com seu público e seu tempo. *Álas folóra* representa, assim, o novo como híbrido musical recriado de tradições exógenas dentro de tradições endógenas.

## 6. ASPECTOS CONCLUSIVOS

O sexto e último capítulo dessa tese, como resume seu título, dedica-se em abordar os aspectos conclusivos da pesquisa. Mais especificamente, trata das considerações finais, pincelando dados obtidos, aspectos analisados e discutidos, algumas conclusões, pontos futuros, etc. A festa está chegando ao fim, mas ainda há que se dançar a última dança, e varrer o salão.

### 6.1. Varrendo o salão<sup>312</sup>

Fim de festa. Durante o baile dessa etnografia musical pomerana, o pesquisador, ao empregar sua observação participante em uma dança da vassoura, acabou por vencê-la, sendo premiado com seu último par, uma encantadora vassoura de cabelos loiros, com a qual recebeu a incumbência de varrer o salão, juntando, assim, os cacos que o quebra-louças etnográfico espalhou em seu percurso.

Um dos primeiros pontos que eu ressaltaria refere-se ao engajamento inicial. Sem dúvida, o Projeto Pomerando – desenvolvido por mim a partir do ano de 2010 na Escola Estadual de Ensino Fundamental Germano Hübner, interior de São Lourenço do Sul –, precursor de meus estudos etnomusicais, teve papel preponderante em minha iniciação na temática dessa tese. Ainda que inicialmente voltado para a língua pomerana, o Projeto aos poucos foi se alinhando com minha formação, percorrendo o trajeto linguístico-cultural até chegar à música alemã/pomerana e culminar na presente pesquisa.

---

<sup>312</sup> Referência a seu caráter conclusivo (de fim de festa) e em alusão à dança da vassoura – manifestação cultural alemã/pomerana etnografada nessa tese onde o vencedor da dança é premiado com uma vassoura e com a tarefa de varrer o salão ao final da festa –, esse subcapítulo trata de aglutinar aspectos conclusivos, resumindo os resultados da pesquisa, e de apontar possíveis caminhos científicos futuros – se a festa acabou, é chegada a hora de se começar a pensar nas próximas. A vassoura, esse objeto mágico do imaginário alemão/pomerano, além de encerrar o baile, tem a incumbência de juntar, portanto, os cacos de um quebra-louças etnográfico e depositá-los sob o solo donde se ergue essa tese, a fim de conferir-lhe prosperidade intelectual/acadêmica, com a permissão da metáfora étnico-cultural (BAHIA, 2011, p. 247).

O conceito de memória cultural de Jan Assmann (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995), aliado à Nova Musicologia – utilização de partituras para analisar música étnica, considerando sua matriz cultural (BURNHAM, 1996) –, permitiu a análise de duas canções tradicionais pomeranas por mim registradas no seio da comunidade, *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”) e *De fest* (“A festa”), as quais revelaram aspectos culturais atrelados à memória e à identidade alemã/pomerana da região. A partir de então tive a intenção de registrar e analisar, sob esse conceito, mais músicas tradicionais pomeranas, o que, no entanto, não foi possível devido ao esquecimento comunal desse repertório. Durante toda a etnografia musical, indaguei músicos, audiência, organização, noivos, senhores e senhoras de mais idade, e nada encontrei. Ao visitar a casa de Leopoldo Klug em 2013, por exemplo, senhor que me fornecera oralmente as duas referidas canções tradicionais pomeranas em 2008, o mesmo já havia falecido, levando consigo considerável repertório tradicional<sup>313</sup> sem repassá-lo a seus descendentes, por falta de interesse dos mesmos. Esse fato chama atenção para a fragilidade das fontes orais<sup>314</sup>, especialmente em se tratando de pessoas idosas, detentoras do saber tradicional.

Esse período, ainda, a fim de estudar mais aprofundadamente o contexto da pesquisa, trouxe à baila dados historiográficos acerca da emigração pomerana para a Serra dos Tapes e reflexões acerca da memória e da identidade pomerana na região, onde pude observar que a colônia de São Lourenço do Sul configura-se como um espaço complexo, pluriétnico, inter-relacional, terreno fértil para disputas memoriais e identitárias. Tais disputas podem evidenciar-se através de dominação ideológica (alteridades; mitos; silenciamento cultural) ou resultar em certo grau de hibridização, de geração de certo grau de pertença comum (contatos interétnicos; memórias migrantes; identidade teuto-brasileira), dependendo do referencial adotado. Além

---

<sup>313</sup> Ressalto que, na primeira oportunidade, a intenção era de registrar apenas duas canções, para bem de constituir repertório para uma apresentação coralística temática referente a um projeto intitulado Canto Coral nas Escolas.

<sup>314</sup> Nas palavras de Amadou Ambâté Bâ (2003), cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima (BÂ, 2003, p. 32).

disso, discuti o patrimônio cultural pomerano local, utilizando o conceito de Prats (1998; 2005), para quem o patrimônio cultural está atrelado aos três poderes, o político, o econômico, e o científico, os quais se justapõem, por conseguinte, também no contexto da comunidade pomerana estudada, engendrando um complexo jogo patrimonial. Prats (2005) propõe, para atenuar a influência dos três poderes nas ativações patrimoniais, na seleção do que deve ou não se patrimonializar, uma crítica patrimonial dotada de presença pública para trazer a público “as chaves ocultas de qualquer atuação no campo do patrimônio”, e um viés mais “antropológico” do patrimônio cultural, a priorização absoluta do capital humano, “as pessoas antes que as pedras”, a patrimonialização do que é importante para a comunidade.

Destarte, em boa hora iniciei-me na Etnomusicologia – as pessoas fazendo música, nas palavras de Seeger (2008) –, vislumbrando a possibilidade de empenhar uma etnografia musical junto à comunidade alemã/pomerana da Serra dos Tapes, algo que representou uma guinada na pesquisa. O objeto de pesquisa, anteriormente constituído por músicas tradicionais pomeranas, analisados à luz da memória cultural (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995) e da Nova Musicologia – na concepção de Scott Burnham (1996) –, mudou para a etnografia da música pomerana contemporânea, personificada na bandinha Musical Boa Esperança, primeiro conjunto musical a compor e gravar músicas em pomerano na região, a qual conheci através do Projeto Pomerando. Por conta de produzirmos um CD em parceria (KUNH SILVA, 2014b) – apoiado pelo Programa Federal Mais Cultura nas Escolas –, que incluía as duas músicas tradicionais pomeranas por mim registradas anteriormente, músicas populares pomeranas autorais da bandinha e algumas outras manifestações culturais orais – um acalanto, uma cantiga, uma parlenda e um conto em pomerano –, surgiu-me a oportunidade de tocar bandoneon<sup>315</sup> algumas vezes com

---

<sup>315</sup> Graças a estudos iniciados um pouco antes, em preparação para essa pesquisa, eu já reunia condições mínimas de tocar bandoneon junto à bandinha, um instrumento de difícil aprendizado, o qual ainda não dominava e possuía há pouco tempo. Devido à minha formação musical acadêmica (Licenciatura e Mestrado em Música), à minha prática musical precedente (tocando vários

o conjunto, em apresentações referentes ao Projeto, no âmbito escolar. Iniciou-se, então, uma (pré)etnografia musical pomerana, onde procedi com um reconhecimento de campo acerca da etnografia e da Etnomusicologia, amparado em autores como Da Matta (1981), Santos Silva (2009), Pacheco de Oliveira (2009), Rice (1994), Titon (1997), Nettl (2005), Seeger (2008), Prass (2013), entre outros, realizando minha *entree* no contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes fundamentado etnograficamente. Disso resultaram um caderno de campo *a posteriori* referente aos meus primeiros toques com a bandinha e um primeiro toque etnografado, os quais serviram de ensaio para a etnografia musical propriamente dita que se avizinhava.

No dia 30 de abril de 2016 dei início à minha etnografia musical pomerana propriamente dita, tocando bandoneon junto ao Musical Boa Esperança em um baile de casais em Sesmaria, localidade do interior do município de São Lourenço do Sul. Esse trabalho de campo estendeu-se até 10 de março de 2017, perfazendo cerca de um ano de etnografia, onde toquei com a bandinha em onze “toques” coloniais (um baile de casais, quatro casamentos, uma boda de prata, duas confirmações, e três festas de comunidade) – apenas não pude fazer-me presente em um evento com o Musical, por conta de evento acadêmico do doutorado na mesma data –, além de ter participado de um ensaio com o conjunto e ter tido um encontro fortuito com Miro no centro de São Lourenço do Sul, todos esses eventos etnografados. O acervo da análise quantitativa da etnografia musical pomerana realizada totalizou 82,5 *gigabytes* de informações distribuídos em 1.498 arquivos. A partir de então, levando em consideração que a etnografia é “o relato de um percurso” (SANTOS SILVA, 2009, p. 171), relatei, em texto etnográfico, o que de pertinente à pesquisa sucedeu-se em minha etnografia da música alemã/pomerana do sul do sul do Brasil.

---

instrumentos, como violão, teclado, contrabaixo, etc.) e ao meu envolvimento étnico e familiar com o instrumento (tenho ascendência alemã/pomerana e meu bandoneon pertenceu ao meu tio-avô Waldemar Kuhn), dediquei-me com sucesso a essa empreitada etnomusicológica, de aprender sobre a música de uma comunidade utilizando-me de minha própria performance, tocando um instrumento representativo dessa cultura.

Logo após, apresentei duas pesquisas (para)etnográficas, realizadas paralela e complementarmente à etnografia musical propriamente dita. A primeira delas, calcada na História Oral e na Etnomusicologia, permitiu evidenciar um importante personagem do contexto musical alemão/pomerano local, Willi Boemeke, já falecido – que foi um instrumentista e *luthier* da colônia de São Lourenço do Sul de atuação destacada entre as décadas de 1960 e 1990, tendo fabricado cerca de dez bandoneons artesanalmente, inclusive o meu –, bem como dar luz a uma importante faceta do referido contexto musical: o bandoneon como instrumento representativo da música alemã/pomerana regional. Já a segunda, através de análise organológica de fotografias coloniais da primeira metade do século XX contendo a presença da música pretérita da região, cotejadas à etnografia musical, possibilitou perscrutar de maneira mais palpável um pouco do passado musical da colônia lourenciana – preenchendo uma lacuna temporal dessa tese –, a fim de identificar algumas práticas musicais, registrar alguns conjuntos de música e a variedade de instrumentos utilizados, além de observar algumas questões identitárias. Alguns aspectos abordados foram a instrumentação (usos e desusos), o bandoneon como instrumento representativo da música alemã/pomerana da Serra dos Tapes, a renovação musical (aulas de música para crianças e jovens), o hibridismo, os contatos interétnicos, o *ethos* camponês, e a música relacionada às festas (notadamente casamentos).

Por fim, antes de varrer o salão, utilizei uma canção híbrida do Musical Boa Esperança, *Álas folóra* (“Tudo perdido”), para exemplificar o aspecto mais evidente e condensador dessa etnografia musical pomerana, qual seja o hibridismo cultural (CANCLINI, 2011). A partir da fragmentação cultural mencionada por Hall (2011), a identidade pomerana, em vez de fazer-se perceber como algo estável, passa a ser analisada no interior de um processo de deslocamento e fragmentação onde os indivíduos, antes concebidos como portadores de uma identidade fixa, passam a ser concebidos como indivíduos descentrados, podendo assumir diferentes posições identitárias, em diferentes momentos. Para Canclini (2011), o olhar sobre processos híbridos questiona noções essencialistas (representações de pureza, autenticidade)

acerca das identidades culturais. Através da “abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas)”, noções essencialistas “definem” as identidades a partir de modos absolutizados de representar as realidades, rejeitando “maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições” (CANCLINI, 2011, p. XXII-XXIII). Assim, relativizando a identidade pomerana na Serra dos Tapes, identifico, a partir do conceito de tempo histórico de Reinhart Koselleck (2006 [1979]) e das categorias espaço de experiência e horizonte de expectativas, práticas musicais alemãs/pomeranas endógenas e exógenas na região. São práticas endógenas – atreladas ao passado musical presente da comunidade, seu espaço de experiência – a instrumentação acústica, o protagonismo dos instrumentos de sopro, o ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança, o canto em pomerano, e o conteúdo das letras de canções com *ethos* camponês. Por seu turno, são práticas exógenas – vinculadas ao futuro musical presente comunal, seu horizonte de expectativas – a utilização de elementos musicais oriundos da música gaúcha, sertaneja e nordestina, a modernização da instrumentação outrora essencialmente acústica, o emprego de recursos tecnológicos para gravação musical e divulgação, o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas, e a pomeranização de canções exógenas. Ainda assim, mesmo com todo esse hibridismo evidente, tanto a canção *Álas folóra*, quanto a bandinha Musical Boa Esperança e demais bandinhas coloniais igualmente (ou até mais) híbridas, aos olhos/ouvidos da comunidade da Serra dos Tapes são consideradas alemãs/pomeranas, em ténue equilíbrio cultural.

Se o caminho se faz ao andar<sup>316</sup>, e a etnografia é “o relato de um percurso” (SANTOS SILVA, 2009, p. 171), assim constituiu-se essa tese, onde a bibliografia, os documentos, as fontes, a pesquisa, a reflexão, o trabalho de campo e a análise dos dados foram traçando o caminho, deixando rastros os quais nomeei etnografia. Cada passo, cada curva, cada bifurcação, subida ou descida, o sol, a chuva, a poeira, o

---

<sup>316</sup> Referência ao poema *Caminante* (poema XXIX de *Proverbios y Cantares*), de Antonio Machado, poeta modernista espanhol (1875-1939). (Online. Disponível em: <http://poemascastellano.foroactivo.com/t16-antonio-machado-proverbios-y-cantares-caminantes-no-hay-camino>. Acessado em: 26 abr. 2018).

vento, as estrelas, tudo fez parte da caminhada: a formação musical; a docência rural na EMEF Germano Hübner (professores, alunos, funcionários, pais, entorno); um *ió* (“sim”, em pomerano) ou um *nêi* (“não”, em pomerano) que me chamou a atenção; a ascendência alemã/pomerana e a curiosidade acerca das raízes familiares; o Projeto Canto Coral nas Escolas; o Projeto Pomerando; Olívia Tessmann, minha madrinha pomerana; o bandoneon da família Kuhn; o Programa Federal Mais Cultura nas Escolas; o Musical Boa Esperança; a produção acadêmica pré-doutorado; as disciplinas do doutorado e os artigos e trabalhos oriundos destas; as orientações da professora orientadora e do professor co-orientador; as reflexões advindas das participações em eventos acadêmicos; a bibliografia; as fontes; o trabalho de campo e tudo o que emanou dele – o aprendizado etnográfico, os laços com a bandinha, as festas coloniais, a performance ao bandoneon, o contato com a audiência, etc. –; o exame de qualificação; as entrevistas com bandoneonistas lourencianos; as aulas de música na EEEM Rodolfo Bersch e as conversas com Marta Iepsen, minha madrinha da Reserva; a pesquisa sobre o *luthier* de bandoneons Willi Boemeke; a análise organológica das fotografias antigas coloniais continentais da presença da música alemã/pomerana pretérita na região; a canção *Álas folóra* e a condensação do hibridismo; o tempo histórico de Koselleck (2006); enfim, cada pegada revela o trajeto, perfazendo um caminho constituído ao caminhar, ao pesquisar, propenso a mudanças de rota, desvios de percurso, percalços, tropeços, dúvidas, escolhas, erros, acertos, aprendizados, ensinamentos.

No ponto futuro, figuram algumas possibilidades científicas abertas pela presente pesquisa, quais sejam: investigação, junto à comunidade alemã/pomerana da Serra dos Tapes, acerca de mais músicas tradicionais, especialmente no tocante às gerações mais velhas, fontes orais frágeis; problematização da posituação de identidades étnicas e de patrimônios culturais outros; aprofundamento de pesquisa acerca da produção musical contemporânea em pomerano e em outras línguas minoritárias presentes na Serra dos Tapes; empenho de performances musicais outras em conjuntos outros e em contextos musicais outros; ampliação e

aprofundamento de pesquisa sobre o *luthier* Willi Boemeke; ampliação e aprofundamento de pesquisa sobre o histórico da bandinha Musical Boa Esperança, incluindo CDs gravados, cartazes e fotos antigas, formações etc., já que, durante essa etnografia, tais dados e materiais não puderam ser acessados<sup>317</sup>; realização de biografias de bandoneonistas e de outros músicos, coloniais ou não, lourencianos ou não; ampliação e aprofundamento de pesquisa sobre a presença da música alemã/pomerana na Serra dos Tapes através da fotografia pretérita; ampliação da discussão sobre o hibridismo musical em contextos étnicos; utilização do conceito de tempo histórico de Koselleck (2006) em contextos culturais outros; etc. Em um outro momento, revisitar o audiário de campo, rever fotos, vídeos, reescutar áudios, gravações, CDs, entrevistas, todo um sem número de informações preteridas, que jazem fora do escopo desse trabalho por inúmeros motivos, também pode mostrar-se profícuo, pois o mesmo material, com um outro enfoque e em um outro espaço de tempo, poderá ser capaz de gerar interpretações outras. Além disso, algum repertório ficou sem análise ou sem uma análise mais aprofundada, por falta de tempo e espaço, como algumas faixas do CD do Projeto Pomerando (KUNH SILVA, 2014b), músicas cantadas e instrumentais que o Musical Boa Esperança utilizou nos toques, músicas em pomerano de outras bandinhas regionais, enfim, todo um material fecundo que decanta, à espera. Ou seja, são várias as possibilidades de prosseguimento investigativo, de minha parte ou de outrem, que se abrem a partir dessa tese, algo que, de certa forma, a justifica ainda mais enquanto pesquisa.

Por fim, considero, tendo em conta os presentes aspectos conclusivos, que foi profícuo realizar uma etnografia musical pomerana na Serra dos Tapes com o emprego da própria performance musical, onde uma (pré)etnografia colaborou para a iniciação ao trabalho de campo e pesquisas (para)etnográficas contribuíram para complementá-la. Dessa forma, após perscrutar um pouco dos meandros do contexto

---

<sup>317</sup> Em entrevistas e conversas informais com os integrantes, verifiquei que não há um acervo organizado de tais dados e materiais. Existem, contudo, materiais dispersos de posse de alguns integrantes, e/ou familiares, os quais podem ser reunidos e analisados e, inclusive, podem servir de gatilho para memórias a serem registradas através de novas entrevistas com os músicos da bandinha.

musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, observando-o e experienciando-o de dentro, esse trabalho etnográfico chega ao fim, tentando reverberar academicamente seus resultados e possibilidades de prosseguimento investigativo. Resta a gratidão pela oportunidade e pelo aprendizado, sobretudo no que diz respeito ao ensinamento etnográfico: pessoas/comunidades fazem/experenciam música. Aprendi mais sobre música alemã/pomerana ajudando a bandinha a descarregar o equipamento de som e luz, tocando bandoneon e bebendo chope e cerveja com eles, que transcrevendo e analisando suas músicas em partituras.

*Tângaschein!*

## 7. REFERÊNCIAS

### 7.1. Fontes primárias

#### 7.1.1. Documentação textual

COSTA, Jairo Scholl. *O Pescador de Arenques*. Pelotas: EDUCAT, 2007.

GRINBAUM, Ricardo. Gente de outro mundo. Descendentes de pomeranos vivem no Espírito Santo como se estivessem na Europa do século passado. *Revista Veja*, São Paulo: Abril Cultural, 8 jun. 1994.

RODRIGUES, Alfredo Ferreira (org.). *Almanak literário e estatístico do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Pinto e Cia/Livraria Americana, 1909.

UNESCO, *Report of the Expert Meeting on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Towards the Implementation of the 2003 Convention*. Tóquio: UNESCO, 2006. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00034-EN.pdf>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

ZOOM 505II GUITAR. *Manual de instrucciones – español*. Tokyo: Zoom Corporation, s/d.

#### 7.1.2. Documentação fonográfica

ALEMÃO DO FORRÓ. *Alemão do Forró – volume 2* (CD). CD independente, 2013.

BOCA LIVRE. *Boca Livre em concerto* (LP). Rio de Janeiro: Som Livre, 1989.

MANO LIMA. *Com casca e tudo* (LP). São Paulo: RGE, 1995.

DANILO KUHN. *Projeto Pomerando: músicas, contos e brincadeiras pomeranas* (CD). Brasília: Ministério da Cultura, 2014b.

#### 7.1.3. Documentação oral

Entrevista 1 com o músico e compositor Almiro Hörnke. Entrevistado em sua residência na localidade de Santa Augusta por Danilo Kuhn da Silva no dia 23 de setembro de 2013. Duração: 48'00".

Entrevista 2 com o músico e compositor Almiro Hörnke. Entrevistado na EMEF Germano Hübner, localidade de Santa Tereza, no dia 29 de agosto de 2015. Duração: cerca de 45' (o arquivo dessa entrevista extraviou-se).

Entrevista com o bandoneonista João Bergmann. Entrevistado em sua residência na cidade de São Lourenço do Sul por Danilo Kuhn da Silva no dia 22 de agosto de 2016. Duração: 1:11'55".

Entrevista com o bandoneonista Rubens Wetzel. Entrevistado em sua residência na cidade de São Lourenço do Sul por Danilo Kuhn da Silva no dia 23 de agosto de 2016. Duração: 1:26'49".

Entrevista 1 com o bandoneonista Wilson Barreira. Entrevistado em seu salão de cabeleireiro na cidade de São Lourenço do Sul por Danilo Kuhn da Silva no dia 24 de agosto de 2016. Duração: 16'58".

Entrevista 2 com o bandoneonista Wilson Barreira. Entrevistado em seu salão de cabeleireiro na cidade de São Lourenço do Sul por Danilo Kuhn da Silva no dia 25 de agosto de 2016. Duração: 47'58".

Entrevista com o bandoneonista Adolfo Peglow. Entrevistado em sua residência na cidade de São Lourenço do Sul por Danilo Kuhn da Silva no dia 26 de agosto de 2016. Duração: 2:04'43".

Entrevista com o memorialista Edilberto Luiz Hammes. Entrevistado em sua residência na cidade de São Lourenço do Sul por Danilo Kuhn da Silva em 29 de agosto de 2016. Duração: 1:00'54".

Entrevista com Reni Boemeke, única filha ainda viva do *luthier* Willi Boemeke. Entrevistada em sua residência na localidade de Bom Jesus I por Danilo Kuhn da Silva em 19 de outubro de 2016. Duração: cerca de 1:30'00" (o arquivo dessa entrevista extraviou-se).

## **7.2. Referências bibliográficas**

### *7.2.1. Obras de referência*

BARBOSA OLIVEIRA, Lúcia Maciel. *Dicionário de direitos humanos*. Brasília: ESMPU, 2010.

*Dicionário Grove de música: edição concisa / Edição: Stanley Sadie; Alison Latham / Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.*

FRUNGILLO, Mário Luiz. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

### 7.2.2. Bibliografia geral

ADLER, Guido. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, n. 1, p. 5-20, 1885.

ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar. Textos em História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

ALENCAR, Edgar. *A história do carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALVES, Cristina da Cruz. Sátiro Dias sob o caleidoscópio da cultura: literatura e modo de produção local. *Anais Eletrônicos do Fórum Nacional de Crítica Cultural 2*, p. 38-47, 2010. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/anais-eletronicos/arquivos/6.pdf>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

AMON, Denise; MENASCHE, Renata. Comida como narrativa da memória social. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 1, p. 13-21, 2008.

ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica, 2001.

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, n. 65, p. 125-133, spring/summer, 1995.

AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 1, p. 271-312, 2007.

BÂ, Amadou Ampâté. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena/Casa das Áfricas, 2003.

BAHIA, Joana. Práticas mágicas e bruxaria entre as pomeranas. *Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião*, v. 2, n. 2, p. 153-176, set. 2000.

\_\_\_\_\_. A “lei da vida”: confirmação, evasão escolar e reinvenção da identidade entre os pomeranos. *Educação e pesquisa*, v. 27, n. 1, p. 69-82, jan./jun. 2001.

\_\_\_\_\_. *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

BARROS, José D’Assunção. Sobre a feitura da Micro-História. *OP SIS*, v. 7, n. 9, p. 167-185, jul./dez. 2017.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, n. 93, p. 9-73, 1978.

BAYSDORF, Nataniel Coswig; RODRIGUES, Paulo Roberto Quintana. A etnia pomerana no sul do Rio Grande do Sul: autonomia, identidade e as influências externas da globalização e sua preservação através de feriados religiosos. *Anais Eletrônicos do XVI CIC*, p. 1-5, 2007. Disponível em: <[http://www.ufpel.edu.br/cic/2007/cd/pdf/CH/CH\\_00235.pdf](http://www.ufpel.edu.br/cic/2007/cd/pdf/CH/CH_00235.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

BEILKE, Neubiana Silva Veloso. Do nativo ao pomerano: as línguas, os dialetos e falares vivos de um Brasil pouco conhecido. *Domínios de lingu@gem*, v. 7, n. 1, p. 264-283, 2013.

\_\_\_\_\_. Pomerano: uma variedade germânica em Minas Gerais. *Anais Eletrônicos do SILEL*, p. 1-14, 2013. Disponível em: <<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2013/2440.pdf>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. *Ach Já! Fraseologismos em pomerano e em alemão*. *Domínios de lingu@gem*, v. 8, n. 2, p. 178-201, 2014.

\_\_\_\_\_. *Pommersch Korpora: uma proposta metodológica para compilação de corpora dialetais*. 2016. 285 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre literatura e história da cultura* / Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNABÉ, Jean; LORINT, Florica Elena. *La sorcellerie paysanne*. Bruxelas: A. de Boeck, 1977.

BIALYSTOK, Ellen. *Bilingualism in development: language, literacy and cognition*. New York: Cambridge University Press, 2001.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil, *Revista Música Hodie*, v. 5, n. 1, p. 11-20, 2005.

BLALOCK JR., Hubert Morse. *Introdução à pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

BOSENBECKER, Patrícia. *Uma colônia cercada de estâncias: imigrantes em São Lourenço do Sul (1857-1877)*. 2011. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BOSENBECKER, Vanessa Patzlaff. *Influência cultural pomerana: permanências e adaptações na arquitetura produzida pelos fundadores da comunidade Palmeira*. 2012. 142 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

BRAGA, Reginaldo Gil. Revisitando o trabalho de campo e o texto etnográfico: representação e autoridade etnográfica nas expressões sonoro-musicais do batuque do RS. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavísal, p. 271-284, 2013.

\_\_\_\_\_ *et al.* Música popular do sul: identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. *Opus*, v. 20, n. 2, p. 151-182, dez. 2014.

BRAGA, Robson da Silva. Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico. *Anais Eletrônicos do IV SIPECOM*, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/culturaidentidade/BRAGA.pdf>. Acessado em: 08 mai. 2018.

BRASSEAU, Carl Anthony. A New Acadia: The Acadian migrations to south Louisiana, 1764-1803. *Acadiensis*, v. 15, n. 1, p. 123-132, 1985.

BRASSEAU, Ryan Andre. *Bayou Boogie: the Americanization of Cajun music, 1928-1950*. Baton Rouge: Louisiana State University, 2004.

BROVEN, John. *South to Louisiana: The Music of the Cajun Bayous*. Gretna: Pelican Publishing Company, 1983.

BURNHAM, Scott. Theorists and “The Music Itself”. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, p. 1-6, 1996.

CALAPODIS, Michel. *Genèse du processus de construction communautaire grecque à Marseille (1793-1900)*. Thèse de doctorat. Montpellier II: Université Paul Valéry, 2009.

\_\_\_\_\_. Trajectoire mémorielle entre continuités et ruptures: l'exemple de la communauté grecque à Marseille au XIXe siècle. *Conserveries mémorielles*, n. 15, s.p., 2014.

CAMPOS, Márcio D’Olne. Etnociência ou etnografia de saberes, técnicas e práticas? In: AMOROZO, Maria C. de Mello; MING, Liu Chang; SILVA, Sandra Pereira da (orgs.). *Métodos de coleta e análise de dados em etnobiologia, etnoecologia e disciplinas correlatas*. Rio Claro: UNESP/CNPq, p. 47-92, 2002.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade / Tradução Maria Leticia Ferreira*. 1ª ed.; São Paulo: Contexto, 2012.

CAPA - Centro de Apoio ao Pequeno Agricultor/ MDA - Ministério do Desenvolvimento Agrário. *Revelando os quilombos no Sul*. Pelotas: Centro de Apoio ao Pequeno Agricultor, 2010.

CAPRARA, Andrea; LANDIM, Lucyla Paes. Etnografia: uso, potencialidades e limites na pesquisa em saúde. *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v. 12, n. 25, p. 363-376, abr./jun. 2008.

CAPUCHO, Mariana Carneiro; JARDIM, Adriano Pereira. Os pomeranos e a violência: a percepção de descendentes de imigrantes pomeranos sobre o alto índice de suicídio e homicídio na Comunidade de Santa Maria de Jetibá. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, v. 6, n. 1, p. 36-53, jan./jun. 2013.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. 2ª ed.; São Paulo: Editora UNESP/Paralelo 15, 2000.

CARDOSO, Jorge. *Ritmos y Formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: EDUNaM, 2006.

CARON, Caroline-Isabelle. *The Acadians*. Ottawa: The Canadian Historical Association, 2015.

CARVALHO DA ROCHA; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas. PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZELLI, César Augusto Barcellos (orgs.). *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da Universidade, p. 9-31, 2008.

CAVEDON, Neusa Rolita. O método etnográfico em estudos sobre a cultura organizacional: implicações positivas e negativas. *Anais Eletrônicos do Encontro Nacional De Programas De Pós-Graduação em Administração*, p. 1-15, 1999. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/enanpad1999-org-08.pdf>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Serra dos Tapes: mosaico de tradições étnicas e paisagens culturais. *Anais Eletrônicos do IV SIMP*, p. 872-874, 2010. Disponível em: <<https://simpufpel.files.wordpress.com/2010/09/mesa-serra-dos-tapes.pdf>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. Um campo emergente: a arqueologia da música e suas interfaces com o patrimônio. *Revista de Arqueologia Pública*, v. 10, n. 2, p. 101-114, jun. 2016.

CIARCIA, Gaetano. Exotiquement vôtres. Les inventaires de la tradition en pays dogon. *Terrain*, n. 37, p. 105-122, 2001.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COARACY, Vivaldo. *A colônia São Lourenço e o seu fundador Jacob Rheingantz*. São Paulo: Saraiva, 1957.

COLACRAI, Pablo. Releyendo a Maurice Halbwachs. Una revisión del concepto de memoria colectiva. *La Trama de la Comunicación*, v. 14, p. 66-73, 2010.

CUNHA, Jorge Luis da. *Rio Grande do Sul und die deutsche Kolonization: ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-brasilianisch Auswanderung und der deutschen Siedlung in Südbrasilien zwischen 1824 und 1914*. Santa Cruz do Sul: UNISC/Gráfica Léo Quatke, 1995.

CURBELO, José Andreas Knutson. *La música de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay*. 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

D'ASSUNÇÃO José. Koselleck, a história dos conceitos e as temporalidades. *Araucaria*, v. 18, n. 35, p. 41-53, jan./jun. 2016.

DA COSTA, Paulo Alexandre Pereira. 2016. 91 f. *Jogos de improvisação como estratégia para a aquisição de competências técnicas e musicais na aprendizagem da percussão*. Relatório de Estágio (Mestrado em Ensino da Música) – Instituto de Educação, Universidade do Minho, Braga, 2016.

DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Petrobrás: Editora Vozes, 1981.

DA ROCHA, José Geraldo; CARDOSO, Rodrigo Corrêa. A aceitação do funk carioca como cultura. *Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa*, v. 1, p. 45-60, 2016.

DA SILVA, Haike Roselane Kleber. *Entre o amor ao Brasil e o modo de ser alemão*. São Leopoldo: Oikos, 2006.

DALLA CHIESA, Carolina; FANTINEL, Leticia Dias. "Quando eu vi, eu tinha feito uma etnografia": notas sobre como não fazer uma "etnografia acidental". *VIII Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD*, p. 1-16, 2014. Disponível em: <[http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014\\_EnEO48.pdf](http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014_EnEO48.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

DEVALE, Sue Carole. Organizing Organology. *Selected Reports in Ethnomusicology*, v. 8 (Issues in Organology), p. 1-34, 1990.

DEVEBEC, Charles. Slovenian recordings made in America prior to World War II. *Traditiones*, v. 43, n. 2, p. 97-117, 2014.

DIAS MARTINS, Junia Mara; NASCIMENTO JR., Waldelio Pinheiro. Fotografia, memória e identidade: uma experiência fotográfica numa comunidade rural do estado de Pernambuco-Brasil. *Anais Eletrônicos do ALAIC*, p. 1-25, 2014. Disponível em: <[http://congresso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/GI2\\_ALAIC\\_2014\\_Junia\\_Waldelio1.pdf](http://congresso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/GI2_ALAIC_2014_Junia_Waldelio1.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

DIMITRIJEVIC, Dejan. Inventer une mémoire pour construire une tradition. In: Dejan Dimitrijevic (Dir.). *Fabrications de tradition, invention de modernité*. Paris: Éditions de La Maison des sciences de l'homme, 2004.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosas dos Ventos, 1999.

DRÄGER, Hans-Heinz. *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*. Kassel: Bärenreiter, 1947.

DREHER, Martin. O Fenômeno Imigratório Alemão para o Brasil. *Estudos Leopoldenses*, v. 31, n. 142, p. 59-82, mai./jun. 1995.

\_\_\_\_\_. *História do Povo Luterano*. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

DROOGERS, Andreas Frederik. *Religiosidade Popular Luterana*. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

\_\_\_\_\_. Religião, identidade e segurança entre imigrantes luteranos da Pomerânia, no Espírito Santo (1880-2005). *Religião e Sociedade*, v. 28, n. 1, p. 13-41, 2008.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1983.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. As mulheres nas letras das marchinhas carnavalescas (1930- 1940). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 10, n. 2, p. 93-107, nov. 2013.

ESCOTT, Colin *et al.* *Hank Williams: The Biography*. Boston, MA: Little, Brown & Co., 2004.

FABIAN, Johannes. *Out of our minds: reasons and madness in the exploration of Central Africa*. Berkley: University California Press, 2000.

FAUSEL, Erich. *Die deutschbrasilianische Sprachmischung*. Berlin: Erich Schmidt, 1959.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FENTON, Steve. *Etnicidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

FERRAROTI, Franco. *Histoire et histoire de vie: la méthode biographique das les sciences sociales*. Paris: Librairie des Meridiens, 1983.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi; HEIDEN, Roberto. Políticas patrimoniais e reinvenção do passado: os pomeranos de São Lourenço do Sul, Brasil. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30, p. 137-154, 2009.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Canção dos Imigrantes*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes/Universidade de Caxias do Sul, 1983.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GEHRKE, Cristiano. Fotografia na Serra dos Tapes: a trajetória profissional e pessoal de Heinrich Feddern. *Conexões Culturais*, v. 2, n. 1, p. 57-77, 2016.

\_\_\_\_\_. *Imagens e cotidiano de imigrantes alemães, franceses, italianos e seus descendentes na Serra dos Tapes/RS: descrição e interpretação dos acervos fotográficos do Museu da Imigração Pomerana, Museu da Colônia Maciel e Museu da Colônia Francesa*. 666 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

GODBOUT, Jacques. Introdução à dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38, p. 39-51, 1998.

GONÇALVES DA SILVA, Marilda Checcucci. Alimentação, meio-ambiente e saúde: O *Kochkäse* como Patrimônio Cultural Imaterial do Vale do Itajaí (SC). *Anais Eletrônicos do 4º Simpósio Internacional de História Ambiental e Migrações*, p. 343-360, 2016. Disponível em:

<[https://www.academia.edu/28990670/Anais\\_4\\_Simpósio\\_Internacional\\_de\\_Historia\\_Ambiental\\_e\\_Migracoes\\_2016](https://www.academia.edu/28990670/Anais_4_Simpósio_Internacional_de_Historia_Ambiental_e_Migracoes_2016)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

GRANDO, Marinês Zandavali. *Pequena Agricultura em Crise: o caso da colônia francesa no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Fundação de Economia e Estatística, 1989.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda: Som e Magia*. 1984. 163f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Sistemas de Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.

GREEN, Douglass Marshall. *Form in tonal music – an introduction to analysis*. University of Texas, Austin: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

GRELE, Ronald. Directions for Oral History in the United States. In: Dunaway, David King; Baum, Willa (eds). *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*. Walnut Creek: AltaMira Press, 1996.

HALBWACHS, Maurice. A memória Coletiva entre os músicos. In: HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, p. 193-222, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed; Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

\_\_\_\_\_. *Questions on cultural identity*. Londres: Sage, 2002.

HAMMES, Edilberto Luiz. *São Lourenço do Sul: radiografia de um município – das origens ao ano 2000; vol. 1-4*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2010.

\_\_\_\_\_. *A imigração alemã para São Lourenço do Sul: Da formação de sua Colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2014.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de sobrenomes de origem alemã de São Lourenço do Sul e das colônias adjacentes*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2017.

HEILBORN, Maria Luiza. Antropologia e Saúde: considerações éticas e conciliação multidisciplinar. In: VÍCTORA, Ceres *et al.* (orgs.). *Antropologia e Ética: o debate atual no Brasil*, Niterói: EdUFF, p. 57-64, 2004.

HOOD, Mantle. *The Ethnomusicologist*. New York: Mac Graw Hill, 1971.

\_\_\_\_\_. The challenge of bi-musicality. *Ethnomusicology*. v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von; SACHS, Curt. Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie*, v. 46, 1914.

HORST, Cristiane; KRUG, Marcelo Jacó. Línguas em contato no sul do Brasil: um estudo de caso do português e da variedade alemã Hunsrückisch. *PAPIA*, v. 22, n. 2, p. 367-383, 2012.

IEPSEN, Airton Fernando; SILVA, Rogério Piva da. Memória, tradição e identidade: o canto coral no município de São Lourenço do Sul. *Momento*, v. 25, n. 2, p. 129-144, jul./dez. 2016.

IEPSEN, Eduardo. *Jacob Rheingantz e a colônia de São Lourenço do Sul: Da desconstrução de um mito à reconstrução de uma história*. 2008. 280 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2008.

JACOB, Jorge Kuster. *A imigração e aspectos da cultura pomerana no Espírito Santo*. Espírito Santo: Departamento Estadual de Cultura, 1992.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno editores: España, 2001.

JOHNSTON, Jesse Alan Newhouse. *The cimbál (cimbalom) in Moravia: cultural organology and interpretative communities*. Dissertation. University of Michigan. 2008.

JOUTARD, Philippe. Desafios à História Oral do século XXI. In: FERREIRA, Manefa de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). *História Oral: Desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, p. 31-46, 2000.

JOVCHELOVITCH, Sandra. *Knowledge in Context: Representations, Community and Culture*. London and New York: Routledge, 2007.

KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 2, 1980, p. 311-331.

KLUMB, Guilherme Peglow. A cultura dos imigrantes pomeranos como atrativo do turismo rural em São Lourenço do Sul. *Anais Eletrônicos do V ENECULT*, p. 1-10, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19485.pdf>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

KOLLING, Nilo Bidone. A presença teuta a partir de São Lourenço do Sul. *Anais Eletrônicos do 9º Seminário Nacional de Pesquisadores da História das Comunidades Teuto-brasileiras* (CD-ROM), p. 867-892, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos / Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006 [1979].

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRONE, Evander Eloí. *Comida, memória e patrimônio cultural: a construção da pomeraneidade no extremo sul do Brasil*. 2014. 175 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

\_\_\_\_\_; MENASCHE, Renata. Pomeraneidade e patrimônio ao sul do Brasil: identidade ressignificada. *Anais Eletrônicos da V Reunião Equatorial de Antropologia*, 1-19, 2015. Disponível em: <[http://www.evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts\\_download/Evander%20Eloi%20Krone%20-%201020105%20-%203471%20-%20corrigido.pdf](http://www.evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download/Evander%20Eloi%20Krone%20-%201020105%20-%203471%20-%20corrigido.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

KUHN SILVA, Danilo. *O gesto gauchesco na composição de música contemporânea*. 2010. 372f. Dissertação (Mestrado em Composição) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

\_\_\_\_\_. *Projeto Pomerando: língua pomerana na Escola Germano Hübner*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2012.

\_\_\_\_\_. Projeto Pomerando: língua pomerana na escola Germano Hübner. *Anais Eletrônicos do III POMMERbr*, s.p., 2013a (no prelo).

\_\_\_\_\_. A língua e a cultura pomerana na escola Germano Hübner através do Projeto Pomerando. *Anais Eletrônicos do 19º Encontro da ASPHE*, p. 179-191, 2013b. Disponível em: <[http://dspace.unipampa.edu.br/bitstream/riiu/2170/1/anais\\_19\\_encontro\\_2013.pdf](http://dspace.unipampa.edu.br/bitstream/riiu/2170/1/anais_19_encontro_2013.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. Memória e cultura pomerana através do (re)conto Dái zuóvan kláina séicha. *Anais Eletrônicos do 7º SIMP*, 109-119, 2013c. Disponível em: <<http://ich.ufpel.edu.br/simp/7/arquivos/anaisB.pdf>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. A emigração pomerana através da canção De múta éna hóchtich. *Anais Eletrônicos do 2º CIHR*, 1-14, 2013d. Disponível em: <<http://historiaregional.upf.br/index.php/anais-eletronicos/2013>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. Dái zuóvan kláina séicha: memória e cultura pomerana através de um (re)conto. *História e-História*, s.p., 27 dez. 2013e. Disponível em: <<http://historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=255>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. A música pomerana como narrativa da memória cultural. *Cadernos do LEPAARQ*, v. 11, n. 21, p. 1-26, 2014a. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/viewFile/2652/2944>>. Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_; BEILKE, Neubiana Silva Veloso. *Projeto Pomerando II – língua pomerana na escola Germano Hübner: resgatando as raízes germânicas do pomerano*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2017.

LAITZ, Steven; BARTLETT, Christopher. *Graduate Review of Tonal Theory: A Recasting of Common-Practice Harmony, Form, and Counterpoint*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2009.

LANDO, Aldair Marli; BARROS, Eliane Cruxêm. *A colonização alemã no Rio Grande do Sul – uma interpretação sociológica*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LARA LÓPEZ, Emilio Luis. La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, n. 5, texto 10, p. 1-28, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória* / Tradução Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LENCLUD, Gérard. La tradition n'est plus ce qu'elle était. *Terrain*, n. 9, 1987.

LESSER, Jeff. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2001.

LISBOA, Renato Rodrigues. *A escrita idiomática para tuba nos dobrados seresteiro, saudades e pretensioso de João Cavalcante*. 2005. 28f. Artigo de Mestrado (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida. Memórias sobre o cuidado: o (a) benzedeiro (a)s na região sul do Brasil. *Anais Eletrônicos do X Encontro Nacional de História Oral*, p. 1-12, 2010. Disponível em: <[http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1268243136\\_ARQUIVO\\_Memoriassobreocuidado-LorenaGilleBeatrizLoner.pdf](http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1268243136_ARQUIVO_Memoriassobreocuidado-LorenaGilleBeatrizLoner.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavísal, 2013.

MAHILLON, Victor-Charles. *Catalogue descriptif et analytique de musée Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Belgique*. Paris: Gand, 1880.

MAIA, Mário de Souza. *O sopapo e o cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre, 2008. 278 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MALIGHETTI, Hugo. Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de discursos. *Caderno Pós Ciências Sociais*, v. 1, n. 1, p. 109-122, jan./jul. 2004.

MALTZAHN, Gislaine Maria. *Um casalzinho novo para a comunidade: etnografia de um casamento pomerano, São Lourenço do Sul (RS)*. 2007. 58 f. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2007.

\_\_\_\_\_. *Família, ritual e ciclos de vida: estudo etnográfico sobre narrativas pomeranas em Pelotas (RS)*. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

MALTZAHN, Paulo César. *A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul (década de 1980 até os dias atuais)*. 2011. 335 f. Tese (Doutorado em História cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzada e o maxixe*. 2009. 146f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 5ª ed.; São Paulo: Atlas, 2003.

MASELLA LOPES, Paulo Roberto. O processo explosivo do bandoneón na formação do tango. *Galaxia*, n. 29, p. 250-261, jun. 2015.

McCRELESS, Patrick. Contemporary music theory and the new musicology: An introduction. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, p. 1-5, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro. *Revista de História*, n. 155, p. 191-203, 2º/2006.

MENASCHE, Renata; SCHMITZ, Leila Claudete. Agricultores de origem alemã: trabalho e vida. In: GODÓI, Emilia Pietrafesa de; MENEZES, Marilda Aparecida de; MARIN, Rosa Acevedo (orgs.). *Diversidade do Campesinato: expressões e categorias* – Tomo IV. São Paulo: Ed. UNESP, p. 163-184, 2009.

MIKKA, Ian. What on Earth is oral history? In: James ELLIOT (ed.). *New trails in history*. Sydney, Australian Press, p. 124-136, 1988.

MIRANDA, Gustavo Lima de. *A história da evolução da mídia no Brasil e no Mundo*. Brasília: Centro Universitário de Brasília, 2007.

MISSAGLIA, Cyanna. O baile do Kerb: representação da cultura alemã nas telas de pedro Weingärtner. *Revista Semina*, v. 15, n. 1, p. 1-14, 2016.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

MORIN, Edgar. *Le Vif du Sujet*. Paris: Seuil, 1969.

NAGAMI, Isis Caroline. Do trabalho de campo à escrita etnográfica: breves reminiscências sobre o fazer antropológico. *Anais Eletrônicos da XXV Semana de Ciências Sociais*, p. 1-10, 2004. Disponível em: <[http://www.uel.br/eventos/semanacsoc/pages/arquivos/GT4-%202014/GT4 Isis%20Caroline%20Nagami.pdf](http://www.uel.br/eventos/semanacsoc/pages/arquivos/GT4-%202014/GT4%20Isis%20Caroline%20Nagami.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

NASR, Michelle Fonseca. *Banda de metais Pommerchor: uma reflexão etnomusicológica sobre a música pomerana de Melgaço – Domingos Martins, ES*. 2008. 251 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana & Chicago: The University of Illinois Press, 2005 [1983].

NEVES, Guilherme Santos. Costumes nupciais da Pomerânia entre os colonos teuto-brasileiros. *Folclore*, n. 24-25, mai/ago. 1953.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7-28, dez. 1993 [1984].

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne. (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec; Editora Senac SP, p. 113-119, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1968.

OSWALD, Tamara. *Comunidades Luteranas Livres de São Lourenço do Sul (1886-1945)*. 2014. 118 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Pluralizando tradições etnográficas. *Cadernos do LEME*, v. 1, n. 1, p. 2-27, jan./jun. 2009.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. Fotografía e historia: aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental. *Cuicuilco*, v. 5, n. 13, p. 77-92, 1998.

PETERSON, Richard A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PINA CABRAL, João de. The Two Faces of Mutuality: Contemporary Themes in Anthropology. *Anthropological Quarterly*, v. 86, n. 1, p. 257-274, 2013.

PINHEIRO, Patrícia dos Santos. Comunidades quilombolas na região das antigas charqueadas: territórios negros e políticas públicas no município de São Lourenço do Sul, RS. *Cadernos do LEPAARQ*, v. 11, n. 22, p. 1-21, 2014.

PITANO, Sandro de Castro; NUNES, Rozele Borges. A influência da educação escolar e familiar na construção da identidade cultural dos descendentes de poloneses: um estudo no município de Dom Feliciano/RS, Brasil. *GEOUSP*, n. 31, p. 25-36, 2012.

PODEWILS, Denise Oswald. *Colonização germânica: a colônia de São Lourenço e suas particularidades*. 2011. 40 f. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PORTELLI, Alessandro. História Oral e Poder. *Mnemosine*, v. 6, n. 2, p. 2-13, 2010.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. 2005. 287 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

\_\_\_\_\_. Tem que vir aqui prá saber: sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavizual, p. 285-301, 2013.

PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. *Politica y Sociedad*, n. 27, p. 63-76, 1998.

\_\_\_\_\_. Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 21, p. 17-35, 2005.

REINATO, José Campos. *Música ao seu alcance: Apontamentos de história e teoria musical (para fins didáticos)*. Campinas: Edição do autor, v. II, 2014.

REIS, José Carlos. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e Annales: uma articulação possível. In: *Síntese Nova Fase*, v. 23, n. 73, p. 229-252, 1996.

REVEL, Jacques. Micro-História, Macro-História: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 45, p. 434-444, set./dez. 2010.

RHEINGANTZ, Carlos Guilherme. *Colônia de São Lourenço: Histórico de sua fundação por Jacob Rheingantz*. Rio Grande: Oficina da Livraria Americana, 1907.

RICE, Timothy. *May it fill your soul – Experiencing Bulgarian music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

RICOEUR, Paul. Entre mémoire et histoire. *Projet*, n. 248, p. 7-16, 1996.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Gilda. *Imigração estrangeira no Espírito Santo, 1847-1896*. 1984. XXX f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1984.

ROCHE, Jean. *A colonização alemã e o Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ROELKE, Helmar Reinhard. *Descobrimos raízes. Aspectos geográficos, históricos e culturais da pomerânia*. Vitória: UFES/Secretaria de Produção e Difusão Cultural, 1996.

ROSISTOLATO, Rodrigo; PIRES DO PRADO, Ana. Etnografia em pesquisas educacionais: o treinamento do olhar. *Linhas Críticas*, v. 21, n. 44, p. 57-75, jan./abr. 2015.

SALAMONI, Giancarla (org.). *Os pomeranos: Valores culturais da família de origem pomerana no Rio Grande do Sul – Pelotas e São Lourenço do Sul*. Pelotas: Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_; WASKIEWICZ, Carmen Aparecida. Serra dos Tapes: espaço, sociedade e natureza. *Tessituras*, v. 1, n. 1, p. 73-100, jul./dez. 2013.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. De la Restauración a la Guerra Civil. In: SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.): *La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*. Historia General del Arte. *Summa Artis*, v. 47, p. 191-384, 2001.

SANTOS SILVA, Hélio Raimundo. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, v. 15, n. 32, p. 171-188, 2009.

SCHAEFFNER, André. D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique. *Revue Musicale*, v. 10-11, 1932.

SCHAFER, Raymond Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHMIDT, Adriele. *A comida na cultura pomerana: simbolismo, identidade e sociabilidade*. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica). Departamento de Economia Doméstica, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2015.

SCHNEIDER, Maurício; MENASCHE, Renata. Pomeranos e plantas medicinais: usos e significados. *Anais Eletrônicos do XX CIC*, p. 1-5, 2011. Disponível em: <[http://www2.ufpel.edu.br/cic/2011/anais/pdf/CH/CH\\_01218.pdf](http://www2.ufpel.edu.br/cic/2011/anais/pdf/CH/CH_01218.pdf)> Acessado em: 08 mai. 2018.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. O caldo pomerano e a sopa de galinha: trabalho na terra, cosmologias e pertencimentos entre camponeses na Serra dos Tapes. In: MENASCHE, Renata (Org.). *Saberes e sabores da colônia: alimentação e cultura como abordagem para o estudo do rural*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, p. 227-242, 2015.

SCHRÖDER, Ferdinand. *A imigração alemã para o sul do Brasil*. 2ª ed.; São Leopoldo, Editora da Unisinos, co-edição com EDIPUCRS: 2003.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música / Tradução Giovanni Cirino. Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEIBEL, Ivan. *Imigrante no século do isolamento/1870-1970*. São Leopoldo: Traço – Produções Gráficas, 2010.

SEYFERTH, Giralda. A identidade teuto-brasileira numa perspectiva histórica. In: MAUCH, Cláudia e VASCONCELLOS, Naira (orgs.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: ULBRA, p. 11-28, 1994.

\_\_\_\_\_. Identidade nacional, diferenças regionais, integração étnica e a questão imigratória no Brasil. In: ZARUR, George de Cerqueira Leite. *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora da UnB, p. 81-109, 2000.

SHUKER, Roy. *Popular Music: the Key concepts*. 2ª ed.; New York: Routledge, 2005.

SIGAL, Andrew. Jambalaya by any other name. In: *Petits Propos*, n. 84, p. 101-119, 2007.

SILVA, Daniel. O texto entre a entextualização e a etnografia: um programa jornalístico sobre belezas subalternas e suas múltiplas recontextualizações. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 14, n. 1, p. 67-84, jan./abr. 2014.

SOSA, Ana María González. *Memorias de la diáspora: Narrativas identitarias de los uruguayos en Brasil (1960-2010)*. 2011. 370 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SOUZA, Bruno Silva de. KOSELLECK, Reinhart: Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos. *Aedos*, v. 3, n. 8, p. 226-231, jan./jun. 2011.

SPINK, Mary Jane Paris. O estudo empírico das representações sociais. In: SPINK, Mary Jane Paris (Org.). *O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, p. 85-108, 1995.

TADDEI, Renzo; GAMBOGGI, Ana Laura. Etnografia, meio ambiente e comunicação ambiental. *Caderno Pedagógico*, v. 8, n. 2, p. 9-28, 2011.

TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

TEICHMANN, Eliseu. *Imigração e igreja: as comunidades livres no contexto da estruturação do Luteranismo no Rio Grande do Sul*. 1996. 196 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 1996.

THOMSON, Alistair. Aos cinquenta anos: uma perspectiva internacional da História Oral. In: Manefa de Moraes FERREIRA; Tania Maria FERNANDES; Verena ALBERTI (orgs.). *História Oral: Desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, p. 47-63, 2000.

THUM, Carmo. Silenciados pela hegemonia alemã. *IHU online*, n. 271, p. 16-19, 01 set. 2008.

\_\_\_\_\_. *Educação, história e memória: silêncios e reivindicações pomeranas na Serra dos Tapes*. 2009. 384 f. Tese (Doutorado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo, Art Editora, 1991.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 1997.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade. In: Miranda, Orlando de. *Para ler Ferdinand Tönnies*. 1ª ed.; São Paulo: EdUSP, p. 231-352, 1995.

TOPOLSKY, Jerzy. *Metodología de la Historia*. Barcelona: Cátedra, 1982.

TORNATORE, Jean-Louis. *Patrimoine, mémoire, tradition, etc. À propos de quelques situations françaises de la relation au passé*. Conferência apresentada no II Seminário Internacional em Memória e Patrimônio, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

TORNQUIST, Carmen Susana. Vicissitudes da subjetividade. In: BONETTI, Alinne; FLEISCHER, Soraya (orgs.). *Entre saias justas e jogos de cintura*. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Mulheres; EDUNISC, p. 41-72, 2007.

TRESSMANN, Ismael. O pomerano: uma língua baixosaxônica. *Educação, cultura e sociedade*, v. 1, p. 10-21, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. Música híbrida: Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. *Anais Eletrônicos do XIII*

*Encontro da ANPPOM*, p. 348-354, 2001. Disponível em: <[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/Ulhoa\\_Aragao\\_Trotta\\_MusicaHibrida\\_ANPPOM2001.pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/Ulhoa_Aragao_Trotta_MusicaHibrida_ANPPOM2001.pdf)>. Acessado em: 08 mai. 2018.

VALLE GASTAMINZA, Félix. del. Dimensión documental de la fotografía. In: VALLE GASTAMINZA, Félix. del (ed.): *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, p. 13-18, 1999.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 8ª ed.; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

WAGEMANN, Ernest. *A colonização alemã no Espírito Santo*. Rio de Janeiro: IBGE, 1949.

WEBER, Regina. Grupos étnicos, estratégias étnicas. In: SIDEKUM, Antonio; ARENDT, Isabel; GRÜTZMANN, Ingrid. *Campos múltiplos: identidade, cultura e história*. São Leopoldo: Nova Harmonia / Oikos, p. 257-269, 2008.

\_\_\_\_\_ ; BOSENBECKER, Patrícia. Disputas pela memória em São Lourenço do Sul: uma visão histórica de representações étnicas. *Cadernos do CEOM*, v. 23, n. 32, p. 347-369, jun. 2010.

WERLING, Camila. *A música como representação dos movimentos germânicos e não-germânicos em Blumenau nas décadas de 1970 e 1980*. 2016. 165 f. Dissertação (Pós-Graduação em Música) – Centro de Artes, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

WILLE, Leopoldo. *Pomeranos no sul do Rio Grande do Sul: trajetória, mitos, cultura*. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. 2ª ed.; São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: INL, 1980 [1946].

WILLIAMS, Alastair. Musicology and postmodernism. *Music Analysis*, v. 19, n. 3, p. 385-407, 2000.

ZEHETMEYR, Marcelo Lindemann. *Uma amostra da realidade linguística dos pomeranos de duas regiões do Brasil*. 2007. Monografia (Especialização em Leitura e Produção Textual) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2007.

## 8. ANEXOS

### 8.1. DVD-ROM

*DVD-ROM* da tese, versão impressa, contendo vinte e cinco arquivos audiovisuais (dezesesseis vídeos e nove áudios), numerados de 1 a 25, na ordem em que aparecem no trabalho – na versão em *PDF*, os mesmos deverão ser acessados diretamente no documento, através de um ícone em forma de clipe que fica habilitado na visualização deste, na barra lateral esquerda, o qual disponibiliza a lista completa de anexos (recomenda-se a utilização do *software Adobe Acrobat Reader DC* para a visualização do *PDF* e do *software Windows Media Player* como aplicativo padrão para a execução dos anexos).

## 8.2. Lista de anexos

- 1- Vídeo 1: Trecho final da dança polonesa no baile de casais em Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 1
- 2- Vídeo 2: Trecho da canção tradicional pomerana *De fest*, tocada pelo Musical Boa Esperança no baile de casais em Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul Anexo 2
- 3- Vídeo 3: Trecho da dança da vassoura no baile de casais em Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 3
- 4- Vídeo 4: Trecho inicial da dança da sopa no casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 4
- 5- Vídeo 5: Dança da recepção no casamento em Harmonia, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 5
- 6- Áudio 1: Trecho do ensaio de *Xots dáí kots* durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 6
- 7- Áudio 2: Trecho do ensaio de *Valsa da Vitória* durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 7
- 8- Vídeo 6: Trecho da apresentação do Coral Querência, da Comunidade Evangélica Independente São Pedro – canção *Amor e reconhecimento à vida a dois* –, durante as bodas de prata em Bom Jesus II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 8
- 9- Vídeo 7: Trecho da dança da cadeira durante a confirmação em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 9
- 10- Vídeo 8: Trecho da dança da sopa durante o Casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 10
- 11- Vídeo 9: Trecho da canção alemã *Ein prosit*, na voz do coral misto Sempre Alegre e sob a regência do maestro Bruno Feltz, durante o Casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 11
- 12- Vídeo 10: Dança do bolo durante o Casamento em Quevedos II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 12

- 13- Áudio 3: Trecho do registro sonoro original da canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador ..... Anexo 13
- 14- Áudio 4: Trecho do registro sonoro da segunda versão da canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador ..... Anexo 14
- 15- Áudio 5: Registro sonoro da introdução composta ao acordeon por Félix para canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador..... Anexo 15
- 16- Vídeo 11: Registro audiovisual de trecho do ensaio da canção *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador, durante o ensaio na casa de Egon, em Quevedos, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 16
- 17- Áudio 6: Registro sonoro de trecho do ensaio de *Menina pomerana*, de autoria do pesquisador, na voz do Musical Boa Esperança..... Anexo 17
- 18- Áudio 7: Paisagem sonora de percurso entre a parte externa e a parte interna da festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 18
- 19- Vídeo 12: Audiência dançando ao som do Musical Boa Esperança durante a festa de comunidade em Picada Feliz, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 19
- 20- Áudio 8: Registro sonoro da dança da sopa desde o ponto de escuta do palco durante o casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu ..... Anexo 20
- 21- Vídeo 13: Reuso percussivo do bandoneon durante o casamento em Nova Gonçalves, interior de Canguçu..... Anexo 21
- 22- Vídeo 14: Acompanhamento bandoneonístico de valsa durante a festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 22
- 23- Vídeo 15: Segunda voz ao teclado de Félix para o chote *Rainlender* durante a festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul..... Anexo 23
- 24- Áudio 9: Procedimento de pergunta e resposta entre teclado e bandoneon em valsa em Dó Maior (C) durante a festa de comunidade em Harmonia II, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 24
- 25- Vídeo 16: Cortejo aos casais da presidência da comunidade durante a festa de comunidade em Evaristo, interior de São Lourenço do Sul ..... Anexo 25

### 8.3. Roteiros de entrevistas

8.3.1. *Primeira entrevista com Almiro Hörnke (Miro Fóta Krúiha) – Santa Augusta, 23/09/2013*

- 1- Você conhece músicas tradicionais pomeranas? Quais? Tais músicas têm algo em comum com músicas tradicionais alemãs, ou seja, usam a mesma melodia, só trocando a letra, por exemplo?
- 2- As canções *Fóta Krúiha* e *Folóran ína schtat* são músicas tradicionais pomeranas, ou foram compostas nos dias de hoje? Por quem? Utilizam-se de dados ou trechos de músicas tradicionais pomeranas?
- 3- Você conhece as canções *De múta éna hóchtich* e *De fest*? Conheceu o Seu Leopoldo Klug?
- 4- Cite algumas pessoas antigas que talvez conheçam músicas folclóricas pomeranas.
- 5- Fale sobre os instrumentos musicais utilizados em músicas pomeranas.
- 6- Fale sobre os bailes onde se canta músicas em pomerano, e outras festas.
- 7- O que encoraja em cantar em pomerano? Tinha muito preconceito quanto à língua?
- 8- Como você faz para anotar as letras? Escreve de alguma maneira?
- 9- Você acha importante cantar em pomerano? Por quê?
- 10- Você tem músicas em pomerano gravadas? Quais? Posso copiar para meu computador?
- 11- Você tem contato com o pessoal do Espírito Santo? Que tal? Língua; música; etc.
- 12- Canto coral em pomerano? Quando? Como? Quais?

8.3.2. Segunda entrevista com Miro Fóta Krúiha – Santa Tereza, 29/08/2015

- 1- Motivações para as composições em pomerano.
- 2- Ensaios, como são?
- 3- Arranjos, como fazem?
- 4- Os shows, como estão?
- 5- Bailes, cachês, audiência...
- 6- Onde?
- 7- Quando?
- 8- Por quê?
- 9- Quem?
- 10- Como?
- 11- Repercussão das músicas novas em pomerano (*De múta éna hóchtich* e *De fest*).
- 12- Planos de composições novas em pomerano?
- 13- A questão do *Fóta Krúiha*... História, data de gravação, quem “roubou” a autoria?
- 14- Motivação para *In uza tit*...
- 15- Para *Xtüpas*...
- 16- Para *Dütx gevéa*...
- 17- Para *Vii köipa*...
- 18- Para *Us záina*...
- 19- Outras bandinhas que cantam em pomerano vieram depois de *Fóta Krúiha*? E aquela matéria do *Pomerblad*?
- 20- E minha atuação enquanto bandoneonista? E o histórico do bandoneon no Boa Esperança e na música da região? E o construtor Willi Boemeke?

8.3.3. *Entrevistas com bandoneonistas lourencianos – São Lourenço do Sul, 22 a 26/08/2016*

- 1- Como, quando e com quem aprendeu a tocar o instrumento.
- 2- Técnicas de execução do instrumento, acompanhamentos, repertório, ritmos musicais, tonalidades.
- 3- A música na colônia: as bandinhas, as músicas instrumentais, as músicas em pomerano, os bailes, as festas, o bandoneon, demais instrumentos.
- 4- Willi Boemeke, o fabricante e consertador de bandoneons da colônia.

8.3.4. *Entrevista com Reni Boemeke – Bom Jesus I, 19/10/2016*

- 1- Uma breve biografia de Willi Boemeke (entrevista aberta, a fim de registrar informações acerca da vida pessoal e profissional do *luthier*).

8.3.5. *Entrevistas com os integrantes da bandinha – Campos Quevedos, 11/12/2016*

- 1- Nome completo?
- 2- Data de nascimento?
- 3- Localidade de nascimento?
- 4- Localidade onde reside?
- 5- Com que idade começou a tocar o primeiro instrumento musical?
- 6- Quais instrumentos toca?
- 7- Fez aula de música? Se sim, com quem?
- 8- Em quais bandas já tocou?
- 9- Quando começou a tocar com o Boa Esperança?
- 10- Em que trabalha?
- 11- Por fim, fale um pouco sobre minha participação ao seu lado durante os toques de 2016.