

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

SUELEN SCHOLL MATTER

**“A ENCANTADORA TRADIÇÃO GERMÂNICA”: UMA ETNOGRAFIA DA MÚSICA
ENTRE “CORALISTAS CATÓLICOS” E “DESCENDENTES DE ALEMÃES” NA
ENCOSTA DA SERRA GAÚCHA**



Porto Alegre

2014

SUELEN SCHOLL MATTER

**“A ENCANTADORA TRADIÇÃO GERMÂNICA”: UMA ETNOGRAFIA DA MÚSICA
ENTRE “CORALISTAS CATÓLICOS” E “DESCENDENTES DE ALEMÃES” NA
ENCOSTA DA SERRA GAÚCHA**

Dissertação apresentada à banca examinadora
como requisito parcial ao grau de mestre em
Música pela Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Área de concentração:
Etnomusicologia/Musicologia.
Orientador: Professor Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Scholl Matter, Suelen
"A Encantadora Tradição Germânica": Uma etnografia
da música entre "coralistas católicos" e
"descendentes de alemães" na encosta da serra gaúcha
/ Suelen Scholl Matter. -- 2014.
160 f.

Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Coralistas católicos. 2. Música e etnicidade.
3. Teuto-brasileiros. 4. Imigração no RS. 5.
Etnomusicologia. I. Gil Braga, Reginaldo, orient.
II. Título.

SUELEN SCHOLL MATTER

**“A ENCANTADORA TRADIÇÃO GERMÂNICA”: UMA ETNOGRAFIA DA MÚSICA
ENTRE “CORALISTAS CATÓLICOS” E “DESCENDENTES DE ALEMÃES” NA
ENCOSTA DA SERRA GAÚCHA**

Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia/Musicologia para a obtenção do título de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Alice Lumi Satomi - UFPB

Prof. Dr. Werner Ewald - UFPEL

Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas - UFRGS

Conceito:

Aprovado

Porto Alegre, 23 de abril de 2014.

***Aos meus afilhados, Luiza, André e Kelvin,
como incentivo ao estudo.***

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS – corpo docente, discente e funcionários – pelo empenho conjunto na manutenção do reconhecimento continuado do programa, por seu perfil de excelência.

A Capes, pela bolsa de estudos no segundo ano do mestrado.

Aos principais colaboradores desta pesquisa, regente Leonardo Weber e regente Roque Querino Klauck, sempre solícitos.

Aos coralistas, pela afetividade, pelo carinho e pela contribuição para com esta dissertação.

Ao meu orientador, Professor Reginaldo Gil Braga, pelo ensino, pela contribuição, pela motivação e pelo incentivo nas diferentes etapas de desenvolvimento desta pesquisa.

À Professora Elizabeth Lucas, por ter acreditado no potencial do tema de pesquisa quando eu ainda estava na graduação, por ser incansável, solícita e sempre pronta a atualizar as discussões na academia.

À Professora Luciana Del-Ben, pela colaboração no processo de aperfeiçoamento do projeto de pesquisa e pelas aulas sobre pesquisa em música.

Às Professoras Marília Stein e Luciana Prass, por apontarem questões pertinentes a serem desenvolvidas nesta dissertação.

Ao Pastor, Professor e Mestre em Música Paulo Brum, pelas considerações sobre o fazer musical na igreja luterana (IELB) e pela parceria na atuação junto às práticas musicais sob a sua coordenação na ULBRA (Universidade Luterana do Brasil) e na CELSP (Comunidade Evangélica Luterana São Paulo), a qual possibilitou entendimentos sobre a prática musical de canto coral e congregacional nas igrejas luteranas no município de Canoas, estado do Rio Grande do Sul.

À Professora de canto e Mestre em Música Luciana Kiefer, pelas discussões em torno da construção do timbre vocal, pelo seu conhecimento em canto e conhecimento das diversas formas como o timbre vocal pode ser utilizado.

Aos meus colegas Douglas Benzi, Clarissa Figueiró Ferreira, Luana Zambiazzi, Marcelo da Silva, Marcela Velásquez Cuantas, Jéssica Hiroko, Felipe Cemin, Débora Borges e Michele Montovani, pelas discussões em aula, pelo companheirismo e trocas de ideias.

Ao Mestre em Música, Pastor e Professor Raul Blum, pela troca de ideias a respeito do canto coral e congregacional na Igreja Luterana (IELB).

A meus tios e família, pelo apoio, em especial a meu tio Arno Scholl, que colaborou com o projeto gráfico do DVD do material de campo, registrado entre 2010 e 2013, referente a esta dissertação.

A meus pais, pelas reflexões sobre as experiências que eu vivenciava em Dois Irmãos e Morro Reuter, e pela paciência em ouvir meus questionamentos sobre o encontro etnográfico experienciado no decorrer do desenvolvimento desta pesquisa. À minha mãe, Cláudia, artista plástica e arte educadora, por sempre me incentivar no estudo das artes, tanto na área prática quanto na teórica. Ao meu pai, Nelson, por investir em minha educação e por me cobrar resultados. Sou grata por suas constantes colaborações a esta dissertação, e destaco uma delas – meu

deslocamento de Novo Hamburgo a Dois Irmãos, de Dois Irmãos para Morro Reuter, de Morro Reuter para Dois Irmãos, de Dois Irmãos para Novo Hamburgo e de Novo Hamburgo para Porto Alegre. Colaboração que propiciou o melhor aproveitamento do tempo e minha segurança, pois, subir a serra gaúcha em tantas noites de neblina e de chuva nunca foi tarefa fácil. Serei eternamente grata pela parceria e pelo amor.

Ao meu irmão, Lucas, que, mesmo estudando e morando no México, sempre esteve atento às minhas discussões e reflexões, ainda que via *Skype* (recurso audiovisual de comunicação online).

Ao meu querido namorado, Pedro, por passar os finais de semana ouvindo as situações que eu vivenciava em Dois Irmãos e em Morro Reuter, e, também, por ter me acompanhado em algumas dessas situações e vivenciado, através da minha narração, as diferentes etapas de desenvolvimento desta pesquisa.

A todos os *Kerbs*, encontros de coros, missas, ensaios, interações, “lugares” e *performances* vivenciadas!

RESUMO

Esta dissertação trata da formação e atualização de identidades de “descendentes de alemães” católicos (dimensão étnica e religiosa) através/a partir da prática de canto coral na região da encosta da serra gaúcha no Rio Grande do Sul, mais especificamente sobre as pessoas fazendo música e criando significados para a sua prática musical em municípios conhecidos pela história da imigração alemã – Dois Irmãos e Morro Reuter. O objetivo desta pesquisa foi estudar a construção destas práticas musicais a partir do entendimento de seus atores sociais e da experiência do encontro etnográfico, tendo como problema de pesquisa compreender como estes constroem e agenciam a sua prática musical em diferentes espaços de circulação. Através de uma etnografia da música, esta pesquisa desconstrói a ideia de senso comum de que somente os luteranos seriam teutos autênticos e evidencia que são possíveis outras configurações e combinações. “Coralistas católicos” também acionam uma identidade étnica teuto-brasileira na relação com “o outro” e destacam traços de etnicidade através de sua prática musical e de seus repertórios e discursos. Contudo, neste universo onde esses grupos de “descendentes de alemães” interagem com instituições onde são acionadas “estratégias” e “táticas” eles nem sempre são considerados parceiros ou colaboradores dentro das políticas voltadas ao turismo do projeto da “encantadora tradição germânica”.

Palavras - chave: Coralistas católicos - Música e Etnicidade - Teuto-brasileiros - Imigração no RS - Etnomusicologia.

ABSTRACT

This paper deals with the formation and updating of identities "descendants of Germans" Catholics (ethnic dimension and religious dimension) through / from the practice of choral singing in *Encosta da Serra Gaúcha* region in Rio Grande do Sul, more specifically about people making music and creating meanings for their musical practice in cities known for their history of German immigration – Dois Irmãos and Morro Reuter. The objective of this research is to study the construction of these musical practices from understanding their social actors and the experience of ethnographic encounter, having as research problem to understand how they construct and manage their musical practice in different areas of circulation. Through ethnography of music, this research deconstructs the common sense idea that only Lutherans would be authentic Teutons, and evidences that other configurations and combinations are possible. "Catholic Choristers" also trigger German-Brazilian ethnic identity in relation to "the other" and highlight traces of ethnicity through their musical practice and their repertoires and discourses. However, in such universe where these "descendants of Germans" groups interact with institutions in which are driven "strategies" and "tactics" they are not always considered partners or contributors within the policies aimed to the "Charming German Tradition" tourism project.

Keywords: Catholic choir - music and ethnicity - German-Brazilians - Immigration in RS - Ethnomusicology.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS DO DVD

Registro etnográfico multimídia selecionado do material de campo registrado entre 2013/2014 e do DVD gravado pelo grupo coral *Wir Lieben das Leben* no ano de 2010

Faixa 1 – *Amigos para sempre* de Roberto Carlos. Performance do grupo coral Nossa Senhora do Rosário na igreja durante o ensaiop. 64

Faixa 2 – *Canção da Meia-Noite* de Kledir Ramil. Performance do grupo coral Nossa Senhora do Rosário na igreja durante o ensaiop. 64

Faixa 3 – *Der Fruhling*. Música de José A. Santana. Letra: Professor Saldino Léo Wobeto. Performance do grupo coral Imaculada Conceição na igreja durante o ensaiop. 65

Faixa 4 – *Nach der Heimat*. Karl Kromer (1885) Performance do grupo coral São Pedro e São Paulo na igreja durante o ensaiop. 67

Faixa 5 – *Trink Brüderlein*. Faixa 15 do DVD do grupo coral *Wir Lieben das Leben*p. 71

Faixa 6 – *Ao Senhor agradecemos*. Faixa 18 do DVD do grupo coral *Wir Lieben das Leben*)p. 72

Faixa 7 – *Polenkind*. Faixa 3 do DVD do grupo coral *Wir Lieben das Leben*p. 73

Faixa 8 – Exercício *Para de falar* e música *O, leva eu* de Tito Guimarães e Neto e arranjo de José Castro Santana. Performance do grupo coral Nossa Senhora do Rosário no salão da igreja durante o X Festival Cultural MGp. 89

Faixa 9 – Leonel Valk, morador de Morro Reuter, representando as diferenças de cumprimento entre "alemães", "gaúchos" e "italianos"p. 116

Faixa 10 – Performance musical do grupo coral São Pedro e São Paulo na abertura da festa do Bolão na Associação Cultural Recreativa São Paulop. 118

Faixa 11 – Performance musical do grupo coral São Pedro e São Paulo na missa de domingo na Igreja São Pedro e São Paulop. 121

LISTA DE FIGURAS

Figura de capa - Grupos corais Imaculada Conceição, Wir Lieben das Leben, São Pedro e São Paulo e Nossa Sra. Do Rosário	CAPA
Figura 1 - Jornal Zero Hora do dia 01 fev. 1997	37
Figura 2 - Cartaz de divulgação do <i>Kerb</i> 2013 (Blog Dois Irmãos)	48
Figura 3 - Eroni John e José Olívio John, moradores de Dois Irmãos.....	50
Figura 4 - Festival de bandas em Dois Irmãos (Rockgaúcho.com)	51
Figura 5 - Morro Reuter (centro)	53
Figura 6 - Pórtico de entrada do município de Morro Reuter e o evento do Natal Encantado, no ano de 2010.....	54
Figura 7 - Grupo coral masculino São Pedro e São Paulo em performance no Evento do Natal Encantado 2010	58
Figura 8 - GCIC	60
Figura 9 - GCNSR em ensaio	63
Figura 10 - GCSPSP	66
Figura 11 - Performance musical dos homens do GCSPSP em frente a igreja São Pedro e São Paulo.....	67
Figura 12 - “ <i>Wir Lieben das Leben</i> ”. Performance no Espaço Cultural Antiga Matriz de São Miguel de Dois Irmãos. Foto do site doisirmaosrs.blogspot.com	68
Figura 13 - Capa do livro de <i>Volkslieder</i> intitulado <i>Mein Heimatland</i>	71
Figura 14 - Performance do grupo coral Imaculada Conceição na missa (23/06/2013). O “aprendiz” está posicionado ao lado do regente, sem a pasta de ensaio	75
Figura 15 - Ensaios dos grupos corais Imaculada Conceição e Nossa Senhora do Rosário, ambos sob a regência de Leonardo Weber	77
Figura 16 - Prefeita Tânia na capa do Caderno Donna do Jornal Zero-Hora de domingo	95
Figura 17 - GCIC cantando na missa de domingo na Igreja Imaculada Conceição.....	99
Figura 18 - Berenice Tres Fiorini Meurer, integrante do grupo coral Imaculada Conceição lendo um salmo bíblico	100
Figura 19 - Coralistas do grupo coral Imaculada Conceição aguardando a Santa Ceia	100
Figura 20 - Organista e “aprendiz de regente”	102
Figura 21 - Leonel Valk, morador de Morro Reuter, representando o cumprimento entre “alemães”	116

Figura 22 - Encontro de corais em Santa Maria do Herval. Dia 01 de maio de 2011	117
Figura 23 - Missa na Igreja São Pedro e São Paulo. Grupo Coral São Pedro e São Paulo	122
Figura 24 - Monumento ao imigrante localizado na Praça do imigrante em Dois Irmãos	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. ESTUDOS SOBRE A PRÁTICA MUSICAL DE (I)MIGRANTES	26
1.1 A PRÁTICA MUSICAL DE TEUTO-BRASILEIROS: REVISÃO DE ESTUDOS...26	
1.1.1 Abordagens e discussões a partir da etnomusicologia internacional.....	32
1.1.2 Estudos de imigração alemã no contexto regional e local	36
1.2 ETNICIDADE, IDENTIDADE ÉTNICA E PÓS-ETNIA: CONCEITOS	39
2. “MUNDOS MUSICAIS” E “CAMINHOS MUSICAIS” EM DOIS IRMÃOS E MORRO REUTER	45
2.1 KERBS, BANDAS E MÚSICOS INDIVIDUAIS	45
2.2 OS GRUPOS CORAIS	60
2.2.1 O grupo coral <i>Imaculada Conceição</i>	60
2.2.2 O grupo coral <i>Nossa Senhora do Rosário</i>	62
2.2.3 O grupo coral <i>São Pedro e São Paulo</i>	65
2.2.4 O grupo coral <i>Wir Lieben das Leben</i>	68
3. AS INSTITUIÇÕES CORAIS, AS IGREJAS E OS MUNICÍPIOS	74
3.1 A INSTITUIÇÃO CORAL: ATORES, ESPAÇOS DE PERFORMANCE E MUSICALIDADES.....	74
3.2 “ESTRATÉGIAS” INSTITUCIONAIS DOS MUNICÍPIOS, IGREJAS E GRUPOS CORAIS.....	93
3.3 “TÁTICAS” E AGENCIAMENTOS DOS ATORES SOCIAIS	101
4. A “ENCANTADORA TRADIÇÃO GERMÂNICA”: ETNICIDADE E MÚSICA ...105	
4.1 DIFERENTES ABORDAGENS DA ETNICIDADE	105
4.2 O CARÁTER RELACIONAL DA IDENTIDADE ÉTNICA	108
4.3 O CARÁTER DINÂMICO DA ETNICIDADE.....	120
4.4 AUTENTICIDADE EM MÚSICA: GRUPOS CORAIS CATÓLICOS E “BANDINHAS”	127
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	142
ANEXOS	151

INTRODUÇÃO

Esta dissertação trata da formação e atualização de identidades de “descendentes de alemães” (dimensão étnica) e católicos (dimensão religiosa) através/a partir da prática de canto coral de teuto-brasileiros católicos na região da encosta da serra gaúcha no Rio Grande do Sul, mais especificamente sobre as pessoas fazendo música e criando significados para a sua prática musical. Quem são estas pessoas? Onde cantam? Como cantam? Que relações estabelecem através/a partir de sua prática musical? Sua prática musical é fomentada pelas políticas públicas dos municípios onde se inserem e onde estão inseridos? Enfim, que relações sociomusicais são tecidas?

A motivação por este tema de pesquisa teve início a partir de minha experiência como descendente de imigrantes alemães de religião luterana e da lacuna de estudos musicais etnográficos entre teuto-brasileiros. Nos domingos de manhã, na década de 1990, eu, meus pais e meu irmão costumávamos participar do culto na Igreja do Relógio no município de São Leopoldo/RS, Igreja pertencente à IECLB (Igreja Evangélica de Confissão Luterana do Brasil). O culto se iniciava com o badalar do sino, o qual era seguido por um acorde dado pelo órgão de tubos. Essa sonoridade se espalhava pela igreja fazendo com que eu, ainda sonolenta, acordasse rapidamente. Em seguida, um grupo coral posicionado no coro da igreja, ao lado do órgão de tubos, começava a cantar. Era inevitável não olhar para trás para ver o que eu já estava ouvindo.

Estas identidades, de “teuto-brasileira” e “luterana”, foram confrontadas na interação com indivíduos de religião católica no colégio onde eu estudava, o Colégio Sagrado Coração de Jesus, localizado próximo à Escola Municipal de Ensino Fundamental Marina Márcia Penz Garbarino, onde minha mãe atuava como arte educadora concursada. Por motivos de conveniência e de proximidade entre as duas instituições, eu e meu irmão, Lucas, fomos matriculados nesse colégio católico.

Não demorou em que eu iniciasse a minha atuação no grupo de canto do colégio. Recordo-me que cantávamos em uníssono e o violão “dava o suporte” harmônico ao grupo. A irmã Lisete, professora e “maestrina” do grupo de canto, ministrava as aulas de religião, ensaiava o grupo e conduzia a liturgia das missas na Igreja Sagrado Coração de Jesus. Recordo-me que nós cantávamos na missa e na escola. A partir dessa atuação, eu observei que grupos de canto e de “violão e voz” eram característicos nessa igreja católica.

A minha vivência escolar e o pertencimento à religião luterana sublinharam diferenças entre luteranos e católicos que, além de cerimoniais, eram musicais. Os católicos cantavam com “violão e voz” e, os luteranos, canto coral a quatro vozes e órgão de tubos. Tais configurações não existiam apenas na Igreja Sagrado Coração de Jesus, mas também em outras igrejas católicas de Novo Hamburgo e de São Leopoldo. O mesmo acontecia nas igrejas luteranas onde eu circulava, nas quais era recorrente a presença de um grupo coral cantando, a quatro vozes, nos cultos.

Tendo identificado essas paridades, recorri à literatura para compreender se estavam acontecendo imposições institucionais ou se os atores sociais estavam representando a sua cultura musical local nas igrejas. Acontece que, com o Concílio Vaticano II¹ (1962-1965), a Igreja Católica Apostólica Romana concedeu um espaço para a “tradição musical própria de alguns povos”, sobretudo nas Missões. Esta abertura e mudança passaram a se refletir na prática musical sacra contemporânea na Igreja Católica. Nesse sentido, isso explica, em parte, o porquê de o “canto e violão” estar presente na prática litúrgica das igrejas católicas que eu conhecia².

Na Igreja Luterana também há uma abertura às práticas musicais locais. Contudo, tendo em vista a história da Reforma Protestante século XVI, há esforços no sentido de fomentar a prática musical de canto coral fomentada por Lutero no período da reforma luterana. Existem iniciativas e esforços destinados a reconstruir, retomar ou manter a prática de canto coral e o canto congregacional na igreja. Eu, por exemplo, atuei na Igreja Luterana como preparadora vocal dos grupos corais da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e da CELSP (Comunidade Evangélica Luterana São Paulo) em Canoas, no ano de 2012 e, nesse período, acompanhei os

¹ Constituição *Sacrosanctum Concilium*. In: Documentos do concílio vaticano II. Disponível em: www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm.

² Igreja Católica Sagrado Coração de Jesus em Novo Hamburgo; Capela das Irmãs de São Camilo no bairro Cristo Rei em São Leopoldo; Santuário Padre Reus no bairro Padre Reus em São Leopoldo e Igreja Católica Nossa Senhora da Boa Saúde no bairro Boa Saúde em São Leopoldo.

discursos dos atores sociais em prol da reconstrução e manutenção da expressão desta Igreja como a “Igreja que canta”. Paulo Brum e Raul Blum são pastores e mestres em música atuantes na IELB (Igreja Evangélica Luterana do Brasil) e ativistas na causa do canto coral e congregacional na Igreja Luterana Brasileira.

O mesmo impulso de reconstrução em relação ao passado acontece na Igreja Católica Apostólica Romana, porém, em algumas situações, no sentido de relembrar o canto em latim que era praticado antes da renovação litúrgica da Igreja Católica, situação que observei no estudo com o grupo coral São Pedro e São Paulo de Picada São Paulo (distrito do município de Morro Reuter).

Contudo, esses estereótipos foram banidos da minha experiência no ano de 2010, durante a observação da prática musical nas igrejas católicas da encosta da serra gaúcha. Nessas igrejas, não observei grupos de “violão e voz” ou grupos de canto em uníssono, mas sim grupos de canto coral.

Ainda naquele ano de 2010 entrei em contato com grupos de canto coral identificados com a história da imigração alemã e com o catolicismo e, movida pelo interesse em compreender esta configuração, comecei a refletir sobre o que é ser teuto-brasileiro. No meu entendimento, os católicos não pareciam sê-los, e este parecia ser o senso comum para os “alemães” luteranos, pois o canto coral a quatro vozes estava presente nas igrejas luteranas– IECLB e IELB –, nas quais eu participava, e não estava nas igrejas católicas que eu conhecia. Ambas as igrejas tinham uma prática musical própria; no entanto, constatei que nos municípios de Dois Irmãos e Morro Reuter não era assim, o canto coral estava em ambas as igrejas.

A historiografia tem retratado a vinda de católicos e de protestantes para o Brasil durante o período da imigração alemã (a partir de 1824); mas, em uma linha de senso comum que parte do entendimento de indivíduos e de grupos de religião luterana (IELB e IECLB), a representação de um descendente de imigrantes alemães está relacionada, principalmente, à religião luterana e ao canto coral; relação que observei em discursos e conversas informais com membros de ambas as igrejas.

Além disso, sabe-se que 60% desses imigrantes eram evangélicos (Dreher, 2005, p. 51), os quais, segundo a antropóloga Giralda Seyferth (2002, 129), deveriam ser assimilados por não serem católicos. Ainda, segundo ela, o distanciamento cultural dos imigrantes alemães dos indivíduos da população

brasileira, estava marcado nesses imigrantes na “[...] continuidade do uso cotidiano da língua alemã e pela presença protestante”, ou seja, é perceptível a relação existente, na época da imigração, entre ser protestante e imigrante alemão, relação que nos dias de hoje, em uma linha de senso comum, parece permanecer entre luteranos e “descendentes de alemães”.

Recorrendo novamente à literatura, observei que a prática musical de canto coral estava presente nas antigas colônias alemãs, através das sociedades de canto (Rossbach, 2008, p. 128), mas isso não era suficiente para que eu fizesse a afirmação de que, hoje, o canto coral nas igrejas católicas da encosta da serra gaúcha é praticado, essencialmente, porque, historicamente, os imigrantes alemães cantavam nas antigas sociedades de canto. Para compreender a construção desta configuração de representação (teuto-brasileiros católicos) seria necessário um estudo desta prática na atualidade, observando as interações dos atores do canto coral com as instituições e seus atores sociais, intra e extra grupos, mas sem deixar de levar em consideração as relações com o passado. Foi isso que eu busquei desenvolver.

O objetivo desta pesquisa é estudar a construção destas práticas musicais a partir do entendimento de seus atores sociais. Dessa forma, o objetivo está conectado ao problema da pesquisa: como os teuto-brasileiros de quatro grupos corais constroem e agenciam a sua prática musical de canto coral nos seus diferentes espaços de circulação? A partir deste problema, eu iniciei o estudo das práticas musicais e de seus atores sociais na interação com a instituição católica, a coral e a prefeitura municipal.

Como resultado desta pesquisa, pretendo ter construído uma representação etnográfica de grupos corais católicos na serra gaúcha, demonstrando que eles também compõem uma face da representação teuto-brasileira. Com isso, busco contribuir na inserção e no reconhecimento destes grupos enquanto “descendentes de alemães” e desconstruir a ideia de que somente as “bandinhas” e os grupos de canto coral luteranos seriam os principais representantes das identidades musicais de teuto-brasileiros.

Para isso, este trabalho foi construído sob dois eixos principais, identidades étnica e religiosa, evidenciados a partir da etnografia da música entre quatro grupos de canto coral. Os grupos corais estudados foram o grupo coral Imaculada Conceição, o grupo coral São Pedro e São Paulo, o grupo coral Nossa Senhora do

Rosário e o grupo coral *Wir Lieben das Leben* (nós amamos a vida), todos identificados com a religião católica.

Esta pesquisa é o resultado do olhar e da escuta de uma etnomusicóloga aprendiz e acadêmica da área do canto, no encontro com cantores teuto-brasileiros; de uma luterana no encontro com católicos. Um trabalho de campo iniciado no ano de 2010, através de um trabalho monográfico³ desenvolvido na disciplina “Seminário em etnomusicologia/musicologia” sob a orientação da Professora Elizabeth Lucas e reconduzido sob a orientação do Professor Reginaldo Gil Braga, no ano de 2012, a partir de novas questões.

Por que novas questões? Voltando às localidades no ano de 2012, fui surpreendida pela implantação de um plano de turismo e por investimentos municipais voltados à economia com base no turismo. Esse plano era nomeado por alguns de “A Encantadora Tradição Germânica” (Plano de turismo, 2012, p. 9) e estava sob a coordenação geral e realização da Prefeitura Municipal de Dois Irmãos, da Secretaria Municipal da Agricultura, Indústria, Comércio e Turismo e sob a coordenação técnica da Serrasul⁴, durante o mandato de atuação do Prefeito Municipal Gerson Miguel Schwengber e do Secretário Sérgio Fritzen. Nos principais eventos municipais de Dois Irmãos e de Morro Reuter (*Kerb* de São Miguel e *Kerb Fest*, respectivamente) mais pessoas circulavam nas localidades e havia investimentos na face turística desses.

Tendo esse cenário em mente, retomei o estudo entre dois grupos corais com os quais eu havia iniciado uma etnografia, no ano de 2010, e estudei mais dois grupos⁵. Com isso, busquei aprofundar os entendimentos sobre a prática musical de católicos. Optei pela escolha desses quatro grupos corais, pois eles representam diferentes faces dessa prática musical, desde a mais recorrente, que é atuante na igreja, até aquela que pode ser considerada como autônoma - sem vinculação

³ O trabalho monográfico intitulado “A música coral de tradição alemã: O caso dos grupos corais “*Wir Lieben das Leben*” e Misto de Picada São Paulo” foi desenvolvido sob a orientação da Prof^a Maria Elizabeth Lucas no semestre de 2011/01 na disciplina “Seminário monográfico em etnomusicologia/musicologia” na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O trabalho teve o apoio do CNPQ e foi apresentado no Salão de Iniciação Científica da UFRGS no ano de 2012 tendo sido premiado como trabalho destaque no Salão de Iniciação Científica da Universidade na categoria “Música”.

⁴ A Serrasul é uma empresa de eventos, comunicação e turismo.

⁵ Nos anos de 2010 e 2011 eu estudei os grupos corais São Pedro e São Paulo e o grupo coral *Wir Lieben das Leben*. Nos anos de 2013 e 2014 retomei a etnografia entre esses grupos corais e estudei também o grupo coral Imaculada Conceição de Morro Reuter (centro) e o grupo coral Nossa Senhora do Rosário de Dois Irmãos.

institucional. Dos quatro grupos estudados, um é vinculado à Associação Cultural Recreativa São Paulo (antiga sociedade cultural), outros dois à igreja, e um dos grupos é autônomo.

Para dar encaminhamento aos objetivos da pesquisa, realizei uma etnografia da música. A etnografia da música é uma “abordagem descritiva da 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” (Seeger, 2008, p. 239). Nessa linha de pensamento, “[...] uma definição da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (Id.), nesse sentido, as transcrições de melodias nem sempre se fazem necessárias para entender o fenômeno cultural.

As definições do que é “música” são diversificadas, por isso o objeto de estudo do etnomusicólogo deve ser percebido frente aos detalhamentos fornecidos pela comunidade em estudo e a partir da sensibilidade do pesquisador, o qual deve escolher o objeto, colocá-lo em evidência e problematizá-lo. Assim, os etnomusicólogos não se limitam a aplicar uma fórmula de estudo, mas em criar problematizações segundo o que o campo sugere. Dessa forma, no decorrer da pesquisa, o campo apontou questões como: turismo, identidade étnica, etnicidade e autenticidade em música.

O título desta dissertação, “A encantadora tradição germânica”: Uma etnografia da música entre ‘coralistas católicos’ e ‘descendentes de alemães’ na encosta da serra gaúcha”, evidencia as questões apontadas pelo campo e os termos nativos acionados na endodefinição⁶ dos grupos corais. O discurso do plano de turismo de Dois Irmãos (2012) com o enfoque na “Encantadora Tradição Germânica”, a interação entre indivíduos e grupos de canto coral com as instituições municipais, a igreja católica e seus atores sociais, bem como a representação dos grupos através de uma dimensão étnica estão evidenciados no título.

⁶ Segundo Poutignat e Streiff-Fenart (2011) a endodefinição é a definição que os próprios indivíduos de um mesmo grupo atribuem a si mesmos, enquanto que a exodefinição é a definição atribuída de um grupo à outro.

Dentro de outras tradições musicais, como a construída na academia, os indivíduos que participam de grupos de canto coral são chamados de “coristas” e os descendentes de imigrantes alemães de “teuto-brasileiros”. Contudo, os grupos deste estudo não utilizam-se dessas definições em seus discursos e *performances*.

Segundo o etnomusicólogo Anthony Seeger (2008, p. 251) deve-se dar o enfoque aos conjuntos de termos nativos para buscar analisar a música de dentro do campo semântico utilizado pelos membros do grupo em questão. Nesse sentido, o título faz referência aos termos acionados pelos grupos corais: “coralistas católicos” e “descendentes de alemães”.

Realizei entrevistas para compreender os grupos, considerando que uma entrevista que busca apenas coletar dados excluindo as narrativas orais e os assuntos sobre os quais os grupos querem falar, pode não conseguir compreender o grupo em questão (Bourdieu, 2007). O etnomusicólogo americano Jeff Todd Titon, (2008, p. 37), explica que as histórias contadas pelos colaboradores, muitas vezes, não podem ser descritas como trabalho de campo, no entanto podem ser utilizadas como ferramentas para compreender grupos e indivíduos. A escuta atenta às histórias de vida que escapam às perguntas do pesquisador podem levar à compreensão e à interpretação de sentido.

Desta forma, buscando compreender as pessoas que compõe tais grupos de canto coral, eu procurei ouvir os discursos dos coristas, dos regentes e participar das atividades onde estavam atuando.

Segundo o antropólogo francês François Laplantine (2004, p. 13), a etnografia é uma atividade perceptiva do olhar, do corpo e da experimentação *in vivo*. Além disso, a “percepção etnográfica” não é o resultado de um contato imediato, que não necessita de uma preparação; ao contrário, ela é o resultado “[...] da visão (e, conseqüentemente, do conhecimento) mediada, distanciada, diferenciada, reavaliada, instrumentalizada (caneta, gravador, câmera fotográfica ou de vídeo...) e, em todos os casos, retrabalhada pela escrita” (*Ibidem*, p. 17). Segundo o autor, essa visão trabalhada é mais bem qualificada pelo termo “olhar”, o qual deve ser questionador, “que vai em busca da significação das variantes” (*Ibidem*, p. 18).

O corpo também compõe esta percepção, seja através do ouvido, que percebe o grave, o agudo, o dissonante, os diferentes timbres vocais, seja através do olfato, do tato, do paladar. “A percepção etnográfica não se limita a uma percepção exclusivamente visual” (*Ibidem*, p 20), ela combina corpo, olhar e escuta.

Além disso, o trabalho do etnógrafo não consiste em coletar informações, mas em “impregnar-se dos temas obsessivos de uma sociedade, dos seus ideais, de suas angústias” (*Ibidem*, p. 22). É uma “experimentação *in vivo*”. O etnógrafo “deve ser capaz de viver no seu íntimo a tendência principal da cultura que está estudando” (*Id.*). O conhecimento dos humanos não pode ser observado como um botânico examina uma folha; ele deve ser construído através do compartilhamento duradouro de modos de vida.

A partir dessas atividades perceptivas, os etnomusicólogos têm incluído em suas pesquisas, principalmente, a percepção do ouvir⁷. A atenção para a percepção auditiva teve seu início no final do século XIX, tal como o etnomusicólogo Sterne (2003) evidencia. Ele acredita que a partir da invenção do estetoscópio e do telégrafo, as pessoas teriam passado a atentar à percepção auditiva. Sob ela, etnomusicólogos desenvolvem estudos que perpassam a questão sonora (o som), observando além da imagem. Prova disso, no Brasil, foi a publicação do livro *Mixagens em campo* (2013) organizado pela professora Elizabeth Lucas. Nele, a escuta está em evidência e é descrita através de diferentes experiências de etnomusicólogos em campo, os quais estão atentos para o “deslocamento dos sentidos, do olhar, da escuta e do corpo [...] em situações de encontro com alteridades humanas, sonoras, estéticas, políticas” (Lucas, 2013, p. 11).

Eu busquei dar conta destas percepções, principalmente da auditiva, apresentando as percepções dos atores em relação aos timbres vocais, ao vocabulário estético, aos termos individuais acionados na construção do fazer musical e também àqueles entendimentos desvelados a partir do encontro etnográfico entre eles e eu – situações onde as diferenças na prática musical e no timbre vocal eram evidenciadas. Na interação procurei estar atenta às dimensões de relacionamento no campo de forma a estabelecer uma relação de diálogo e não de imposição de conhecimentos, pois eu era reconhecida como uma cantora formada pela UFRGS, entre outras identidades, o que estava gerando significados. Em algumas situações me foi solicitado que eu ensinasse canto, mas como ensinar

⁷ A etnomusicóloga Luana Zambiazzi (2011), em sua dissertação de mestrado com o tema da “Casa A Electrica” e as gravações fonográficas no sul do Brasil, incorporou no processo de desenvolvimento de sua etnografia histórica a escuta do passado como “[...] uma etapa para compreender como os indivíduos percebiam e se identificavam com as músicas que ouviam, tocavam e gravavam” (*Ibidem*, p. 22) no início do século XX.

canto para coralistas atuantes em igrejas católicas, com timbres vocais específicos e característicos, sem transformar as suas características de timbre vocal para dentro das concepções da academia? Questionamentos como esse também foram levantados pelo etnomusicólogo Braga (2013) ao revisitar a sua representação e autoridade etnográfica no campo das expressões sonoro-musicais do Batuque no Rio Grande do Sul. Enquanto eu era identificada como uma cantora formada pela UFRGS e convidada para dar aulas de canto, Braga narra que ele era, muitas vezes, chamado de jornalista. Segundo o autor, ser reverenciado a partir de tal definição “[...] traz legitimidade e visibilidade, em outros cenários, no entanto, não podemos esquecer que para o pesquisador também” (*Ibidem*, p. 279). Nesse sentido, buscar uma abordagem contemporânea entre pesquisador e colaborador, ao invés de manter um posicionamento de prestígio e de imposição de conhecimentos pode desvelar entendimentos sobre as pessoas e o seu fazer musical.

Após a experimentação *in vivo*, busquei construir o cenário do que eu estava olhando e ouvindo através da “descrição completa” (Becker, 2007). Na construção dos capítulos 2, 3 e 4 utilizei como ferramenta o caderno de campo com o refinamento da descrição completa proposta por Howard Becker. A descrição completa, a qual o autor faz referência, é uma maneira de descrever situações de forma que o leitor chegue a uma conclusão a partir dos dados apresentados no decorrer da descrição, sem que ela precise ser dita explicitamente.

Para dar conta da descrição completa, Howard Becker sugere que é preciso anotar em um caderno de campo as principais situações de campo de forma com que elas sirvam de sumário analítico para a posterior descrição etnográfica. Ele afirma que as anotações devem evitar a interpretação, mesmo que o autor admita que seja impossível evitar toda a interpretação. Um exemplo seria a seguinte anotação: “o grupo coral representa uma identidade teuto-brasileira”. Essa frase não contém nenhuma descrição de um grupo que exhibe sinais de estar querendo representar uma identidade teuto-brasileira, nenhuma amostra na qual a conclusão poderia se basear. Segundo Becker, são necessárias amostras para que a afirmação faça sentido. Eu busquei seguir essa proposta de Becker. Anotei as situações vivenciadas no decorrer da etnografia da música e procurei relatar na descrição etnográfica as situações que evidenciavam aquilo que os grupos corais e o meu olhar e escuta apontavam como questões norteadoras: identidade, etnicidade, autenticidade e música.

Tais questões tomaram forma a partir das situações de interação entre eu e os “coralistas” atuantes em grupos de prática musical de canto coral, da interação deles com aqueles considerados “os outros”, do vocabulário estético e termos individuais acionados na construção de seu fazer musical e dos discursos de identificação e alteridade destes indivíduos e grupos.

Tendo em vista o fato de estes grupos de pessoas, especificamente, ainda não terem sido ouvidos, eu não poderia atribuir a definição de teuto-brasileiros a eles, sem antes lhes dar voz. Da mesma forma, eu os percebia como diferentes das pessoas do meu convívio, na região metropolitana, pois eles falavam em dialeto alemão e tinham um sotaque particular ao falar ou cantar em português.

Ao mesmo tempo em que buscava dar voz, eu também considerava necessário levar em consideração as contribuições dos autores que estudaram o tema da imigração alemã ou dos teuto-brasileiros. Para isso, optei por iniciar a etnografia da música com uma entrada a partir da literatura, de forma a dar conta dos estudos desenvolvidos.

No início desta pesquisa não era possível afirmar que identidades estes atores estavam acionando ou representando através das musicalidades e práticas musicais, se era um grupo étnico, um grupo com “sinais de etnicidade” (Seyferth, 1994)/ “traços culturais” (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011), um grupo que se identificaria conforme a conveniência ou em busca de poder. Apesar de eu supor que uma identidade étnica estava sendo acionada, só pude confirmá-la ao longo deste trabalho. Da mesma forma, também não era possível identificar as relações que estes indivíduos e grupos estavam gerando, nem os significados resultantes da interação entre os atores. Acredito que o “olhar” e “escuta” etnográficos foram fundamentais à compreensão desta prática musical que se inicia a partir de uma entrada na literatura (cap. 1) e, na sequência, em campo (cap. 2, 3 e 4), sincronicamente.

No capítulo um, organizei um compêndio dos estudos sobre a prática musical de (i)migrantes⁸. Neste capítulo, resultado de uma entrada na literatura, evidencio que, no Brasil e sob a perspectiva etnomusicológica, este tema, embora ainda pouco

⁸ Utilizo o termo (i)migrantes pois, no capítulo 1, eu apresento diferentes estudos com o tema da imigração e da migração. A etnomusicologia internacional tem trabalhado principalmente com os movimentos de pessoas (migração), enquanto que a etnomusicologia brasileira tem trabalhado entre imigrantes alemães e japoneses no Brasil. Ambas as linhas de estudo estão atentos às pessoas fazendo música em contextos criados a partir/através da experiência do deslocamento.

abordado, tem apresentado, nos últimos dez anos, um crescimento. Já, a etnomusicologia internacional tem dado um enfoque maior ao eixo dos estudos de (i)migração e música. Tendo em vista esta lacuna, que aos poucos vem sendo preenchida, e levando em consideração a característica interdisciplinar da área da etnomusicologia, optei por também recorrer à literatura de áreas como a sociologia, antropologia, história, estudos locais e regionais, buscando dominar as diversas abordagens atribuídas ao estudo com o tema. A partir deste compêndio, tenho como objetivo apresentar ao leitor as diferentes perspectivas de estudo realizadas sobre/entre teuto-brasileiros e imigrantes alemães e aquelas dadas ao tema da (i)migração partir da etnomusicologia internacional.

No capítulo dois, contextualizo o cenário etnográfico onde as histórias, os discursos e as entrevistas foram desenvolvidas. Para isso, os municípios de Dois Irmãos e Morro Reuter são apresentados e representados. Procuo demonstrar que existe uma diversidade de grupos de prática musical formando redes de circulação dentro e fora dos limites geográficos dos municípios e que, apesar das instituições municipais (Dois Irmãos e Morro Reuter) somarem esforços na sua representação “alemã”, existem práticas musicais, “lugares” e “mundos musicais” inesperados. Dessa forma, descrevo as práticas musicais que ouvi; no entanto, não apresento todas as redes de circulação de todos os grupos de prática musical atuantes nesses municípios, pois o recorte de estudo desta dissertação são os grupos corais.

Neste capítulo, os municípios são contextualizados, bem como seus “mundos musicais” e “lugares” construídos através da música. Para isso, trabalho com os conceitos de “mundos musicais” e de “caminhos musicais” da socióloga Ruth Finnegan (1989) e também com o conceito de “lugares” do etnomusicólogo Martin Stokes (1997).

Nesta dissertação eu entendo que “lugar” é um ponto de encontro construído através da música, “mundo musical” é a soma de “lugares” no qual um grupo de prática musical circula com frequência e “caminhos musicais” é a circulação de pessoas entre alguns dos “lugares” que compõe diferentes “mundos musicais”. Por exemplo, o grupo coral Imaculada Conceição de Morro Reuter atua em diferentes “lugares”, principalmente na missa da igreja e nos “encontros de corais”⁹. Quando

⁹ “Encontro de corais” é uma categoria nativa. Segundos os coralistas trata-se de um encontro de grupos de prática musical de canto coral para trocar repertórios e confraternizar. Quando alguma

ele é convidado para atuar em um espaço não convencional ou quando seus integrantes participam da festa do *Kerb* de São Miguel e ouvem outros repertórios, como as “bandas de fora”, estão construindo “caminhos musicais” entre diferentes “mundos musicais”.

Na construção dessa representação, também trabalhei com o capítulo “Representações” de Becker (2007) no qual ele propõe a “representação substantiva” e a “representação científica”. Para dar conta de uma “representação substantiva”, aquela que se pode utilizar inicialmente, formulei um quadro mental completo, uma imagem, ainda que provisória, dos locais em estudo. Ainda no plano das ideias, consultei o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para obter dados sobre cada um dos municípios. A monografia desenvolvida na graduação também possibilitou que eu criasse um quadro mental sobre estas pessoas, ainda que em menor proporção. Isso me fez formular um estoque de experiências que, ao serem contrapostas com o que eu estava observando a partir das entradas em campo no ano de 2012 – intensificadas no segundo semestre de 2013 – forneceram um refinamento desta representação, agora mais direcionada à “representação científica”. Com isso, a representação inicial dos municípios de Dois Irmãos e Morro Reuter foi contraposta com o que eu estava experienciando. Os resultados começam a ser desvelados na descrição da minha participação no *Kerb* de São Miguel em Dois Irmãos e são intensificados no capítulo 3, quando eu inicio a descrição etnográfica das situações vivenciadas entre os atores sociais da prática musical de canto coral.

No capítulo três, contextualizado o cenário e os grupos corais procurei aprofundar a descrição. Para tal, descrevi as diferentes situações de interação apresentando os atores sociais que compõem a prática musical de canto coral – regente, coordenadora, tesoureiro, organista, secretário e coralistas –, as instituições que têm relação com esta prática musical – Instituição Coral, Igreja e Município – e seus objetivos e “estratégias”. Além disso, discuto as “táticas” acionadas pelos atores sociais nos seus agenciamentos em relação aos objetivos e às “estratégias” institucionais. Além disso, categorias nativas, personagens, o encontro etnográfico (eu x eles), ética e as preocupações teórico-metodológicas do método etnográfico também perpassam e compõem o capítulo.

se uma pessoa se interessa por um repertório de outro grupo coral, ela pode pedir a cópia da partitura e propor ao regente o ensaio da mesma.

A partir deste contexto de múltiplas relações, foram desvelados, no capítulo quatro, a identidade étnica acionada pelos grupos corais na relação com o “outro”, neste caso, na relação entre os atores do “mundo musical” de canto coral com uma prefeita negra e com outros grupos de canto coral.

Observei que, apesar da endodefinição “descendentes de alemães” ser acionada pelos grupos corais, quando eles estão em outro espaço além daquele de circulação nas igrejas e nos “encontros de corais”, não são exodefinidos, necessariamente, como os principais representantes de uma música étnica. A sua endodefinição não é suficiente para a consolidação das representações desejadas em cada situação.

Não basta que acionem um repertório “típico” para que sua música seja considerada música étnica. Da mesma forma com que, muitas vezes, não basta que acionem a endodefinição de “descendentes de alemães” para que sejam reconhecidos dentro dessa representação e para que as políticas públicas do projeto da “Encantadora Tradição Germânica” sejam voltadas a esses grupos corais. Há complexidades envolvidas neste processo.

CAPÍTULO 1

ESTUDOS SOBRE A PRÁTICA MUSICAL DE (I)MIGRANTES

1.1 A PRÁTICA MUSICAL DE TEUTO-BRASILEIROS: REVISÃO DE ESTUDOS

O etnomusicólogo Bruno Nettl, em *Defining Ethnomusicology* (2005), apresenta os diferentes caminhos que definiram o termo etnomusicologia no decorrer da história. Hoje, ele acredita que certas crenças e entendimentos são aceitos e compartilhados por alguns etnomusicólogos e podem ser consideradas um tipo de credo¹⁰. Dentre tais possibilidades, é compartilhada a crença de que a etnomusicologia é “o estudo de todas as manifestações musicais de uma sociedade” (*Ibidem*, p.13). Contudo, etnomusicólogos brasileiros têm constatado que a prática musical de teuto-brasileiros e de outros grupos de imigrantes tem sido pouco estudada. Ora, se a América Latina é um terreno de imigrantes, e estes compõem uma parte da diversidade musical do território (Olsen, 2000, xvi), tal lacuna carece ser preenchida para que possam ser desvelados muitos dos caminhos em que estas práticas musicais foram e continuam sendo expressas no passado e no presente.

Os estudiosos são categóricos na afirmação da existência dessa lacuna e na necessidade da reconstrução desse mosaico, o qual consideram que, nos últimos anos, vem sendo preenchido¹¹. A constatação dessa lacuna pode ser observada na tese de Alice Lumi Satomi (2004) e na tese de Werner Ewald (2004) publicada em livro no ano de 2011.

Alice Lumi Satomi, que em 2004 estudou a música para *koto*¹² na cidade de São Paulo (Brasil), com imigrantes japoneses no Brasil, elucida que a literatura

¹⁰ No livro, o autor apresenta as crenças e os entendimentos aceitos e compartilhados por alguns etnomusicólogos (enquanto, por outro lado, ele evidencia que há outros que não aceitam essas doutrinas). Estas crenças são: 1) a etnomusicologia é o estudo da música na cultura; 2) a etnomusicologia é o estudo das músicas do mundo desde uma perspectiva comparativa e relativista; 3) a etnomusicologia é o estudo com o uso do *fieldwork* (trabalho de campo); 4) a etnomusicologia é o estudo de todas as manifestações musicais de uma sociedade (*Ibidem*, p. 12-13).

¹¹ No 8º Encontro de Música e Mídia, Musimid, realizado em São Paulo, observou-se um crescente de estudos com o tema (i)migração e música.

¹² Segundo Satomi (2004, p. 1) *koto* é uma cítara tradicional japonesa transterritorializada para o Brasil”. A partir de um glossário de termos a autora também complementa: “cordofone da família das cítaras longas, tocado com três dedos *tsume* que envolvem a ponta do polegar, indicador e médio da mão direita. Usualmente possui treze cordas, estendidas sobre a caixa de ressonância mediando 1,80 x 0,08 m, afinadas através de cavaletes móveis. O *koto* é classificado em 4 tipos de acordo com

brasileira etnomusicológica sobre imigrantes e sua música é incipiente, principalmente no tocante ao seu tema de pesquisa. Para completar a argumentação, a autora descreveu a escassez de trabalhos apresentados no 36º Congresso Internacional de Música Tradicional (ICTM), realizado no Rio de Janeiro no ano de 2001, com a temática da imigração.

[...] embora um dos cinco temas propostos pelo Congresso fosse “Música e Dança dos Imigrantes”, apenas três trabalhos brasileiros foram apresentados: um sobre os judeus no Rio de Janeiro (Spitalnik, 2001), e os demais sobre os japoneses em São Paulo (Tsuzuki 2001 e Satomi 2001). (Satomi, 2004, p. 6-7).

Ainda no eixo dos estudos de imigração, o etnomusicólogo Werner Ewald, que em 2011 publicou em livro a sua tese sobre a prática musical de teuto-brasileiros no sul do Brasil, também expôs a lacuna de estudos com a abordagem etnomusicológica no tocante ao tema da prática musical de teuto-brasileiros e de imigrantes em geral, no Brasil. Ele argumenta que “o passado e a atividade musical contemporânea dos teuto-brasileiros¹³, bem como de muitos outros grupos de imigrantes no Brasil, quase não receberam atenção nos estudos”¹⁴ (*Ibidem*, p. 43).

Seu livro (2011) e seu artigo (2007) apontam que o estudo a partir da música pode contribuir para mais pesquisas sobre a imigração alemã em outras áreas de conhecimento. Para o autor, as letras das canções fornecem entendimentos sobre a vida dos e/imigrantes durante a diáspora. Tal material é “[...] fino relato do ponto de vista do próprio e/imigrante, bem como a expressão das ideias daqueles envolvidos a promover a e/imigração ou em contê-la (contrapropaganda)” (Ewald, 2007, p. 86).

Ele ainda argumenta que as canções “[...] refletem seus padrões de organização internos e revelam suas maneiras de entender e manter sua identidade, em uma representação coletiva” (*Ibidem*, p. 85). Dessa forma, algumas das diversas causas para a mudança de um continente para o outro podem ser mais bem compreendidas. Alguns fatores como “[...] falência rural e agrícola na Europa, falta de terra, despotismo político, perseguição religiosa [...]” (*Ibidem*, p. 86), de um modo ou de outro, estão representados e foram entoados nas rimas destes cantos (Id.).

o repertório: gaku no Gagaku; tsukushisô no Tsukushi-goto, zokusô na Yatsunashi-ryû, Ikuta-ryû e Yamada-ryû; e shinsô, gênero moderno ou ocidentalizado” (*Ibidem*, xviii).

¹³ Utilizo o conceito de teuto-brasileiros como tradução para o conceito “*German Brazilians*” de Werner Ewald (2011).

¹⁴ “*The past and contemporary active musical culture of German Brazilians, as well as that of many other immigrants groups in Brazil, barely receives attention in scholarship*” (Ewald, 2011, p. 43).

A partir do estudo das canções da saga de diáspora da Alemanha para o Brasil, o autor relata os padrões nos versos das “canções de saída” (canções feitas e cantadas no Velho Mundo) e nas “canções de entrada” (feitas e cantadas no Novo Mundo). Desta forma, ele legitima a importância das letras das canções e a contribuição delas como fonte primária no estudo de grupos imigrantes.

Esta questão da escassez de estudos da etnomusicologia brasileira sobre a imigração pode ser entendida a partir do panorama, traçado por Ewald, sobre os estudos da música no Brasil. Tal panorama compreende dois eixos, são eles: 1– estudos sobre a história da música brasileira; 2– estudos sobre etnicidade e identidade étnica.

No tocante aos estudos sobre a história da música brasileira, o autor elucida três modelos dentro dos quais a história é narrada: o modelo da música ocidental, o modelo etnomusicológico e o modelo oficial ou nacionalista.

No modelo da música ocidental eram examinados os músicos famosos e a universalidade de seus trabalhos. Esta abordagem foi “estendida para variados gêneros de música popular nos quais os mega-shows e as estrelas da mídia estão no centro dos escritos sobre a história da música” ¹⁵(Ewald, 2011, p. 45).

O segundo modelo descrito pelo autor é o etnomusicológico, que, ao contrário do modelo de estudo da música ocidental, estuda a música das mais variadas culturas. A questão é que, apesar da etnomusicologia ser definida como o estudo de todas as manifestações musicais de uma sociedade (Nettl, 2005, p. 13), Ewald (2011, p. 45) observa que os estudos etnomusicológicos sobre música brasileira têm sido divididos tradicionalmente em três áreas principais: “[...] tradição de povos nativos, tradição afro-brasileira e tradição europeia brasileira geralmente centralizada na tradição Lusa”¹⁶. Mediante tais dados, mais uma vez, se observa a lacuna nos estudos da música de imigrantes alemães.

O terceiro modelo abordado por Ewald é o oficial ou nacionalista. Este modelo está relacionado com o projeto nacionalista ditatorial de Vargas no Brasil, que buscava representar o país a partir de uma única identidade, a brasileira. O projeto de Vargas (1930) buscava uma unidade de representação para o Brasil, uma forma de representar e diferenciar o brasileiro em relação a outras nações. Para isso,

¹⁵ “[...] has also been extended to the most varied genre of popular music, where the mega shows and mass media stars are made the center for writing music history” (Ewald, 2011, p. 45).

¹⁶ “Native people tradition, Afro-Brazilian traditions, and European Brazilian tradition usually centering in Luso tradition” (Ewald, 2011, p. 45).

foram escolhidos dois símbolos: o samba e o carnaval. A questão é que os escritos sobre a história da música brasileira estiveram centrados na questão da construção da nação. Apesar de a música desempenhar um papel importante na construção da identidade nacional, a diversidade de imigrantes e de práticas musicais que compõem o país não foi considerada, dentre elas a prática musical de grupos étnicos como alemães, japoneses, italianos e outros. Assim, tal forma de representar o Brasil acabou por ocultar uma face da diversidade cultural interna, especialmente aquela formada por imigrantes (*Ibidem*, p. 47).

Essa tendência defendida pelo regime ditatorial de Vargas, no poder de 1930 até 1945, teve impacto na nascente produção acadêmica ou mesmo folclórica, no Brasil, criando uma lacuna de informação e reflexão sobre esses grupos e, conseqüentemente, práticas musicais.

Além dos diferentes modelos de abordagem sobre a história da música brasileira, Ewald ainda contribui com mais um quadro de estudos sobre as pesquisas em etnicidade e identidade étnica no Brasil¹⁷. No quadro, são apresentadas duas abordagens: 1) como museu/ musicológica¹⁸, 2) como alteridade¹⁹.

A primeira abordagem, como museu, é caracterizada pelo entendimento da prática musical imigrante como estática. Neste entendimento, os sons e artefatos da cultura do velho mundo estariam sendo perdidos e, por isso, deveriam ser registrados antes de desaparecer. Outra característica desse estudo é a associação da prática musical com uma dimensão de nostalgia relacionada com um tempo passado. Isso vai ao encontro da influência do romantismo e do positivismo nos trabalhos sobre a imigração alemã publicados no país nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Tais percepções foram um “[...] resultado direto das teorias que entendem a identidade étnica como uma forma de arcaísmo, que tem a ver principalmente com o país de origem, atribuindo a etnicidade como inevitavelmente condenada pelo processo de modernização²⁰” (*Ibidem*, p. 48-49).

¹⁷ O autor apresenta as pesquisas sobre em etnicidade e identidade étnica em relação às pesquisas de música de imigrantes no Brasil (especialmente de teuto-brasileiros).

¹⁸ “*Museum-like*” (Ewald, 2011, p. 48).

¹⁹ “*Otherness*” (Ewald, 2011, p. 51).

²⁰ “[...] result of a theory that understands ethnic identities as a form of archaism, having to do mostly with the country of origin and ascribing ethnicity as inescapably doomed by the process of modernization” (Ewald, 2011, p. 48).

Hoje, a noção do isolamento social e geográfico, considerado um fator para a manutenção de tradições culturais no passado, bem como o entendimento da prática musical como estática, foram modificados. Os trabalhos de Giralda Seyferth (1981, 1993; 1994; 1997), Poutignat e Streiff – Fenart (2011) e também os trabalhos de Satomi (2004) e de Ewald (2011) apresentam a atualização das noções de etnicidade e identidade étnica em seus trabalhos (ver 1.2).

Outra questão atual hoje, dentro dos estudos sobre as pesquisas em etnicidade e identidade étnica e suas relações com as pesquisas sobre a música de imigrantes no Brasil, é a alteridade. Os teuto-brasileiros não representavam a brasilidade que o projeto nacionalista de Vargas buscava para representar a cultura musical brasileira, ou seja, não faziam parte do cânone de brasilidade (*Ibidem*, p. 51). Esse projeto buscava mascarar as “tradições culturais alienígenas”, dentre elas, a tradição de imigrantes e descendentes no país. Naquele período, os indivíduos que portavam etnicidades e culturas diferenciadas eram considerados “alienígenas” e, portanto, deveriam ser assimilados (Seyferth, 1997, p.131).

Algumas das medidas aplicadas pelos militares na condução da campanha foram suprimir a alteridade, o pluralismo e mascarar as diferenças internas “[...] prevaleceu uma concepção de Estado-nação que negou legitimidade a quaisquer formas de pertencimento étnico” (*Ibidem*, p. 131). A campanha de nacionalização instituída durante o Estado Novo exigiu o “abrasileiramento”²¹ dos diversos grupos de imigrados e de seus descendentes no Brasil (*Ibidem*, p. 97), o que colidiu de forma violenta com as diversas associações étnicas das quais os grupos musicais faziam parte.

Assim, progressivamente, desapareceram as publicações em língua estrangeira, principalmente a imprensa étnica, e algumas sociedades recreativas, esportivas e culturais que não aceitaram as mudanças; foi proibido o uso de línguas estrangeiras em público, inclusive nas atividades religiosas; e a ação direta do Exército impôs normas de civismo, o uso da língua portuguesa e o recrutamento dos jovens para o serviço militar num contexto genuinamente brasileiro (*Ibidem*, p. 97).

Esta iniciativa nacionalista para representar o Brasil como ele “verdadeiramente é”, mascarou a riqueza de suas diferenças internas e contribuiu para condenar as práticas musicais diferentes e seus praticantes na direção da

²¹ Termo utilizado por Seyferth (1997). Os imigrantes e descendentes estabelecidos no Brasil deveriam adotar os parâmetros da ideologia nacionalista brasileira (*Ibidem*, p. 131).

invisibilidade (Ewald, 2011, p. 53). Segundo Ewald, tais circunstâncias contribuíram para a ausência de estudos sobre a prática musical dos teuto-brasileiros.

Muito embora os autores apontem essa lacuna, Howard Becker (2007, p. 103) problematiza a etnomusicologia e sua tentativa em apreender a totalidade de músicas do mundo. Para ele, “[...] na prática, não é realmente possível honrar essa abrangência”, assim, sempre haverá lacunas. Haja vista que a etnomusicologia não se atém a desenvolver estudos somente pela justificativa de que há lacunas, mas sim pela relevância do tema e das discussões que ele possa sugerir.

Nesse sentido, há discussões prementes que podem ser contempladas principalmente a partir do estudo de (i)migrantes: a atribuição de novos significados às suas práticas musicais em novos contextos; as questões relacionadas aos significados de ser (i)migrante – a qual pode acarretar prejuízos sociais para esses atores, tal como os etnomusicólogos McAlister (2002) e Coplan (1994) têm constatado a partir do estudo entre migrantes; a atribuição categorial pela qual os grupos se identificam e são identificados pelo outro; a questão das fronteiras²² dos grupos que servem de base para a dicotomização nós x eles e o problema da saliência²³ que recobre o conjunto dos processos pelos quais os traços étnicos são realçados na interação social (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p. 141).

Os estudos com o tema da (i)migração, desde a perspectiva da etnomusicologia internacional, tratados a seguir, têm priorizado o estudo da formação de identidades através/a partir do fazer musical, problematizando a construção de identidades étnicas e de outros tipos de pertença em contextos marcados por relações de poder. Além disso, eles têm contribuído para o entendimento da prática musical desses indivíduos e grupos. Estas questões potencializam e justificam a entrada desde esta perspectiva de estudo.

²² Fronteiras/limites (*boundary*) foi um termo cunhado por Barth (1969) para qualificar grupo étnico. Segundo ele, é o limite social que define o grupo e não o conteúdo cultural que ele engloba. Ele aparece quando um grupo mantém suas identidades enquanto quando seus membros se relacionam com outros e isso cria critérios para assinalar quem é e quem não é membro. Ele ainda complementa que “as fronteiras persistem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. Em outras palavras, as distinções de categorias étnicas não dependem de uma ausência de mobilidade, contato e informação (*Ibidem*, p. 188).

²³ A noção de saliência (*saliency*) exprime a ideia de que a etnicidade é um modelo de identificação em meio a possíveis outros, ela não remete à uma essência que se possui, mas a um conjunto de recursos disponíveis para a ação social. De acordo com as situações nas quais ele se localiza e as pessoas com quem interage, um indivíduo poderá assumir uma ou outra das identidades que lhes são disponíveis, pois o contexto particular no qual ele se encontra determina as identidades e as fidelidades apropriadas num dado momento (*Ibidem*, p. 166).

1.1.1 Abordagens e discussões a partir da etnomusicologia internacional

A etnomusicologia internacional tem contribuído para as discussões sobre o tema através de etnografias musicais. Estas etnografias têm apresentado as experiências dos (i)migrantes e a formação de identidades em contextos marcados por relações de poder, além de confirmar a música como uma via de acesso ao estudo da experiência de populações (i)migrantes em cidades multiculturais. Apresento abaixo estudos etnomusicológicos sob a perspectiva de diferentes contextos culturais para, a partir deste panorama, pensar como o meu tema está inserido dentro das discussões da área, são eles: Haitianos em Nova York, McAlister (2002); migrantes de Lesotho para a África do Sul, Coplan (1994); Judeus Sírios em Nova York, Israel e México, Shelemay (1998); migrantes das montanhas do Peru para a cidade de Lima (capital), Turino (1993); gravações de música curda e turca, Lundberg (2010); e imigrantes em Viena, Hemetek (2010).

A etnografia musical de Elizabeth McAlister (2002) intitulada *Rara! Vodou, power, and performance in Haiti and its diaspora* é sobre *Rara*, um festival anual de rua no Haiti, e a migração de alguns de seus integrantes, de classes sociais mais baixas, para o contexto de Nova York, na década de 1980. Segundo a autora, houve uma migração significativa da população haitiana integrante das bandas *Rara* do Haiti para Nova York. No novo contexto, o trabalho místico e os textos das músicas relacionados a um trabalho religioso no Haiti passaram a ser utilizados em Nova York (contexto de migração) com significados políticos: a busca pela reterritorialização de suas práticas e de suas identidades. Assim, a prática, que no Haiti era ritual e religiosa, passa a incorporar elementos de reivindicação e exposição das experiências dos migrantes em Nova York.

Na etnografia, fica evidente o envolvimento da prática musical na consolidação da comunidade, que, além de ser uma tradição histórica no Haiti, solidifica a visão de identidade étnica da comunidade haitiana em Nova York. Ao mesmo tempo em que essa prática é a representação da readaptação, ela mantém vínculos com uma tradição. Neste sentido, a autora aciona o conceito de tradição inventada de Hobsbawn e Ranger para interpretar as continuidades e descontinuidades de tal prática que, apesar de se reformular conforme a necessidade, possui uma natureza simbólica com valores e normas de comportamento que ampliam a continuidade com o passado.

A prática musical Rara está relacionada às negociações de poder, de espaço, ao mesmo tempo em que revela uma realidade. Um exemplo desta realidade é descrita quando a autora trata sobre gênero e sexualidade. Segundo ela, a prática musical chamada “*Betiz*” (trabalho cultural de afirmação da existência e da vida criativa das mulheres migrantes em Nova York) revela o trabalho cultural de afirmação da sua existência, a falta de liberdade feminina e o controle econômico a que são submetidas nesse novo contexto.

Ao desenvolver o estudo da formação da identidade étnica dessa comunidade nos Estados Unidos, a autora revela questões tangentes aos problemas sociais mais amplos relacionados ao que significa ser migrante, o que é ter uma vida de migrante e as dificuldades que isso engloba.

Outra etnografia musical é a de David B. Coplan (1994). Ele desenvolveu sua etnografia entre os trabalhadores que migraram de Lesotho para as minas e cidades da África do Sul. Neste novo contexto, o gênero “*Word Music*” passa a ser experienciado dando sentido às experiências de vida dos migrantes.

Coplan (1994) problematiza a condição histórica, as dinâmicas políticas e as forças sociais que existem na ocasião de *performance*. Assim como McAlister (2002), ele também elucida que na música desenvolvida pelos migrantes está presente a expressão das suas dificuldades. Segundo o autor, a “*Word Music*” é a “música das palavras”, ou seja, a música da experiência, onde, através das palavras, os migrantes contam as suas experiências.

Mediante o estudo da prática musical “*Rara*” dos Haitianos e do gênero musical “*Word Music*” dos migrantes de Lesotho, são desvendadas as identidades e os conflitos da dinâmica social, que no meu entendimento estão alinhados com a afirmação da antropóloga Ruth Finnegan (2002): “o estudo da música conduz a levantar algumas questões fundamentais sobre a humanidade” (*Ibidem*, p. 1). Além disso, ambos os etnomusicólogos entendem a *performance* musical como um todo que engloba questões que vão além da descrição de técnicas da música, mas representam a *performance* musical como um contexto onde significados são gerados.

A etnografia musical *Let Jasmine Rain Down*, da etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay (1998) é mais um exemplo de estudo sobre práticas musicais em contexto de migração. Ela estuda o repertório das canções “*Pizmonin*” e os significados históricos destas canções para a comunidade de Judeus Sírios nas

cidades de Nova York, Israel e México. Assim como McAlister e Coplan, Shelemay também discute a readaptação da prática musical e a sua continuidade com o passado.

A etnografia de Thomas Turino, *Moving Away From Silence* (1993), tem como tema central a prática musical dos migrantes internos do Peru, quem migraram da região Andina para a capital do país, Lima.

Na cidade de Lima “no que diz respeito aos processos específicos, instituições e significado envolvendo a *performance* musical andina em Lima, algo novo está sendo criado” (*Ibidem*, p. 3). Segundo o etnomusicólogo, os migrantes aprenderam ideias e estilos de comportamento de fontes/origens que foram desde seus pais e vizinhos nas montanhas, até Limenhos, Norte Americanos, novelas argentinas, migrantes de outras regiões e anúncios de rádio. Neste processo, eles adaptaram, alteraram, combinaram e criaram a sua representação étnico-musical a partir de uma multiplicidade de fontes. Desta forma, apesar dos grupos se utilizarem de instrumentos musicais semelhantes, como a flauta, por exemplo, as práticas musicais e os significados das músicas em Lima são diferentes.

Esta questão da atribuição e geração de novos significados à prática musical é comum a todos os estudos sobre migração e música apresentados aqui. O deslocamento (i)migratório ocasiona a transformação e a necessidade de readaptação às novas necessidades (Turino, 1993; McAlister, 2002; Coplan, 1994, Shelemay, 1998).

Ainda pensando na questão das migrações, não posso deixar de mencionar a publicação de número 7 da revista *Migrações* (2010) cuja temática foi a música e migração. A revista apresenta como o tema da (i)migração e música tem sido abordado em diversos países, bem como aponta as contribuições do estudo a partir da prática musical para os estudos sobre as (i)migrações. O artigo que abre a revista é de Dan Lundberg (2010, p. 40) da Stockholms Universitet (Suécia). Sua contribuição está no entendimento da música de (i)migrantes, da identidade étnica e de outros tipos de pertença, como resultado de uma constante recriação e não apenas de características hereditárias do ser humano.

Ele expõe que em “[...] alguns campos da etnomusicologia (...) ainda há o hábito de encarar a música como coletiva e herdada, e os músicos que a fazem como portadores dessa ‘pertença’” (*Id.*). Para o autor, a identidade étnica e outros tipos de pertença são resultado de escolhas, ou seja, “[...] são constantemente

recriadas numa síntese entre tradição, meios disponíveis, recursos técnicos e praticantes individuais.” (*Id.*). Como exemplo do potencial simbólico da música, ele apresenta o caso da gravação do cassete áudio *Govenda me/ Oyunlarimiz* (“as nossas canções”) para a audiência curda e turca.

Govenda me (“as nossas danças”) é um áudio cassete gravado no final da década de 1980 pela organização cultural Hünerkom, em Dusseldorf, na Alemanha Ocidental, para promover e distribuir literatura e música curdas. O cassete é direcionado à audiência curda. No entanto, a questão se complica quando o autor considera que Ziya Aytekin, um músico turco que está na Suécia desde 1979, reeditou por sua iniciativa própria o cassete *Govenda me* na Suécia, trocando o nome do cassete para *Oyunlarimiz*, que em turco significa “as nossas danças”. Conclui o autor do artigo: “Dependendo do modo como é vista, a música pode ser curda ou turca. A mesma música pode simbolizar duas identidades diferentes” (*Ibidem*, p. 29), ou seja, é um resultado de escolhas de representação.

Outro artigo publicado na revista *Migrações* é o de Úrsula Hemetek (2010), intitulado “Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música”. No artigo, a autora apresenta a realidade da produção musical dos imigrantes e a formação de diferentes mundos na cena musical da cidade de Viena. Assim como Lundberg (2010), o trabalho de Hemetek também apresenta a música de imigrantes como resultado de uma constante recriação que não está relacionada apenas com uma herança cultural, mas com o público a que se destina a “performance” musical. Ela argumenta que os imigrantes que formam esses diferentes “mundos” são participantes na cena musical da cidade e criam cenários de produção conforme o tipo de público.

A partir desse panorama, concluo que a etnomusicologia internacional, ao estudar (i)migrantes, tem priorizado o estudo de grupos de prática musical que têm relação com problemas sociais e que estão, não por acaso, representados na prática musical. Nesta perspectiva, estudar teuto-brasileiros não seria um tema em prioridade, pois existe o discurso de que estas pessoas estão inseridas na sociedade mais ampla e, logo, não sofreriam prejuízos sociais. Esse foi um discurso que ouvi, reiteradamente, de colegas durante a minha trajetória na pós-graduação. Do contrário do que ouvi, optei por este tema, pois acredito que a etnomusicologia pode revelar uma realidade que difere daquela de senso comum sobre teuto-brasileiros, pois na realidade deste estudo observei que os grupos corais são

formados por pessoas que atuam como operários de fábricas, de ateliers de calçado e pequenos agricultores que sobrevivem dentro de um sistema capitalista e liberal, e que têm na prática de canto coral um espaço para visibilidade, muito embora existam barreiras para esta visibilidade.

Apresentados os estudos da etnomusicologia brasileira e internacional sobre (i)migração, é necessário acrescentar, neste capítulo, os estudos que se aproximam do meu tema de estudo, embora não estejam diretamente relacionados com os grupos de canto coral de Dois Irmãos e Morro Reuter, centrais nesta etnografia da música.

1.1.2 Estudos de imigração alemã no contexto regional e local

A pesquisa “Canção dos imigrantes”²⁴ da historiadora Hilda Agnes Hübner Flores; a coletânea “Nós, os teuto-gaúchos”, organizada por Luís Augusto Fischer e René E. Gertz e o “Cancioneiro teuto-brasileiro” organizado por Leonido Krey (1974) são trabalhos sobre a música de imigrantes alemães e de teuto-brasileiros no sul do Brasil.

Cada pesquisa ofereceu a sua contribuição a partir de sua área respectiva. A pesquisa de Hilda Hübner Flores (1983), desenvolvida na área da história, teve por objetivo “estudar a formação e o desenvolvimento sociocultural de uma comunidade teuta do município de Venâncio Aires” (*Ibidem*, p. 9). A comunidade de estudo foi a de Linha Andréias, no interior de Venâncio Aires. A partir do estudo das letras das canções dos imigrantes, a pesquisa de Flores contribuiu com interpretações sobre a história da imigração. Outra contribuição, no tocante aos espaços de prática musical, foram os registros históricos por Flores sobre as sociedades culturais das colônias²⁵ e a confirmação de que, dentre as sociedades culturais, houve um predomínio de sociedades de canto²⁶ (*Ibidem*, p. 170).

²⁴ FLORES, Hilda A. H. *Canção dos imigrantes*. Porto Alegre e Caxias do Sul: EST/EDUCS, 1983.

²⁵ Flores (1983, p. 169) faz referência ao registro de sociedades fundadas por alemães e teutos descrito no álbum centenário da imigração alemã (HUNDERT JAHRE apud FLORES, 1983, p. 169) e complementa com o registro de mais sociedades existentes (JAHRE DETSCHTUM apud FLORES, 1983, p. 169).

²⁶ “Havia sociedades de distintas funções: de defesa (lanceiros, de cavalaria, tiro-ao-alvo), de recreação (damas, bolão, futebol), de ginástica, culturais (leitura, canto, música, orquestra, coral, teatro) e outras” (FLORES, 1983, p. 169).

A coletânea de ensaios “Nós, os teuto-gaúchos”, organizada por Luís Augusto Fischer e René E. Gertz acresce outra contribuição. Ao abordar aspectos da influência alemã e teuto-gaúcha no cenário musical do Rio Grande do Sul, revela a concepção carregada de etnocentrismo de escritores gaúchos de áreas distintas – arquitetura, história, jornalismo. Referindo-se ao livro, a matéria “Um legado em tom maior” (Zero Hora: 01/02/1996), escrita pelo jornalista Lauro Schirmer, expõe que a música dos colonos alemães “[...] contribuiu decisivamente para transformar o Rio Grande no grande santuário brasileiro da melhor música.” (Zero Hora: 01/02/1996, p. 5). Este discurso expressa de maneira etnocêntrica a crença na própria superioridade do teuto-brasileiro. Tal descrição revela o posicionamento, do colunista Lauro Schirmer, carregado da concepção étnica de “germanidade teuto-brasileira” (Seyferth, 1993).



Figura 1 – Jornal Zero Hora do dia 01 fev. 1997.

Segundo a antropóloga cultural Giralda Seyferth (1993), a concepção étnica de “germanidade teuto-brasileira” é um modelo de etnicidade fundamentado na noção de distintividade cultural e social. Esta concepção inclui pressupostos de superioridade racial (mesmo quando a palavra raça não aparece no discurso, mas vem coberta por ideologias sobre a eficiência do colonizador teuto). A autora ainda complementa que essa concepção é contraposta com “uma imagem estereotipada

do brasileiro rural, desqualificado como caboclo, por todo um conjunto de características desabonadoras, remetidas a uma condição de inferioridade racial” (*Ibidem*, p.7).

O trabalho de Leonido Krey (1974) “Cancioneiro teuto-brasileiro” é uma coletânea de cantos que, segundo o autor, “são oriundos dos mais diversos rincões do mundo germânico” (*Ibidem*, p. 6) e eram cantados pelos antepassados em momentos de festa e de lazer, em suas escolas e igrejas e em suas associações e clubes. O volume apresenta 162 cantos, dentre eles melodias populares alemãs, um *lied* de Schubert e um coral de Bach, ambos acompanhando tradução para o português. O cancionário tem como fio condutor o canto coral, e as partituras presentes nele são arranjos para coral a quatro vozes, tendo sido a maioria deles traduzidos pelo próprio autor.

Com relação às pesquisas no espaço da encosta da serra gaúcha, os trabalhos retratam aspectos da cultura alemã, dentre eles a religiosidade, o trabalho e as tradições culturais da imigração e colonização alemã. Muitas vezes, a prática musical é percebida como mais um aspecto cultural a ser apresentado a par de uma polifonia de elementos culturais. Autores como Telmo Lauro Müller (2005), Carlos de Souza Moraes (1981), Braun, Johann e Schmitt (2009), Sonia Weber Cardoso (2007), entre outros, retratam a presença da prática musical nas antigas colônias como as sociedades de canto e as “bandinhas”²⁷, nos espaços de sociabilidade. Entretanto, os relatos sobre os agenciamentos identitários e as *performances* musicais nos diversos espaços musicais não são discutidos, pois estes autores estão centrados nas descrições e interpretações da história da imigração alemã no estado do Rio Grande do Sul.

Müller (2005), descendente de imigrantes alemães no Brasil, apresenta a história da imigração alemã e das colônias relatando, nos meandros de seu livro, trechos de sua experiência pessoal. Nas descrições, há passagens em referência a professores alemães e também de professores autores de hinários e livros publicados no Brasil, que atuaram em São Leopoldo. Dentre eles, Max Maschler, que, segundo Müller, lecionou no Seminário Evangélico para Professores, em São Leopoldo, na década de 1930. Müller conta que no prefácio do livro *Kommt und*

²⁷ Segundo Ewald, “bandinha” é o “[...] nome aplicado para todos os grupos, independentemente do tamanho da banda, que toca música étnica teuto-brasileira”. Comumente utilizado em combinação com a palavra “música de bandinha” (pequena música de banda) expressão criada para designar esse gênero musical específico” (*Ibidem*, p. 8).

Singt und Singt (Vinde e cantai) de Maschler consta a seguinte frase: “Um dos mais importantes instrumentos para a formação da identidade étnica é a canção popular”.

Sonia Weber Cardoso (2007) descreve a colonização alemã na “São Leopoldo antiga” (nas palavras da autora). Nos entremeios do livro, ela descreve a fundação do município de Dois Irmãos.

Nos livros sempre há referências à música, embora ela não seja o ponto central. No entanto, há questões sobre as sociedades de canto locais e materiais empíricos que contribuem para a compreensão do tema. Estes autores estiveram interessados no estudo da história da imigração alemã.

A abordagem a partir da prática musical é de interesse da etnomusicologia. No entanto, concluo que ainda há uma lacuna nos estudos etnomusicológicos quando o tema são os teuto-brasileiros ou nipo-brasileiros, como Ewald (2011) e Satomi (2004) apresentaram em seus trabalhos, mas, haja vista a lacuna, os autores consideram que, nos últimos dez anos, está havendo um crescente dos estudos com o tema.

O tema da (i)migração e música cada vez mais tem entrado em discussão na contemporaneidade. As migrações e as mudanças na localização espacial de indivíduos e grupos representam experiências de reestruturação espacial, desterritorialização, transformação e readaptação de identidades. Os estudos antropológicos e etnomusicológicos, nacionais e internacionais encontram, na prática musical, uma entrada para entender o fenômeno do deslocamento e a diversidade de experiências e de formas de vida. Tendo em vista este panorama, a etnomusicologia pode contribuir para os estudos sob a perspectiva do fazer musical, da compreensão da construção sociomusical.

1.2 ETNICIDADE, IDENTIDADE ÉTNICA E PÓS-ETNIA: CONCEITOS

Os etnomusicólogos têm trabalhado com os conceitos de identidade étnica, música étnica, etnicidade, pós-etnia e música no estudo entre grupos de prática musical de imigrantes, de descendentes ou de grupos que, através da música, escolhem as identificações às quais querem se afiliar ou se representar.

Um marco dentro das discussões sobre os grupos étnicos foi a publicação do livro “Grupos étnicos e suas fronteiras” de Fredrick Barth (1969). A concepção de que os grupos culturais só mantinham suas tradições quando isolados

geograficamente e socialmente foi atualizada no final da década de 1960, com essa publicação. Com isso, foi modificada a noção de que o isolamento geográfico e social, a homogeneidade e a falta de relações com outros grupos culturais seriam determinantes para a manutenção das tradições culturais ao longo dos anos. A noção de Barth (1969) ainda hoje é acionada pelos pesquisadores e pode ser observada nas descrições de situações de contato entre imigrantes, descendentes e outros grupos culturais, como se encontra nos textos de Giralda Seyferth, por exemplo.

Giralda Seyferth é diligente em demonstrar que “nas colônias fundadas por alemães, cedo ou tarde, foram assentados colonos de outras origens étnicas (principalmente italianos e poloneses)” (Seyferth, 1994, p. 13). Os teuto-brasileiros sempre estiveram relacionados com outros grupos de imigrantes, não estando completamente isolados dos centros urbanos. Sua identidade étnica foi constituída desse contato.

A emergência da identidade étnica nada tem a ver com uma situação de isolamento/enquistamento; ao contrário, ela é decorrência do contato e do próprio processo histórico de colonização, que produziram tanto uma cultura camponesa compartilhada com outros grupos imigrados, como uma cultura especificamente teuto-brasileira (*Ibidem*, p. 13).

Nos trabalhos contemporâneos encontram-se as atualizações sobre a identidade étnica e sobre a natureza da etnicidade, que, hoje, “[...] não é algo que deve ser definido, e sim descoberto: descobrir o sentido em que sua presença obstinada e multiforme tem em nossas vidas e, para o sociólogo, descobrir os processos organizacionais pelos quais esse sentido é socialmente construído” (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p. 184).

Os etnomusicólogos brasileiros, ao abordarem as representações da etnicidade e da identidade étnica na prática musical de grupos de imigrantes e de descendentes de imigrantes, têm partido do estudo dos processos pelos quais esses sentidos são construídos. Eles têm apresentado a etnicidade a partir das significações apresentadas pelos próprios grupos de prática musical.

Satomi (2004), ao estudar a música para *koto*, de descendentes de imigrantes japoneses no Brasil, apresentou a conduta cultural da minoria *okinawana*²⁸ no Brasil.

²⁸ Os okinawanos são as pessoas naturais de Okinawa, província ao sul do Japão. Quando a autora de refere aos okinawanos está fazendo referência aos imigrantes e descendentes no Brasil.

Ela trabalhou com a etnicidade de forma a descobrir como é construída entre os *okinawanos* – *uchinanchû* no dialeto local – revelando que, sempre que os *okinawanos* tinham a oportunidade de revelar a etnicidade, mencionavam a música. Eis uma passagem de entrevista com um dos colaboradores da pesquisadora: “Ser *uchinachû* é não esquecer jamais a história de lutas e sofrimentos desse povo [...] é saber apreciar as suas **músicas**, danças e a culinária típica” (*Ibidem*, p 84) [grifo da autora].

Satomi conclui que, no contexto deste grupo cultural, o passado de dominação e discriminações desde a terra natal, o orgulho de ser *okinawano*, mesclando os valores de ser brasileiro e a prática musical, são as principais representações de etnicidade.

Ewald (2004), ao trabalhar com os teuto-brasileiros, também se refere a eles como um grupo étnico no sul do Brasil. Neste caso, a fala germânica, a ordem social, sua cultura e a história de diáspora, representada através/a partir da música, são pontos de identificação que caracterizam e diferenciam estes grupos de outros. Ao mesmo tempo, é aparente, através da música, a condição moderna dessa prática musical em contato com uma sociedade plural.

Em representação a esta pluralidade, o autor descreve a “Bandinha do Vovô”, um conjunto musical de São Leopoldo que, no ano de 2002, se apresentava na cidade. Segundo ele, o grupo tocava música étnica teuto-brasileira representada por uma pluralidade de repertórios, dentre eles polcas, marchas, tangos, marchas de carnaval, pagodes, sambas. Ainda com o enfoque no repertório contemporâneo das “bandinhas” dedicadas a tocar música alemã²⁹, a análise dos CD’s das “bandinhas” intituladas “Os 3 Xirus” e “Rudi e Willy” demonstram uma diversidade de elementos: “[...] o que está exposto é uma flexibilidade surpreendente, uma variação infinita, uma metamorfose surpreendente, a capacidade de usar e fundir os mais diversos elementos³⁰” (*Ibidem*, p. 16) revelando a riqueza e a amplitude da prática musical das “bandinhas”. No repertório, canções em português com o tema do gaúcho, do Rio Grande do Sul, do *chopp* e outras canções em língua alemã. As canções estudadas por Ewald, como a canção “*Unsere Koloni*”, por exemplo, não representam uma forma de isolamento ou de arcaísmo, mas um signo da inter-

²⁹ “*German music*” (*Ibidem*, p. 16).

³⁰ “*What is exposed is a astonishing flexibility, an endless variation, a surprising metamorphosis, a capacity to use and fuse the most diverse elements*” (Ewald, 2011, p. 16).

relação e da expressão das condições modernas da música teuto-brasileira. Segundo o autor, a incorporação de outras tradições musicais moldou a música étnica dos teuto-brasileiros em um processo de aculturação³¹ (*Ibidem*, p. 22).

Da mesma forma, Giralda Seyferth (1993; 1994; 1997) também contribui para as discussões do conceito de etnicidade apontando que, ao longo da história dos imigrantes alemães no Brasil, a etnicidade não desapareceu, foi ressignificada.

Ao longo do tempo, à medida que as colônias alemãs foram se tornando “mais brasileiras”, a etnicidade teuto-brasileira foi reformulando seus símbolos, porém “permanecendo quase inalterada a ideia étnica da origem ou descendência comum que supõe um modo de vida e um comportamento social diferenciados” (Seyferth, 1993)³².

Assim, aconteceram transformações no uso cotidiano da língua alemã, em função das políticas do Estado Novo; mas, embora, tenha acontecido uma conseqüente redução dos falantes do idioma, os sinais de etnicidade não desapareceram, seguiram presentes através da língua alemã (para aqueles que continuaram usando) e para aqueles onde, não mais a língua, mas a descendência persistiu como condição étnica (Seyferth, 1994, p. 23).

Para aqueles que conhecem e utilizam, a língua alemã é identificadora de uma condição étnica, aqueles que a desconhecem utilizam, principalmente, o critério de descendência – sua origem presuntiva é tão identificadora da condição étnica quanto a língua. Ambos, de modos diversos, são sinais diacríticos expressivos de etnicidade” (Seyferth, 1994, p. 23).

O elemento mais concreto desta etnicidade é o sentido de comunidade baseado na história comum da colonização – da qual o pioneirismo dos primeiros colonos emerge como símbolo étnico –, na cultura comum, considerada alemã, e na origem racial/nacional, que remete à noção de *volk* (povo) (Seyferth, 1993)³³.

Úrsula Hemetek (2010) também desenvolve o conceito de etnicidade. A etnicidade é construída a partir da posição dos participantes “*insiders*” e dos estranhos “*outsiders*”. Ela é definida na relação entre o grupo e os outros. Além disso, se este grupo for percebido pelos outros como “diferente” devido a sua origem étnica, ele pode destacar marcadores de diferença étnica. Existe também uma

³¹ Ewald faz referência à incorporação de outras tradições musicais na música desses grupos étnicos.

³² Trabalho apresentado no XVII Encontro anual da ANPOCS disponível online, sem numeração de páginas.

³³ Trabalho apresentado no XVII Encontro anual da ANPOCS disponível online, sem numeração de páginas

relação de poder, por exemplo, o grupo dominante (no poder) pode acabar definindo quem é diferente. Ela complementa que, para que a etnicidade possa ser entendida, devem ser incluídas as relações de poder, na análise.

Indo além, tratando-se de etnia e música étnica, Philip Bohlman (1998), etnomusicólogo americano, afirma que a música étnica, muitas vezes, não é aquela com a qual se nasce, ou mesmo com a qual se é educado: “[...] indivíduos aprendem música étnica e mesmo aqueles que atravessam as fronteiras étnicas - casando com alguém do grupo, por exemplo - são capazes de reforçar a sua afiliação a um grupo, participando da música étnica” (*Ibidem*, p. 282).

Bohlman ainda discorre sobre uma “pós-etnia”, conceito adotado pelo etnomusicólogo para abordar o fenômeno da identidade e da diversidade das identidades musicais da América, compostas hoje por (i)migrantes. Adotando o conceito de “*postethnicity*” de David Hollinger's (1995)³⁴ ele explica que as múltiplas identidades musicais americanas são formadas a partir da escolha e da afiliação, seletivas, com diferentes origens, que, segundo ele, estão evidentes nas músicas regionais, *folk* e de imigrantes.

As identidades musicais da América pós-étnica multiplicam a forma com que os indivíduos são capazes de criar novos grupos e comunidades através da escolha seletiva de diferentes origens, ofuscando e combinando origens, e determinando por si mesmos que afiliações servem às suas necessidades culturais de forma mais eficaz³⁵ (Bohlman, 1998, p. 283).

Ao abordar a questão da música, Bohlman expõe que a chave para o conceito de “*postethnicity*” é a escolha; em fato, escolha que resulta em uma multitude de alternativas (*Ibidem*, p. 284). Novos grupos escolhem seletivamente as origens e as afiliações culturais. O exemplo apresentado pelo pesquisador é sobre o conjunto de *Taiko*, tambores de um grupo Americano Japonês. Segundo Bohlman, esta prática musical os conecta com uma “japonicidade”³⁶, conexão que faz parte de uma escolha consciente (agenciamento). Acredito que o mesmo valha para os teuto-brasileiros entre os quais construí essa etnografia da música, ou seja, que existem

³⁴ HOLLINGER, David A. *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. New York: Basic Books, 1995.

³⁵ “*In postethnic America musical identities multiply as individuals are able to create new groups and communities by choosing selectively from different origins, blurring and combining origins, and determining for themselves which affiliations serve their cultural needs most effectively*” (Bohlman, 1998, p. 283).

³⁶ Utilizo japonicidade como tradução para “*japoneseness*”.

várias possibilidades de compor a identidade étnica teuto-brasileira através das musicalidades/práticas musicais e repertórios dos grupos de canto coral estudados.

CAPÍTULO 2

“MUNDOS MUSICAIS” E “CAMINHOS MUSICAIS” DE DOIS IRMÃOS E MORRO REUTER

2.1 *KERBS*, BANDAS E MÚSICOS INDIVIDUAIS

O conceito “mundos musicais”, cunhado pela antropóloga britânica Ruth Finnegan (1989), foi proposto a partir do conceito “*art worlds*” de Howard Becker e se refere às convenções sociais das atividades de diversificados grupos musicais na cidade inglesa de Milton Keynes. Tal conceito é ainda complementado pelo termo “caminhos musicais”, pois, para a autora, esses mundos são flexíveis “[...] se interpenetram e têm ligações externas à localidade” (Finnegan, 1989, p. 131).

No livro, Finnegan explora o significado da música local com o olhar voltado às pessoas que criam a música. Estas diferentes pessoas se organizam seguindo identificações e criando instituições que atuam na formação e na manutenção de diversos “mundos musicais”.

Algumas das instituições referidas pela autora são as escolas de música predominantemente centradas na tradição clássica da música ocidental e que encorajam esta atividade musical através de professores. Tais instituições também providenciam facilidades e outros serviços para grupos clássicos que formam um núcleo local de músicos atuantes “[...] como professores privados ou membros de orquestras locais, corais e outros conjuntos” (*Ibidem*, p. 34). Tal espaço é um exemplo de “mundo musical” que movimenta uma indústria com músicos práticos de vários níveis de proficiência atuando em igrejas ou escolas, em grupos locais ou em casa.

Nessa mesma cidade, a autora também apresenta o “mundo musical” da música folclórica, uma prática musical realizada por uma pequena minoria de pessoas que evocam, em um pensamento romantizado, “o mundo que nós perdemos”. Para representá-lo, estas pessoas têm em seu repertório musical “formas tradicionais”, manuscritos ou também novas composições que evocam esse tempo passado.

O estudo de Ruth Finnegan apresenta a diversidade de práticas musicais existentes na cidade inglesa de Milton Keynes na década de oitenta do século XX.

Seu enfoque está na atuação dos músicos não profissionais, os quais atuam em bandas, música folclórica, música erudita, música teatral, *jazz*, *country* e *rock*.

No contexto dos municípios de Dois Irmãos e Morro Reuter, localizados na encosta da serra gaúcha no Rio Grande do Sul, e conhecidos a partir da história da imigração alemã, também me deparei com uma diversidade de práticas musicais e de “lugares” (Stokes, 1997) construídos através da música.

Esses dois municípios foram distritos de São Leopoldo, município, este, conhecido como o “berço da colonização alemã” no Brasil. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2013), Dois Irmãos foi desmembrado de São Leopoldo, no ano de 1959, e constituiu um município formado de três distritos: Dois Irmãos, Morro Reuter e Santa Maria do Herval. Nos anos de 1988 e de 1992, respectivamente, os distritos de Santa Maria do Herval e de Morro Reuter, foram desmembrados de Dois Irmãos, o qual ficou constituído apenas de seu distrito sede.

O município de Dois Irmãos faz parte da região metropolitana de Porto Alegre e possui uma população total de 27.874 habitantes, enquanto que Morro Reuter possui 5.711 habitantes. Apesar de possuir uma população total maior que a de Morro Reuter, Dois Irmãos possui uma área menor, são 65,2 km² e uma densidade populacional de 427,8 hab./km². Morro Reuter possui uma área de 88,1 km² e 64,8 hab/km² (FEE, 2011).

A partir do estudo com grupos entre canto coral da encosta da serra gaúcha, em Dois Irmãos e em Morro Reuter, passei a perceber configurações de grupos de práticas musicais teuto-brasileiras distintas das apresentadas na literatura (“bandinhas”, principalmente). Primeiro observei a existência da diversidade de grupos de prática musical e de eventos nestes municípios; segundo, que há um “mundo musical” de canto coral teuto-brasileiro e católico; e, terceiro, que estão sendo desenvolvidas medidas políticas na direção do turismo. Assim, observei a transformação de representações teuto-brasileiras como o *Kerb*, que, diante da relação com a instituição municipal, adquiriu mais uma face, a turística.

Caderno de campo:

Domingo, 30/09/2012 - Inserção no *Kerb* de São Miguel (*Michels Kerb*) em Dois Irmãos. Dia de Sol. Apesar de eu me considerar descendente de imigrantes alemães, pois parte da minha família é de descendência alemã, é a primeira vez que eu participo do *Kerb* de São Miguel. Ao contrário do que eu esperava, não encontrei apenas ‘bandinhas’ tocando polcas. A

programação do *Kerb* 2012 que constava nos folhetos de divulgação espalhados pelos *sites* de internet (ver anexo A), rádio e televisão me fez imaginar práticas musicais distintas das que eu estava prestes a ouvir nessa tarde de domingo. Dessa forma, quero registrar as diferentes músicas que preencheram os 'lugares' construídos através da música e que não constavam nos folhetos de divulgação. Ao longo da distância espacial de uma quadra, em média, e formando pequenos aglomerados de pessoas, observei três concentrações de pessoas em torno de alto-falantes. Eram os 'grupos festivos'. Em cada um desses núcleos tocava um repertório diferente.

A Festa do *Kerb* de São Miguel é um dos principais eventos do município de Dois Irmãos, ela é “[...] realizada para homenagear o padroeiro da cidade de Dois Irmãos e as origens germânicas” (Prefeitura de Dois Irmãos, 02 out 2013).

A história narrada pela instituição municipal através do *site* do município de Dois Irmãos registra que os primeiros imigrantes alemães em Dois Irmãos foram estabelecidos em lotes no município nos anos de 1825 e 1829. Aqueles imigrantes chegaram à colônia de São Leopoldo no ano de 1824 e foram encaminhados, no ano de 1825, aos lotes de terra da “Linha Grande de Dois Irmãos”. No ano de 1829, mais colonos foram destinados aos lotes desta mesma linha, onde hoje se encontra a Avenida São Miguel do atual município de Dois Irmãos (Prefeitura de Dois Irmãos, 2013).

A narrativa em evidência na localidade conta que a imigração alemã mais significativa veio no navio Cecília (*Cäcilie*) em uma viagem desastrosa. Tal história é compartilhada pelos moradores dos municípios de Morro Reuter e Dois Irmãos, recontada por Querino Klauck e Leonardo Weber, regentes de grupos corais.

Da mesma forma, essa história é também narrada em livros. Segundo Braun (2010), jornalista e pesquisador da história da imigração alemã no Rio Grande do Sul, o veleiro *Cäcilie*, que partiu com 320 pessoas do Porto de Bremen, no norte da Alemanha, no dia seis de janeiro de 1827, enfrentou uma forte tempestade quando chegava ao Canal da Mancha. Segundo sua pesquisa, este veleiro perdeu vinte colonos, dois marinheiros e três mastros, deixando o navio e seus tripulantes à deriva no mar. Passada a tempestade, um navio inglês que passava nas proximidades avistou o navio Cecília e o rebocou até o Porto de Falmouth, na Inglaterra. Conta Braun que o capitão do navio inglês vendeu a carcaça da embarcação.

Os colonos alemães permaneceram na Inglaterra até o final do ano seguinte (1828), quando o Marques de Barbacena alugou um navio e conduziu os emigrados

até o Brasil. Esses trezentos colonos chegaram ao Rio de Janeiro, no dia dezanove de fevereiro de 1829, sendo somados a outros que esperavam na Armação da Praia Grande – Santa Catarina –, totalizando trezentos e quarenta e dois colonos. Do estado de Santa Catarina foram levados até Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, chegando lá no dia treze de maio de 1829. De Porto Alegre foram encaminhados para São Leopoldo e aos lotes na “Linha Grande de Dois Irmãos”.

O *Kerb* de São Miguel é a festa em comemoração à chegada dos imigrantes aos lotes da “Linha Grande de Dois Irmãos”. A história do naufrágio na Inglaterra e a promessa da realização de uma festa em comemoração à chegada ao novo lar foram as motivações iniciais para esta festa, que, no ano de 2013, completou a sua 184ª edição.



Figura 2 – Cartaz de divulgação do *Kerb* 2013 (Blog Dois Irmãos)

Conforme a chefe do Departamento de Cultura do Município, Solange Kamphorst, por estes imigrantes terem passado por grandes dificuldades durante a viagem da Alemanha para o Brasil, como um naufrágio, fizeram a promessa de que “[...] realizariam todos os anos, a partir daquela data, uma festa para celebrar a vitória da viagem. Como eles desembarcaram no Brasil no dia 29 de setembro, dia em que se comemora São Miguel Arcanjo, o *Kerb* recebeu este nome.” (Jornal NH online, 11/11/2010). Essa é uma das narrativas míticas da chegada dos imigrantes alemães em São Leopoldo.

Na edição de 2013, o 184º *Kerb* foi realizado com o apoio do Ministério da Cultura, através da Lei Rouanet, pela Prefeitura Municipal de Dois Irmãos e pela Associação Cultural Cantares. A produção do *Kerb*, realizada por uma empresa de

marketing cultural e financiada pelo Pró-Cultura e Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul, com patrocínio de empresas de calçado, cerveja, eletrônicos, móveis e decoração (Jornal NH online, 11/11/2010).

Frente à este cenário de imigração alemã e de fomentos voltados à uma festa *Kerb* onde as atrações musicais divulgadas pareciam completar a representação, eu ouvi algo a mais.

Divulgada como uma grande festa com “atrações musicais, bandinhas alemãs, grupos de danças alemãs e muito *chopp* [...]” (Prefeitura de Dois Irmãos, 02/10/2013), o *Kerb* também contempla diversidade musical em sua organização.

Durante a minha entrada nessa festa, observei três “lugares” nos quais estavam tocando músicas diferentes. Esses “lugares” eram: no primeiro “lugar” o da música do “folclore”, no nível “tradicional”³⁷, da música sertaneja universitária e da música eletrônica, onde estavam presentes grupos de danças típicas e “bandinhas”. No segundo e terceiro “lugares”, música sertaneja-universitária e música eletrônica³⁸, respectivamente.

Eroni John, moradora local e participante da festa, narrou-me que o segundo e terceiro espaço são organizados por grupos de jovens, “grupos festivos”, e que essa é uma das faces do *Kerb* contemporâneo.

Dos *Kerb*, daí se juntam os grupos de jovem, e aí eles, cada um paga tanto, pra pagar a segurança, pra fazer as camisetas dos grupos, pra comprar o *chopp*, daí eles almoçam. E aí tem a música deles lá dentro, só entra eles e não entra mais ninguém que não seja do grupo [...] e aí aqueles grupos dançam lá dentro, o pessoal dança ali fora, porque não podem entrar, aí, quando tu vai mais pra dentro já tem um outro grupo com outra música, já tem outras barracas com outras músicas. Quando tu vai mais pra frente já tem um grupo com outras músicas (Eroni John, 13/02/2013).

³⁷ Segundo José Olívio John, morador de Dois irmãos, a música do “folclore”, no nível “tradicional”, é aquela performatizada pelas bandinhas do local e pelos grupos de dança.

³⁸ Ver vídeos no youtube: (1) <http://www.youtube.com/watch?v=lu7VKvLcys0> postado por Eliel Müller; (2) <http://www.youtube.com/watch?v=vVGc4I37NGM> postado por Jeremias Wachholz



Figura 3 – Eroni John e José Olívio John, moradores de Dois Irmãos.

Os “grupos festivos” se utilizam de aparelhagem de som para “fazer tocar” os CD’s e construir um “lugar”. O etnomusicólogo Martin Stokes (1997, p. 3) expõe que a música informa o nosso senso de lugar e constrói “lugares”. O evento de colocar um CD em um aparelho de som, por exemplo, pode evocar e organizar memórias coletivas e experiências atuais com intensidade, poder e incomparável simplicidade que qualquer outra atividade social.

Além dos “lugares” construídos através da música no *Kerb* de São Miguel, há mais “lugares” de *performance* musical que são mediados por CDs, e outros nos quais grupos musicais e músicos individuais atuam através de *performances* ao vivo, são eles: o festival de bandas, o festival de bandas marciais, a casa noturna “Musik’s Club”, as proximidades da “Casa da Vovó”, e os músicos individuais.

O “Festival de Bandas” acontece através do projeto “Cultura no Palco”, um projeto do Departamento de Cultura do Município. Sua edição no ano de 2013 foi organizada pela Prefeitura Municipal, a qual preparou o palco móvel para os artistas locais apresentarem seus trabalhos. No festival estiveram presentes as bandas: Maciel e Banda, grupo de MPB; Firmes e Leais, grupo de Rock Gospel; Casual rock, que toca Rock and Roll e a banda Hecalt, de Rock Progressivo pós-grunge.



Figura 4 - Festival de bandas em Dois Irmãos (Rockgaúcho.com).

O II Festival de Bandas Marciais de Dois Irmãos foi realizado pelo município de Dois Irmãos e pelo Grupo Herval, dentro do projeto de reativação do “palco móvel”. Tal projeto estava incluso no plano de turismo formulado durante o mandato de Gerson Miguel Schwengber. Participaram as bandas das cidades de Campo Bom, Porto Alegre, Sapiranga, Caxias do Sul, Santa Maria do Herval, Taquari, São Leopoldo e Dois Irmãos.

Há também, em Dois Irmãos, o “lugar” onde atuam as bandas de Fandango. Elas tocam no “Musik’s Club”, uma danceteria que realiza festas noturnas na localidade. O “Musik’s Club”, diferentemente ao Festival de Bandas, é mais antigo e teve seu início na década de 1990. Nessa danceteria há duas pistas, uma para shows e a outra para dança. A pista 1 é reservada para shows de música de fandango (de baile) e a pista 2, para a música eletrônica. Abre aos sábados, geralmente com frequência quinzenal, e seu público é formado por pessoas de diversos municípios, tais como Novo Hamburgo, Sapiranga e Dois Irmãos.

O Musik’s Club foi inaugurado em 1992 como um clube de bailes com capacidade para cerca de mil pessoas. Inicialmente, era um projeto criado para Dois Irmãos e região. Com o sucesso do Clube, houve uma ampliação e passou a ter duas pistas: uma com shows ao vivo, para três mil pessoas, e na segunda pista, a Movie Danceteria, com capacidade para mil pessoas (Musik’s Club, 2013).

Nas proximidades da “Casa da Vovó”³⁹, restaurante referência na cidade, diversos “lugares” musicais são construídos. Às margens da rodovia BR-116 centenas de pessoas sentam em “cadeiras de praia”, banquinhos e em seus automóveis para ouvir músicas, observar o intenso trânsito vindo da serra gaúcha, conhecer pessoas, exibir seus carros e aparelhagens de som. Neste local são formados diversos “lugares” com diferentes músicas e repertórios, cada qual com um som diferente e predominante, como música de fandango (de baile), sertanejo universitário, música de “bandinha” e música eletrônica.

Além disso, há também músicos individuais que procuram inserção dentro de bandas e que divulgam sua experiência em *sites* da rede eletrônica. No *site* “Forme a sua banda”, organizado pelo provedor “Terra”, encontrei o anúncio de quatro músicos, dois guitarristas, uma vocalista e um violonista, todos de Dois Irmãos e com idades entre 15 e 21 anos.

Por exemplo, Marcelo, guitarrista solo, está inscrito neste programa. Ele se identifica com a música *rock* e sertanejo; tem influências do *rock* raiz, Led Zeppelin e Black Sabbath; tem noções de contrabaixo, bateria, guitarra base, violão, viola, *ukelele*, e faz *backing-vocal*. Seu interesse com a música é profissional.

Andressa, vocalista, se identifica com o alternativo, o *punk rock* e o *rock*. Ela se identifica como vocalista *cover* e canta músicas próprias. As bandas *Paramore*, *The Swelers* e *The Beatles* são as influências. Além de cantar, Andressa tem noções de teclado, piano, violão, flauta e outros instrumentos de sopros, além de fazer *backing-vocal*. Seu objetivo é profissional.

Eduardo, ao contrário, se apresenta como um músico amador. Seu objetivo com a música é a diversão. Ele afirma que tem experiência de um ano, tocando guitarra base. Suas influências são as bandas *Green Day*, Legião Urbana e *Disturbed*. Tem noções de contrabaixo, guitarra-solo e violão, faz *backing-vocal*, e sabe compor.

Renan, assim como Eduardo, também se define como músico amador. Ele se apresenta como violonista e se identifica com *hard rock*, *rock* e sertanejo. Tem noções de contrabaixo, guitarra-base, guitarra solo, teclado, flauta e trompete, faz *backing-vocal* e sabe compor.

³⁹ A “Casa da Vovó” é um espaço comercial onde são servidos almoços e jantares coloniais. O termo colonial é alusivo à culinária alemã, o que, na localidade, inclui pães, cucas, salames, batatas e linguiças (Leonel Valk, 2014).

Esses músicos individuais constituem outra face da representação musical do município, aqueles que, através da internet, escolhem os artistas e grupos musicais com os quais se identificam e as músicas para o seu consumo individual. Entre suas escolhas musicais estão bandas americanas, inglesas e bandas nacionais que estão nas *top lists* dos *sites* de consumo de música.

O município de Morro Reuter pertencia à São Leopoldo. Ao desmembrar-se foi transferido para constituir o novo município de Dois Irmãos e foi elevado à categoria de município no ano de 1992⁴⁰.



Figura 5 - Morro Reuter (centro).

Morro Reuter, está a aproximadamente 60 km da capital, mas não faz parte da região metropolitana de Porto Alegre, e é um município com densidade

⁴⁰ Morro Reuter, Rio Grande do Sul. Gentílico: Morro-redondense. Distrito criado com a denominação de Morro Reuter, pela lei municipal nº 264, de 24-03-1956, subordinado ao município de São Leopoldo. Pela lei estadual nº 3823, 10-09-1959, o distrito de Morro Reuter, foi transferido do município de São Leopoldo, para constituir o novo município de Dois Irmãos. Em divisão territorial datada de 1-VII-1960, o distrito Morro Reuter, figura no município de Dois Irmãos. Assim pertencendo em divisão territorial datada de 1988. Elevado à categoria de município com a denominação de Morro Reuter, pela lei estadual nº 9583, de 20-03-1992, desmembrado do município de Dois Irmãos. Constituído do distrito sede. Instalado em 01-01-1993. Em divisão territorial datada de 1995, o município é constituído do distrito sede. Assim pertencendo em divisão territorial datada de 2007. Pela lei estadual nº 3823, 10-09-1959, o distrito de Morro Reuter, foi transferido do município de São Leopoldo, para constituir o novo município de Dois Irmãos (IBGE, 2013).

demográfica menor que Dois Irmãos. A prefeitura promove, anualmente, os seguintes eventos: Natal Encantado, *Kerb Fest*, Teatro na Feira, Feira do Livro e da Leitura e Festa da Lavanda. Presenciei o Natal Encantado 2010 e o *Kerb Fest* 2011.

Caderno de campo:

Sexta-feira, 03/12/2010 - Inserção na segunda noite de apresentações no evento do Natal Encantado em Morro Reuter. As apresentações aconteceram em um palco montado ao lado do pórtico de entrada do município. Do local onde foi montada a estrutura pude ver o trânsito de veículos na rodovia BR-116 na direção da serra gaúcha. Hoje, os professores e alunos das escolas municipais apresentaram canções com o tema do Natal. Em seguida, o grupo coral masculino da Igreja São Pedro e São Paulo de Morro Reuter regido por Roque Querino Klauck performatizou músicas para coro masculino a quatro vozes. Além das apresentações de grupos do município, um grupo da cidade de Criciumal (noroeste do estado) também se apresentou: Grupo de Danças Étnicas Madre Paulina. Ele foi considerado a “grande atração” da noite e performatizou danças de diversos países [o fenômeno do turismo já estava representado em Morro Reuter nesse ano de 2010, mas foi intensificado no ano de 2013].

Numa primeira observação, esse evento parecia ser um espaço para os diferentes grupos do município apresentarem seus trabalhos. No entanto, observando atentamente, percebi a busca por visibilidade além da comunidade.



Figura 6 – Pórtico de entrada do município de Morro Reuter e o evento do Natal Encantado, no ano de 2010.

“Tanto a concentração do Natal Encantado, quanto os festejos do *Kerb Fest*, até o ano passado, foram na Praça Municipal. Agora, porém, o palco principal será junto ao pórtico, no terreno ao lado da prefeitura” (Jornal Dois Irmãos 11/11/2010⁴¹). Em vez de o evento ser organizado na praça central do município, localizada ao final da Rua Independência, como acontecia todos os anos, ele foi instalado ao lado do pórtico de entrada da cidade; com isso, as pessoas que atravessavam a rodovia BR-116 em direção à Serra Gaúcha ou a Porto Alegre, ao passarem pela entrada de Morro Reuter, podiam observar uma movimentação no local. Rodrigo Goettems, coordenador do Departamento de Turismo, afirmou na reportagem que “O novo espaço fica mais perto da BR, o que dá maior visibilidade aos eventos, com toda infraestrutura para atender bem a comunidade” (Jornal Dois Irmãos, 11/11/2010). Apesar de os grupos locais trazerem seu público local, o evento foi instalado em um espaço considerado de maior visibilidade.

Ao chegar a Morro Reuter avistei toda a instalação; assim, também, quem estava seguindo o caminho pela BR-116 podia vê-la. Havia uma grande extensão de toldos brancos abertos em seus lados (ver figura 6). Ao escurecer, e depois da apresentação do grupo coral, as luzes da plateia foram desligadas e as do palco reforçadas. Era chegada a hora da “grande atração”. Agora sim, silêncio quase absoluto. Para a minha surpresa, a atração era a apresentação de um grupo de danças do município de Criciúma/RS, atividade que manteve parte da plateia presente até o final da noite.

A busca por visibilidade estava representada através do local onde o evento havia sido instalado e pela presença de uma “grande atração”, questão que se manteve nos eventos dos anos seguintes.

Observei, no ano de 2011, o *Kerb Fest* de Morro Reuter. Segundo José Flávio Birk e Lurdes Dieter Birk, “Rei” e “Rainha” do *Kerb 2011*, o *Kerb Fest* é um “evento tradicional, voltado para a comunidade, e com atividades bem típicas dos alemães” (ZIPTOP, Portal de variedades do grupo Sinos, 03/12/2011). Ainda, segundo Rodrigo Goettems, os festejos também recebem vários turistas “[...] que descem da Serra e passam pela cidade” (ZIPTOP, Portal de variedades do grupo Sinos, 03/12/2011).

⁴¹ O Jornal Dois Irmãos publica notícias de Dois Irmãos e de Morro Reuter. Faço referência à matéria do dia 11 de novembro de 2010.

Na perspectiva da busca de visibilidade, que já estava aparecendo no evento do Natal Encantado no ano de 2010, e com base na descrição do “Rei” e “Rainha” do *Kerb* 2011 e do regente Roque Querino Klauck, percebi duas faces da sua representação: uma voltada à comunidade local e a outra voltada ao turismo.

Entrevista com o regente Roque Querino Klauck em sua residência em Dois Irmãos (16 out 2012).

Roque Querino Klauck: O *Kerb* se originou de *Kirchweifest*⁴². A festa era da inauguração da igreja (antigamente) e do padroeiro da igreja. Hoje também é em comemoração ao dia do padroeiro. Isso foi diminuindo, diminuindo com o tempo até chegar no *Kerb*, foram abreviando a palavra até chegar em *Kerb*. O mais antigo *Kerb* era a missa, podia ser a missa de manhã que se faz aqui em Dois Irmãos ainda, né? Faz-se a missa no dia do padroeiro, no dia 29 de setembro, que é o São Miguel, que é padroeiro de Dois Irmãos, digamos. Então, se faz a missa e depois da missa havia confraternização. Antigamente, dentro do salão da comunidade e depois, antigamente, visitavam as famílias. Hoje essa tradição ainda existe em parte, mas não tanto assim. Os parentes de fora vinham e participavam da festa, da missa e depois almoçavam na casa das famílias, dos parentes, né? Anos 50 a gente participava, 50, 60.

Suelen Matter: E isso tudo configura o *Kerb*, desde a missa... Como é que é isso?

Roque Querino Klauck: O *Kerb* antigamente era três dias que se festejava, né? Uma vez por ano, no dia do Padroeiro, normalmente. Tinha uma missa de manhã no primeiro dia. A visita era feita depois disso, quando não tinha as fábricas. Hoje em dia o pessoal já tem que trabalhar na segunda-feira. Quando todos eram colonos ou tinham comércio, que existia, então eles tinham liberdades, vinham domingo para a festa do *Kerb* e voltavam às vezes segunda, às vezes terça. Vinham a cavalo, né. Quem tinha mais familiares na localidade ia um dia numa família, outro dia na outra e assim vai. Essa parte da festa é especificamente familiar.

Roque Querino Klauck, regente de grupos corais de Morro Reuter e de Dois Irmãos, reitera a mesma versão de que o *Kirchweifest* era uma festa em comemoração à inauguração da igreja, seguida de um momento “essencialmente familiar”. Também para Cardoso (2007, p. 283) o “*Kirchenweifest*” era uma festa de caráter essencialmente religioso. Com o tempo o cunho religioso foi se alterando e adquirindo a tendência principalmente social, seu nome passou a “*Kerb*” e continua a ser festejado.

⁴² Segundo Querino Klauck (2012), *Kirchweifest* era o nome atribuído ao que hoje é chamado de Festa Kerb.

Segundo o “Rei” e a “Rainha” do *Kerb* 2011⁴³, a festa continua sendo “um evento voltado para a comunidade”, uma festa familiar, tal como Müller (2005) descreveu: “*Kerb* é a época das visitas de parentes” (*Ibidem*, p. 97). No entanto, hoje, há mais uma face desta festa, que não está relatada nos livros sobre a imigração alemã, que é a Festa Baile *Kerb* (uma festa entre jovens que acontece no domingo à tarde). Provavelmente não está apresentada nos livros porque é uma atividade recente.

No *Kerb Fest* observei dois momentos diferentes: o momento solene, da abertura do *Kerb Fest* e do baile no salão da igreja - quando o passado da imigração alemã e tudo que é considerado “típico” e “tradicional”⁴⁴ está presente - e o momento da Festa Baile *Kerb*, que é quando esse cenário é transformado.

No momento das solenidades, as “bandinhas” atuam tocando polcas e valsas, logo após a missa na igreja, que é onde os grupos corais atuam. O segundo momento é a Festa Baile *Kerb*, que acontece no domingo de tarde. Neste dia, o cenário convencional do *Kerb* (aquele apresentado na literatura sobre a imigração alemã) é transformado. Em Morro Reuter, por exemplo, a rua Independência, conhecida como a “rua da igreja”, se transforma em pista de dança onde os jovens bebem *chopp* e dançam; as mulheres não vestem vestidos longos, tais como os vestidos da rainha e das princesas dos *Kerbs*, mas, sim, *shorts* e minissaias; não se ouvem bandinhas, mas, sim, *funk* e música *pop* internacional, como *Chasing the Sun* da banda britânica *The Wanted* e a música *Last Friday Night*, de Katy Perry ⁴⁵.

Morro Reuter, assim como Dois Irmãos, também é diversificada em “lugares” e práticas musicais. Observei, por exemplo, uma Festa *Kerb* e um Natal Encantado com duas faces, ambas caracterizadas por músicas e repertórios distintos.

Frente à diversidade musical que observei em campo, a prática de canto coral, representada através do grupo de canto coral masculino São Pedro e São Paulo, no evento do Natal Encantado em Morro Reuter, parecia uma representação de um tempo passado. O repertório cantado em língua alemã e a sua vinculação

⁴³ Todo o ano é eleito pela Prefeitura Municipal um “Rei” e uma “Rainha” do *Kerb* de Dois Irmãos, casal de terceira idade porta-voz das tradições nas comemorações do *Kerb* de São Miguel (ver anexo B).

⁴⁴ Segundo José Olívio John, morador em Dois Irmãos, as bandinhas locais e os grupos de dança são considerados grupos “típicos” / “tradicional” e compõe o caráter “típico/tradicional” do *Kerb* de São Miguel.

⁴⁵ Ver vídeos do *Kerb*: (música pop internacional): <http://www.youtube.com/watch?v=muw06f6n7cw>. Vídeo do *Kerb* (funk): <http://www.youtube.com/watch?v=DFUo4JsxooU>.

com uma antiga sociedade cultural reforçavam essa representação que, nesse momento, me remetia ao estudo de Rossbach (2008) sobre as sociedades de canto na região de Blumenau, Santa Catarina.



Figura 7 – Grupo coral masculino São Pedro e São Paulo no Evento do Natal Encantado 2010.

Na literatura sobre a imigração alemã, o canto é apontado como uma realidade nas antigas colônias alemãs. Em Blumenau, Santa Catarina, por exemplo, “O canto foi uma manifestação cultural que representou, na sociedade de imigrantes alemães no Brasil, um papel importante na manutenção dos elos com a pátria de origem, presente nas mais variadas atividades sociais desde o início da colonização” (Rossbach, 2008, p. 128).

Tendo o entendimento de que, durante a imigração alemã, chegaram evangélicos e também católicos no Brasil e, atenta à discussão sobre a representação da igreja luterana como “alemã”, eu observei o evento do Natal Encantado em Morro Reuter no qual estava em *performance* um grupo coral que representava uma igreja católica e que cantava em língua alemã.

Frente a esta situação, parti para o questionamento levantado pelo sociólogo americano Howard Becker: “O que está acontecendo aqui?” (Becker, 2007). O

contraste estava em evidência, pois não eram os luteranos “alemães” cantando canto congregacional ou coral ou grupos performando em sociedades de canto nas antigas colônias alemãs, eram coristas atuantes na igreja católica representando as identidades de teuto-brasileiros e católicos em um evento municipal com uma face turística.

Observando a relação entre Martinho Lutero, a igreja protestante/luterana e a Alemanha facilmente se percebe o relacionamento entre essas três faces de uma representação. A Igreja Luterana teve Lutero como seu precursor histórico, um “alemão” que incentivou o canto congregacional, em nível local, na igreja na Alemanha, e esse é um dos fatores que parece manter essa representação. Apesar dela, o musicólogo e organista Joseph Herl (2004, p.180) elucida que, em realidade, houve “um longo período antes que eles tomassem posse da liturgia e a Igreja Luterana se tornasse verdadeiramente ‘a igreja que canta’” ou seja, onde o canto congregacional é principal na liturgia.

A partir dessa entrada no evento do Natal Encantado passei a assistir os cultos e os “encontros de corais” católicos na região e observei que, hoje, os católicos também cantam na igreja em um formato aproximado do que é considerado pelos luteranos como canto congregacional, bem como também atuam em grupos de canto coral.

Pensando a respeito da relação entre o canto, o luteranismo e a representação “alemã” dessa igreja, evidenciada na literatura sobre a história da igreja luterana, perguntei-me: “Coristas católicos e teuto-brasileiros, esta configuração é possível? O que está acontecendo aqui?”.

Tendo tal pergunta em vista, parti para o estudo desta configuração através do estudo entre quatro grupos corais para compreender sua prática musical de canto coral de católicos e teuto-brasileiros. Dois deles estavam vinculados à Igreja Católica, um vinculado à Associação Cultural Recreativa São Paulo e o outro, atuante fora da igreja.

Antes de iniciar a discussão em torno da construção desse fazer musical e da reflexão sobre o encontro etnográfico “eu” x “eles” e das múltiplas relações entre as instituições e os atores sociais envolvidos nesse fazer musical, apresento uma breve descrição de cada grupo coral estudado e de seus ambientes de ensaio para situar o leitor em relação aos grupos corais dos quais encaminho as discussões nos capítulos 3 e 4. Tais discussões englobam: timbre vocal, musicalidades, repertórios

musicais, representação, etnicidade e autenticidade, estudados a partir das situações de interação dos grupos corais com diferentes instituições e atores sociais. Na descrição, aponto as características principais de cada grupo e a metodologia aplicada pelos regentes nos ensaios dos repertórios.

2.2 OS GRUPOS CORAIS

2.2.1 O grupo coral Imaculada Conceição

O GCIC⁴⁶ é vinculado à Igreja Católica Imaculada Conceição no centro de Morro Reuter. Seus ensaios acontecem nas quintas-feiras à noite, das 20h às 21h30min.



Figura 8 – GCIC.

Caderno de campo:

Quinta-feira, 13/06/2013 - Primeira inserção no ensaio do GCIC. Era uma noite de neblina. Ao chegar frente à Igreja da Matriz Imaculada Conceição observei uma movimentação de pessoas, algumas saindo da missa, outras paradas em frente à igreja, enquanto muitas adentravam a porta principal, segurando em mãos pastas pretas. Dei uma volta pelo centro da cidade buscando mapear a circulação de pessoas na cidade nesse horário, em

⁴⁶ Sigla para “Grupo Coral Imaculada Conceição”.

torno de 20 horas. Nenhum movimento de pessoas na praça ou nas ruas principais. O único ponto de luz era a farmácia e dentro dela havia duas pessoas, o comerciante e mais alguém. Também notei que o único fluxo de carros – se é que pode se chamar de fluxo, pois eram dois ou três carros nas ruas – estava indo em direção à igreja.

Naquele dia, no centro da cidade, a circulação de pessoas se dava em torno da Igreja Matriz Imaculada Conceição e estava relacionada à prática de canto coral. Esta prática musical reúne os moradores da comunidade. Entre os cantores estão pessoas que trabalham na agricultura, aposentados, donas de casa e um “aprendiz de regente”. Elas se reúnem, principalmente, nas quintas-feiras à noite e no primeiro domingo de cada mês, para cantar em grupo.

“O ‘Coral’⁴⁷ Imaculada Conceição de Morro Reuter completou, este ano, 100 anos de atividade”, conforme Leonardo Weber (2013 e). Ele é o atual regente do grupo. Ao iniciar as atividades, conta que teve de se adaptar ao repertório e às convenções do grupo. Tal como ele afirma, esses anos de atividade também estão relacionados com a quantidade de repertório musical preservado nas pastas de ensaio. No decorrer dos ensaios acessei três dessas pastas, uma com um repertório pré-selecionado para ser cantado em funerais, outra com um repertório para as missas e outra com um repertório folclórico.

O grupo tem dois espaços para o ensaio. Um deles é dentro da igreja, ao lado esquerdo do altar, e o outro é a sala de estudos bíblicos. Dependendo do local onde é realizado o ensaio, o regente trabalha de forma diferente.

Ao lado do altar da igreja, o regente faz a leitura rítmica e melódica das músicas, e é nesse espaço que a música coral é trabalhada. Este processo acontece como um “jogo de eco” (forma imitativa): o regente entoia uma frase musical para as sopranos, e elas a repetem. Primeiramente, as vozes femininas ensaiam suas melodias e, depois, as vozes masculinas.

A sala de estudos bíblicos da igreja é o espaço onde também são realizados alguns ensaios do grupo coral. Estes ensaios acontecem quando o regente Leonardo Weber planeja desenvolver atividades de leitura musical com o objetivo de facilitar o processo de assimilação e de fixação do repertório ensaiado dentro da

⁴⁷ “Coral” e “coralistas” são categorias nativas. Quando Leonardo Weber fala o termo “coral” está se referindo a um grupo de prática musical composto de pessoas que cantam um repertório coral e quando ele utiliza o termo “coralistas” está se referindo às pessoas que compõem o grupo coral. Dentro de outras tradições musicais, como na academia onde estudei, fala-se “coristas” (pessoas que compõem o grupo coral).

igreja. Através de um programa de edição de músicas, de um computador portátil, e de um projetor de slides disponibilizados pela igreja, Leonardo ministra aulas sobre “leitura de partituras”.

Durante a minha permanência em campo, acompanhei essas aulas, nas quais as questões trabalhadas por Leonardo Weber são: as claves musicais, os movimentos ascendentes e descendentes na partitura e as figuras rítmicas. Ele orienta que, a clave de sol é a clave das vozes femininas e a clave de fá, das vozes masculinas. Cada cantor deve se orientar no canto coral a partir da clave que equivale à sua voz.

Quanto à leitura melódica, os cantores devem acompanhar o movimento das notas musicais relativo à sua voz. O regente explica ao grupo que conforme as notas musicais vão se posicionando de forma ascendente “os cantores devem reproduzir sons cada vez mais agudos” e quando as notas vão se posicionando de forma descendente, os sons devem ser “cada vez mais graves”. “Acompanhar o movimento das notas musicais é fundamental para que o ‘coral’ possa acompanhar as músicas na partitura” (Weber, 2013 a).

A fim de desenvolver a leitura rítmica, duas figuras musicais também foram ensinadas nesse dia: a semínima e a mínima. Na explicação, foi atribuído à elas um valor específico: à semínima o valor de um tempo e à mínima o valor de dois tempos.

Para aplicar as três lições trabalhadas em aula, o regente ensinou a música “*Guten Morgen, Guten Tag*” na tonalidade de fá maior e pediu que todos observassem a clave musical, os movimentos ascendentes e descendentes e as figuras rítmicas. Após o ensino dessa primeira música, chegou o momento do ensaio da música que entraria para o repertório do grupo. Ela se chamava “Ave Maria” e estava escrita para sete vozes (soprano 1 e 2, contralto, tenor 1 e 2 e baixo 1 e 2).

“Está sendo um desafio porque existem diferentes tipos de aprendizagem entre os cantores. Alguns aprendem com mais facilidade e não têm paciência para esperar o grupo” (Weber, *ibid.*).

2.2.2 O grupo coral Nossa Senhora do Rosário

Este grupo é vinculado à Igreja Nossa Senhora do Rosário em Dois Irmãos, e seus ensaios acontecem nas terças-feiras à noite, das 20h às 21h30min.



Figura 9 – GCNSR⁴⁸ em ensaio.

Este grupo coral foi fundado em 2004, tendo como primeiro regente o professor Sebastiani. “Em 2005 assumi o meu primeiro trabalho de coral como regente, que foi com esse grupo” (Weber, 2013 e). Essa é uma das falas de um dos personagens do cenário coral, o regente Leonardo Weber. Seus primeiros contatos com a prática da regência foram através do trabalho com o coral Nossa Senhora do Rosário. Com a experiência, aprendeu a “ser regente”, o que para ele tem significados.

“Ser regente” é ensinar. O grupo aprendeu a “ler partitura e cantar a vozes” com Leonardo Weber “[...] eles [os coralistas] sabem: sobe, desce; mais redondinha, mais escurinha” (Weber, 2013 d). Além de ensinar, “ser regente” é cumprir com as tarefas advindas do padre e, ao mesmo tempo, atender aos gostos musicais do grupo. Dessa combinação são acionados os repertórios musicais que cumprem com essas demandas.

“Ser regente” é ser cantor. Leonardo Weber sempre canta com o grupo. Quando o arranjo é feito para quatro vozes ele assume a linha dos baixos e canta

⁴⁸ Sigla para “Grupo Coral Nossa Sra. Do Rosário”.

com os demais cantores. Quando a música é em uníssono, canta a mesma linha melódica, reforçando todas as vozes.

“Ler partitura” é uma habilidade do regente que é ensinada aos coralistas. O regente precisa ter essa habilidade. No caso de Leonardo Weber, ele conta que ela foi adquirida mediante o estudo do órgão, instrumento que lhe foi ensinado quando criança. Hoje, depois de aposentado, aciona este conhecimento e o ensina aos cantores do grupo. Trata-se de um ensino voltado a uma necessidade do grupo coral: acompanhar a partitura.

Segundo Leonardo, o grupo tem um trabalho principal: ensinar e facilitar o repertório da missa para a comunidade em geral. Para tal, todo o grupo coral se prontifica, aos domingos, a ensaiar chegando na igreja meia hora antes do início da missa. Neste horário os membros em geral (não participantes do coral) já estão sentados nos bancos de madeira da igreja, esperando o início deste momento para ensaiarem juntos.

A tarefa de preparação para o ensaio é iniciada nas casas dos integrantes do grupo, os quais devem ouvir as músicas (já gravadas em CD e entregues pelo regente com antecedência) para, no ensaio de terça-feira à noite, serem retomadas.

A par dessa tarefa, também ensaiam um repertório popular, com músicas como “Amigos para sempre” (*Friends for Life*), uma música escrita para a Olimpíada de verão de Barcelona, composta por *Andrew Lloyd Webber* e com letra de *Don Black*. A versão ensaiada pelo grupo é em português. A outra música é a “Canção da Meia-Noite” de Kledir Ramil (ver [faixa 1](#) e [faixa 2](#), respectivamente). Tal repertório não é performatizado nas missas, mas, sim, nos encontros de corais. Ele me narrou que tem acesso a esse repertório “popular” através da internet, mas que, apesar dessa facilidade, os arranjos não contém todas as estrofes em simultâneo com a partitura e isso dificulta a leitura musical “[...] se a letra e a partitura não estão juntas, dificulta, né? Eu passo tudo pro Encore [editor de partituras]” (2013).

Destaco a pronúncia do português nesses repertórios. A consoante “d” é característica na *performance* da música “Canção da Meia-Noite”: “Quando a meia-noite eu me encontrar junto a você, algo diferente [di.fe.´ren.tí] vou sentir, vou precisar me esconder”. A diferença entre a pronúncia de um Porto-Alegrense e de Morro-Redondense ou Dois-Irmonense está, principalmente, na letra “d”. Para o primeiro ela é pronunciada “dji” e para o segundo “di”.

Os repertórios deste grupo são diferentes dos do GCIC, mesmo ambos tendo o mesmo regente. Neste, o repertório está sempre em formação, sempre há uma proposta de música nova a ser desenvolvida. No outro grupo, o repertório parece estar consolidado. Geralmente se ensaiam as músicas que já estão nas pastas, quase como se fosse um repertório consagrado pelo tempo. Segundo o regente, há mais uma questão que diferencia os dois grupos: a frequência com que se apresentam. O Coral Nossa Senhora do Rosário existe desde 2004, “é um coral mais novo” e que se apresenta mais vezes, “é um grupo mais ativo que o da Igreja de Morro Reuter” (Weber, 2013 b).

Esse grupo [Imaculada Conceição] existe há mais tempo. Quando eu iniciei a atividade aqui tive que me ajustar aos repertórios daqui. Há três pastas, aquela do repertório para as missas, a do folclore e a dos funerais. Elas são utilizadas conforme a necessidade e é a secretária quem as organiza (Weber, 2013 b).

Outra das canções do repertório do grupo Imaculada Conceição, um grupo mais antigo que o Nossa Sra. o do Rosário, é *Der Frühling* “composta por José Santana” (Weber, 2013 b) e com letra de Saldino Léo Wobeto (ver **faixa 3**). Uma característica deste repertório em língua alemã é a data de cópia das partituras. Ele é marcado pelo dia em que foi copiado, a mão, pelo regente; e essa data, quanto mais antiga, funciona como um marcador de legitimidade (ver anexo C).

Segundo Leonardo Weber, a data corresponde ao dia em que a partitura foi copiada pelo antigo regente. “Essa era uma prática comum por aqui. Geralmente os regentes assinavam ao final da partitura, ao lado direito, o dia em que fizeram a cópia da partitura” (Weber, 2013 f), a qual é acionada nas *performances* dos grupos, que, antes de performatizá-las, anunciam o nome, o compositor e o ano da canção.

2.2.3 O Grupo Coral São Pedro e São Paulo

O GCSPSP⁴⁹ é vinculado à Associação Cultural Recreativa Social São Paulo em Morro Reuter. Ele atua na Associação e na Igreja Católica São Pedro e São Paulo. Seus ensaios acontecem nas sextas-feiras à noite das 19h30min às 21 horas.

⁴⁹ Sigla para “Grupo Coral São Pedro e São Paulo”.



Figura 10 – GCSPSP.

Os integrantes do coral trabalham no comércio e em *ateliers*⁵⁰ de calçado, há aposentados, um estudante e um pedreiro, sendo regidos por Roque Querino Klauck. “Eu trabalho na fábrica, meu marido trabalha na pedreira, a pequena vai à escola, meu piá⁵¹ trabalha no *atelier* de calçado” relata a mãe e esposa de dois coralistas.

A respeito do espaço de ensaio, ensaiam no mezzanino localizado no lado oposto ao altar, o qual é chamado de “coro da igreja”. Este grupo também tem uma dinâmica de ensaio baseada na repetição. O regente entoa uma frase musical e as sopranos repetem, depois seguem os contraltos, tenores e baixos. “Durante o ensaio passamos uma voz de cada vez. No início é um pouco difícil juntar todas as vozes, mas depois flui.” (Klauck, dezembro de 2010).

A Igreja São é presidida por Querino Bendr, morador da comunidade, que tem como lema de trabalho preservar a originalidade da igreja.

Essa igreja tem uma história que data de 1911, quando foi inaugurada. A história não foi fácil. Hoje procuramos preservar as cores originais do altar da Igreja, azul e rosa, e os materiais utilizados na construção da igreja no ano de 1911 - portas de madeira esculpidas à mão, pilares de madeira e forro de madeira (Bendr, 30/09/2010).

⁵⁰ Pequenas empresas que produzem calçados para uma empresa âncora.

⁵¹ “Piá” significa menino novo.

Assim também acontece com o repertório do grupo coral, o qual, segundo o regente Querino Klauck também é preservado. O grupo mantém algumas músicas em dialeto alemão para que a “tradição alemã” possa ser perpetuada. Isso inclui canções arranjadas para coro a quatro vozes (ver **faixa 4**) ou canções para serem entoadas por homens e acordeom, ao término do ensaio do grupo coral, na escadaria da igreja.

Na fala de um dos corralistas está a afirmação “[...] a gente tem que preservar a história, fazer alguma coisa, né?” (coralista do grupo coral - ver figura 11 - 2º homem da esquerda para a direita)⁵².



Figura 11– Performance musical dos homens do GCSPSP em frente à Igreja Católica São Pedro e São Paulo.

Alguns corralistas também narraram mais uma história a respeito da igreja. Dessa vez a história do altar. Contam que, antigamente, não existiam automóveis e as facilidades de hoje. A carroça puxada a cavalo era o meio de locomoção mais comum, por isso, as distâncias entre o hospital, em Dois Irmãos, e as casas dos familiares, pareciam ser maiores do que são na realidade. Um dos corralistas descreve esta história com mais detalhes.

⁵² Sem registro do nome do coralista, somente o nome grupo no qual ele era integrante, data da entrevista e foto.

Trouxeram o altar de Tupandi de carroça, na época não tinha condução, não tinha caminhão e lá tinha um artesão que fazia os altares para todas as igrejas. O comerciante mais antigo – Milani – dizia que esse homem veio da Alemanha e a função dele era carpinteiro (coralista do grupo, 15/10/2010 - ver figura 11 - 2º homem da esquerda para a direita).

Nas narrativas orais dos integrantes deste grupo coral está sempre presente a história de dificuldades dos “antigos tempos”, representada pelas narrativas sobre a construção da igreja.

2.2.4 O grupo coral *Wir Lieben das Leben*

O grupo coral masculino *Wir Lieben das Leben* (nós amamos a vida) não está vinculado à igreja, nem a Associação Cultural, ele é um grupo autônomo e é considerado pelos seus integrantes como um subgrupo dentro do grupo *Wir Lieben das Leben*. Seus ensaios acontecem nas quintas-feiras de manhã, quinzenalmente.

Segundo Estevão Guilherme Fick (2010), integrante do grupo há 12 anos, o grupo tem o objetivo de “aproveitar cada momento de suas vidas ao lado de queridos amigos, jogando seus jogos preferidos, brindando a fartura de suas mesas, cantando, confraternizando e, colocando os assuntos religiosos, políticos e sociais da comunidade em dia [...], durante o almoço, trocamos ideias e falamos sobre todos os assuntos da comunidade, sendo eles: religião, política e parte social”.



Figura 12 – *Wir Lieben das Leben*, performance no Espaço Cultural Antiga Matriz de São Miguel de Dois Irmãos. Foto do [site doisirmaosrs.blogspot.com](http://doisirmaosrs.blogspot.com).

O grupo existe desde 1986, aproximadamente. Segundo Estevão, integrante do grupo, no princípio era um grupo pequeno que tinha o interesse de se reunir, jogar carta, caminhar no mato e contar histórias sobre o município de Dois Irmãos, depois se tornou também um grupo coral. A partir deste interesse inicial de formar o grupo e, logo, de cantar, começaram a convidar “bons coralistas”⁵³ do grupo coral Santa Cecília⁵⁴, pertencente à Igreja Católica Matriz São Miguel, procurando proporcionar corpo ao seu grupo, tornando-o, além de grupo de amigos, um coral.

O primeiro encontro que eu tive com esse nosso grupo “*Wir Lieben das Leben*” foi na chácara do nosso querido presidente Justino Antonio Vier [ex-prefeito de Dois Irmãos] e foi o primeiro contato que eu tive com os nossos amigos que fazem parte desse grupo. Naquela época era um grupo um pouco reduzido, não tinha o número que nós temos hoje. Às vezes esse grupo, com os convidados que participam, chega aproximadamente de 15 a 20 pessoas... Quando iniciei a fazer parte desse grupo, me recordo perfeitamente, que, naquela época, era no meio de uma mata e estava um grupo jogando carta (Fick, 2010).

Nos encontros do grupo o jogo de canastra e o *Schafkopf*⁵⁵ são as atividades iniciais. Enquanto os integrantes reúnem-se gradativamente, alguns jogam canastra, outros conversam. Dado o primeiro contato, a bebida é servida e o clima torna-se mais descontraído. O dirigente apresenta as partituras, alguns cantam, outros terminam o jogo de cartas e, ligeiramente, colocam-se de pé e em círculo visando, conscientemente, a acústica e a afinação do grupo.

Na escala de hierarquias, durante o ensaio, Roque Querino Klauck torna-se o líder principal, entretanto, quando o grupo coral não está ensaiando o repertório, o presidente da associação, Justino Vier assume o primeiro patamar.

Relembrar o repertório já ensaiado e estudar novas músicas são as atividades desenvolvidas durante o ensaio. Neste momento, os coralistas têm abertura, por parte do regente Roque Querino Klauck, para escolher as músicas que serão trabalhadas. Os ensaios são encerrados pontualmente ao meio-dia, momento em que o grupo agradece a Deus “por todas as coisas” (Klauck, 2010) e novamente canta, porém uma música considerada sacra, o que manifesta a religiosidade do grupo.

⁵³ Leonardo Weber e Querino Klauck compartilham do entendimento de que são “bons coralistas” aqueles que têm boa memória musical e afinação.

⁵⁴ Sociedade de canto em Dois Irmãos.

⁵⁵ Segundo os coralistas é um jogo de carta trazido ao Brasil durante a colonização alemã.

As reuniões acontecem na Sociedade Esporte Clube Sete de Setembro, em um clima de festa, com bebida, comida e canto. Tais reuniões são reproduzidas quinzenalmente nas quintas-feiras no turno da manhã. É pertinente notar que, como aponta a literatura, “o peculiar costume de beber dos alemães (na Alemanha dos séculos XIX e XX) teve precursores no século XVII, e provavelmente ainda mais cedo, então observado nas cortes principescas, grandes e pequenas” (Elias, 1997, p. 19).

Na Alemanha, durante a Guerra dos trinta anos (1618-1648), o país perdeu um terço da sua população, uma grande parte da população empobreceu; para o país, aquele foi um século de geral empobrecimento. Para compensar seus sofrimentos, os alemães adotaram o peculiar costume de beber, talvez para compensação dos sofrimentos de uma guerra. Eis uma tradição iniciada no século XVII.

[...] um tipo de epidemia de bebida que se alastrou por todos os territórios alemães. Não assumiu a forma do alcoolismo individualizado de hoje mas, antes, a de bebedeira coletiva. Nesse tempo, talvez a título de compensação pelos sofrimentos de uma guerra interminável, os rituais de beber à saúde dos convivas foram adotados até nas cortes (*Ibidem*, p. 97).

O sociólogo Norbert Elias nota que esse costume permaneceu como regra e ritual nos séculos XIX e XX na Alemanha.

Permitia-se que os indivíduos se embriagassem e se intoxicassem em boa companhia. Ao mesmo tempo, [esse costume] ensinava um indivíduo a controlar-se mesmo quando excessivamente bêbado, protegendo assim o próprio bebedor e seus companheiros dos perigos implícitos na perda de todas as inibições (Id.).

Isso foi na Alemanha. Hoje, no Brasil, o grupo *Wir Lieben das Leben* tem este costume da bebida, não por acaso, mas, como um fator socializante e que, hoje, é construída e representada através dos repertórios musicais considerados “típicos”. É importante notar que, nestes repertórios, o tema da bebida é recorrente.

Na canção *Schenkt uns ja noch ein Gläschen ein* (dá-nos sim mais um copo) é narrado aquele que é considerado um dos prazeres da “tradição alemã”, “*trinken*” (beber): “*Wir Wollen noch eins trinken, wir wollen noch eins trinken und lustig sein wir lustig sein*” (nós ainda queremos uma bebida, queremos beber e ser feliz, nós nos divertimos).

O DVD organizado pelos próprios atores deste grupo⁵⁶ evidencia os elementos de representação deste grupo, que se denomina “típico alemão”. Ao cantarem *Trink Brüderlein*, uma canção “típica”, representam um cenário de festa, onde todos que compõem o grupo estão sentados, ou estão em pé, em torno de uma mesa, cantando e brindando com copos servidos de cerveja e *chopp*. Tal representação foi construída pelos próprios integrantes do grupo que, conjuntamente, decidiram os elementos que deveriam compor a sua representação como “descendentes de alemães” no Brasil. Trata-se de uma representação construída pelos próprios atores, sem a minha intervenção, ou seja, é o olhar deles (ver **faixa 5**).

O regente Roque Querino Klauck, narra que o grupo coral desenvolve canções consideradas “típicas”. Para isso utilizam livros, ou seja, reconstroem o que é “típico”, partindo de canções em língua alemã que eram guardadas nas casas de família e de livros de canções “típicas”, como, por exemplo, *Mein Heimatland* (minha terra natal) da editora *Schott*.



Figura 13 - Capa do livro de *Volkslieder* intitulado *Mein Heimatland*.

⁵⁶ Direito de uso autorizado pelo regente Querino Klauck no dia 23 mar. 2014.

Nesse repertório é comum a identificação de cada música através de seu título e da indicação do responsável pela cópia ou pelo arranjo para quatro vozes. O arranjador e/ou copiadador parecem ser mais importantes que o compositor. Por outro lado, algumas dessas canções são indicadas em livros como “folclóricas” e não contém indicações sobre a sua autoria.

Nesta representação, o texto em alemão é fundamental para que ela seja validada como “típica”, autêntica. Para isso, o repertório do grupo é composto por mais canções em língua alemã, arranjadas para quatro vozes; *Die Lieben bringt groB Freud* (o amor traz grande alegria), *Lili Marleen*, *Schenkt uns ja noch ein Gläschen ein* (dai-nos, sim, mais um copo) e *Polenkind* (criança da Polônia) são algumas destas canções. Elas se destacam pela sua constante *performance* durante as reuniões do grupo.

Além da representação considerada “típica”, também é acionada a identidade cristã católica.

O nosso grupo também se lembra, nas horas de lazer, do criador, aquele a quem devemos todas as coisas, todos os alimentos e a nossa vida e, assim, antes do almoço, nós vamos fazer a nossa oração cantando: Ao senhor agradecemos, aleluia, o alimento que aqui temos aleluia (Klauck, 2010).

Essas duas identidades são inseparáveis. Ao mesmo tempo em que o grupo quer se representar como um grupo “típico alemão”, e representar a cultura alemã, a religiosidade está marcada nas demais situações, através das orações realizadas antes das “refeições” (ver **faixa 6**).

Através da fala do regente Querino Klauck, antes da refeição, percebe-se a religiosidade e o comportamento formal deste grupo, verificado desde a vestimenta em estilo social esporte, postura ereta com o peito ligeiramente aberto até o comportamento gentil similar ao do presidente do grupo, Justino Vier, que, ao final do almoço, refere-se formalmente aos demais integrantes, anunciando convites de apresentações, colocados sob aprovação ou reprovação do grupo.

Durante os anúncios de apresentações, bem como no convite a confraternizar, o ambiente torna-se ainda mais formal, sendo indispensável aos integrantes tomar atitude de atenção aos comunicados transmitidos.

É interessante ressaltar que existem subgrupos no grupo *Wir Lieben das Leben*. Alguns integrantes possuem afinidade consequente das partidas de carta,

outros, do canto e, alguns, da confraternização. As situações que unem todos na mesma atividade são o canto coral e a “mesa”. É na “mesa” que, posicionados frente a frente, conversam sobre as próximas apresentações do grupo e assuntos do município de Dois Irmãos.

Ao final do almoço, parte dos integrantes dirige-se às suas casas e outra parte volta a jogar carta, despedindo-se após meia-tarde.

A canção *Die Lieben bringt groB Freud* também é considerada “típica” pelo grupo. Seu registro em partitura data do ano de 1827, tendo sido publicada por Ludwig Andersen no livro *Mein Heimatland* (meu país de origem). A canção expõe, na primeira pessoa do singular, o sujeito do texto, que conta que no momento em que sua amada o olhou “[...] com dois olhinhos marrom-escuros” meu coração ficou encantado:

*Weiss mire in schönes Schetzelein
mit zwei Schwarz braunen Äugelein,
mir das mir das mir mein Herzerfreut
mir mein Herzerfreut⁵⁷.*

O tema deste *Volkslied* é o amor. Outra canção desenvolvida pelo grupo coral foi *Lili Marleen* (ver anexo D), arranjada a quatro vozes. *Lili Marleen* é uma canção em alemão que conta a história de um casal de namorados separados pela guerra; contam os coralistas que ela foi escrita por um soldado alemão, durante a Primeira Guerra Mundial, e popularizada na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial.

As canções, *Lili Marleen* e *Polenkind* (ver **faixa 7** e anexo E), arranjadas a quatro vozes, são consideradas pelo grupo coral *Wir Lieben das Leben* como “típicas”. Esse repertório não possui indicação do nome do compositor e há elementos musicais à serem observados. Os acordes das quatro vozes apresentam-se em blocos, não há articulação contrapontística das vozes e elas estão uníssonas quanto à duração e ritmo, ou seja, apresentam-se com textura homofônica.

⁵⁷ No momento em que ela me olhou com dois olhinhos marrom escuro, meu coração ficou encantado.

CAPÍTULO 3

AS INSTITUIÇÕES CORAIS, AS IGREJAS E OS MUNICÍPIOS

3.1 A INSTITUIÇÃO CORAL: ATORES, ESPAÇOS DE *PERFORMANCE* E MUSICALIDADES

Tendo apresentado os “mundos musicais” de Dois Irmãos e de Morro Reuter, apresento neste terceiro capítulo os atores sociais que compõem a prática musical de canto coral – regente, coordenadora, tesoureiro, organista, secretário, coralistas – na sequência, as Instituições que têm relação com essa prática musical – Instituição Coral, Igreja e Município – e seus objetivos e “estratégias”. Além disso, discuto as “táticas” acionadas pelos atores sociais nos seus agenciamentos em relação aos objetivos e as “estratégias” institucionais.

Cada grupo coral mantém relação com três Instituições: coral, Igreja Católica ou a Associação Cultural onde está inserido, e a administração do município; cada qual com os seus representantes e objetivos.

Entrevistei o regente do grupo Coral Imaculada Conceição de Morro Reuter ao término de um dos ensaios do grupo. Era o dia 20 de junho, uma quinta-feira à noite, por volta das 21h30min. Enquanto o regente Leonardo Weber estava recolhendo os materiais de ensaio utilizados naquela noite (um computador portátil, um projetor de slides e um teclado), iniciei uma conversa com ele sobre a organização do grupo coral.

Durante o ensaio eu havia observado que o regente recorria aos coralistas e a uma senhora, Helena Dapper (coordenadora), para confirmar as datas de participações em encontros de corais e para combinar a vestimenta. Diante desta situação eu me perguntei sobre o porquê de o regente recorrer a essas pessoas; não seria ele o responsável pelo grupo coral e pelas decisões? Frente a isso passei a observar os diversos atores sociais que estavam atuando na construção deste fazer musical.

Temos uma “coordenadora” que organiza a parte financeira. O Padre empresta o espaço para o ensaio. Eu fico com a parte musical, o financeiro é com ela. O regente é responsável por toda a parte de ensaios, partituras e cópias, a Coordenadora do coral, Helena Dapper, coordena toda a parte de arquivo, organiza a parte social do coral, viagens, festas, contatos,

agendamentos. A tesoureira, Ella Kolling, cuida da parte financeira do coral, e o secretário, das atas e dos registros (Weber, 2013 a).

Essas são as lideranças, cada uma com responsabilidades específicas. Além delas, também há um organista, considerado um “aprendiz de regente” e que, embora atue acompanhando o grupo coral nos ensaios, não atuou na substituição do regente. Segundo Leonardo Weber, o organista é um “aprendiz de regente” o que significa que ele precisa adquirir conhecimentos sobre as quatro vozes do coral, através da prática ao instrumento e da observação do trabalho do regente, antes de iniciar a atuação na regência propriamente. Nesta preparação, o regente explica que o organista acompanha os ensaios tocando, ao órgão, as quatro vozes dos arranjos corais e cantando a voz dos tenores, quando necessário. Segundo o regente, essas atividades são “um treino para a regência” (Weber, 2013 a).



Figura 14 – Performance do GCIC na missa (23/06/2013). O “aprendiz” está posicionado ao lado do regente, sem a pasta de ensaio.

O organista tem a habilidade de cantar a linha melódica correspondente a sua voz (tenor) e a habilidade de acompanhar o coral ao órgão, mas é o regente quem determina quando e o quê o organista deve fazer no decorrer do ensaio. O regente, além de ter a habilidade de cantar a sua voz de tenor, tem a habilidade de cantar cada uma das quatro linhas melódicas do coral (soprano, contralto, tenor e baixo) e

corrigir aquilo que, segundo a sua interpretação ou segundo o seu “ouvido”, não está dentro das convenções musicais compartilhadas pelos regentes da localidade. Essas habilidades lhe asseguram o poder de “desenvolver a música” do seu grupo coral sem que haja controvérsias por parte dos coralistas.

Eu acompanhei uma situação de ensaio na qual o regente foi questionado por uma coralista a respeito do andamento de uma das músicas. Segundo a coralista, o andamento da música não estava correto. Era o dia 26 de novembro de 2013, um ensaio de Natal e o grupo estava ensaiando “*Kyrie Eleison*”. “- Porque não cantamos esta música mais rápido?”, perguntou ela; e ele respondeu: “É na Páscoa que cantamos mais rápido; o Natal é uma época introspectiva”.

Segundo o regente, o andamento do repertório coral tem uma relação com os períodos do ano. Na Páscoa canta-se o repertório com o andamento “andante” e no Natal se canta de forma “bem solene”, o que compreende um andamento lento. “É uma época de recolhimento” (Weber, 2013 i). Este seu conhecimento e as suas respostas para qualquer pergunta que possa surgir de um dos integrantes do coral faz com que o grupo se mantenha sob sua liderança nos assuntos que compreendem a interpretação e a expressão musical.

A relação de Leonardo com a música se iniciou na infância através do contato com o seu pai. “Meu pai tinha formação como organista, mas exercia a atividade como regente também, porém as celebrações aconteciam com acompanhamento do harmônio. Eu participei dos corais do pai em Dois Irmãos quando eu era adolescente” (Weber, 2013 i). Leonardo teve uma formação musical iniciada na adolescência, interrompida durante os seus anos de atuação dentro de empresas calçadistas, e retomada como uma atividade profissional após se aposentar.

Minha atividade profissional, na verdade, era administrativa dentro de empresas calçadistas. Exercia a função de administrador de suprimentos. O contato com a música começou na adolescência, no seminário, quando cantei soprano no coral dos meninos. Mudei de voz e fiquei afastado e não participei mais. Quando saí do seminário participei dos corais do pai em Dois Irmãos. Comecei a conhecer um pouco sobre partituras na clave de Fá. Posteriormente, fiquei parado por vários anos devido à atividade profissional. Como lazer passei a participar do coral Misto Atiradores, e Coral São Luiz de Novo Hamburgo. Em 1999 comprei um tecladinho para aprender a tocar um pouco e aprender as músicas, pois faltava muito nos ensaios. Tomei gosto pela coisa, e criamos na comunidade São João Batista, BR 116, Dois Irmãos, um grupo de canto onde fui aprendendo a tocar e ensaiar os cantos da liturgia. Em 2004 fui convidado pelo recém-formado coral Nossa Senhora do Rosário para reger. Porém não tinha nenhum conhecimento de regência e teoria musical para isto. Aceitei o

desafio, lembro que na primeira apresentação (missa) não sabia o que fazer com as mãos. Então procurei ajuda, e fui fazer aula de regência na escola de música Lara Rick com o professor Júlio Apolo. Por meio ano fiz aula de regência e técnica vocal ao meio dia uma vez por semana. Consegui uma pequena base. Algum tempo depois, procurei novamente a escola para fazer algumas aulas, acrescentando aulas de teoria e contraponto, por aproximadamente meio ano. Neste período me aposentei na indústria e acabei me dedicando mais à música. Fui convidado para trabalhar na Paróquia São Miguel de Dois Irmãos, como animador e motivador do canto. Convidado para reger o Coral Imaculada Conceição no final do ano de 2011. (Weber, 2013 j).

Na trajetória do regente se percebe que houve um aprendizado entre o autodidata e o de ensino formal. Leonardo Weber aprendeu a “ser regente”. Da mesma forma, o organista tem o interesse por esse aprendizado e, para tal, acompanha os ensaios do Coral Imaculada Conceição. Neste processo de “aprender a ser regente” o organista ouve uma série de expressões e concepções sobre o canto coral acionadas pelo atual regente na preparação do repertório e que têm significados para esse grupo coral, tais como: “mais ligado”, “tudo retinho”, “bem solene”, “fiquem vibrando”, “vibrar no ataque”, “voz de homem”, “som espremido”.



Figura 15 – Ensaios dos grupos corais Imaculada Conceição e Nossa senhora do Rosário, ambos sob a regência de Leonardo Weber.

Martin Stokes (1997, p. 5), argumenta que o vocabulário estético ou os termos individuais acionados na *performance* musical cobrem um complexo terreno semântico de sutilezas de ritmo e textura que podem fazer o evento acontecer ou parar. Os grupos de canto coral que ensaiam nas igrejas são responsáveis pela liturgia das missas, como será desvelado no decorrer do capítulo. Para isso, esses grupos consideram necessário sustentar uma boa *performance*, “as pessoas vão na igreja para refletir, orar. O canto coral é importante para isso” (Weber, 2012). Uma *performance* ruim acarretaria em uma quebra na concentração em prol da reflexão e

da oração e que é propiciada também pelo canto coral. Segundo Stokes (1997, p. 5), é importante nos estudos etnomusicológicos não apenas entender a música como um objeto simbólico estático que tem que ser entendido em um contexto, mas ela mesma é um contexto padronizado em que outras coisas acontecem, como, no caso dos grupos corais, a reflexão e a oração.

“Mais ligadinha” é um termo nativo acionado na construção da estética da música. Ele significa que os cantores devem “ligar” as frases, ou seja, não respirar entre uma frase e outra. Para isso “é preciso aprender a economizar o ar e a ‘treinar’ a respiração” (Weber, 2013 i). Como exercício, o regente solicita aos cantores a contagem de 1 a 10 dentro de uma única inspiração ou que inspirem ar e depois o expirem com o uso da consoante surda “s”.

“Tudo retinho” é outro termo. “Baixos, neste trecho é 'tudo retinho” (Weber, 2013 i). Eu estava ouvindo o grupo coral ensaiar quando os baixos cantaram uma melodia diferente daquela que constava na partitura. Ao invés de cantarem a mesma nota, mi 2, cantaram também notas adicionais. Segundo Leonardo, as notas musicais deveriam ser as mesmas no decorrer de todo o compasso, mas estavam sendo modificadas no canto, “nesse trecho é 'tudo retinho””, disse Leonardo. Em resposta, os baixos cantaram somente a nota musical mi 2, tal como constava na partitura, como Leonardo havia solicitado.

A expressão “fiquem vibrando” pode assumir significados diferentes dependendo do contexto onde é utilizada. Manter a sustentação aos finais das frases musicais, segurar os finais de frase por mais um tempo ou utilizar o vibrato nas vozes são algumas delas. “Mulheres, 'fiquem vibrando”” diz o regente, ou seja, sustentem a nota ao final da frase musical. “Vibrar no ataque” é mais uma expressão. “Vibrem no ataque”, diz o regente, e os coralistas respondem com precisão no ataque da frase musical e cantam utilizando o vibrato.

Outra expressão utilizada é “bem solene”. Algumas músicas, segundo o regente, precisam ser cantadas de forma “bem solene” e isso tem relação com o período do ano. Em trecho de diário de campo, anotei: “Quinta-feira, 2013 i – Ensaio para o Natal. “Bem solene”, disse o regente durante o ensaio da música *Kyrie Eleison*. Os coralistas, em resposta, diminuíram o andamento da música e encorporaram as suas vozes deixando as vogais próximas da vogal 'o”.

Este vocabulário acionado na construção do fazer musical evidencia a importância da “boa” *performance*. Segundo Stokes, “o que é importante não é

apenas a *performance* musical, mas a 'boa' *performance* musical ⁵⁸ (Stokes, 1997, p. 5).

Além dessas expressões e seus significados, há aquelas acionadas pelo regente na construção do timbre vocal feminino ou masculino. “Som espremido” é uma expressão acionada pelo regente na construção do timbre feminino e “voz de homem” é uma expressão utilizada pelo regente na construção do timbre vocal masculino. Homens e mulheres têm timbres vocais diferentes que são construídos através/a partir das concepções do regente e daquelas concepções e referências vocais dos próprios cantores. Os homens devem cantar com “voz de homem”, e as mulheres não devem cantar com o “som espremido”; mas o que essas expressões significam?

O regente e o solista, homens, compartilham de um mesmo modelo vocal, seus timbres vocais são semelhantes. Ouve-se a vibração das frequências graves na caixa torácica, os formantes das vogais são próximos da vogal “o” e o som é encorpado. Não há variações entre as vozes masculinas (vozes mais leves ou ágeis, por exemplo, não são construídas).

As vozes masculinas seguem um padrão de voz que se assemelha àquele dos regentes Leonardo Weber e Roque Querino Klauck. Além disso, os solistas homens também têm um timbre vocal semelhante. São timbres vocais pesados e com pouca agilidade vocal, características que, dentro do senso comum compartilhado, marcam o gênero masculino.

As mulheres têm um timbre vocal que, em algumas músicas, o regente considera “espremido”. O timbre delas tem características como brilho, extensão e projeção vocal, mas, segundo o regente, ao atingirem as notas mais agudas ele fica “espremido”, “no pescoço”, uma característica que ele gostaria que eu trabalhasse através de exercícios de técnica vocal. Ao contrário das vozes masculinas, as vozes femininas precisam ser leves e ágeis, e não podem estar “espremidas”. “Não tencionem o pescoço para cantar os agudos. Cantem com mais leveza”, diz Leonardo.

Em outros contextos sociomusicais, os gêneros feminino e masculino não estão necessariamente vinculados ao sexo na representação da masculinidade e da

⁵⁸ “*What is important is not just musical performance, but **good** performance*” [grifo do autor] (Stokes, 1997, p. 5).

feminilidade. No Japão, por exemplo, o etnomusicólogo Masi Isaka Morinaga (2002) estudou a construção de gênero entre os *onnagata* (imitadores femininos). Segundo ele, a feminilidade e a masculinidade têm sido conceituadas como um par, pois nossa percepção das diferenciações entre A e B são sempre funcionais. O estudo do gênero *onnagata* (teatro japonês no qual homens personificam a mulher) ajuda na compreensão de que a identidade de gênero pode ser dissociada da identidade sexual. Neste contexto a feminilidade ideal é concebida como independente do corpo da mulher, o que, segundo o autor, pode ser percebido no livro popular no Japão intitulado *Onna Daigaku* o qual sustenta que as mulheres naturais incorporam características amaldiçoadas e que, portanto, precisam de educação para adquirir a feminilidade ideal. A feminilidade é entendida como uma segunda natureza para a mulher, assim como o é para *onnagata*. Ambos devem obtê-la através da *cultivação*⁵⁹.

Para representar a feminilidade, um *onnagata* deve copiar a forma das mulheres, grampos de cabelo, lenço e ao mesmo tempo não deve ser adorado pelas mulheres, pois é ruim se uma mulher quer ser sua esposa. O *onnagata* deve estar consciente de que não é apenas objeto do olhar masculino, mas uma parte da cadeia de citação entre os praticantes da feminilidade (*Ibidem*, p. 269).

No contexto de gênero em *Dois Irmãos*, tal construção é dual, ou seja, o homem deve representar a masculinidade e, a mulher, a feminilidade; isso é construído e está engendrado nas concepções compartilhadas sobre timbres vocais e corporalidades.

Esta construção dos timbres vocais foi colocada em discussão quando eu iniciei o desenvolvimento da etnografia musical entre os grupos corais. Minha formação em canto e o meu interesse com este estudo gerou uma situação entre o regente e eu. “Então você é da música?” (Leonardo Weber), “Sou da música, formada em música com habilitação em canto” (Suelen). “Tu poderia ensinar técnica vocal para o coral como troca pelo desenvolvimento da pesquisa”, disse o regente. Segundo ele, eu poderia assistir aos ensaios e às apresentações, mas gostaria que eu estivesse disposta a trabalhar técnica vocal com o grupo.

⁵⁹Morinaga (2002, p. 268) explica que, segundo o budismo a “cultivação” compreende duas fases, o treinamento repetido de postura, movimentos e, por segundo, a internalização da técnica. É o cultivo do corpo que forma o espiritual.

Trata-se de uma cena de negociação entre pesquisadora/etnomusicóloga/cantora e o regente. Eu ainda não conhecia o grupo musical, era um dos primeiros ensaios que estava assistindo, e não queria interferir no resultado sonoro e no timbre vocal dos coralistas, mas, ao mesmo tempo, tratava-se de uma negociação e de uma situação de compartilhamento de saberes. Como atender às demandas do grupo coral sem transformar seus timbres vocais para dentro das concepções da academia?

Essa é uma preocupação recorrente entre os etnomusicólogos. Luciana Prass (2013, p. 298), denota a importância de estarmos abertos ao compartilhamento de saberes e ao desafio de responder às demandas do grupo.

É importante também que estejamos abertos ao compartilhamento de saberes, que possamos contribuir com nossas experiências vindas de “outros” lugares, da academia, por exemplo, e que, se assim nos for demandado, nos coloquemos à disposição para atuar como mediadores entre os grupos e a sociedade envolvente (*Ibidem*, p. 298).

Assumindo esta tarefa, procurei estabelecer uma relação responsável. No decorrer do primeiro mês assisti aos ensaios no intuito de observar e não de atuar diretamente tal como a minha formação me havia “habilitado”. Eu não queria trabalhar técnica vocal ou cantar com o grupo antes de ter algumas noções sobre a construção sociomusical da sua prática, mas, ao mesmo tempo, eu precisava atender a suas demandas.

Nessa linha, “que relações de reciprocidade pode ter o etnomusicólogo frente aos membros de uma cultura estudada?” (Cooley, 1997, p. 11). Como observa o etnomusicólogo Timothy Cooley (*Ibidem*, p. 16-17), passar do estudo da música como objeto para o estudo da música como cultura leva à prática de uma etnomusicologia reflexiva na qual o investigador não pode se situar fora da cultura como observador de uma cultura objetivamente observável. Dado que a subjetividade do pesquisador interfere no processo de sua experiência da cultura estudada (vivida), é necessário que explicita a sua relação com a cultura estudada.

A minha presença nos ensaios, por si só, já estava interferindo na cultura estudada, mas a minha relação não podia ser de imposição de conhecimentos. Nesta perspectiva, decidi trabalhar a técnica vocal por meio de exercícios de respiração, de projeção e de fraseado, mas dentro daquilo que estava sendo solicitado pelo regente, e sempre reiterando ao grupo que eu não queria alterar os

timbres vocais do grupo, mas sim estabelecer troca de conhecimentos onde eu transmitiria as minhas concepções sobre o canto e aprenderia suas ideias sobre essa prática musical. Em diversas situações expliquei que eu estava ali para compreender e não para avaliar, no entanto esta identidade de acadêmica do canto estava sempre presente. Enquanto acadêmica eu deveria contribuir para a prática musical do grupo, “aperfeiçoando-o”. Como eu iria “aperfeiçoar” uma prática musical que estava conhecendo? O meu conhecimento em canto “aperfeiçoaria” essa prática musical?

Para o regente eu era considerada uma acadêmica detentora de conhecimentos sobre canto e música. Em algumas ocasiões ele me fazia perguntas relacionadas ao canto e à notação musical. “Quanto tempo pode durar uma fermata? Há um tempo estipulado?” Eu sempre respondia às perguntas, muito embora eu quisesse saber quanto tempo dura uma fermata para o grupo coral Imaculada Conceição e outros coros.

Corresponder às demandas do grupo, trabalhando a técnica vocal e impondo aquilo que me fora ensinado na academia, resultaria na reiteração da hierarquia acadêmica como um espaço onde está o conhecimento; como se não houvesse outros conhecimentos. Nessa perspectiva, não impus os meus entendimentos de canto, mas expliquei alguns exercícios para o desenvolvimento da capacidade respiratória e alguns vocalizes de aquecimento vocal; também não apliquei exercícios para trabalhar as chamadas embocaduras/formantes das vogais, nem alterei os timbres vocais, tal como me foi ensinado na academia. Ao contrário, ouvi e estabeleci trocas de conhecimentos entre o canto na academia e o canto dos corais e esclareci que o canto ensinado na academia é mais uma maneira de cantar. Dessa troca de conhecimentos resultou o entendimento sobre as expressões e os timbres vocais trabalhados acima. Essa oportunidade de trabalhar a técnica vocal não se repetiu, foi realizada apenas um dia; mas negociamos que eu retornaria em março de 2014, com a dissertação defendida, para desenvolver este trabalho.

Trata-se de recuperar a agência do cantor (Eidsheim, 2009, p. 10). Cada pessoa deveria poder ter o seu timbre vocal e não ter de modificá-lo para se inserir em determinados meios. Nos espaços de prática de canto coral em Dois Irmãos e Morro Reuter, onde circulei, a relação entre timbre vocal e espaço de *performance* apareceu bem delimitada, tendo, cada timbre vocal, um espaço para *performance*.

Em um dos ensaios para o Festival de Corais na Igreja Imaculada Conceição em Morro Reuter – festival anual que reúne grupos corais das igrejas católicas de Dois Irmãos, Morro Reuter, Santa Maria do Herval e, eventualmente, de grupos corais de outros municípios em comemoração ao dia do padroeiro da igreja –, o regente solicitou que eu cantasse uma música. Pensando em escolher uma música com popularidade, conhecida dos coralistas, e também tendo o entendimento de que eu estava dentro de uma igreja católica, escolhi a música “Ave Maria” de Gounod. Após eu cantar no ensaio, ele anunciou para o grupo: “A Suelen vai fazer uma participação especial na abertura do Festival. Após cantarmos, ela cantará a música 'Ave Maria' de Gounod”.

No ensaio eu não consegui captar o que o grupo estava achando dessa minha participação, estaria eu ocupando o lugar de algum dos solistas? Geralmente, nos ensaios, os solistas do coral não cantam uma música do início ao fim; eles cantam uma ou duas frases no meio de uma música, mas nunca inteira. Eu iria cantar uma música inteira *da capo al fine* acompanhada ao órgão. Qual o significado dessa *performance*?

Chegado o dia do Festival, os corais cantaram as duas músicas, conforme a combinação. Quando eu iniciei a *performance* da “Ave Maria” as luzes da igreja foram apagadas e foi acesa uma única luz no altar, dando enfoque à imagem da Nossa Senhora Imaculada Conceição.

No ensaio ouvi as considerações dos integrantes do coral. “Não é sempre que ouvimos alguém cantar sozinho, às vezes isso acontece uma vez no ano e 'olha lá'⁶⁰. Geralmente, em casamentos, que é quando vem alguém 'de fora' para cantar” (Sueli Pereira, b).

Eu cantei no Festival mediante a solicitação do regente que, na semana anterior, havia feito a seguinte solicitação, via e-mail:

Estarei ensaiando segunda-feira à noite e quinta em Morro Reuter, pois teremos festival no sábado e domingo, comunhão. Estás convidada para fazer uma apresentação individual para sábado (Weber, 2013 e).

⁶⁰ “Olha lá” é uma expressão que corresponde a raramente.

Nesse e-mail ele solicitava que eu cantasse na abertura do Festival. Depois de tantos favores concedidos pelo regente e da sua colaboração para com a etnografia da música, eu estava comprometida em retribuir com o que me fosse solicitado. Chegado o dia do festival, antes de eu cantar, ele anunciou que,

a Suelen [eu], cantora e etnomusicóloga, estudante da UFRGS de Porto Alegre, está realizando um estudo com o nosso “coral” aqui de Morro Reuter [do centro] e hoje cantará uma música na abertura do Festival (Weber, 2013 g).

Passados alguns dias da minha participação na abertura do Festival, retornei à Morro Reuter e perguntei para o regente qual havia sido a repercussão da minha *performance*. Leonardo me disse:

Um casal me perguntou se tu canta em casamentos. Eu falei que era para eles te contatarem, mas eu os avisei que tu iria cobrar algum cachê e que tu havia cantado aqui na nossa igreja, de graça, porque está realizando um estudo (Weber, 2013 h).

Na primeira vez que eu cantei para os coralistas (a pedido do regente) e em vista do Festival que se aproximava, pude observar que, embora ele estivesse aprovando a minha *performance*, os coralistas não demonstravam esta mesma aprovação. Conversando com uma coralista, ela me disse: “no coral não se canta assim” o que evidencia que a minha voz havia sido considerada como diferente das vozes dos coralistas, e essa diferença de timbres vocais marcava a minha identidade. Frente a isso, ficaram os questionamentos: quem eu sou para estas pessoas? Eu sou uma solista como as que solam trechos das canções na *performance* do grupo? Eu sou uma cantora “de ópera”, uma cantora lírica?

Observei dois tipos de solistas nesta localidade, aqueles “solistas dos corais” e aqueles que “cantam em casamentos”.

Os solistas dos corais cantam trechos de músicas do repertório coral e nunca cantam músicas inteiras. Os solistas de casamento são aqueles que vêm de outras localidades e que cantam assim bonito uma música inteira (Sueli Pereira, 2013 c).

Ao responder “assim bonito uma música inteira” a coralista estava comparando a minha *performance* com a das “solistas de casamento”. Essa frase foi dita em um dia enquanto conversávamos sobre a minha participação solando a

música “Ave Maria” de Gounoud na abertura do Festival de corais. Segundo Sueli Pereira,

sabe, assim como tu cantou, às vezes vem alguém 'de fora' cantar 'assim' nos casamentos, mas é muito raro. O teu canto foi algo muito bonito e que, por aqui, se ouve uma vez por ano ou nem isso” (Sueli Pereira, 2013 c).

Meu timbre vocal foi relacionado com aquele das “solistas de casamento”, ou seja, foi comparado a um modelo de canto que difere daquele modelo vocal dos “solistas dos corais”, que têm como característica um timbre projetado na “máscara” e sem os harmônicos que podem ser reproduzidos a partir da abertura do palato mole na execução do registro agudo.

Apesar de os solistas “de casamento” serem de outras localidades, essa representação que construíram não estava relacionada apenas com o fato de eu ser considerada de outra localidade (Porto Alegre), mas também, e talvez principalmente, com o meu timbre vocal, o qual diferia do timbre vocal dos coralistas e dos solistas do grupo coral, devido às referências vocais que me foram apresentadas no decorrer da minha trajetória, resultado de uma construção, um artefato cultural (Eidsheim, 2009, p. 1).

Nina Eidsheim (2009), musicóloga, investigou o timbre vocal como um artefato cultural. Segundo ela, o timbre vocal é culturalmente construído.

Timbre vocal não é o som sem mediação de um órgão essencial. Em vez disso, o corpo e o timbre são moldados por práticas de formação inconscientes e conscientes que funcionam como repositórios para as atitudes culturais em relação a gênero, classe, raça e sexualidade⁶¹ (Eidsheim, 2009, p. 9).

Considerando minha formação em canto, entendo que o trabalho de técnica vocal inclui concepções sobre o timbre vocal. Na academia há modelos vocais que são buscados pelos cantores e ensinados como modelos a serem seguidos. Dentre alguns dos modelos de timbre vocal de referência, na minha formação acadêmica, estão aqueles das sopranos Diana Damrau, Carla Maffioletti e da mezzo-soprano Cecilia Bartoli, por exemplo. Minha experiência profissional em canto me confirmou que o professor da área de canto, bem como o regente, podem construir ou

⁶¹ *Vocal timbre is not the unmediated sound of an essential body. Instead, both body and timbre are shaped by unconscious and conscious training practices that function as repositories for cultural attitudes toward gender, class, race, and sexuality* (Eidsheim, 2009, p. 9).

desconstruir timbres vocais e formar outros dentro dos parâmetros que considerarem adequados.

Esta construção tem relação com aquilo que o profissional considera adequado e que, por isso, é aplicado na construção do timbre vocal de seus alunos. Se um cantor quer atuar como solista de orquestras na região metropolitana de Porto Alegre, por exemplo, como na Orquestra da Ulbra, na Orquestra Sacra da Ulbra, na Orquestra da PUC ou na OSPA, ele precisa desenvolver um timbre vocal livre de qualquer tensão que possa ser percebida no resultado do canto, possuir uma afinação precisa, ter aquilo que é chamado “presença de palco”, ou seja, ter a habilidade de concentrar a atenção do público em sua *performance*, ter responsabilidade e cumprir com todos os compromissos agendados, dentre outras características. Além disso, esses cantores têm que agradar ao público, e uma forma de fazê-lo é através das dinâmicas de piano e fortíssimo e dos formantes das vogais articuladas dentro do formante da vogal “o”, com a abertura externa da boca e com o levantamento do palato mole na execução das notas do registro agudo. Para entrar nesses espaços de circulação, os cantores têm de padronizar o seu timbre vocal através de aulas com cantores que já conquistaram estes espaços.

Da mesma forma com que o timbre vocal é construído entre os cantores líricos, ele também é construído entre os coralistas. Na construção das vozes dos cantores de canto coral as concepções sobre o timbre vocal masculino e feminino, as referências vocais e as indicações do regente em relação ao fazer musical são os elementos que compõem o resultado sonoro destas vozes.

Os indivíduos que cantam no coral procuram seguir as indicações do regente, caso contrário, Leonardo olha com expressão de reprovação para a pessoa que não está seguindo suas indicações e, se mesmo assim ela persistir cantando fora do padrão, ele se direciona à pessoa publicamente, chamando-a pelo nome, e faz a correção.

Se eu cantasse no grupo coral Imaculada Conceição ou no grupo coral Nossa Senhora do Rosário com um timbre vocal dentro desse padrão lírico de canto, seria inadequado, pois como uma coralista me disse, “no coral não se canta assim”. As diferenças entre o meu timbre vocal e o dos coralistas são percebidas. Esta mesma coralista também disse: “Eu já ouvi cantarem assim na televisão, naquele canal, o 7 [TV Educativa]. Como é bonito” (Sueli Pereira, 2013 b).

Meu timbre era percebido como diferente e relacionado com o das “cantoras de casamento” e o das “cantoras do canal 7”, mas qual é a relação entre a voz dessas cantoras e a minha voz?

Visando entender o significado desta relação, convidei todos os coralistas do GCIC e do GCSPSP para assistirem a ópera Orfeo de Monteverdi, na qual eu estaria interpretando a personagem alegórica chamada “Música”. Esta ópera faz parte do Projeto Ópera na UFRGS, desenvolvido pelo Instituto de Artes, Departamento de Artes Dramáticas, Departamento de Dança e Departamento de Artes Visuais da universidade, um projeto que tem como objetivo popularizar a ópera.

Convidei-os porque essa era uma demanda do grupo Imaculada Conceição, “quando tiver uma apresentação, nos convide, queremos estar presentes”, diziam o regente e coralistas, além disso, eu queria compreender o meu significado no contexto dos grupos corais, bem como, entender a recepção estética por eles.

Para compreender, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007, p. 693) afirma que é necessário explorar a relação de comunicação, para isso ele crê que “não há maneira mais real e mais realista que a de se ater aos problemas inseparavelmente práticos e teóricos, o que decorre do caso particular de interação entre o pesquisador e aquele ou aquela que ele interroga”.

Solicitei, à universidade, vinte bilhetes de entrada para a ópera e ela pôde disponibilizar apenas quatro. Diante desta situação, apenas quatro pessoas foram assistir a ópera: o regente, esposa e duas coralistas. Leonardo Weber me comunicou que, caso houvesse mais ingressos, eles teriam alugado um micro-ônibus para que todos pudessem assistir. Ao término da récita, eu perguntei como haviam feito para se deslocar de Morro Reuter para Porto Alegre e Leonardo explicou:

Nós viemos todos juntos de carro até o trem em São Leopoldo. Lá, eu estacionei o carro e pegamos o trem. Chegando aqui [Porto Alegre], descemos do trem e viemos até aqui a pé (Weber, 28/07/2013[dia da récita da ópera])

Se, para os coralistas e para o regente Leonardo, eu era uma pesquisadora, cantora, estudante da UFRGS, o que me posicionava em um patamar de hierarquia ao lado do regente; dentro do Projeto Ópera no Instituto de Artes (IA) eu era apenas

a cantora do prólogo (que faz a abertura da ópera). Neste projeto havia outros poderes, que eram do Diretor do IA, das coordenadoras.

Embora os colaboradores da pesquisa compreendessem que eu poderia atender essa demanda, eu estava agindo dentro da organização do projeto de ópera na UFRGS e atender essa demanda não dependia só de mim. Frente a situação, quatro pessoas do GCIC assistiram a ópera e, aqueles que não assistiram, criaram uma representação sobre o que seria uma ópera.

Entrevista com Sueli Pereira na Igreja Imaculada Conceição (2013 a).

Hoje, passada a ópera, eu conversei com uma das coralistas sobre o que é uma ópera.

Sueli Pereira: Deu tudo certo com a “apresentação”? Era parecido com essas de escola, né? Me explica, não sei se eu entendi.

Suelen: Nessa “apresentação” há pessoas cantando, encenando, dançando e outras tocando. Se parece com aquelas “apresentações” do canal 7, mas ao invés dos cantores cantarem parados em seus lugares e sem encenar, eles atuam, cantam e dançam como se estivessem “apresentando” um teatro.

Sueli Pereira: Deu tudo certo? Essa “apresentação” era importante pra ti, tipo uma “apresentação” de final de ano, quando se conclui uma etapa na escola?

Suelen: Sim, deu tudo certo. Não foi uma “apresentação” de final de curso, foi só uma apresentação importante.

Sueli Pereira: Mas o que tu ganhou ou vai ganhar com isso?

Suelen: É uma “apresentação”, eu vou ser vista pelas pessoas, reconhecida pelo meu trabalho. Estou adquirindo experiência e conhecimento.

Segundo o regente, os coralistas desconhecem a prática musical de ópera. Para eles, é uma “apresentação” como outras que acontecem em Morro Reuter. Enquanto, para Leonardo, a ópera é uma prática musical elitizada, “uma oportunidade que não pode ser perdida”. Para os coralistas, ela tem outro significado, como foi evidenciado na conversa com Sueli Pereira. Para ela, o fato de eu cantar em uma ópera não me colocava em uma posição de destaque na “hierarquia da prática musical”.

Retornando à presença dessas quatro pessoas na récita da ópera, vivenciei uma situação que evidenciou as diferenças de entendimentos entre elas e eu sobre o conceito de ópera e o de “apresentação”.

No dia da ópera, eu solicitei aos meus pais que acompanhassem os coralistas durante a récita, já que eu estaria na coxia do auditório me preparando. Meus pais me contaram que o regente e as coralistas se sentiram à vontade; segundo minha mãe eles “[...] trocaram ideias, comentários sobre as partes da ópera que gostaram.

Menos o regente. Eu não ouvi ele falar nada. Eles também comeram bombons e me ofereceram” (Claudia Matter, 28/07/2013).

Diante desta situação, faz sentido pensar na relação que Sueli Pereira traçou entre uma “apresentação” e uma ópera. Essa relação estava representada na cena do chocolate oferecido às demais pessoas, o que também acontece durante as “apresentações” das quais Sueli Pereira fez referência. Eu assisti a uma “apresentação” na qual o grupo coral Nossa Senhora do Rosário participou. O Festival aconteceu nos dias 17 e 18 de julho de 2013, e eu estive presente no dia 17, quando o grupo esteve em *performance*.

Era o X Festival Artístico e Cultural, promovido pela Escola Municipal de Ensino Fundamental Prof. Matheus Grimm em Dois Irmãos. Nesse dia, o coral Nossa Senhora do Rosário fez a abertura e este cenário de informalidade, composto por pessoas tomando chimarrão e conversando no decorrer da *performance* do grupo coral, estava ressaltado. O grupo coral iniciou a “apresentação” realizando um vocalize, um “exercício para a voz” (no entendimento do regente) seguido da *performance* musical de “O, Leva eu” de Tito Guimarães e Neto e arranjo de José Castro Santana (ver **faixa 8**).

A “apresentação” teve um caráter de informalidade. Ao chegar no portão do salão, eu paguei a entrada e ganhei um convite e um pacote de pipoca. Dentro do salão as pessoas estavam comendo e bebendo. Algumas tomavam chimarrão e outras haviam levado cucas⁶² para comer durante a noite. Eu pensei que durante as *performances* as pessoas iriam parar de comer, mas não, elas conversaram e comeram durante todo o Festival. Era uma situação de socialização. As pessoas estavam presentes porque queriam assistir às *performances*, mas também porque estavam se encontrando com amigos, conhecidos e familiares.

O entendimento sobre “apresentação” parecia ter sido transferido para o de ópera, pois os coralistas levaram um lanche para a récita. No entendimento de Sueli sobre ópera ela é uma “apresentação”.

O Festival promovido pela escola foi uma situação vivenciada que contribuiu para compreender o “mundo musical” de canto coral local. Da mesma forma, também experienciei mais festivais e encontros, tendo sido um deles promovido por outro grupo coral regido por Leonardo Weber.

⁶² Comida típica da culinária teuto-brasileira.

No dia 19 de outubro, era chegada o dia de o Coral Imaculada Conceição receber, em sua igreja, outros corais; uma prática recorrente na localidade e que acontece da seguinte forma: no dia do padroeiro da igreja, o grupo coral pertencente à igreja convida os corais da localidade e realiza um festival ou encontro de corais em comemoração à data. Os grupos corais se reúnem em uma igreja – aquela que está em comemoração –, com o objetivo de cantar e confraternizar. Segundo Leonardo, cantar nos encontros de corais é um dos objetivos do coral, “temos como objetivos cantar nos festivais, cantar nas missas e cantar nos funerais” (Weber, 2013 f).

Em média, cada festival/encontro reúne doze grupos corais, podendo iniciar no turno da manhã ou no turno da tarde, mas sempre após a missa. Eu experienciei cinco encontros/festivais realizados em Dois Irmãos, Morro Reuter e Santa Maria do Herval e observei uma organização que se repetiu em todos os encontros em que estive presente. O grupo coral da igreja que está realizando o festival participa de toda a liturgia da missa e “recepção” os demais corais no festival, ou seja, são os primeiros a cantar no festival; depois seguem para o salão de festas para organizar o almoço ou o jantar. Em um contexto de *performance* em palco, os primeiros a cantar carregam a responsabilidade de “quebrar a tensão”, pois a abertura de um festival é um momento de tensão. Os coralistas criam expectativas e comentam sobre os festivais, formulando representações sobre cada um deles. A partir das representações eles planejam o seu festival. Quando Leonardo estava planejando aquele que aconteceria na Igreja Imaculada Conceição, acompanhei a sua preocupação em torná-lo diferente daqueles em que ele havia participado nas outras igrejas.

[...] nós somos os primeiros a cantar e somos nós que damos o caráter para o festival. Esse ano, escolhemos fazer uma “abertura” bem diferente da tradicional. Muitas vezes os corais ficam parados, cantam músicas lentas o que é meio chato. Nós vamos entrar cantando uma *poloneise*, uma música mais dançante. Queremos animar” (Weber, 2013 f).

Os integrantes do grupo coral são responsáveis pela organização do festival. A presidente da igreja divide as tarefas entre os coralistas. Nessa organização há uma divisão entre homens e mulheres. Os homens são responsáveis pelo churrasco, servem as mesas durante o almoço ou jantar e vendem as bebidas, as mulheres se encarregam de fazer a sobremesa, a salada e de recolher as entradas

para a confraternização, cujo valor varia de R\$10,00 a R\$ 15,00. Mas, longe de ser um encontro desprezioso, é ele que mantém o canto coral nas localidades de Dois Irmãos e Morro Reuter, o que evidencia relações de reciprocidade e renovação de vínculos comunitários.

Através dos encontros arrecadamos o suficiente [dinheiro] para poder participar de outros encontros. Cobra-se a janta ou o almoço de confraternização, que acontece no salão da igreja ao final dos cantos dos corais, e é com ele que pagamos as despesas com o deslocamento até as outras igrejas (Weber, 2013 b).

Os valores arrecadados na confraternização são repassados ao caixa do grupo coral sob a administração da “coordenadora” e são utilizados para suprir as demandas, pois quando o assunto não está diretamente relacionado à música, mas sim à cozinha ou à organização, a tarefa é de responsabilidade das mulheres, sob a “coordenação” de Helena Dapper.

Caderno de campo:

Quinta-feira, 17/10/2013 - Organização para o Festival de corais na Igreja Imaculada Conceição. O dia do festival na igreja está se aproximando e o GCIC receberá em sua igreja os corais das igrejas católicas das localidades próximas. Para esse Festival o regente ensaiou o repertório e a presidente da igreja, também integrante do coral e ‘coordenadora’, organizou os preparativos para o jantar de confraternização.

Helena Dapper é conhecida como a “coordenadora” do grupo. Aquilo que deve ser planejado e organizado, tal como o horário do ensaio, a organização das pastas com as partituras e a confraternização são sua responsabilidade.

Caderno de campo:

Quintas-feiras, junho a dezembro de 2013 - Frases e perguntas do regente para a ‘coordenadora’: ‘Quando nós entrarmos de férias vamos entregar todas as pastas para a ‘coordenadora’ aqui, que ela vai arrumar tudo’; ‘Vamos fazer o ensaio até as 21 h ou 21h15m?’; ‘Qual é o número do Ofertório? Coordenadora responde: 84’; ‘Alguém quer fazer o solo? Coordenadora responde: as sopranos’.

Essas frases e perguntas reiteram e constroem algumas das relações da “coordenadora” com o regente o que evidencia que há mais poderes além do regente, dentro da instituição coral. Da organização dos festivais/ encontros de corais, os grupos arrecadam um valor que é destinado ao “coral” e que auxilia com as despesas com os deslocamentos. “A partir do dinheiro arrecadado no festival na nossa igreja podemos participar dos encontros nas demais igrejas” (Weber, 2013 b).

Outro ator social é o organista. Ele tem outras atividades, não rege e não organiza o ensaio, mas é indispensável para manter a afinação do grupo. Quando ele está presente no ensaio, o grupo canta com mais projeção vocal e, quando ele não está, o ensaio não é tão produtivo e a afinação não se mantém, isso porque ele toca os acordes ao órgão e as melodias das quatro vozes, o que proporciona um “apoio” melódico e harmônico aos coralistas.

Além do organista, há também os solistas do grupo coral. Quando o regente está em dúvida quanto a uma música específica que não fora ensaiada o suficiente, ele considera as opiniões dos solistas principalmente de Regina Klein. “Eu acho que essa música ainda não está firme para ser apresentada” (Regina Klein)⁶³. Nas poucas vezes em que ouvi os solistas fazerem considerações durante o ensaio, suas opiniões foram ouvidas e concretizadas por Leonardo: “Então, vamos trabalhar mais e deixar para outra vez” (Regina Klein).

Os coralistas são aqueles que cantam no coral, incluindo a coordenadora, tesoureira, secretária e o organista. O regente também canta com o grupo coral nos ensaios e nas apresentações, mas não é considerado coralista. Sua voz de tenor é tida como um modelo vocal masculino de referência para os tenores e os baixos do grupo.

O “coral”, enquanto instituição, tem a sua organização interna e seus atores sociais. É um universo de hierarquias (Lehmann, 1998, p. 41) formado por regente, “coordenadora”, organista, solistas e coralistas. Além disso, significados e questões de gênero são construídos a partir/atraves da prática musical, conforme demonstrei.

Assim como a instituição coral, a igreja também é uma Instituição que tem seus atores sociais. Na igreja Imaculada Conceição, o padre e a presidente, também “coordenadora” do grupo coral, atuam no planejamento das missas. Ela participa dos ensaios do “coral” e também atua com questões relacionadas à igreja que é quando, juntamente com o padre e o regente, são planejadas as participações do grupo nos encontros/festivais de coros e missas.

O objetivo da igreja, através do “coral”, é ter visibilidade. Discursos de reconhecimento acionados nos encontros de coros como “aquele é o grupo

⁶³ Regina Klein é solista do grupo coral São Pedro e São Paulo regido por Roque Querino Klauck. Nesse dia de ensaio o Coral Imaculada Conceição estava ensaiando o repertório de Natal juntamente com o Grupo Coral Imaculada Conceição. Leonardo Weber estava conduzindo o ensaio.

Imaculada Conceição”, têm relação direta com a identificação da igreja na qual cada grupo está vinculado. Nessas situações, eles não são considerados grupos “típicos” alemães, mas grupos de igreja que desenvolvem repertórios “típicos”. Através do “coral” os objetivos da igreja são atingidos, a liturgia é facilitada, as pessoas presentes no dia da missa são incentivadas a cantar e algumas vezes “ensinadas” antes da missa, tal como acontece na Igreja Nossa Sra. do Rosário.

Além da instituição coral e da igreja, há também o município. Igreja e “coral” estão inseridos dentro do município, o que gera relações entre eles e os atores municipais, pois apesar de terem um sistema de organização dentro das igrejas, são convidados pelo município para participar de eventos. Os municípios de Morro Reuter e Dois Irmãos se relacionam com os grupos corais, principalmente, no que tange ao turismo.

3.2 “ESTRATÉGIAS” INSTITUCIONAIS DOS MUNICÍPIOS, IGREJAS E GRUPOS CORAIS

Michel de Certeau, historiador francês, aciona os conceitos de “estratégia” e “tática” no estudo da relação entre “produtor” e “consumidor”. Neste caso, o “produtor” é aquele que impõe produtos jornalísticos e comerciais e o “consumidor” é aquele que, através de “táticas”, pode modificar o sistema que o assimila, mas sem deixá-lo. Trata-se de uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos⁶⁴.

Muito embora De Certeau (1998) faça referência às “piratarías” e à clandestinidade como maneiras dos indivíduos de utilizar e fazer parte do sistema que os assimila, essas “táticas” são acionadas em situações cotidianas além daquelas postuladas pelo autor. Somos submetidos a forças diversas que estão relacionadas com os interesses das instituições nas quais estamos inseridos ou naquelas que objetivamos inserção. Nesse sentido, enquanto indivíduos, podemos acionar as “táticas” como ferramenta de agenciamento individual diante daquilo que nos é imposto.

Neste caso, a partir das entradas em campo, observei os municípios, as igrejas e os grupos corais como “sujeitos de querer e poder”. De Certeau (1998, p.

⁶⁴ O etnomusicólogo Tom Turino também trabalha com os conceitos de “estratégia” e de “tática” de Michel de Certeau (1998) em seu artigo *Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical* na revista Horizontes Antropológicos de número 11.

99-100) exemplifica estes sujeitos de querer e poder afirmando que podem ser “[...] uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica... que conseguem como efeito capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras, e obter, assim, para si, uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias”. Além disso, estão posicionados em lugares onde podem prever, antecipar-se ao tempo pela leitura de um espaço e ainda transformar as incertezas da história em espaços legíveis.

Tendo por objetivo o turismo, os municípios de Dois Irmãos e Morro Reuter fazem o uso de “estratégias” para alcançá-lo. Uma delas foi o plano de turismo (2012) de Dois Irmãos, com a reativação do “palco móvel”, investimentos no *Kerb* e o fomento de eventos que envolvem as práticas musicais.

Em Dois Irmãos, o visitante pode conviver com a encantadora tradição germânica quer seja participando dos tradicionais eventos como o *Kerb* de São Miguel, visitando as propriedades rurais da Rota Colonial Baumschneis, ou até mesmo passando uma agradável tarde na Praça do Imigrante, local de apresentações artísticas e culturais variadas. Ali, o visitante pode conviver com a comunidade e apreciar a riqueza do artesanato local. (Plano de turismo, 2012, p. 9)

Este plano de turismo com o enfoque na construção de uma “Encantadora Tradição Germânica” foi planejado ao final do mandato do prefeito Gerson Miguel Schwengber, em Dois Irmãos, e seguiu durante o mandato de Tânia, a “prefeita na raça” (expressão utilizada em uma matéria de domingo no Jornal Zero Hora⁶⁵). Esta expressão foi utilizada pelo jornal devido ao fato de Tânia se autodenominar negra, sambista e natural de Novo Hamburgo. “Olha para Dois Irmãos e olha para mim, preta desse jeito! Eu chamo a atenção – diverte-se a hamburguense” (Zero Hora, 16/12/2012).

Quanto ao seu gosto musical, a reportagem de Larissa Roso para a Zero Hora representa Tânia como uma amante do samba. “[...] o amor irrestrito da peemedebista é pelas Escolas Cruzeiro do Sul e Protegidos da Princesa Isabel, na terra natal [...] Na última campanha circulou entre os eleitores o alerta de que, caso eleita, Tânia transformaria o solo dois-irmonense em passarela permanente para a folia do samba” (Zero Hora, 16/12/2012).

⁶⁵ Zero Hora é um jornal da capital do Rio Grande do Sul e com circulação em todo o estado.



Figura 16- Prefeita Tânia na capa do caderno Donna do jornal Zero-Hora.

Ouvi rumores quanto a essa transformação, mas conversando com uma Secretária de Dois Irmãos em uma tarde a respeito da atuação de Tânia e sobre os investimentos na prática musical, nos eventos e no turismo, obtive algumas informações. Segundo ela, ao contrário dos rumores, os investimentos no *Kerb* continuariam sendo efetivados, e foi isso o que aconteceu.

O *Kerb* do ano de 2013 (ver anexo F), segundo o secretário de Agricultura, Indústria, Comércio e Turismo, João Luiz Weber “priorizou a cultura alemã, com muitas bandinhas e apresentações folclóricas” (Jornal Dois Irmãos, 27/09/2013).

Hoje, o turismo cultural é uma forma de economia e investir em sua infraestrutura tem-se tornado conveniente para o setor econômico e atrativo para empreendedores e turistas. Neste sistema, além dos investimentos na infraestrutura, muitas vezes, a prática musical tem-se tornado conveniente no sentido de completar a vivência cultural esperada pelo turista.

A etnomusicologia tem contribuído para as discussões sobre a conveniência da cultura na economia. A etnografia musical de Margaret Sarkissian (2000) intitulada *D’Albuquerque’s children: Performing Tradition in Malaysia’s Portuguese Settlement* estuda esta relação entre o turismo e a prática musical, onde constata que o conjunto habitacional em Malacca, cidade na Ásia (seu campo de estudo) é uma recriação política relacionada às histórias romantizadas pela literatura turística,

mas também pelos próprios residentes. Trata-se da invenção e reinvenção de uma comunidade “europeia” formada por descendentes de europeus e de asiáticos.

Mas esse não é um fenômeno isolado. Além desse caso existem outros em Miami, nos Estados Unidos, e Bilbao, na Espanha. Yúdice (2006, p. 39) demonstra a renovação que aconteceu em Bilbao através do investimento na cultura artística. Essas exemplificações mostram a cultura como atrativo para o desenvolvimento turístico e econômico; como fonte para as indústrias que dependem da propriedade intelectual ou, ainda, como impulso às indústrias culturais.

Dois Irmãos e Morro Reuter são municípios que investem no turismo como forma de desenvolvimento econômico. Em 2012 foi elaborado um planejamento por iniciativa da Prefeitura Municipal de Dois Irmãos, plano que estava sendo desenvolvido naquela gestão. Segundo o prefeito Gerson Miguel Schwengber,

Como o nosso município deseja ocupar lugar de destaque no cenário dos destinos turísticos no Estado, é fundamental que, à luz das diretrizes do nosso Plano, mobilizemos recursos, esforços e infraestrutura para alcançarmos esse propósito (Plano de turismo, 2012).

Nesse planejamento foram apontados caminhos e recursos necessários para que o empreendimento fosse efetuado, como, por exemplo, a reativação do “Palco Móvel”.

No período deste estudo, enquanto os corais estavam atuando em seus espaços de prática musical (as igrejas), as Secretarias de Turismo de ambos os municípios fomentaram eventos municipais na construção da “Encantadora Tradição Germânica”.

No entanto, os grupos de canto coral, até então atuantes nas igrejas, não consideraram estes eventos como mais um espaço para *performance*. Para o regente do Coral Imaculada Conceição em Morro Reuter, por exemplo, os objetivos do seu grupo eram: em primeiro lugar, cantar na igreja; em segundo lugar, cantar nos encontros de corais nas igrejas; em terceiro lugar, cantar nos funerais (Weber, 2013 a).

De outra forma, enquanto os grupos corais não atuam diretamente nos eventos municipais, eles cantam na abertura da festa do *Kerb* de São Miguel.

Eles faziam apresentação no domingo de manhã, eles estavam dançando inclusive, lá. Isso eles fazem no Santa Cecília, grupo de corais e aquelas

orquestras que eles têm, aquelas bandinhas se reúnem ali no Santa Cecília, que é a sede deles, ali tem corais que se apresentam, início, meio e fim (José Olívio John, 13/02/2014).

Contudo, estes espaços para *performance* nos eventos, quando não em relação à abertura da festa *Kerb*, são oportunidades para negociação.

A nova oportunidade de espaço de *performance* que, nessa ocasião era organizada pela Secretaria de Cultura de Dois Irmãos, não fazia parte do círculo de atuações do grupo coral. No entanto, o grupo encontrou nesse evento uma oportunidade para estabelecer uma negociação com o município.

Caderno de campo:

Quinta-feira, 15/06/2013 - Chegando ao final de mais uma noite de ensaio, o regente Leonardo Weber informou aos integrantes do GCIC de Morro Reuter que o grupo havia recebido convites para apresentações. Dentre os convites estava o Encontro Municipal de Corais de Dois Irmãos. Ao perguntar o que o grupo achava dessa apresentação e se gostariam de participar, a resposta foi unânime, ninguém quis.

Por que optaram por não participar desse evento municipal? – me perguntei. Ao conversar com o regente e com a presidente da comunidade, me foram feitas as seguintes considerações:

Nós cantamos no ano passado. Antes e também depois de cantar pedimos um auxílio do município para o transporte e também para aproveitar e fazer um uniforme para o grupo, mas foi tanta a burocracia que acabamos desistindo. O grupo compareceu ao evento, mas não conseguiu a verba. (Weber, 15/06/2013).

O regente é um representante das demandas do seu grupo. Ele, juntamente com os representantes (secretária e tesoureiro), sistematiza a prática musical tendo a compreensão das demandas, gastos e investimentos. Na oportunidade, o grupo utilizou uma “estratégia” de negociação com vistas a obter algum recurso para subsidiar as despesas com o evento e para contemplar seus objetivos. Cantar em eventos municipais não é um objetivo do coral; ao contrário, suas relações são entre a igreja e as outras instituições corais, ou seja, não são com o projeto de turismo do município a não ser que o grupo encontre, nesta relação, alguma conveniência.

Esta relação entre grupo coral e município é diferente no período do Natal. Dentro do projeto do Natal Luz de Dois Irmãos, os corais são convidados para cantar

nas escadarias da Igreja Católica São Miguel e, nessa programação, os grupos se fazem presentes com ou sem verba municipal.

No ensaio, perguntei ao regente Leonardo se o grupo cantaria na programação do Natal em Dois Irmãos. Ele me respondeu, “Sim, nós sempre cantamos. O Natal é o período dos corais. Natal lembra canto coral. Geralmente não recebemos verba, mas como o grupo gosta de participar da programação, nós cantamos”.

A participação na programação tem uma relação com as igrejas. Leonardo me explicou que essa participação na programação tem uma relação com a igreja católica. Foi decidido, em conjunto com os padres, presidentes e regentes, que a temática dos cantos dos grupos corais no ano de 2013 seria o Menino Jesus. Em conversa informal, o regente me disse: “Suelen, tu chegou a ver o enorme pinheiro de Natal instalado na entrada do município de Dois Irmãos? O enfoque deveria estar no Menino Jesus e não na árvore de Natal, não é mesmo? Na última reunião com o padre da igreja decidimos que os corais cantarão músicas com o tema do Menino Jesus para mostrar o verdadeiro símbolo do Natal”.

Segundo a reportagem disponibilizada no *site* da Prefeitura de Dois Irmãos, a árvore de natal é o símbolo do evento Natal dos Anjos do município, um evento que completa dezoito edições em 2013 (ver anexo G). Sob a regência de Leonardo, os corais das igrejas católicas ensaiaram um mesmo repertório, visando cantar em conjunto. Acompanhei um dos ensaios no qual o GCSPSP, de Roque Querino Weber (regente), participou juntamente com o Coral Imaculada Conceição do ensaio em preparação ao repertório de Natal, sob a regência de Leonardo Weber.

A igreja também faz uso de “estratégias” para atingir seus objetivos. Um deles é “atrair fiéis” e para isso o grupo coral também é acionado como “estratégia”. Trata-se de uma relação de trocas; o grupo coral utiliza o espaço da igreja para os ensaios e canta uma vez por mês nas missas.



Figura 17- GCIC cantando na missa de domingo na Igreja Imaculada Conceição.

O Coral Imaculada Conceição é responsável, no primeiro domingo do mês, pela liturgia da missa na Igreja Imaculada Conceição. Nesse dia, os integrantes realizam atividades além do canto, como as leituras bíblicas e a leitura de Salmos. Toda a liturgia fica sob a responsabilidade do Coral.

A distribuição de tarefas é realizada no ensaio anterior, quando é definido o repertório, os leitores, o horário da chegada do Coral na igreja. Dentre as atividades, aquelas não relacionadas com o canto também entram em negociação, como a escolha do leitor bíblico, um momento de tensão. “Quem vai ser leitor? – pergunta o regente – Silêncio total. Quem vai fazer a leitura? – pergunta o regente novamente. Ninguém responde” (2013 c). Frente ao silêncio, uma das mulheres acaba sendo escolhida para a tarefa, por não ter realizado a leitura no ano corrente ou por ser considerada uma “boa leitora”. O fato é que é um momento de tensão pela responsabilidade/exposição que implica.



Figura 18 –Berenice Tres Fiorini Meurer, integrante do GCIC, lendo um salmo bíblico.

No dia da missa todos se posicionam dentro da igreja, ao lado esquerdo do altar e voltados para ele, ao contrário do posicionamento convencional para o encontro de corais. “Aqui se canta, principalmente, para os Santos” (Weber, 2013 c).

Esta relação de compromisso com o cerimonial os posiciona dentro de uma hierarquia social que é aparente através da distribuição da hóstia, pois quem trabalha para a igreja tem o direito de recebê-la primeiro e em frente a todos os presentes.



Figura 19- Coralistas do GCIC aguardando a Santa Ceia.

O conjunto de atividades entre coral e igreja está conectado em vias de mão dupla, afetando e sendo afetados por suas próprias conexões, contribuindo assim para o resultado do processo (Becker, 2007, p.66); ou seja, é uma relação de conveniências. A igreja cede o espaço para o ensaio do grupo coral, em contrapartida, o grupo canta nas missas. Outra relação é a dos encontros de corais. Neles, cada grupo coral representa sua igreja e, embora o repertório performatizado nesses encontros não seja sacro tal como é performatizado nas missas, ele dá visibilidade a cada igreja. Não ter um coral na igreja é uma situação que gera polêmica.

Quando iniciei o estudo com os grupos corais, através da disciplina em etnomusicologia/musicologia, a Igreja Imaculada Conceição estava sem um grupo coral. Na época conversei com algumas pessoas do comércio local a respeito da situação. Ao perguntar para a dona do supermercado local, moradora do município, ela me disse que o grupo coral havia parado com as atividades e que era preciso retomá-las, “uma igreja não pode ficar sem coral”. Lembro-me que ela reclamou sobre a situação, e disse que isso não podia ficar assim, dando a entender que a cidade estava regredindo ao invés de progredir.

3.3 “TÁTICAS” E AGENCIAMENTOS DOS ATORES

Segundo De Certeau (1998), a “tática” “[...] aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas” (*Ibidem*, p. 100). Dessa forma, os indivíduos acionam “táticas” para “[...] captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante” (Id.).

Quando De Certeau utiliza o conceito de “táticas” está se referindo aos agenciamentos de indivíduos em um sistema onde o “produtor” impõe os seus produtos e o “consumidor” se agencia a partir daquilo que é imposto pelo primeiro. Ao pensar nesses conceitos em um estudo sobre o canto coral, eu proponho outra dimensão de reflexão, aquela entre os indivíduos tentando se agenciar a partir daquilo que lhes é imposto por essas Instituições.

Na instituição coral, penso nos indivíduos se agenciando em um sistema onde tal instituição delimita as atividades a serem cumpridas e os repertórios a serem desenvolvidos, muito embora alguns repertórios e situações de *performance* possam ser decididos entre os integrantes do grupo coral.

Ainda que estes indivíduos tenham que cumprir com as atividades programadas pela instituição, eles acionam “táticas” de forma que a prática musical de canto coral lhes seja conveniente.

O caso do organista “aprendiz de regente” é um exemplo de situação de “tática”. “Aprender a ser regente” era um interesse individual do organista, mas, para isso, ele precisou se adaptar ao sistema da Instituição Coral tocando os repertórios da igreja. Na Instituição Coral (que tem como objetivo cumprir com suas programações e repertórios específicos) o organista está exercendo uma ação “tática” de seu interesse “aprender a ser regente”. Assim, ele aprende a “ser regente” seguindo o sistema da Instituição Coral.



Figura 20- Organista e “aprendiz de regente”.

Da mesma forma, a presença do organista no ensaio também é conveniente para o regente. Enquanto o organista aprende aquilo que é de seu interesse, o regente também é auxiliado pela presença do organista no ensaio “[...] o órgão facilita o processo de leitura musical no ensaio” (Weber, 2013 c).

Existindo ou não o organista, a Instituição Coral continuaria existindo, por isso, trata-se de uma ação “tática” do regente e do organista que modificam o sistema da Instituição Coral, ou seja, agenciam seus interesses, mas continuam tendo que realizar os ensaios dentro das ações de “estratégia” da Instituição Coral e da igreja.

Outra situação “tática” foi aquela da atuação dos coralistas nas missas. Uma das coralistas me disse que participa do coral porque gosta de cantar, no entanto, para que pudesse completar essa ação ela precisou realizar a leitura de um salmo bíblico, ou seja, uma atividade além do canto. Embora sua “tática” fosse participar do coral para cantar, ela precisou realizar outra atividade atribuída ao grupo coral.

O caso do regente Leonardo que, após se aposentar decidiu iniciar a sua atuação como regente, também exemplifica uma ação “tática”. Para atuar na regência, ele iniciou aulas visando à sua preparação para a atividade. Os cantores corais exigem conhecimento do regente no decorrer dos ensaios. Como apresentei anteriormente, eles opinam sobre o fazer musical, questionam o andamento das músicas e, aqueles que têm o domínio da leitura musical, comentam sobre as linhas melódicas que foram cantadas de forma diferente da que consta na partitura de ensaio.

Caderno de campo:

Quinta-feira, 27/06/2013 - Ensaio do Coral Imaculada Conceição. Um dos integrantes parou o ensaio e disse: - “Leonardo! Eu acho que o que os homens estão cantando é diferente do que está na partitura. Olha aqui! [integrante do GCIC mostra a partitura para Leonardo]. Leonardo responde: - “É mesmo, mas não tem problema porque não compromete o arranjo”.

O conhecimento musical é fundamental para o regente, na conquista da liderança, pois ele é constantemente testado e, para se manter na Instituição Coral, precisa acionar ações “táticas” que validem a sua permanência. No caso, estas ações são a busca por conhecimento musical e a representação deste conhecimento no decorrer do ensaio.

Enfim, as negociações individuais e institucionais evidenciam relações de poder, onde alguns têm o poder institucional e outros buscam seu agenciamento dentro das estruturas fixadas pelas instituições. Neste processo, alguns indivíduos conseguem se agenciar através de “táticas”, podendo obter algumas vantagens. Isso faz com que a Instituição Coral prossiga em suas atividades, pois os interesses de

indivíduos e de grupos estão sendo contemplados através da prática musical de canto coral.

CAPÍTULO 4

“A ENCANTADORA TRADIÇÃO GERMÂNICA”: ETNICIDADE E MÚSICA

4.1 DIFERENTES ABORDAGENS DA ETNICIDADE

“As pesquisas contemporâneas sobre a etnicidade, para além de suas divergências, repousam numa base mínima de aquisições teóricas comuns originárias da crítica geral do ponto de vista primordialista” (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p. 123). Segundo Poutignat e Streiff-Fenart, tal ponto de vista, hoje ultrapassado, foi o ponto de apoio para o desenvolvimento da maioria dos conceitos posteriores de etnicidade.

Segundo este ponto de vista, as ligações étnicas estavam baseadas em ligações primordiais como aquela que os indivíduos atribuem aos vínculos de parentesco “[...] caracterizados pela intensidade da solidariedade que suscitam, por sua força coerciva e pelas emoções e o sentimento do sagrado que lhes são associados” (*Ibidem*, p. 88). De um lado, a fonte de ligações primordiais estava na similaridade entre aqueles indivíduos que, sem tê-la escolhido, compartilhavam a herança cultural transmitida por ancestrais comuns, já, de outro lado, essas ligações primordiais estavam relacionadas com uma afinidade natural muito mais do que com uma interação social (*Ibidem*, p. 88-89).

Contudo, a concepção da etnicidade como um dado primordial foi sendo criticada pela antropologia e, a partir da crítica, foram sendo formuladas novas teorias. Dentre elas, a etnicidade foi entendida como uma extensão do parentesco (paradigma sociobiológico), como expressão de interesses comuns (teorias instrumentalistas e mobilizacionistas), como reflexo dos antagonismos econômicos (teorias neomarxistas), como sistema cultural (abordagens neoculturalistas) e como forma de interação social.

No paradigma sociobiológico, a etnicidade foi descrita como um método de seleção dos aparentados, ela era um meio para maximizar as chances de sobrevivência e de reprodução do grupo. Tal paradigma postulava que os humanos eram “[...] geneticamente programados para maximizar suas chances de sucesso na reprodução, o que implica não somente a reprodução dos genes de um indivíduo,

mas daqueles com quem ele compartilha genes, a saber, sua parentela” (*Ibidem*, p. 93). Ou seja, não se trata mais de uma relação primordialista, mas biológica.

As teorias instrumentalistas e mobilizacionistas situaram a etnicidade como “[...] um recurso mobilizável na conquista do poder político e dos bens econômicos” (*Ibidem*, p. 95). Nestas teorias é compartilhado o entendimento de que os grupos seriam artificialmente criados e mantidos para obter vantagens coletivas. Esta perspectiva está conectada a uma visão contemporânea de etnicidade.

As teorias neomarxistas tiveram como centro de interesse a relação entre a etnicidade e a classe. Os autores compartilhantes destas teorias estudaram a etnicidade dentro do quadro da expansão capitalista e se ativeram a fornecer uma explicação para o racismo das classes populares nas sociedades ocidentais. Segundo eles, os imigrados tornavam-se mão de obra de baixo custo devido a critérios objetivos e subjetivos “[...] fragilidade dos recursos econômicos, políticos e de acesso a informação e [...] motivações” (*Ibidem*, p. 107). Contudo, ao não considerarem a etnicidade além do quadro capitalista, acabaram criando limitações no estudo. A preocupação dos autores destas teorias em considerar que a divisão do trabalho se deve principalmente ao capitalismo, estavam ignorando que ela também deriva de preconceitos a pessoas “de cor” ou a membros étnicos (*Ibidem*, p. 106-107).

Na abordagem neoculturalista, os autores atribuem um lugar central aos aspectos culturais da etnicidade e opõem-se de forma radical às “concepções tradicionais da cultura como totalidade integrada ou como conjunto de traços descritíveis” (*Ibidem*, p. 109). Segundo ela,

[...] não existem grupos étnicos definidos *a priori*, mas um conjunto variável de categorias étnicas que só possuem significações porque são definidas e utilizadas por pessoas que possuem uma compreensão e expectativas comuns em relação às diferenças fundamentais que separam as pessoas em sua sociedade (*Ibidem*, p. 110).

E, na abordagem da etnicidade como forma de interação social, ela foi entendida como um processo contínuo de dicotomização entre membros e *outsiders* validado na interação social. Tal abordagem contestou a linha primordialista na medida em que afirmava que a etnicidade não era uma qualidade inerente à pertença, adquirida uma vez por todas desde o nascimento, mas sim um processo.

Fredrik Barth contribuiu para a teorização da etnicidade como uma forma de interação social. Segundo ele, até 1969, ainda persistia a visão de que o “isolamento geográfico e social teriam sido os fatores críticos para a sustentação da diversidade cultural” (*Ibidem*, p. 188). A partir de sua publicação de *Grupos étnicos e suas fronteiras* (1969) foi modificada a noção de que a falta de relações com outros grupos culturais teria sido determinante para a manutenção das tradições culturais ao longo dos anos.

Por outro lado, ele não acreditava que a mudança resultante das interações com o “outro” existisse sob a forma do empréstimo ou da aculturação. Segundo ele, “a interação em um sistema social [...] não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos” (*Id.*). Barth (1969) pressupõe o contato cultural e acredita que “as fronteiras persistem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam” (*Ibidem*, p. 188), pois, “onde indivíduos de culturas diferentes interagem, poder-se-ia esperar que tais diferenças se reduzissem, uma vez que a interação simultaneamente requer e cria uma congruência de códigos e valores de conduta” (*Ibidem*, p. 196), mas não, as “situações de contato entre pessoas de culturas diferentes também estão implicadas na manutenção de fronteiras étnicas” (*Id.*).

No sentido referido por Barth, o processo de aculturação era relacionado a um processo que poderia levar ao desaparecimento de diferenças culturais, o que é contestado pelo autor. Para ele, as diferenças podem permanecer apesar do contato cultural.

A contribuição de Barth, através do conceito de “fronteiras” e da afirmação de que as diferenças podem permanecer apesar do contato cultural, continua em vigor na academia. Ewald (2011, p. 22), por exemplo, desvelou que as “bandinhas”, apesar de aculturadas (com a incorporação de outras tradições musicais na sua música), destacam diferenças e são percebidas pelos “outros”, inclusive para o próprio pesquisador, como uma prática musical teuto-brasileira.

Contudo, a etnomusicóloga Kartomi (1981, p. 230) isola alguns problemas no uso do termo aculturação. Segundo ela, há uma grande probabilidade de que todas as músicas sejam uma síntese de mais de uma influência cultural.

Se isso é assim, então é inútil, até mesmo sem sentido, falar de uma música aculturada (como o resultado do contato) e de uma não aculturada, por outro lado. A síntese musical intercultural não é a exceção, mas a regra. Conflito e mudança são parte da natureza da realidade (Kartomi, 1981, p. 230).

Os conceitos e teorizações até aqui apresentados foram desenvolvidos a partir da crítica geral do ponto de vista primordialista, que “[...] permanece até hoje um ponto de partida obrigatório” (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p. 87). À crítica geral, o conceito de etnicidade foi sendo discutido e reelaborado até chegar ao seu estado atual de debate⁶⁶.

4.2 O CARÁTER RELACIONAL DA IDENTIDADE ÉTNICA

Hoje, dadas as discussões, as pesquisas contemporâneas possuem pontos de acordo fundamentais, que são o caráter mais relacional que essencial das identidades étnicas e o caráter mais dinâmico que estático da etnicidade.

O aspecto relacional implica o fato de que “[...] o Nós constrói-se em oposição ao Eles” (*Ibidem*, p. 123). É das interações do mundo moderno e do universo urbano que as identidades étnicas se tornam salientes (*Ibidem*, p. 124).

No decorrer da pesquisa observei que algo inusitado estava acontecendo no município de Dois Irmãos. Tratava-se da participação de uma mulher, concorrendo ao cargo de prefeita no município de Dois Irmãos, e que foi eleita, que se identifica como negra e amante do samba. Segundo um morador de Morro Reuter, seus parentes que moravam em Dois Irmãos diziam,

Meus parentes lá, vou te dizer, era piada. Meu sogro, que é mais atento para essas coisas, dizia que isso nunca ia acontecer. Tu sabe, né? Lá é uma colônia alemã, desde muito antigamente. Mas deu, né? Eu não sei muita coisa de Dois Irmãos, porque eu vou muito para Sapiroanga e vou no mercado de São José [São José do Herval – distrito de Morro Reuter – local onde mora], né. Mas, pelo que vejo, ela é “morena”⁶⁷, então ela é um pouco diferente do “alemão”, né (Morador local, 2014).

⁶⁶ Segundo Poutignat e Streiff-Fenart (2011, p. 120) “o debate sobre etnicidade foi alimentado desde a década de 1970 por uma abundante bibliografia que, enriqueceu de modo considerável o conhecimento empírico das situações interétnicas atuais em todas as partes do mundo, não chegou verdadeiramente até hoje a permitir que se destaque uma teoria geral da etnicidade”.

⁶⁷ O morador local explicou que “a gente fala ‘morena/moreno’ porque não é bom falar negro. Se um ouve pode dar cadeia.”

No município que se representa através da história da imigração alemã e investe no projeto da “Encantadora Tradição Germânica”, haveria espaço para um/uma governante que não é descendente do imigrante alemão? Essa situação é contrastante se refletirmos sobre os discursos do pioneirismo alemão ou do colono trabalhador que estão presentes na concepção étnica de “germanidade teuto-brasileira” (Seyferth, 1993) ⁶⁸.

Refletindo sobre essa situação inusitada eu, que sou de uma família que se identifica, de um lado, com a descendência italiana e afro-brasileira e, de outro, com a descendência alemã, sempre acompanhei o discurso de superioridade do teuto-brasileiro em relação ao afrodescendente e ao indígena. Meu pai me conta que na cidade onde morava quando criança, Tenente Portela, os indígenas tinham uma relação de troca com os teuto-brasileiros. Eles trocavam balaios por alimentos que eram plantados nas terras pelos “teutos”. Dessa relação, “[...] era comum que os teutos os chamassem de ‘bugres’⁶⁹, pois eles não cultivavam suas terras, estavam sempre caminhando pelas ruas procurando algo para comer; ao contrário do colono, que roçava, arava suas terras, plantava, colhia, comercializava sua produção” (Nelson Matter, 30/12/2013).

O colono alemão era trabalhador. Ele chegou no Brasil e, mesmo em meio às dificuldades conseguiu sobreviver e construir a sua vida. Toda a família trabalhava de domingo a domingo e de sol a sol e não ficávamos ‘fazendo festa’ durante o dia todo como entendíamos que os outros faziam, os ‘pelo duro’⁷⁰ e os ‘bugres’. Toda a família ia para a roça trabalhar e da roça para a escola e vice-versa. Hoje eu sei que esse entendimento sobre os índios foi resultado da falta de conhecimento sobre a sua cultura, mas era assim que eles eram vistos no meu tempo de guri (Nelson Matter, 30/12/2013).

Frente a essa concepção, aos discursos de superioridade que ouvi e à situação da eleição da prefeita Tânia, me perguntei: “ – Como um indivíduo ‘de fora’, que se identifica como negro e amante de samba seria aceito por uma comunidade de ‘teutos’ que iniciaram um projeto de turismo com base na ‘Encantadora Tradição

⁶⁸ Trabalho apresentado no XVII Encontro anual da ANPOCS disponível online, sem numeração de páginas

⁶⁹ Nelson Matter entende que a definição “bugres” imposta aos índios na década de 80 significava que “[...] eles eram um grupo de pessoas [sem cultura, xucros e silvícolas]” (Nelson Matter, 30/12/2013).

⁷⁰ Segundo ele, “pêlo duro” significa “indivíduos cuja etnia é indefinida ou pessoa resultante da mistura de várias raças”. Nelson esclarece que “ambas as definições eram termos empregados pejorativamente, fruto do puro desconhecimento e da ignorância a respeito do tema” (Nelson Matter, 30/12/2013).

Germânica’?” Esse é um caso que representa as interações do mundo moderno e que evidencia as identidades étnicas. Da percepção do “outro”, representado por Tânia, a etnicidade dos grupos corais no município foi ressaltada. Desta percepção, não demorou a surgir um boato em Dois Irmãos de que não haveria mais investimentos no *Kerb*.

A exodifinição de Tânia evidencia a identidade étnica e a etnicidade desses grupos, que afirmam: “Nós cantamos canto coral, somos ‘descendentes de alemães’, temos a nossa festa *Kerb*. Foi uma preocupação pensar que alguém ‘de fora’ pudesse assumir a liderança do município e vir a investir em outras festas que não as nossas” (coralista). Esta fala mostra a candidata sendo observada como “o outro”. Nesta observação ela é estereotipada como o “outro”, aquele que não é do nosso grupo, que não conhece “as nossas festas”, nossa cultura, e que, por isso, pode vir a investir em outras festas e culturas.

Segundo Poutignat e Streiff-Fenart (2011, p. 123) a identidade étnica é construída na observação relacional. Nesta construção, o grupo em questão resalta algumas de suas características para identificar e diferenciar quem são enquanto grupo, e quem são “eles” ou, nesse caso, “ela”. Observando a relação entre os coralistas e Tânia, torna-se evidente que esta construção foi estereotipada, pois ao ser eleita, Tânia anunciou a todo o município que investiria no *Kerb*. Contudo, foi dessa relação que o grupo de “descendentes de alemães” ativou a sua etnicidade. Como afirma Poutignat e Streiff-Fenart (*Ibidem*, p. 162) “[...] a etnicidade enquanto um repertório de rótulos e de estereótipos é elemento de um saber cultural compartilhado, ativado pelos atores em ocorrências situadas e com objetivos interacionais específicos”. A presença de alguém “de fora” ativou algumas características de diferenciação do próprio conjunto de indivíduos que se endodenomina “descendentes de alemães”.

O estudo da relação de oposição “nós” e “eles” pode ser aplicado à análise de todo o tipo de identidade coletiva. Isso é o que afirma Jean-William Lapierre (2011, p.12). Segundo o sociólogo francês, esta relação de oposição não define especificamente a etnicidade, mas sim qualquer tipo de identidade coletiva, o que não responde o porquê de uma endodifinição ou “traços culturais” serem acionados nessa distinção. Tal definição é o resultado de algo que une o grupo, ou seja, ela não existe por acaso. Lapierre afirma que existe algo que une o grupo fazendo com

que ele se identifique através de determinada definição. Para ele, os “traços” não existem por acaso, eles se formam ou se formaram através de uma história comum.

[...] os 'traços culturais diferenciadores' não são uma coisa qualquer... eles se formaram no curso de uma história comum que a *memória coletiva* do grupo nunca deixou de transmitir de modo seletivo e de *interpretar* transformando determinados fatos e determinados personagens lendários por meio de um trabalho do imaginário social em *símbolos* significativos da identidade étnica' [grifos do autor] (*Ibidem*, p. 12-13).

A definição tem relação com a história de definições que foram sendo atribuídas aos imigrantes/colonos/“teutos”/“alienígenas”/descendentes de imigrantes alemães, por outros ou pelo próprio grupo.

Hoje, ser “descendente de alemão” é uma representação de caráter positivo, que remete à história da imigração bem sucedida do “alemão” no Brasil, que, enfrentando fome e muitas dificuldades, sobreviveu à vida na “selva”. Nas histórias contadas pelos coralistas integrantes dos grupos corais, estão presentes situações de dificuldades na construção da primeira igreja, na dificuldade de locomoção até o médico, e na vitoriosa instalação do “alemão” que enfrentou as dificuldades da colonização e que hoje existe na representação do “descendente de alemão”. Mas, antes de existir tal definição dos grupos corais, a história conta que estes indivíduos e seus grupos eram denominados “alienígenas”, “não representantes da brasilidade” e “colonos”, termos relacionados a um caráter de inferioridade.

Segundo Seyferth, no Período Vargas, os indivíduos que portavam etnicidade e culturas diferenciadas eram considerados “alienígenas” (Seyferth, 1997, p.131). Ewald (2011) também destaca que os teuto-brasileiros não representavam a brasilidade que o projeto nacionalista de Vargas buscava para a representação da cultura musical brasileira, ou seja, não faziam parte do cânone de brasilidade (*Ibidem*, p. 51). Outra definição atribuída aos imigrantes foi a de “colonos”, que inicialmente remetia à inferioridade quando relacionados às “pessoas da cidade”, e que, depois, passou a representar, entre o mesmo grupo, um sentido de comunidade, baseando-se na história comum da colonização – na qual o pioneirismo dos primeiros colonos emergiu como símbolo étnico (Seyferth, 1993)⁷¹.

⁷¹ Trabalho apresentado no XVII Encontro anual da ANPOCS disponível online, sem numeração de páginas.

A exodificação dos grupos de imigrados no Brasil carregava pressupostos de inferioridade e foi transformada, passando pela inversão dos critérios impostos. Ao contrário das exodificações atribuídas, a endodificação tem um caráter positivo. Seyferth (1981), ao referir-se à literatura teuto-brasileira, evidencia a definição de “colono” e a significação atribuída ao termo pela literatura escrita por teuto-brasileiros. Ela afirma que “[...] um tema comum dos contos e novelas é a vida difícil dos imigrantes das selvas brasileiras, seu papel de pioneiro, que coloca o próprio colono teuto-brasileiro como personagem herói de uma epopeia anônima” (*Ibidem*, p. 108); ou seja, o “colono” é definido como o pioneiro, e a definição carrega um aspecto de superioridade, que contrasta com aqueles primeiros impostos por “outros”.

Ao apresentar a endodificação de “colono”, Seyferth demonstra o caráter positivo da definição com a inversão do significado da definição de exterior/negativo para interior/positivo.

[...] a dialética entre exo e endodificações passa pela inversão dos critérios impostos, pela transmutação deles do exterior/negativo para o interior/positivo, processo que inclui a mudança de rótulo (oriental *versus* asiático ou negro *versus* afro-americano) e a inversão do estigma’ (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p. 147).

Contudo, em meu estudo, a definição acionada pelos atores foi a de “descendentes de alemães” em uma relação de continuidade com a definição interior/positiva de “colono”. Ao relatarem sobre o passado, estavam sempre presentes as histórias de dificuldades superadas, como a história de um altar trazido do município de Tupandi para a Igreja São Pedro e São Paulo de Morro Reuter, e as dificuldades que os imigrantes enfrentaram naquele terreno em meio à mata nativa. O discurso “nós somos descendentes de alemães” faz referência à imagem do colono pioneiro que se superou diante das dificuldades.

Ao mesmo tempo em que existe uma relação com essa história relatada na literatura, escrita por teuto-brasileiros, e reiterada pelos atores da Instituição Coral, há também uma relação com o alemão que vive hoje na Alemanha.

Caderno de campo:

Quinta-feira, 26/11/2013 - Ensaio para o Natal. O Natal está se aproximando. Dentro de um mês os grupos corais Imaculada Conceição e São Pedro e São Paulo, sob a regência de Leonardo Weber, se apresentarão no município de Dois Irmãos. No repertório estão canções de

Natal com o tema do Menino Jesus e canções em língua alemã. Hoje eu cheguei na igreja 10 minutos antes do ensaio iniciar. Cumprimentei o regente e sentei próxima a ele. Ao seu lado estava uma senhora que segurava um livro de canções. ‘Essa é uma nova integrante do nosso coral, [...] na verdade ela já participou do coral e agora está voltando a participar. Nós estamos conferindo a pronúncia das músicas em língua alemã, vendo se está correto’.

Durante o ensaio ouvi o regente Leonardo perguntar para esta mesma coralista se o grupo estava pronunciando corretamente as canções em alemão – “É, assim mesmo, está bem.” – respondia, ela. Frente à situação, me perguntei sobre o porquê de o regente perguntar a correta pronúncia de uma canção em língua alemã para a coralista, que, até então, eu não conhecia. Tratei de conversar com ela antes de um dos ensaios, para compreender a questão. Sentei ao seu lado, no banco de madeira da igreja, me apresentei e disse a seguinte frase: “A senhora é boa no alemão”. “ – Sim, eu morei muitos anos na Alemanha” – ela respondeu, e continuamos o diálogo. Então ela me contou a história do seu esposo,

[...] meu marido trabalhava em uma concessionária de automóveis e foi convidado, através da empresa, para trabalhar na Alemanha. Ficamos morando lá por muitos anos, mas depois que meu marido faleceu eu voltei para cá. Meus filhos moram na Alemanha, mas eu voltei. Minha família é daqui [do Brasil]” (Gertrud Katharina Thobe, 2013).

Apesar de muitos integrantes do grupo coral se comunicarem em dialeto alemão, consideram como pronúncia correta da língua alemã aquela que é pronunciada na Alemanha. Nesta situação, por exemplo, consideraram como correta a pronúncia da senhora que residiu na Alemanha; o que evidencia que o regente quer aproximar a pronúncia das canções do seu grupo coral às do alemão atual.

A identificação acionada em relação com o idioma alemão da Alemanha e das ideias sobre o “colono” pioneiro da literatura escrita por teuto-brasileiros e acionada pelos coralistas através da identificação como “descendentes de alemães”, são símbolos da identidade étnica formadas no curso da história comum.

Do contrário, Tânia, “a prefeita negra”, não possui uma história comum com esses indivíduos. Dessa forma, suas características criaram uma imagem estereotipada; gostar de samba, ser negra e ser “de fora” foram características suficientes para que os “descendentes de alemães” criassem um estereótipo que incluía o pressuposto de que para às tradições locais não seria dada a “devida atenção”.

Quando chega um 'de fora' eles desconfiam [moradores de Dois Irmãos], principalmente se for 'moreno'. É só tu vê, se chega um lá que eles não conhecem, eles não vão te cumprimentar, ficam olhando de canto de olho, só observando (morador local, 2014).

Embora Leonel, nesse trecho de entrevista, não esteja se referindo à Tânia, a frase desvela um pouco do entendimento que este grupo de pessoas de Dois Irmãos tem em relação aos “de fora”, principalmente se for “moreno”.⁷²

No entanto, como relatado anteriormente, Tânia realizou o contrário do que estava sendo estereotipado, e investiu no *Kerb*, talvez por pressão política ou pelo retorno financeiro e turístico que ele traz à cidade, mas embora ela tenha investido nessa festa, continuou sendo identificada como “não alemã”; “ela não é alemã, você vê”⁷³.

O caso de Tânia evidencia as fronteiras étnicas sendo construídas a partir da relação “nós” e “outros”. A noção elaborada por Barth (1969) sublinha que é a fronteira étnica que define o grupo e não a matéria cultural que ele abrange. São essas fronteiras que definem o grupo étnico e que permitem que ele se dê conta de sua persistência. Essas fronteiras são destacadas quando o grupo precisa definir e manter seus próprios limites e negar os dos outros. Nesse caso, com a presença do “outro”, os grupos musicais se deram conta de suas características e destacaram as fronteiras.

Tais fronteiras podem ser pensadas em termos musicais. A etnicidade pode ser usada por atores sociais em específicas situações locais para eleger fronteiras na manutenção de distinções entre “nós” e “eles” (Stokes, 1997, p. 6) e elas podem estar destacadas nas escolhas de gêneros musicais. Contudo, essa relação vai além da simples escolha por um gênero (como o samba, por exemplo), mas se relacionada com fenótipos, pois, como observei, mesmo que os coralistas “performatizem” diferentes repertórios (popular, sacro, “típico”) eles continuam se identificando como grupo e marcando fronteiras. Desta forma, se cantassem samba, poderiam continuar se identificando como grupo de “descendentes de alemães”, pois essas fronteiras são flexíveis.

⁷² Relembro aqui que ‘moreno’ significa negro e que se trata de uma denominação utilizada para não criar uma imagem de xenofobismo.

⁷³ Ouvei esse discurso em alguns diálogos com pessoas da localidade.

Mas a questão é mais complexa porque estes grupos corais **não cantaram sequer um samba** em situação de *performance* musical em que estive presente, assim como tampouco encontrei esse repertório em suas pastas de ensaio. Ou seja, o que parece ser um delimitador de fronteira hoje, logo poderá adentrá-la, devido à sua flexibilidade. O que diferencia esses grupos, de fato, não são somente os repertórios (embora, em uma medida eles também o sejam), mas características de fenótipo em associação a gêneros musicais e a narrativas que diferem daquelas compartilhadas por um grupo que está exodefinindo outro⁷⁴.

As fronteiras, segundo Poutignat e Streiff-Fenart (2011), são flexíveis e não representam barreiras; pois, embora um indivíduo de outro município possa ser considerado “de fora” e “não alemão”, ele pode vir a ser admitido a compartilhar a experiência do grupo, como foi o caso de Tânia, e também como foi o meu caso.

Tânia foi considerada “de fora”, mas mesmo assim foi aceita e eleita prefeita em Dois Irmãos, no dia 1 de janeiro de 2013. Tânia é formada em enfermagem e atua nesta área; sua experiência na área da saúde foi um dos aspectos explorados no período pré-eleitoral. Nesse caso, ela não era apenas alguém “de fora”, mas alguém com conhecimento e que estava sendo apoiada por um partido político de representatividade, o que validou a sua posição de que mesmo sendo manifestadamente de *outsider*, foi admitida.

Eu também fui admitida pelos grupos corais, identificada por eles como “descendente de alemães”, porém percebida como de outra localidade e com outra forma de cantar. Durante o período da etnografia, eu era conhecida como a “Suelen da UFRGS”. Nesta representação estava explícito que eu não era de Dois Irmãos e nem de Morro Reuter, mas da UFRGS de Porto Alegre. Ao ser apresentada aos coralistas, os regentes diziam: “Essa é a ‘Suelen da UFRGS’, ela é estudante de música, cantora e pesquisadora” e os coralistas perguntavam aos regentes: “–Qual é sobrenome dela?”. “–É Scholl Matter. Sim, é sobrenome alemão”.

Ainda sobre a construção “nós” e “outros”, percebi a identidade étnica e a etnicidade dos grupos corais, marcadas na *performance* nos Encontros/Festivais de Corais. Os dois corais de igreja e o de Associação, quando participavam destes

⁷⁴ O mesmo acontece com “descendentes de alemães”, onde a autenticidade está marcada a partir de uma relação ternária: luterano x “descendente de alemães” x canto coral. Outra configuração já não é considerada símbolo de autenticidade, conforme lembrou o etnomusicólogo Werner Ewald no encontro das “Jornadas de etnomusicologia/musicologia (UFRGS/UFPEL)” na Universidade Federal de Pelotas, no ano de 2013.

encontros, definiam com uma semana de antecedência o repertório a ser executado. “Precisamos cantar uma canção em alemão”, diziam os regentes Leonardo e Querino.

Assistindo aos encontros, notei uma diferença entre os corais das localidades estudadas e os de outras localidades. A diferença entre os grupos estava marcada através do repertório. Os grupos considerados “de fora”, nos encontros corais, por exemplo, cantaram música sertaneja a duas vozes com acompanhamento de violão; e os grupos corais deste estudo, na relação com os “de fora”, contemplam em seu repertório pelo menos uma canção em alemão a quatro vozes.

Um dos moradores de Morro Reuter, Leonel Valk, me narrou que há diferença entre os quatro grupos “alemães” de canto coral e os “outros grupos”. Segundo ele, a diferença não está somente nas escolhas de repertórios. Na relação com “outros grupos”, os “alemães”⁷⁵ de Morro Reuter e de Dois Irmãos têm a sua representação marcada não somente nas músicas, mas, também, nas corporalidades.

Mas deixa eu te fazer uma pergunta, já que tu estuda: qual é a diferença entre os “alemães” daqui, os italianos e os gaúchos? [...] O alemão é desconfiado, ele vai te cumprimentar com um gesto diferente. Deixa eu te mostrar, porque é no corpo, né. Os alemães sempre vão ficar com um pé atrás e o braço bem esticado. É verdade, porque eu estou observando isso faz tempo. Eles não te abraçam. Os gaúchos cumprimentam e encostam no braço e os ‘italianos’ lá de Caxias vão te abraçar (Valk, 07/03/2014).



Figura 21 – Leonel Valk representando o cumprimento entre “alemães” (ver faixa 9).

Quanto aos repertórios, o “sertanejo” anima a plateia que está assistindo e participando do encontro de corais. Alguns dos integrantes da plateia batem palmas

⁷⁵ “Alemães” é uma categoria utilizada por Leonel Valk, morador de Morro Reuter, na diferenciação entre as identificações que podem ser assumidas por diferentes pessoas.

para acompanhar as músicas e até cantam o repertório em dinâmica de pianíssimo. Em um desses encontros, ouvi o GCSPSP comentar sobre esses “outros”, “–É simples, mas é bonito” disse uma coralista que estava sentada no banco de madeira da igreja, logo atrás de mim. “Por que simples?” – pensei.



Figura 22 – Encontro de grupos corais em Santa Maria do Herval. Dia 01 de maio de 2011⁷⁶

O canto coral a quatro vozes é considerado complexo, como diz o regente Querino Klauck: “Durante o ensaio passamos uma voz de cada vez. No início é um pouco difícil juntar todas as vozes, mas depois flui.” (Roque Querino Klauck, dezembro de 2010). Eu compartilho desta constatação de Klauck, quando ele afirma que “[...] é um pouco difícil juntar todas as vozes”, pois minha experiência ensaiando grupos corais em Porto Alegre, no decorrer de minha atuação como bolsista de extensão do Programa de Corais da Extensão da universidade, mostrou-me que ensaiar um grupo coral cantando a quatro vozes é uma tarefa que tem sua complexidade. O canto coral cantado pelos coralistas do grupo São Pedro e São

⁷⁶ Fotos do meu arquivo pessoal organizado no decorrer do desenvolvimento do trabalho monográfico orientado pela Prof^a Elizabeth Lucas.

Paulo quase sempre é a quatro vozes, mesmo que isso exija mais tempo de ensaio, afirma o regente Querino Klauck.

Ainda refletindo sobre o canto coral, o grupo Imaculada Conceição também evidenciou a relação entre as vozes dos arranjos corais e a complexidade do repertório. Era um ensaio de quinta-feira na Igreja Imaculada Conceição em Morro Reuter. Neste dia o regente estava preparando o repertório a ser executado nas próximas missas e encontros de corais. Uma das músicas trabalhadas foi uma “Ave Maria” arranjada para sete vozes (soprano 1 e 2, contralto, tenor 1 e 2 e baixo 1 e 2).

Iniciado o ensaio, Leonardo Weber destacou algumas vezes uma das características da música: “São sete vozes” – ele dizia. Ao final daquela noite de quinta-feira, todas as sete vozes sabiam sua linha melódica a ser cantada, mas quando Leonardo Weber tentava juntá-las aconteciam desencontros e atrapalho “É assim mesmo, são sete vozes, é difícil. Vamos ter que ensaiar muito” (Caderno de campo - depoimento de Weber - 13/06/2013).

Essa situação de ensaio apresenta um pouco sobre o entendimento do regente. Quanto mais vozes no arranjo coral, mais tempo de dedicação à mesma música se faz necessário. O entendimento é compartilhado pelos coralistas que, quando dizem que o repertório de “outro” grupo coral é simples, estão representando sua concepção sobre a prática de canto coral. Pensando em termos do número de vozes, chega-se a uma conclusão: quanto mais vozes no arranjo coral, mais sofisticada é considerada a canção. A canção “típica”, por exemplo, segundo os regentes Leonardo Weber e Querino Klauck, é arranjada para quatro vozes.

Voltando à discussão sobre a diferença e a identificação entre os grupos, em termos de etnicidade, esse encontro com os “outros” realçou os traços étnicos. Enquanto os “outros” se representavam, por exemplo, como gaúchos, o “nós” foi representado nas canções em alemão de forma a indicar o diferencial entre grupos. Essa representação de identificação e alteridade também aconteceu na Festa do Bolão em Morro Reuter, quando o GCSPSP escolheu “performatizar” pelo menos uma canção em alemão para marcar a identidade teuto-brasileira “[...] nós, que somos de família alemã, vamos cantar um hino em alemão” (Klauck, 2013) (ver **faixa 10**).

Ao me propor a tal estudo, não me coube teorizar o resultado musical e avaliar se este foi “transplantado” (Kartomi, 1981), “transterritorializado” (Satomi, 2004), ou se houve uma “aculturação” dos grupos étnicos teuto-brasileiros no Brasil

(Ewald, 2011), pois não me ative a averiguar a procedência de cada um dos repertórios dos grupos corais.

Objetivei o estudo das interações construídas no presente⁷⁷, a partir de seu processo e não de seu resultado musical, muito embora eu considere que o repertório que hoje é performatizado teve seus precursores históricos, bem como a concepção de identidade étnica dos descendentes de imigrantes/teuto-brasileiros pode ter sido construída em Dois Irmãos e Morro Reuter de forma similar a como foi construída em Santa Catarina - a partir das publicações divulgadas pela imprensa alemã no Brasil, desde 1852⁷⁸.

Esses conceitos acionados para o estudo do resultado do contato cultural são conceitos problemáticos e que, para serem desvelados, exigem o estudo a partir do método da etnografia histórica. Para os autores especificados, tais conceitos foram aplicáveis. Segundo Kartomi (1981, p. 229-230), a metáfora “música transplantada” é o processo de mover uma música para um novo ambiente cultural, o que envolve uma operação de risco tal como seria para transplantar uma planta. Esse transplante pode implicar em condições não naturais, doença ou morte de plantas exóticas, assim como de algumas músicas. Segundo Satomi (2004, p. 5) “música transplantada” não foi aplicável ao contexto de seu estudo, entre descendentes de japoneses, pois correspondia a “uma população que se move em condições forjadas ou quando um repertório inteiro se desloca para um novo ambiente”. Para ela, música “transterritorializada” era um conceito melhor aplicável, pois ela considera que o movimento emigratório desses foi “voluntário”, embora ela não ignore os problemas de desemprego, guerras, etc. que forjaram a migração. A aculturação, conceito aplicado por Ewald (2011) no estudo entre teuto-brasileiros, é entendida como a incorporação de outras tradições musicais na música de grupos étnicos (*Ibidem*, p. 22).

Contudo, aqui, analisei o processo de identificação e de diferenciação de identidades e de repertórios musicais em vista do processo de delimitação de

⁷⁷ Utilizo a palavra presente, mas entendo que o que eu considere como presente durante o desenvolvimento dessa etnografia da música, ao ser digitado aqui, já se tornara passado.

⁷⁸ Seyferth (1989, p. 3) defende que a ideologia étnica alemã nos municípios de Brusque e de Guabiruba nos anos de 1974 a 1976 (Estado de Santa Catarina) estava vinculada à ideia de germanidade “[...] que se apresenta com todas as características de uma ideologia étnica – divulgada nas colônias alemãs no sul do Brasil pela imprensa em língua alemã, desde 1852 (data em que apareceu o primeiro jornal teuto-brasileiro em Porto Alegre) até 1941 (quando foi proibida por lei federal).

fronteiras flexíveis e do acionamento de identidades étnicas na interação com “outros” significativos dentro de um processo presente-futuro (principalmente), em vista dessa abordagem, não me coube aplicar tais conceitos.

4.3 O CARÁTER DINÂMICO DA ETNICIDADE

Além do aspecto relacional, a etnicidade também possui um caráter mais dinâmico do que estável, ou seja, “[...] seu conteúdo tanto quanto sua significação são suscetíveis de transformações e de redefinições” (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p. 125).

[...] a etnicidade não é um conjunto intemporal, imutável de 'traços culturais' (crenças, valores, símbolos, ritos, regras de conduta, língua, código de polidez, práticas de vestuário ou culinárias, etc.) transmitidos da mesma forma de geração para geração na história do grupo; ela provoca ações e reações entre este grupo e os outros em uma organização social que não cessa de evoluir ⁷⁹ (*Ibidem*, p. 11).

Neste processo, qualidades ou propriedades que os atores consideram como significativas podem ser ressignificadas no decorrer da história do grupo, assim como a forma de organização e o princípio de divisão do mundo social podem variar de importância de acordo com as épocas e situações.

[...] a etnicidade não se define como uma qualidade ou uma propriedade ligada de maneira inerente a um determinado tipo de indivíduos ou de grupos, mas como uma forma de organização ou um princípio de divisão do mundo social cuja importância pode variar de acordo com as épocas e com as situações (*Ibidem*, p. 124-125).

Hoje, a prática do canto não existe através das mesmas relações de outras épocas. As relações são novas e provocam ações e reações entre esse grupo e os outros. Em Morro Reuter, por exemplo, o canto era uma prática musical realizada dentro da igreja e das casas de famílias, o que suscitava determinadas relações; hoje, como tenho demonstrado no decorrer desta etnografia, ele é praticado nos encontros de corais e também têm relações com o município e o turismo.

Na década de 1950, a igreja e a família eram os principais centros de organização desses grupos. O regente Querino Klauck do grupo coral *Wir Lieben das Leben* e do São Pedro e São Paulo, em entrevista, me relatou que a prática

⁷⁹ Poutignat e Streiff-Fenart utilizam a palavra evoluir como sinônimo a transformação e ampliação.

musical no distrito de Picada São Paulo, em Morro Reuter, era praticada nas casas das famílias. Era comum, em dias de chuva, que os filhos se reunissem em sua sala para cantar. “Quando chovia, ninguém podia trabalhar na lavoura, então me lembro da minha família cantando canções alemãs na sala de nossa casa” (Klauck, 20/04/2012). Nos dias chuvosos, em vez de irem todos para a lavoura, eles se concentravam nas suas salas para cantar canções em alemão e o repertório em latim que era ensaiado na igreja e que era retomado nas casas das famílias.

Havia canto nas casas de família e na igreja. Klauck me disse que havia “[...] um grupo de crianças que cantava em latim” (Klauck, 20/04/2012). “Na casa da família do regente Roque Querino Klauck, os meninos cantavam. Eram quatro crianças e cada uma cantava uma voz. Já pensou?! Em família” (Weber, 27/06/2013).

O canto era performatizado nas casas e na igreja. Hoje, ele é performatizado por adultos na igreja, “depois do grupo de crianças, tivemos um grupo coral adulto que, hoje, está sob a minha regência” (Klauck, 20/04/2012).

Geralmente, o grupo coral São Pedro e São Paulo não canta repertório em latim, mas acompanhei a preparação de uma missa em latim na igreja São Pedro e São Paulo em Picada São Paulo, sob a iniciativa do padre. Nesse dia o grupo coral ensaiou um repertório nesta língua e o padre conduziu a missa “de costas” para a comunidade. Segundo os atores, era uma missa para relembrar as antigas rezadas em latim (ver **faixa 11**).



Figura 23 – Missa na Igreja São Pedro e São Paulo. GCSPSP à esquerda.

Segundo Poutignat e Streiff-Fenart, a crença é um dos “traços culturais” que caracterizam a etnicidade. Embora esses autores afirmem que a etnicidade é dinâmica, eles elucidam que, os “traços culturais” de etnicidade existem, e que, embora dinâmicos, podem ser observados. Hoje, a crença no catolicismo é um “traço cultural” dos grupos corais estudados, a qual é acionada nas situações de *performance* musical nas missas. O que Seyferth define como “sinais de etnicidade” é entendido por Poutignat e Streiff-Fenart (2011) como “traços culturais”. Ambos os conceitos destacam que a etnicidade é um conjunto de “sinais”/ “traços culturais” não intemporais e imutáveis, mas que provocam ações e reações entre este grupo e os outros, em uma organização que está sempre se transformando. Na missa, os grupos corais que atuam na igreja são, principalmente, católicos; nos encontros de corais, são católicos e teuto-brasileiros; mas ser católico, neste momento é um traço cultural que está relacionado com ser “descendente de alemães”, pois como disse Leonel Valk, para saber se um grupo é “alemão” ou se ele não é, “aí tudo depende. Depende das pessoas” (Valk, 07/03/2014). Dessa forma, se forem “descendentes de alemães” atuando em um coral católico, pode ser que escolham se representar

como “alemães católicos”, o mesmo se forem “descendentes de italianos” e escolherem se representar como “italianos católicos”.

Isso independe da representação da instituição luterana como alemã (IECLB), como alemã e americana (IELB), ou como romana (Igreja Católica), mas depende das pessoas que compõem esses grupos. Essas pessoas atuam seguindo agenciamentos individuais que contemplem suas demandas, pois mesmo atuando em uma igreja católica, não se representam unicamente conforme a igreja se representa, mas criam a sua própria representação em relação a algo que une o grupo, fazendo com que ele se identifique através de determinada definição. Ou seja, as representações não existem por acaso, elas se formam, ou se formaram, através de uma história comum.

O canto coral nestes grupos da encosta da serra gaúcha tem uma configuração particular, são “descendentes de alemães” católicos que cantam em grupos de canto coral. Reginaldo Gil Braga, em *Aspectos históricos e socioculturais da festa de Nossa Senhora das Lágrimas* (2000), aponta que nos estudos com imigrantes existem relações entre a origem de onde vieram os primeiros imigrantes e a igreja onde, hoje, habitam e retornam seus “descendentes” (aqueles que se identificam como “descendentes” e com a religião católica, não sendo essa relação de par uma regra). Segundo ele, na localidade de Alto Caraá (Caraá, RS) estão atuando “italianos católicos”, que se auto-representam na Festa da Nossa Senhora das Lágrimas, principalmente como católicos. Essa relação existe, pois os primeiros imigrantes no local foram italianos que organizaram uma festa que é reproduzida todos os anos (Festa de Nossa Senhora das Lágrimas) a qual era festejada unicamente na Itália, na cidade de onde vieram os primeiros colonizadores italianos para a região (Treviglio).

O mesmo fenômeno ocorre com os descendentes dos antigos povoamentos açorianos no estado do Rio Grande do Sul, que hoje, através dos grupos musicais de Folias do Divino, remetem a identificações étnicas e religiosas representadas musicalmente (Braga, 2011).

Isto evidencia que nem todo o poder de representação é das Instituições, mas que as pessoas podem se agenciar dentro das instituições. Também demonstra que é essencialista pensar que católicos não representam a “descendência alemã”, pois se eles compartilham a história da imigração alemã, das histórias locais sobre esse mesmo tema, e representam-se como tal, é porque o são.

Segundo Jungmann (2002, p. 36), “o movimento de canto é um dos mais antigos movimentos associativos na Alemanha. Ele iniciou no início do século XIX”⁸⁰. No Brasil, Rossbach (2008) argumenta que na região de Blumenau, Santa Catarina, as sociedades de canto foram uma das principais manifestações culturais dos imigrantes. O etnomusicólogo Werner Ewald, através de seu projeto *Banco de Dados Etno (Musicológico) e Hinológico* desenvolvido na Escola Superior de Teologia (EST), em São Leopoldo, disponibiliza fotos de sociedades de canto no Rio Grande do Sul atuantes no século XIX. Isso corrobora a afirmação sobre o quanto a atividade de canto estava vinculada aos imigrantes alemães no Brasil, e também que essa prática musical já tinha precedentes na Alemanha antes do movimento imigratório de alemães católicos e protestantes.

A respeito do canto coral “típico” local ensaiado nas igrejas católicas, pude compreender que ele não é ensaiado na igreja por uma iniciativa dela mesma. Houve na história da Igreja Católica uma abertura às práticas musicais locais. O canto que, segundo Klauck (2012) era praticado nas casas de famílias, através dessa abertura, passou a ter espaço também na igreja. Contudo, ele não era ensaiado para ser performatizado nas missas, mas para ser performatizado nos encontros de corais. Isso traz evidências de que o canto coral a quatro vozes em alemão, que é ensaiado na igreja, é uma prática musical da cultura local e não uma iniciativa da própria igreja em construir essa representação alemã. A igreja está preocupada em acolher as práticas musicais locais e não em criar uma representação étnica.

A fim de compreender essa prática musical de canto coral considerada “típica” pelos católicos, seria relevante estender esse estudo para além do estudo entre coralistas católicos, mas, também, ao estudo entre os cantores nas igrejas luteranas em Dois Irmãos e Morro Reuter, os quais também desenvolvem a prática musical de canto coral nas igrejas da IECLB e IELB locais⁸¹.

⁸⁰ Minha tradução para “Die Sängerbewegung ist eine der ältesten Vereinsbewegungen in Deutschland. Sie nahm ihren Ausgang zu Beginn des 19” (Jungmann, 2002, p. 36).

⁸¹ Levanto esta informação relacionando luteranos e católicos, pois pesquisadores da área da etnomusicologia têm me questionado, nos encontros da área, se há relações entre o canto coral fomentado por Lutero na Alemanha do século XIV, em língua vernacular, com o canto coral em língua alemã ensaiado hoje nas igrejas católicas de Dois Irmãos e Morro Reuter. Até onde estudei, o canto coral, nesta pesquisa, tem relação com as sociedades de canto - cultura teuto-brasileira - e não com a igreja luterana.

Traçando um recorrido histórico sobre o canto de luteranos/protestantes e católicos, Joseph Herl (2004, p. 75-76) elucida que Lutero encorajava a sua própria congregação ao canto vernacular (em alemão), mas levou um período até que a congregação começasse a cantar. O autor evidencia que os relatórios da década de 1520 nas igrejas ao redor de Wittenberg - a igreja onde Lutero atuava - mostram a preocupação de ensinar o povo a cantar hinos alemães, mas os relatórios da década de 1570 mostram que as autoridades esperavam que as congregações cantassem. Cerca de dois terços dos relatórios indicam que o povo não cantava ou cantava sofrivelmente. Em dois relatórios de congregações diferentes descreve-se que o pastor não podia dizer as palavras da instituição enquanto distribuía a Santa Ceia porque só ele cantava durante a distribuição. Além disso, há relatos que dizem que, apesar dos membros saberem ler, estes não cantavam nem traziam seus hinários.

Martinho Lutero fomentou o canto vernacular (em alemão) em nível local, mas esse canto não corresponde aos repertórios dos grupos corais em Dois irmãos e Morro Reuter, embora ambos sejam na língua alemã. O antigo canto vernacular luterano, hoje representado através do hinos, difere do canto “típico” e em língua alemã dos grupos corais católicos.

Os católicos cantam em grupo de canto coral, mas não são considerados como integrantes de uma “Igreja que canta”. A “Igreja que canta” segundo Herl significava, em um primeiro momento, aquela Igreja Luterana onde o canto congregacional estava presente em toda a liturgia. Hoje, essa denominação já foi ressignificada, trata-se da Igreja Luterana que canta, seja canto congregacional, canto coral ou canto de crianças, perspectiva na qual a CELSP/Canoas da IELB, através da Pastoral e dos esforços do Capelão de Música Paulo Brum desenvolve e defende.

Os hinos mais tradicionais dos luteranos são, na maioria das vezes, estróficos e modais⁸². Já o repertório “típico” (em alemão) dos grupos corais católicos é tonal e combina estrofe e refrão. Isso evidencia que os caminhos desses repertórios não foram os mesmos, o repertório considerado sacro pelos “coralistas católicos” é em latim, ou canções em português e em uníssono, já o repertório sacro de luteranos

⁸² Hinário Luterano da IELB

são os hinos em português, traduzidos do alemão e datados de 1524, ou canções em uníssono⁸³.

No entanto, essa relação entre evangélicos e católicos em Dois Irmãos e em Morro Reuter não foi destacada como significativa para os católicos. Em suas relações com os luteranos, acompanhei somente o discurso de que “[...] antigamente os católicos não podiam casar ou namorar com luteranos. Hoje estão todos integrados” (Klauck, 2013, festa do bolão). Ambos cantam canto coral e não há uma diferenciação entre religiões e entre quem seria o representante autêntico de uma descendência alemã. Evangélicos e católicos o são.

No local, o problema da autenticidade existe na relação entre grupos musicais e não na relação entre religiões, como discutirei na sequência (4.4). O problema entre religiões, o qual foi elucidado na introdução desta dissertação como o motivador inicial desta etnografia da música, em nenhum momento foi marcado como um “tema obsessivo” (Laplantine, 2004, p. 22) para esses grupos corais católicos, especificamente.

Com isso, observo que embora os grupos corais e a igreja tenham relações com o passado, é também na relação com o presente que constroem e ressignificam sua etnicidade. É da negociação de repertórios entre padre e regente (caso da missa cantada em latim por iniciativa do padre), entre coralistas e regente (escolha de repertórios para cada performance) e da relação com o “outro” (aquele com quem interagem no mundo moderno), que a prática musical de canto coral e a sua representação são construídas; às vezes por uma questão de conveniência ou de troca, às vezes para demarcar fronteiras através dos discursos e repertórios, mas, principalmente, por uma questão de escolha: escolha de identificação entre uma ou outra das muitas identidades que os grupos corais podem assumir e que assumem nos diferentes espaços de *performance*.

⁸³ Me refiro a alguns repertórios. Entendo que também existem outros.

4.4 AUTENTICIDADE EM MÚSICA: GRUPOS CORAIS CATÓLICOS E “BANDINHAS”



Figura 24 – Monumento ao imigrante, localizado na Praça do Imigrante em Dois Irmãos. Acesso em <http://www.doisirmaos.rs.gov.br/>.

A “Encantadora Tradição Germânica”, plano de turismo implantado pela prefeitura de Dois Irmãos no ano de 2010, pretendia mobilizar atividades culturais variadas na construção do que estava sendo intitulado um projeto de turismo com o objetivo de movimentar a economia local. Nesse processo, observei os investimentos municipais que foram sendo direcionados em prol do turismo, tendo o *Kerb* figurado como o evento no qual foram realizados os principais investimentos.

O *Kerb* de São Miguel sempre foi considerado uma festa tradicional. Já completa mais de 180 edições. Acontecendo todos os anos em Dois Irmãos, reúne os moradores dos distritos que formavam esse município ainda antes de ter sido desmembrado de São Leopoldo (distritos de Dois Irmãos, Morro Reuter e Santa Maria do Herval). No período da festa, as pessoas que trabalham e/ou estudam em cidades próximas da capital e que têm família em Dois Irmãos, Morro Reuter ou em Santa Maria do Herval, retornam à localidade. Fenômeno semelhante foi observado por Braga (2000) entre descendentes de italianos no litoral norte do Rio Grande do Sul.

Também vêm à festa, jovens de outras localidades que não necessariamente têm a família na encosta da serra, mas que participam do *Kerb* devido a seu caráter turístico, além de ser também uma festa em comemoração à chegada dos imigrantes alemães em Dois Irmãos, a qual é divulgada através do jornal, rádio e televisão.

No *Kerb* de São Miguel, uma festa onde os grupos corais e outros grupos musicais atuam, qual grupo musical faz o evento municipal ser identificado como uma “festa germânica”?

Eu compareci ao *Kerb* no intuito de observar as músicas e as práticas musicais que compunham a festa. No sábado, os “grupos festivos” (grupos de jovens que são responsáveis pela animação do *Kerb*) tocaram músicas que animaram o público jovem. Música eletrônica, *funk* e sertanejo universitário foram as mais tocadas. Além dessas músicas, em alguns espaços e momentos da festa, estavam presentes as “bandinhas típicas do local” e, em outros, as “bandas de fora”, tal como o morador local, José Olívio John, narrou:

São duas situações diferentes, têm as bandinhas típicas dali que participam do evento dando uma ênfase na cultura e também têm as bandas que são ‘de fora’, pagas pelo município, que seria mais no sentido de atrair o público para uma coisa que não é dali. Vou te dar um exemplo: tem um grupo folclórico lá representando a cultura deles e aí, lá no lonão - que nós chamamos, que é atrás do Santa Cecília ali, que é um espaço muito grande - vão se apresentar Os 3 *Xirus*⁸⁴, qualquer uma outra banda, né, trazendo daí uma outra música, diferente, que não é aquela apresentada no folclore, no nível tradicional. Então, são dois momentos distintos (John, 13/02/2014).

Em entrevista para o Jornal Dois Irmãos do dia 27/09/2013, o Secretário Municipal de Agricultura, Indústria, Comércio e Turismo, João Luiz Weber, afirmou que a programação do ano estava privilegiando a cultura alemã. Neste objetivo, “as bandinhas” estavam na programação; para ele, prática musical que representa a “cultura alemã”. Oliveira (2009), sociólogo, ao estudar a formação de identidades de “descendentes de alemães” no município de Novo Paraíso, no Rio Grande do Sul, também confirma a presença de “bandinhas” nas festas.

Em um dos dias “de *Kerb*” São Miguel no ano de 2012, conversei com um morador de Novo Hamburgo, e perguntei se ao seu entender, havia alguma prática

⁸⁴ Ewald (2011) considera o grupo Os 3 *Xirus* como uma “bandinha” devotada a tocar *German Music* (“música alemã”). O grupo é caracterizado por um repertório contemporâneo. O autor destaca que na capa do CD do grupo aparece o desenho de uma cerveja e de um chimarrão, personagens alegóricos, que representam “símbolos culturais diferentes tocando juntos” (*Ibidem*, p. 17)

musical que ele considerasse germânica. Ele respondeu que tal prática é a “bandinha”; Leonel Valk, morador de Morro Reuter, também respondeu o mesmo.

Entrevista com Leonel Valk, morador de Morro Reuter (07 mar 2014).

Suelen: Que grupo musical representa o “descendente de alemães”/ “alemão”?

Leonel Valk: O “alemão”, né, são as bandinhas.

O discurso do Secretário, do produtor rural, do morador de Morro Reuter e do morador “de fora” se assemelham, pois todos consideram as “bandinhas” como representantes da “cultura alemã”/ “alemão”.

Em conversa informal com o pastor e regente Paulo Brum (uma pessoa “de fora”, morador de Canoas), na reflexão sobre o que é considerado autêntico pelas pessoas “de fora”, ele disse que as bandinhas são reconhecidas como tal.

Assim, as “bandinhas” são consideradas e reconhecidas como a principal representação da identidade alemã, mas nesta situação existe um problema. A questão é que, ao serem consideradas como música étnica, podem acionar esta representação a seu favor e atuar nas festas *Kerb* mediante o pagamento de cachê⁸⁵. Já, os grupos corais são reconhecidos pelos “outros”, principalmente, como uma prática musical “de igreja” e têm dificuldades para esse agenciamento e reconhecimento enquanto “alemães”.

Conversando com pessoas atuantes na instituição municipal de Dois Irmãos e, ao questionar a atuação dos grupos corais no município, me foi afirmado que “eles estão na igreja”, e quando questionei sobre as políticas públicas do município em prol do turismo, veio a resposta “não há políticas públicas voltadas a eles”.

Tendo em vista minha vivência entre essas pessoas e os discursos de “descendentes de alemães” marcados na prática musical desses grupos, em um primeiro momento, tive dificuldades para entender o que me estava sendo afirmado, pois eles, dentro de seu “mundo musical”, eram uma prática musical do local, uma representação teuto-brasileira e católica.

No tocante à prática musical, não é justo que esses grupos corais não recebam os mesmos incentivos das “bandas de fora” para sua atuação na representação da “Encantadora Tradição Germânica”. Contudo, o fomento é

⁸⁵ Na festa *Kerb* de São Miguel, até onde os moradores locais observam, as bandinhas não recebem um cachê. Elas atuam porque consideram como uma oportunidade de visibilidade (José Olívio John e Eroni John, 13/02/2014).

direcionado às práticas musicais de “fora” no sentido de também atrair o morador local, segundo Leonel Valk:

Como eu vou te dizer!? É assim, o município tem que conseguir dinheiro e as pessoas não gostam de ouvir sempre os mesmos grupos [as bandinhas locais]. Elas já ouvem eles nas festas - nos *Kerbs*, esses menores, ou depois da missa na igreja. Elas querem ouvir coisas diferentes, né? Daí o município contrata as ‘bandas’ (Leonel Valk, 07/03/2014).

Um evento turístico tem como objetivo principal atrair pessoas para o consumo, tal como Sarkissian (2000) também evidencia em sua etnografia em um conjunto habitacional na Ásia transformado, reinventado e afetado pela política de turismo. Segundo ela, estava sendo reinventada uma comunidade “europeia” de descendentes de europeus e de asiáticos em Malacca, na Ásia, e essa recriação estava baseada na história de imigração de europeus para este continente. Tratava-se de uma recriação baseada principalmente na história e naquilo que os turistas queriam ver.

O *Kerb* de São Miguel representa uma combinação entre o que os moradores locais entendem como “típico” e “tradicional” e o que as pessoas “de fora” entendem como uma “representação alemã”, mas também com a música que agrada a ambos, não precisando ser necessariamente aquela considerada “típica”.

Contudo, apesar das escolhas de músicas e de bandas “de fora”, a festa só é validada como “alemã” se houver grupos de “bandinhas locais” em *performance*.

Constata-se aí um problema. Na literatura existem considerações sobre o repertório das “bandinhas” e indicações de que é uma prática musical étnica/ “típica alemã” (segundo a denominação de José Olívio John, morador local). Nesta representação, uma “bandinha” pode tocar aquilo que o público quer ouvir, mas não significa que ela se identifique com a “descendência alemã”, uma identidade étnica ou etnicidade, mas pode estar assumindo um caráter comercial e atual dessa prática. Precisamos saber quem são essas pessoas que tocam nas “bandinhas” e como elas se identificam.

Segundo Ewald (2011, p. 11) no repertório das “bandinhas” estão presentes elementos mistos. Os integrantes da “Bandinha do Vovô”, de São Leopoldo, estudada por Ewald, afirmaram que sua música veio com os antigos imigrantes alemães, mas foram adicionados “[...] elementos dos castelhanos, do carnaval, do misto de raças”.

Nesse exemplo o grupo faz referência a uma música que veio com os alemães, mas eles se identificam como “descendentes de alemães” no seu discurso, inclusive musical? A questão é que os grupos de “bandinha” têm a sua representação como música étnica “alemã/típica alemã” garantida pelo público, não sendo questionada sua etnicidade ou sua identificação. Em vista disso, seu repertório pode ser misto e esses grupos continuam sendo identificados como música étnica.

Stokes (1997, p. 6) ao se referir à etnicidade explicita que hoje, não são mais os traços autênticos de identidade em música que interessam a etnomusicologia (esse foi um interesse dos folcloristas e nacionalistas). Hoje, a área está interessada nas questões sobre “[...] como a música é usada pelos atores sociais em específicas situações locais para erigir fronteiras, para manter distinções entre nós e eles e como o termo ‘autenticidade’ é usado para justificar essas fronteiras”.

Os discursos dos coralistas, na relação com o outro, revelam que a “descendência alemã” e as músicas “típicas” são acionadas na luta pela representação “teuto-brasileira” autêntica, a qual é acionada na relação com o “outro”. Por outro lado, quando atuam dentro da igreja - em ensaios e missas - as identidades religiosas dos grupos são destacadas, enquanto que a “teuto-brasileira” é resguardada. A autenticidade em música é acionada para justificar fronteiras em situações de interação com “o outro”, ou seja, a partir do interesse de representação do grupo.

A respeito das “bandinhas”, dado que na multiplicidade de combinações musicais desses aparecem vários elementos e, pensando no paradigma da pós-etnia proposto por Bohlman (1998), esses grupos podem escolher a identificação “alemã”, bem como podem escolher a afiliação com outras identidades. Essa é uma questão a ser estudada e que evidencia a importância dos estudos entre esses grupos, desde a perspectiva da etnomusicologia.

Ewald (2011) e Oliveira (2009) confirmam que as “bandinhas” (aquelas que eles estudaram) têm vários elementos que estão combinados nas composições. Ewald demonstra, no discurso dos atores dessa prática musical, que há um “misto de elementos” e Oliveira também afirma que as bandinhas tocam um misto de composições “alemãs” e novas composições em português e no “ritmo das tradicionais”. Oliveira também complementa afirmando que “muitas dessas bandinhas passam por um processo de identificação com a modernidade onde a

música original dos antepassados, agora está com uma roupagem atualizada, inclusão de instrumentos elétricos, guitarra e baixo, torna-se muito popular entre os jovens” (Oliveira, 2009, p 32).

Discuto aqui estas definições. Quem ouve uma “bandinha” logo a associa a uma prática musical “alemã”, mesmo sem dialogar com seus integrantes para compreender as pessoas e sua prática musical. Entendo que os integrantes das “bandinhas” podem se identificar como “alemães”/“descendentes” ou o termo que utilizarem para construir esta identificação. Contudo, há outras práticas musicais que também poderiam ser consideradas “alemãs” se não fossem estigmatizadas.

O problema é que esses estereótipos criam barreiras/facilitadores para determinados grupos em prejuízo/vantagem de outros. Embora “arrecadar” não seja o objetivo principal dos grupos corais, eles necessitam de recursos para atender suas necessidades institucionais, como uniformes para as *performances*, o custeio dos deslocamentos, apoio material, etc. Isso significa que eles se agenciam frente às forças institucionais a que são submetidos (De Certeau, 1998, p.102). No entanto, a partir do momento em que enfrentam barreiras para o seu agenciamento enquanto representantes de uma música “típica alemã”, em outros espaços além daquele da abertura do *Kerb* de São Miguel, dentro da igreja, pode-se compreender que a representação de um “grupo típico” não é observada pelos “outros” através da identificação dessas pessoas como de “descendência alemã”, mas a partir da exodifinição que lhes é atribuída. As “bandinhas” não precisam tocar somente repertórios alemães, mas podem tocar repertório “gaúcho”, pois a sua composição instrumental e visual já as identifica como tais. Já, os corais, precisam se agenciar com o repertório considerado “típico alemão”, tal como Roque Querino Klauck e Leonardo Weber vêm desenvolvendo nos ensaios com os grupos corais. Mesmo assim, ainda há barreiras para estes grupos corais devido à exodifinição que lhes é imposta (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p. 143-144).

Suelen: Eu tenho acompanhado os ensaios de grupos corais em Dois Irmãos e em Morro Reuter nos últimos anos. O que o senhor considera que eles são?

Leonel Valk: Aí tudo depende. Depende das pessoas. Tem uns que cantam em ‘alemão’, né. De qual, por exemplo?

Suelen: Os católicos.

Leonel Valk: Esses são ‘de igreja’, né, mas eles cantam em alemão, falam alemão. Eu conheço a igreja evangélica ali, né, e a católica, eles têm coral.

Por outro lado, os corais não têm como objetivo principal atuar no turismo, mas buscam espaços para a visibilidade e para a aquisição de recursos, que é o que acontece nos encontros de corais. Esta demanda não é atendida pelas instituições municipais, e, em contrapartida, os corais mantêm sua posição de atuação dentro da igreja, encontros de corais, funerais e, eventualmente, na abertura do *Kerb* de São Miguel, porém em sua face cultural e católica; e deixam de se posicionar como uma prática “típica” ao lado das “bandinhas”. Segundo De Certeau (1998, p. 99) a “estratégia” das instituições postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio⁸⁶ e que é a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos a ameaças, enquanto que as “táticas” dos atores sociais, muitas vezes, jogam com o terreno do outro, nesse caso, da instituição municipal.

Por sua vez, também há barreiras para as “bandinhas” na festa *Kerb* de São Miguel quando em relação às “bandas de fora”.

Então, tem apresentação das ‘bandinhas’ que é típica do alemão e outras bandas que daí são contratadas pelo município, pagas pelo município pra complementar esse evento. É uma forma de atrair a população porque, eu acredito que se você leva bandinhas alemãs que é da cultura dali, você vai agradar ao público alemão dali, mas como nós temos 76% da população dali, que é migrante, você tem que trazer alguma coisa de fora, compreende, que possa contemplar os interesses dessa gente que é ‘de fora’ (José Olívio John, 13/02/2014)

As “bandinhas do local” e os corais têm um compromisso cultural.

Essas bandinhas típicas dali, elas têm esse compromisso cultural, representando as diversas sociedades que eles têm ali, né. Agora, quando é banda, nós estávamos falando de bandinha, aí quando é banda musical, tá, ou uma dupla sertaneja, um trio, que venha, daí é pago pelo município. Um cantor de renome, sei lá. Tivemos os Fagundes, né... os 3 Xirus e tantos outros (José Olívio John, 13/02/2014).

A questão é que na representação da “Encantadora Tradição Germânica”, o investimento é para as práticas musicais “de fora” e não para os grupos musicais locais, os quais atuam em relação a um compromisso cultural.

O problema da autenticidade é o de que as “bandinhas locais” são consideradas pelos moradores e pelos turistas como uma representação alemã, enquanto que os grupos corais são considerados “de igreja”, ainda que busquem

⁸⁶ Segundo De Certeau (1998, p. 99) o *próprio* é “uma vitória do lugar sobre o tempo. Permite capitalizar vantagens conquistadas”.

mais uma representação através de seu repertório “típico” e do seu discurso de “descendentes de alemães”. Além disso, quem recebe investimentos pela sua atuação dentro do projeto da “Encantadora Tradição Germânica” são os “de fora”, os quais compreendem o gosto musical da população de migrantes e dos turistas.

Com isso, constato que não são somente as “bandinhas” que constroem essa representação. Na realidade, elas podem estar sendo exodefinidas como representantes de uma música étnica alemã e não estarem necessariamente buscando a representação como um grupo constituído por “descendentes de alemães”, enquanto que os grupos corais buscam esta representação.

Tendo em vista este jogo de exodefinições e endodefinições, concluo que as representações dependem dos espaços, das pessoas que estão atribuindo identificações e diferenciações a si mesmas e dos “outros” que estão impondo rótulos. No caso dos grupos corais, as possibilidades de compor suas identidades existem em relação aos espaços onde esses grupos atuam, seja no mundo musical de canto coral – no encontro de corais, na igreja – ou no município.

CONCLUSÃO

Visando não produzir uma representação essencialista e reducionista sobre as práticas musicais nos municípios de Morro Reuter e de Dois Irmãos, procurei apresentar as demais práticas observadas, desde os eventos organizados pela instituição municipal, até o “mundo musical” de canto coral. Procurei demonstrar que estes municípios, apesar de se representarem como partilhantes da história de imigração alemã, são compostos por diferentes grupos musicais.

Também busquei evidenciar a construção da prática de canto coral, na qual atuam diversos atores, desde aqueles que compõem cada grupo coral, até aqueles atores da instituição municipal, ou da igreja. Procurei desvelar que, mesmo as instituições, que não atuam diretamente como indivíduos da instituição coral, podem influenciar essa prática através de suas ações “estratégicas”.

Conforme constatei, os municípios de Dois Irmãos e de Morro Reuter buscam fomentar a economia através do turismo; a igreja procura atrair fiéis e os corais cumprem com as atividades estipuladas pela igreja, pelos cantores, pelo regente, e se organizam frente às novas oportunidades de *performance*.

As “estratégias” municipais de fomento à economia através do turismo influenciam a prática musical de canto coral, pois ao serem realizados investimentos no plano de turismo com o enfoque na “Encantadora Tradição Germânica” (como foi o caso do município de Dois Irmãos) são acionadas as “bandinhas” e os grupos corais (na abertura do *Kerb*) e as “bandas” na festa turística.

Porém, apesar desta “estratégia de turismo” influir sobre a prática musical de canto coral, eles não conseguem se inserir na economia através de sua prática. Isso, porque há um estereótipo de que a “bandinha” é uma representação de música étnica, enquanto que os grupos corais são uma representação “de igreja”.

Embora ambos atuem na festa *Kerb* de São Miguel, “bandinha” é sinônimo de festa e canto coral é sinônimo de igreja. Isso, porque não somente no *Kerb* de São Miguel (turístico), mas nas festas *Kerb* internas, as “bandinhas” iniciam a sua *performance* ao final da missa, em frente à igreja, e seguem até o salão da igreja ou da associação cultural para “fazer a festa” (discurso de coralistas). Elas recebem pagamento por isso. Porém quando uma dessas festas *Kerb* passa a ser também turística, como é o caso do *Kerb* de São Miguel, são formadas novas relações e uma

economia onde alguns grupos de prática musical têm espaço nesse sistema e outros não. Os grupos corais são exodefinidos como “de igreja”, então, têm dificuldades nessa inserção.

Hoje, apesar de existir uma relação histórica entre as “bandinhas” e o *Kerb*, verifiquei, através da literatura sobre tal prática musical, que as possibilidades de identificações entre os indivíduos que compõem esses grupos pode ser variada.

No estudo entre os grupos corais observei que eles acionaram em seus discursos as identidades de católicos “descendentes de alemães”, de coralistas e de grupo “típico alemão”; o que evidencia que existem várias possibilidades de compor as representações através das musicalidades/práticas musicais e repertórios dos grupos de canto coral estudados. Os grupos de canto coral podem acionar diferentes identidades e “performatizar” uma música que eles consideram étnica, mesmo sem serem reconhecidos como autênticos (representantes de uma música étnica na visão do “outro”). Da mesma forma, a literatura também afirma que as “bandinhas” foram e são compostas por diferentes identificações.

Em vista disso, é preciso considerar que a prática musical das “bandinhas”, considerada pela literatura como música étnica, pode ser aprendida, tal como Bohlman (1988) afirma em sua consideração sobre a música étnica de grupos *folk*, de imigrantes e regionais. Indivíduos podem aprender música étnica e reforçar a sua afiliação a um grupo aprendendo essa prática. As *bandinhas*, por exemplo, podem ser compostas por indivíduos de fenótipo negro, o que é recorrentemente observado. Contudo, dadas as possibilidades de escolhas seletivas de origens e afiliações culturais que são possíveis, esses mesmos indivíduos podem vir a compartilhar de outras histórias, que não aquelas de uma história comum compartilhada em relação à imigração alemã ou às histórias compartilhadas entre descendentes de imigrantes alemães.

Se, na linha de Lapierre (2011), existe uma história comum que faz com que um grupo assuma uma definição comum, – por que os corais que acionam em seus discursos uma identidade germânica através da endodefinição de “descendentes de alemães” não são identificados pelos outros como um grupo de música étnica?

Se, por um lado, os indivíduos podem se inserir em grupos considerados de música étnica (“bandinha”) e ser considerados representantes da música étnica

alemã, por que os indivíduos que compõem os corais não o são? ⁸⁷Concluo que este é um problema de estereótipos e que a estereotipagem cria barreiras pois tais grupos corais não conseguem se inserir na nova economia, situação que compromete o seu agenciamento. Todos deveriam ter a liberdade de agenciamento, seja em relação ao timbre-vocal, podendo cantar em diferentes espaços com aquele timbre considerado adequado pelo próprio cantor, – tal como a etnomusicóloga Nina Eidsheim (ver p. 85) defende –, seja de sua prática musical.

Existem barreiras no “mundo musical” do canto coral, pois mesmo que um grupo coral queira atuar como um grupo “típico alemão”, como é o caso do coral *Wir Lieben das Leben*, ele enfrenta barreiras para se inserir na nova economia. Isso porque na relação coral x “bandinha”, as “bandinhas” são acionadas para animar as festas, e os grupos corais ainda não são reconhecidos como uma prática com atuação extra-igreja.

Por outro lado, os corais não têm como objetivo principal atuar no turismo, mas buscam espaços para a visibilidade e para a aquisição de recursos, que é o que acontece nos encontros de corais. Essa demanda não é atendida pelas instituições municipais e, em contrapartida, os corais mantêm a sua posição de atuação dentro da igreja, encontros de corais, funerais e, eventualmente, na abertura do *Kerb* de São Miguel, – porém em sua face cultural e católica –, deixando de participar e de se posicionar como uma prática “germânica” ao lado das “bandinhas”.

Isso porque, além de existirem na relação com as instituições municipais, eles também existem na relação com a igreja. A igreja permite, desde o concílio Vaticano II, que as práticas musicais das culturas locais tenham um espaço na Igreja Católica. Havia canto nas casas dos antigos moradores do distrito de Picada São Paulo em Morro Reuter, tal como o regente Klauck afirmou, e, hoje, esses cantos são retomados por ele nos ensaios. Além disso, a igreja permite que ensaiem este repertório considerado “folclórico”, cantado em dialeto alemão, e que ele seja performatizado nos encontros de corais; entretanto, os indivíduos devem cantar o repertório sacro nas missas, que é aquele repertório em latim, em português ou em alemão, mas que deve ter um conteúdo humanista em sua letra.

⁸⁷ Para os grupos corais, o repertório “típico” (cantado em alemão e a quatro vozes) é símbolo de autenticidade. Essa música os distingue de outros grupos e é usada para justificar as fronteiras.

Frente a essas “estruturas”, os indivíduos podem acionar as “táticas”, as quais fiz referência nesta pesquisa. As “táticas” são as ações individuais acionadas em conveniência com a “estratégia” de cada instituição e com o objetivo particular de cada indivíduo, como o caso do organista “aprendiz de regente”. Essas ações de “estratégia” e de “tática” (De Certeau, 1998) compõem essa prática que, além de ser um fazer musical onde timbres vocais e interpretações musicais são concebidas, criadas e apreciadas, está presa às “barreiras” em um jogo de interação que influencia os caminhos da prática musical.

Estas “barreiras” existem na relação dos corais com a instituição municipal e com a igreja, mas também em relação aos estereótipos criados sobre as diferentes práticas musicais. As “bandinhas” são “alemãs”, os corais são “de igreja”, mas quem são estas pessoas e como elas se representam? Tais definições impostas pelo “outro”, no contexto desta pesquisa, criam mais barreiras para os grupos corais. Mesmo buscando a inserção na nova economia, na qual a cultura é atrativa para o desenvolvimento econômico e turístico das cidades (Yúdice, 2006), estes grupos não conseguem se inserir em tal sistema. Assim, encontram dificuldades na reivindicação de recursos em troca de sua atuação musical.

Como apresentado anteriormente, os corais em estudo ensaiam principalmente nas igrejas ou são autônomos, mas buscam a inserção na nova economia; porém têm dificuldades para adquirir recursos em troca de sua atuação nos municípios. Por outro lado, observei que eles compõem um “mundo musical” a parte do turístico. Eles têm sua atuação na igreja, se organizam financeiramente através dos encontros de corais, ou seja, constroem as suas interações dentro desse circuito, ainda que ele não seja fixo e que surgiram novas relações sociais e institucionais, e novos “caminhos musicais” (Finnegan, 1989), que estão sempre evoluindo - em transformação e ampliação.

Diferentemente dos estudos desenvolvidos por outros estudiosos sobre o tema da imigração alemã – empenhados em desvelar a história da imigração, o que foi e continua sendo importante –, por minha vez, busquei outra abordagem do tema. Busquei a interação com os atores sociais que compõem essa prática para compreender a sua construção e os seus significados. Significados estes que são acionados ou gerados na interação com o “outro”, algumas vezes com este “outro” sendo a minha pessoa, e, outras vezes, sendo coralistas de outros grupos corais, ou a nova prefeita.

Destas interações, os atores acionaram e construíram diferentes identificações, evidenciando que as identidades são mobilizadas em situações políticas, na luta por espaço, além de existirem em relação a uma história comum.

São duas faces de identificação, uma através da história comum compartilhada (a história da imigração alemã, das dificuldades, do pioneirismo) e a outra, política. A primeira vai ao encontro àquela defendida por Lapierre (2011) no prefácio do livro *Teorias de etnicidade*. Ele defende que existe algo que une o grupo fazendo com que ele se identifique através de determinada definição, e que os “traços” não existem por acaso, eles se formam ou se formaram através de uma história comum.

A segunda vai ao encontro da perspectiva de Stokes (1997, p. 6) sobre etnicidade; ou seja, as diferentes identidades são acionadas em diferentes situações. No contexto dos grupos de canto coral, elas foram evidenciadas e acionadas nas situações de *performance* musical para eleger fronteiras e manter distinções entre “nós” e “eles”.

Observei que as identidades acionadas em situações políticas não existem por acaso, estão implícitas, sendo representadas na interação com os “outros” e que eu, enquanto *outsider*, identifiquei na relação com “eles”. São diferenças nas identificações e nas relações sociomusicais, as quais me fizeram perceber estes corais como um “mundo musical” diferente do meu. Um “mundo” onde a minha prática musical não é conhecida, mas onde as pessoas conhecem outras práticas musicais, outras festas, outras expressões que são acionadas na construção do fazer musical, outros atores – como a “coordenadora”, o tesoureiro, a prefeita.

Esta etnografia confirma que a etnicidade se constrói “[...] como um sistema de separações e de diferenças com relação a “outros” significativos em um contexto histórico e social determinado” e não essencialmente à posse de uma herança cultural (Poutignat e Streiff-Fenart, 2011, p. 176). A situação de diferença acionada pelos coralistas na relação com a nova prefeita evidencia a construção da identidade étnica de “descendentes de imigrantes alemães” e os “sinais de etnicidade” (Seyferth, 1994, p. 23) como a identificação da língua alemã nos repertórios corais e a diferenciação e identificação destacadas em relação à prefeita negra, bem como a persistência do discurso da descendência alemã.

No capítulo 1 eu constatei que os etnomusicólogos brasileiros têm afirmado a existência de uma lacuna nos estudos da área com o tema da (i)migração e música

e que essa lacuna vem sendo preenchida nos últimos dez anos. Tendo essa afirmação em vista, eu apresentei a relevância das discussões que podem ser contempladas principalmente a partir do estudo de (i)migrantes. Dentre as discussões, identifiquei questões que se encontram recorrentemente nas problemáticas da etnicidade, como os problemas sociais que podem estar relacionados com o significado de ser (i)migrante e a atribuição de novos significados à prática musical. Ambas as discussões podem ser desenvolvidas a partir do estudo das práticas musicais de (i)migrantes, de seus descendentes e daqueles que se identificam com estas identidades.

No capítulo 2 descrevi o cenário onde os grupos corais estavam atuando e desvelei que nos municípios de Dois Irmãos e Morro Reuter o turismo estava despontando como uma forma de economia e de visibilidade para estas instituições. Contudo, apesar da representação a partir de uma história da imigração alemã, olhei e ouvi diversidades musicais além das descritas na literatura (*Kerbs*, “bandinhas”) como, por exemplo, uma danceteria que atrai indivíduos de municípios próximos a Dois Irmãos e Morro Reuter, músicos individuais, e um “mundo musical” de canto coral católico com o qual se desenvolvem as discussões nos capítulos 3 e 4.

No capítulo 3 apresentei os atores que compõem a prática musical de canto coral. Para isso, a partir dos quatro grupos corais descritos no capítulo 2, demonstrei que esta prática existe mediante a interação com a Instituição Coral, a Instituição Municipal, a Igreja e seus atores. Observei instituições fazendo uso de “estratégias” para atingir seu objetivo final, atores sociais do canto coral se agenciando e acionando “táticas” de atuação dentro e fora dos grupos corais e identidades sendo acionadas a partir dessas interações. Neste mesmo capítulo também procurei apresentar a visão de mundo desses indivíduos e grupos através da descrição etnográfica das interações “intracoral”, “extracoral” e da interação entre eu e eles.

No capítulo 4, discuti etnicidade e música e evidenciei que os grupos corais acionam uma identidade étnica teuto-brasileira relacional e uma etnicidade que é dinâmica. Neste capítulo, discuti o problema dos estereótipos, um problema prático que cria barreiras para os grupos corais. Discuti que, na representação do plano de turismo da “Encantadora Tradição Germânica”, os grupos “de fora” recebem os investimentos, e os locais atuam na igreja.

Concluo que os grupos corais são grupos de prática musical que se identificam com uma identidade étnica e que representam etnicidade e que, embora

construam essas identificações, não são remunerados pela instituição municipal na representação da “Encantadora Tradição Germânica”. Ao contrário, atuam sem receber recursos, enquanto os grupos “de fora”, recebem estes recursos.

Concluo que estudos deste tipo contribuem na compreensão das pessoas e suas práticas sociomusicais e evidenciam os problemas das exodefinições. Acredito na contribuição da etnomusicologia e do método etnográfico para a desconstrução de estereótipos e para a contribuição no entendimento da visão de mundo de indivíduos que compõem diferentes práticas musicais. Nesse sentido, esta pesquisa “desconstrói” a ideia de que somente os luteranos seriam “teutos” autênticos e evidencia que são possíveis outras configurações e combinações. Católicos também podem acionar uma identidade étnica teuto-brasileira na relação com “o outro” e destacar “traços culturais” de etnicidade através de sua prática musical e de seus repertórios.

REFERÊNCIAS

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Traduzido por Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 2011.

BECKER, Howard. Representações. In: _____. *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 28-95.

BOHLMAN, Philip V. Immigrant, folk, and regional musics in the twentieth century. In: David Nicholls. *The Cambridge History of American Music*. New York: Cambridge University Press, 1998. p. 276-308.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: _____. *A miséria do mundo*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 693-713.

BOZON. Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 144-174, abr./nov. 2000.

BRAGA, Reginaldo Gil. Aspectos históricos e socioculturais da festa de Nossa senhora das Lágrimas: Alto Caraá. In: BEMFICA, Coralia R. *Raízes de Santo Antônio da Patrulha e Caraá*. Porto Alegre: EST, 2000. p.582-588.

_____. *Folias do Divino, bandas e foguetórios em antigos povoados açorianos do Rio Grande do Sul (Brasil): transformando e reorganizando antigas tradições ou (re)inventando raízes baseadas em rotas atlânticas recentes*. Trabalho apresentado em Encontros de investigação em performance na Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/ReginaldoBraga.pdf>>. Acesso em 19 mar. 2014.

_____. 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: Marcavisual, 2013. p. 271-284.

BRAUN, Aloisio Donato; JOHANN, Solange Maria Hamester; SCHMITT, Sérgio Jacob. *Do velho mundo para o Bucherberg ou Bugerberg, um novo mundo*. Santa Maria do Herval: Amstad, 2009.

BRAUN, Felipe Kuhn. *História da Imigração alemã no sul do Brasil*. Nova Petrópolis: Amstad, 2009.

CARDOSO, Sonia Weber. *São Leopoldo antigo: A cidade brasileira de colonização alemã*. Porto Alegre: EST, 2007.

COOLEY, Timothy. Casting Shadows in the field: An Introduction. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. 2 ed. New York: Oxford University Press, 1997. p. 3-22.

COPLAN, David B. *In the Time of cannibals: The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

DE CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DREHER, Martin N. *História do povo luterano*. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

EIDSHEIM, Nina. Synthesizing Race: Toward an analyses of the performativity of vocal timbre. *Revista Transcultural de Música*, n.13, 2009. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/57/synthesizing-race-towards-an-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre>> Acesso em: 20 set. 2013.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Traduzido por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Tradução de Studien über die deustchen.

EWALD, Werner. *Walking and Singing and Following the Song: Musical Practice in the Acculturation of German Brazilians in South Brazil*. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Música), LSTC e University of Chicago. Chicago, 2004.

_____. *Walking and Singing and Following the Song: Musical Practice in the Acculturation of German Brazilians in South Brazil- Ethnomusicological and Historical Perspectives*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller GmbH & Co. KG, 2011.

_____. "... e seguindo as canções". Cantos de diáspora de imigrantes europeus no Brasil. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.18, n. 30, jan. a jun. 2007.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: making music in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. Por qué estudiar la música? Reflexiones de uma antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*, n. 6, 2002. Disponível em: <www.sibetrans.com/trans/> Acesso: 10 ago 2013.

FISCHER, Luís A; GERTZ, René E. *Nós, os teuto-gaúchos*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

FLORES. Hilda A. H. *Canção dos imigrantes*. Porto Alegre e Caxias do Sul: EST/EDUCS, 1983.

HERL, Joseph. *Worship in Early Lutheranism: Choir, congregation, and three centuries of conflict*. New York: Oxford University Press, 2004.

HEMETEK, Ursula. Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música. In: CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.). *Música e migração. Revista do Observatório da Imigração*. n. 7, p. 121-146, out, 2010. Disponível em: http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Revista_7/Migracoes7_PT.pdf Acesso: 10 set 2013.

JUNGMANN, Martin. *Einbecker Vereine im Kaiserreich 1871 bis 1914*, 2002, 365 f. Tese de doutorado, Universidade de Gottingen, Gottingen, 2002. Disponível em:

<http://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0006-B388-D/jungmann.pdf?sequence=1>. Acesso em 11 nov 2013.

KARTOMI, Margaret J. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology*, v. 25, n. 2, p. 227-249, 1981.

KREY, Leonido. *Cancioneiro teuto-brasileiro: Cantos para Coral Misto*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, 1974.

LAPIERRE, Jean-William. Prefácio. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Traduzido por Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 2011. Tradução de: Teorie dell'eticità.

LAPLANTINE, François. A etnografia como atividade perceptiva: o olhar. In: _____. *A Descrição Etnográfica*. Traduzido por João Manuel Ribeiro Coelho e Sergio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004. Tradução de: La description ethnographique.

LEHMANN, Bernard. O avesso da harmonia. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 73-102, jun. 1998.

LUCAS, Maria Elizabeth. Introdução. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: Etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, p.11- 14.

LUNDBERG, Dan. Música como marcador de identidade: individual versus coletiva. *Revista do Observatório da Imigração*, Lisboa, n. 7, p. 27-42, out. 2010. Disponível em: http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Revista_7/Migracoes7_PT.pdf Acesso: 10 set. 2013.

MATTER, Suelen Scholl. *A música coral de tradição alemã: O caso dos grupos corais Wir Lieben das Leben e Misto de Picada São Paulo*. 2011, 60 f. Monografia da disciplina de Seminário monográfico em etnomusicologia/musicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

MCALISTER, Elizabeth. *Rara! Vodou, power, and performance in Haiti and its diaspora*. Berkeley: University of California press, 2002.

MORAES, Carlos de Souza. *O colono alemão: uma experiência vitoriosa a partir de São Leopoldo*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia de São Lourenço de Brindes, 1981.

MORINAGA, Masi Isaka. The gender of onnagata as the imitating imitated: Its Historicity, Performativity, and Involvement in the Circulation of Femininity. *Positions: East Asia Cultures critique*, vol.10, n. 2, p. 245-284, 2002.

MÜLLER, Telmo Lauro. *Imigração alemã: sua presença no RS há 180 anos*. Porto Alegre: EST, 2005.

NETTL, Bruno. The Harmless Drudge: Defining Ethnomusicology. In: _____. *The study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2 ed. Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 3-15, cap. I.

OLIVEIRA, Luiz Pianta de. *Novo paraíso: A formação da identidade entre os descendentes de alemães*, 2009, 43 f. Trabalho de conclusão de curso, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/18370>. Acesso: 09 out 2013.

OLSEN, Dale. Music of immigrant groups. In: OLSEN, Dale; SHEEHY, Daniel. *The Garland Handbook of Latin American Music*. 2 ed. New York: Garland, 2008, p. 90-99. Disponível em: <http://www.slideshare.net/JossueAcevedo/latin-american-music-14655626#btnNext>. Acesso: 10 jul. 2013.

PRASS, Luciana. 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: Marcavisual, 2013, p. 285 - 301.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Traduzido por Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 2011. Tradução de: Theorie dell'etnicità.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. *As Sociedades de Canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)*. 2008, 175 f. Dissertação (Mestrado em musicologia/Etnomusicologia), Centro de artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do estado de Santa Catarina, 2008. Disponível em: http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1482. Acesso: 08 out. 2013.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. *A “Casa A Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. 2011, 165 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia/musicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28678>. Acesso: 05 abr. 2012.

SARKISSIAN, Margaret. *D’Albuquerque’s Children: Performing Tradition in Malaysia’s Portuguese Settlement*. Chicago: Chicago University Press, 2000.

SATOMI, Alice Lumi. *Abordagens e ênfases dos estudos sobre música dos imigrantes no Brasil*. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/AliceLumi.pdf>. Acesso: 08 jul. 2013.

_____. *Dragão confabulando: Etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para Koto no Brasil*. 2004. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237- 259, 2008.

SEYFERTH, Giralda. *Nacionalismo e identidade étnica: A ideologia germanista e o grupo étnico teuto-brasileiro numa comunidade do Vale do Itajaí*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

_____. A identidade étnica teuto-brasileira numa perspectiva histórica. In: MAUCH, Claudia; VASCONCELLOS, Nara. *Os alemães no Sul do Brasil. Cultura- etnicidade-história*, Canoas: Editora da ULBRA, 1994.

_____. Identidade étnica, assimilação e cidadania: A imigração alemã e o estado brasileiro. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 1993, Caxambu. *Anais*. Disponível em: <www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_26/rbcs26_08.htm> Acesso: 20 ago. 2013.

_____. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. *Mana*, vol. 3, n. 1, p. 95-131, abr. 1997. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2457>> Acesso 15 ago. 2013.

_____. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*, n. 53, p. 117-149, março/maio 2002. Disponível em <www.usp.br/revistausp/53/12-giralda.pdf> Acesso 5 mar. 2014.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance Among Syrian Jews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity, and Music. In: _____. *Ethnicity. Identity and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg, 1997. p. 1-27.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F. & COOLEY Timothy J (eds). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2 ed., Oxford: Oxford University Press, 2008.

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. Estrutura, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 13- 28, 1999.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Traduzido por Maria Anne Kremmer. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ENTREVISTAS, DISCURSOS, GRAVAÇÕES EM VÍDEO E PALESTRAS

BENDR, Querino. Entrevista sobre a história da Igreja São Pedro e São Paulo de Morro Reuter. Morro Reuter, 30 set. 2010. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

CORALISTA do GCSPSP. A história do altar da Igreja São Pedro e São Paulo. Morro Reuter, 15 out. 2010. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter durante o desenvolvimento do trabalho monográfico.

FICK, Estevão Guilherme Fick. Depoimento sobre o grupo coral *Wir Lieben das Leben* no DVD gravado pelo grupo no ano de 2010. Dois Irmãos, 2010.

JOHN, Eroni. Entrevista sobre o *Kerb de São Miguel* em Dois Irmãos. Osório, 13 fev. 2014. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

JOHN, José Olívio. Entrevista sobre o *Kerb* de São Miguel e as práticas musicais atuantes nesse *Kerb*. Osório, 13 fev. 2014. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

KLAUCK, Roque Querino. Depoimento sobre o grupo coral *Wir Lieben das Leben* no DVD gravado pelo grupo no ano de 2010. Dois Irmãos, 2010.

_____. Discurso sobre o canto na Igreja São Pedro e São Paulo, Morro Reuter – Picada São Paulo, 20 abr. 2012.

_____. Discurso sobre a música e canto coral em Morro Reuter e Dois Irmãos. Dois Irmãos, 16 ago. 2012.

MATTER, Nelson. Entrevista sobre a vida do colono alemão no município de Tenente Portela na década de 1970, Novo Hamburgo, 30 dez 2013. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

MATTER, Claudia. Entrevista sobre a participação de coralistas na plateia da Ópera Orfeo de Monteverdi, 28 jul 2013. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

MORADOR local. Reflexão sobre o significado da eleição de Tânia em Dois Irmãos, 2014.

PEREIRA, Sueli. Entrevista com Sueli Pereira na Igreja Imaculada Conceição (01 ago) 2013 a.

_____. Discurso sobre a minha performance musical de Ave Maria de Gounod no Festival na Igreja Imaculada Conceição, Dois Irmãos, (17 out) 2013 b.

_____. Entrevista sobre o meu timbre vocal em relação a outros timbres. Dois Irmãos, (24 out) 2013 c. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

THOBE, Gertrud Katharina. Entrevista sobre a sua volta ao Brasil. Dois Irmãos, 2013. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

VALK Leonel. Entrevista sobre Dois Irmãos e Morro Reuter. Novo Hamburgo, 07 mar. 2014. Entrevista concedida a Suelen Scholl Matter.

WEBER, Leonardo. Discurso oral durante o ensaio no coral Nossa Senhora do Rosário em Dois Irmãos. Dois Irmãos, (20 jun.) 2013 a.

_____. Discurso oral durante o ensaio no coral Imaculada Conceição. Morro Reuter. Dois Irmãos, (25 jun.) 2013 b.

_____. Discurso oral durante o ensaio no coral Imaculada Conceição em preparação à missa. Morro Reuter, (27 jun.) 2013 c.

_____. Depoimento oral durante o ensaio do grupo coral Nossa Senhora do Rosário. Dois Irmãos, (16 jul.) 2013 d.

_____. Troca de e-mails sobre o Festival de corais na Igreja Imaculada Conceição. Morro Reuter, (13 out.) 2013 e.

_____. Ensaio no coral Imaculada Conceição. Preparação para o Festival de Corais. Morro Reuter, (17 out.) 2013 f.

_____. Festival de Corais na Igreja Imaculada Conceição. Discurso de abertura. Morro Reuter, (20 out.) 2013 g.

_____. Entrevista sobre o Festival na Igreja Imaculada Conceição, (24 out.) 2013 h.

_____. Dia de ensaio com o Coral Imaculada Conceição. Depoimento sobre o fazer musical de canto coral durante o ensaio em preparação ao Natal. Morro Reuter, (26 nov.) 2013 i.

_____. Entrevista sobre a formação de Leonardo Weber como regente. Mensagem pessoal. Mensagem recebida via e-mail, (06 dez.) 2013 j.

CADERNOS DE CAMPO

13/06/2013 – Primeira inserção no ensaio do GCIC.

15/06/2013 – Ensaio do GCIC.

27/06/2013- Ensaio do GCIC.

30/09/2012 – Descrição da inserção no *Kerb* de São Miguel (*Michels Kerb*) em Dois Irmãos.

26/11/2013 - Ensaio do GCIC e do GCSPSP para o Natal.

03/12/2010 - Inserção na segunda noite de apresentações no evento do Natal Encantado em Morro Reuter.

HOMEPAGES

BIBLIOTECA IBGE, DOIS IRMÃOS

Disponível em:

<<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riograndedosul/doisirmaos.pdf>>.

Acesso em: 30 out 2013

BIBLIOTECA IBGE, MORRO REUTER

Disponível em:

<<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riograndedosul/morroreuter.pdf>>.

Acesso em: 30 out 2013

BLOG DOIS IRMÃOS

Disponível em <<http://doisirmaosrs.blogspot.com.br/2013/09/184-Kerb-de-sao-miguel.html>>. Acesso em 30 set 2013.

CONSTITUIÇÃO SACROSANCTUM CONCILIIUM

In: Documentos do concílio vaticano II. Disponível em: <www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>. Acesso em: 14 dez 2013.

FEE 2011

Disponível em: <<http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/capa/index.php>> Acesso em: 27 set 2013.

JORNAL DOIS IRMÃOS ONLINE

Disponível em: <<http://jornaldiblog.blogspot.com.br/2010/11/Kerb-fest-e-natal-encantado-2010.html>> Acesso em: 28 set 2013.

JORNAL NH ONLINE

Disponível em: <<http://www.jornalnh.com.br/dois-irmaos/475378/tradicional-Kerb-de-sao-miguel-revive-a-cultura-alema.html>> Acesso em 30 set 2013.

MUSIK'S CLUB Dois Irmãos

Disponível em: <<http://www.musiksclub.com.br/>> Acesso em: 03 out 2013.

PLANO DE TURISMO EM DOIS IRMÃOS

Disponível em: <www.doisirmaos.rs.gov.br/wp-content/plugins/download-monitor/download.php?id=RELATORIO-PLANO-TURISMO-DI.pdf> Acesso em: 25/10/2012.

PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS

Disponível em: <<http://www.doisirmaos.rs.gov.br/turismo-e-eventos/principais-eventos/>> Acesso em: 02 out 2013.

PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS

Disponível em: < <http://www.doisirmaos.rs.gov.br> > Acesso em: 20 maio 2013.

ROCK GAÚCHO.COM

Disponível em: < <http://www.rockgaucho.com.br/noticias/festival-de-bandas-em-dois-irmaos.html> > Acesso em: 01 out 2013

UM CULTURAL

Disponível em: <<http://www.umcultural.com.br> > Acesso em: 28 set 2013.

ZERO-HORA - Caderno Donna

Reportagem sobre a eleição de Tânia em Dois Irmãos, 16 dez 2012.

ZIPTOP. Portal de variedades do grupo Sinos.

Disponível em: < <http://www.jornalnh.com.br/ziptop/entretenimento/360480/morro-reuter-prepara-festa-da-cultura-alema-o-seu-Kerb-fest.html> > Acesso em: 07 out 2013.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

WIR LIEBEN DAS LEBEN. Grupo coral Wir Lieben das Leben. Dois Irmãos, 2010, Fotoenio produções digitais, 2010, 1 CD e 1 DVD, NTSC.

DVD de exemplos musicais referente à dissertação de mestrado de Suelen Scholl Matter intitulada “A Encantadora Tradição Germânica”: Uma etnografia da música entre “coralistas católicos” e “descendentes de alemães” na serra gaúcha. Todos os direitos reservados aos grupos de canto coral e às pessoas que figuram nas filmagens. As faixas 5, 6 e 7 são de direito do grupo *Wir Lieben das Leben* e das produções digitais Fotoenio. Projeto gráfico de Arno Scholl, São Leopoldo, 2014.

ANEXOS



Notícias > Região

Tradição - 29/09/2012 20h37
Atualizado em 29/09/2012 21h43

Domingo é dia curtir o Kerb de São Miguel em Dois Irmãos

Tradicional evento envolve toda comunidade e tem programação durante todo o domingo

Alice Adams

Dois Irmãos - Mais do que um momento de resgate da cultura, o Kerb de Dois Irmãos pode ser definido como um encontro de gerações. Famílias reunidas, fazendo homenagens ao padroeiro do município mostram a força da festa que chega em sua 183.ª edição. No sábado, mais de 3 mil pessoas foram às ruas para homenagear São Miguel. A procissão, que partiu de diferentes igrejas da cidade, até a Igreja São Miguel, reuniu mais de mil fiéis, um número bem superior ao do ano passado. Os outros devotos aguardavam a celebração na própria igreja, que ficou lotada. Na sequência, todos se dirigiram à Sociedade Santa Cecília, onde foi realizada a abertura oficial do Kerb de São Miguel de Dois Irmãos, com a tradicional dança da polonesa.



Foto: Alice Adams / GES-Especial

A folia continua

Hoje os festejos continuam com intensa programação que se inicia às 9 horas na Praça do Imigrante. Durante o dia toda a comunidade é convidada a assistir às diversas apresentações programadas.

- 9 às 13 horas - Bandinha típica Bandonion na Praça do Imigrante
- 10 horas às 13h30 - Bandinha típica Super Saxônia no Largo Felipe Seger Sobrinho
- 10 às 14 horas - Bandinha típica Só Se For Agora em restaurantes e no palco móvel
- 13 às 16 horas e 18 às 19 horas - Bandinha típica Imigrante na Praça do Imigrante
- 13h30 - Apresentações de danças típicas alemãs infantis e juvenis no Largo Felipe Seger Sobrinho
- 14h30 - Apresentações de danças típicas italianas e portuguesas, com o Coral Show Luizinho de Novo Hamburgo no Largo Felipe Seger Sobrinho
- 15 horas - Apresentações de danças típicas espanholas com a Companhia de Flamenco Del Puerto no Largo Felipe Seger Sobrinho
- 15h30 - Grupo show da Escola de Samba Protegidos da Princesa Isabel de Novo Hamburgo no Largo Felipe Seger Sobrinho
- 16 horas às 18h30 - Banda Baila Baila no Largo Felipe Seger Sobrinho
- 16 horas - Desfile Histórico Cultural - A História nos Une na Avenida 25 de Julho
- 18h30 - Banda Vox 3 no Largo Felipe Seger Sobrinho

ANEXO A – Reportagem no Jornal NH sobre o Kerb de Dois Irmãos. Disponível em <<http://www.jornalnh.com.br/dois-irmaos/475378/tradicional-Kerb-de-sao-miguel-revive-a-cultura-alema.html>> Acesso em 30 set 2013.

O Museu Histórico Municipal de Dois Irmãos promove a partir desta quarta-feira, às 9 horas, o Projeto Kerb no Museu: Suas origens e tradições. O projeto conta com a participação da professora Líria Lawisch, de Leonida Backes, uma das primeiras parteiras da cidade e da Rainha e do Rei da 3ª Idade do Kerb de São Miguel, Lori e Darci Engelmann, que irão falar às crianças das tradições nas comemorações do Kerb de São Miguel, juntamente com Sandra Goulart e Ana Umgelster, coordenadoras do Museu.

Segundo a Chefe do Departamento de Cultura, Elisandra Silva, um dos objetivos do Projeto é resgatar a história do Kerb de São Miguel. "Através da ação educativa no Museu, pretendemos que, no Michelskerb, também conhecido como Kerb de São Miguel, a tradição e a prática de usos e costumes da nossa comunidade sejam mantidas, para que permaneçam os rituais criados em homenagem ao Arcanjo São Miguel."

O projeto é elaborado pela equipe do Museu e tem como público alvo as turmas do 3º ao 5º ano. As escolas interessadas em visitar a exposição podem fazer seu agendamento através do telefone (51) 3564 1277.

Publicado por: *Róger Marx*

Fonte: *Marcelo Kervalt, O Diário*



Região

ANEXO B – Reportagem no portal online da rádio Imperial (rádio situada no município de Nova Petrópolis). Disponível em <<http://www.imperial.fm.br/node/11797>>. Acesso em: 24 out 2013.

9

DER FRÜHLING
 Letra: Prof. Saldino Léo Wobeto Música: José A. Santana

1 - Der Früh-ling ist so wie die Kind - heit in dem Le - ben
 Auch nach der Blu-me kom-men Fruch-te die ge - blie-ben

2 - So uns' re Kind-heit ist gekom -men und ver - ga - gen
 Nach Jahren denkt man was ist noch da - von ge - blie-ben

3 - Und uns're Ju - gend war ge - kom - men und ver - ga - gen
 Ja in dem Alter ernt man das was je ge - sä - - et

Der lässt ver - lan - gen Der lässt ver - lan - gen
 Der lässt ver - lan - gen Der lässt ver - lan - gen
 Sie lässt ver - lan - gen Sie lässt ver - lan - gen Die
 Sie lässt ver - lan - gen Sie lässt ver - lan - gen
 Sie lässt ver - lan - gen Sie lässt ver - lan - gen
 Sie lässt ver - lan - gen Sie lässt ver - lan - gen

Kind - heit ist so wie der Frühling Sie kommt, ver-geht und

kommt nicht mehr,

23.01.86
 23.10.87
 [Signature]

ANEXO C – Partitura da canção *Der Frühling* arranjada à quatro vozes.

LILI MARLEEN – LILI MARLENE

*1. Vor der Kaserne
Vor dem großen Tor
Stand eine Laterne
Und steht sie noch davor
So woll'n wir uns da wieder seh'n
Bei der Laterne wollen wir steh'n
einst Lili Marleen.*

1. Em frente ao quartel
Diante do portão
Havia um poste com um lampião
E se ele ainda estiver lá
Lá desejamos nos reencontrar
Queremos junto ao lampião ficar
Como outrora, Lili Marlene

*2. Unsere beide Schatten
Sah'n wie einer aus
Daß wir so lieb uns hatten
Das sah man gleich daraus
Und alle Leute soll'n es seh'n
Wenn wir bei der Laterne steh'n
Wie einst Lili Marleen.*

2. Nossas duas sombras
Pareciam uma só
Tinhamos tanto amor
Que todos logo percebiam
E toda a gente ficava a contemplar
Quando estávamos junto ao lampião
Como outrora, Lili Marlene.

*3. Schon rief der Posten,
Sie blasen Zapfenstreich
Das kann drei Tage kosten
Kam'rad, ich komm sogleich
Da sagten wir auf Wiedersehen
Wie gerne wollt ich mit dir geh'n
Mit dir Lili Marleen*

3. Gritou o sentinela
Que soaram o toque de recolher
Um atraso pode te custar três dias
Companheiro, já estou indo
E então dissemos adeus
Como gostaria de ir contigo
Contigo, Lili Marlene

*4. Deine Schritte kennt sie,
Deinen zieren Gang
Alle Abend brennt sie,
Doch mich vergaß sie lang
Und sollte mir ein Leids gescheh'n
Wer wird bei der Laterne stehen*

Mit dir Lili Marleen?

4.O lampião conhece teus passos
 Teu lindo caminhar
 Todas as noites ele queima
 Mas há tempos se esqueceu de mim
 E, caso algo ruim me aconteça
 Quem vai estar junto ao lampião
 Com você, Lili Marlene?

*5. Aus dem stillen Raume,
 Aus der Erde Grund
 Hebt mich wie im Traume
 Dein verliebter Mund
 Wenn sich die späten Nebel drehn
 Werd' ich bei der Laterne steh'n
 Wie einst Lili Marleen*

5.Do tranquilo céu
 Das profundezas da terra
 Me surge como em sonho
 Teu rosto amado
 Envolto na névoa da noite
 Será que voltarei para nosso lampião
 Como outrora, Lili Marlene.

ANEXO D – Lili Marleen

POLENKIND

*1. In einem Polenstädtchen
Da wohnte einst ein Mädchen
das war so schön
|: Sie war das allerschönste Kind
Das man in Polen findt
Aber nein, aber nein, sprach sie
Ich küsse nie! :|*

1. Em uma cidadezinha da Polônia
Certa vez havia uma jovem bonita
Que era tão bonita
|: Ela era a criança mais bonita
Que havia na Polônia
“Mas não, mas não”, dizia ela
“Eu nunca beijo” :|

*2. Ich führte sie zum Tanze,
Da fiel aus ihrem Kranze
Ein Röslein rot.
|: Ich hob es auf von ihrem Fuß,
Bat sie um einen Kuß,
“Aber nein, aber nein”, sprach sie,
“Ich küsse nie” :|*

2. Eu a conduzi para a dança
Quando caiu de sua diadema
Uma rosinha vermelha
|: Ergui-a junto a seus pés
E pedi-lhe um beijo
“Mas não, mas não”, dizia ela
“Eu nunca beijo” :|

*3. Und als der Tanz zu Ende,
Reicht sie mir beide Hände
da reicht sie mir die Hände
Zum erstenmal.
|: Sie lag in meinem, meinem Arm,
Mir schlug das Herz so warm.
“Aber nein, aber nein” sprach sie,
“Ich küsse nie” :|*

3. E quando a dança acabou
Ela me estendeu as duas mãos
Suas mãos são suficientes para mim
Para a primeira vez
|: Ela estava no meu, no meu braço.
Meu coração estava quente
“Mas não, mas não”, dizia ela
“Eu nunca beijo” :|

*4. Und in der Trennungsstunde,
Da kaum aus ihrem Munde
Das eine Wort:
|: “So nimm, du Allerliebster
dir Den ersten Kuß von mir.
Vergiß Maruschka nicht,
Das Polenkind!” :|*

4. E na hora da despedida
Disse de sua boca
A única palavra:
/: “Para você querido
Tomar o primeiro beijo de mim
Não se esqueça de Maruschka
A menina Polaca” :/

ANEXO E – Polenkind

27/09/2013

Até domingo tudo é Kerb!



A maior festa popular de Dois Irmãos já começou. O 184º Kerb de São Miguel toma conta das ruas da cidade com muita música, dança e comida típica. O público esperado é de 80 mil pessoas durante os três dias de programação. O consumo de chope deve bater na casa dos 25 mil litros, somando o que é vendido na área principal do evento e consumido nos 17 grupos festivos que vão se espalhar pelo Centro.

Um dos destaques da programação deste ano é a volta do tradicional Bierwagen, que deve distribuir 6 mil copos

de cerveja no sábado. O desfile do caminhão acontece a partir das 14h, cruzando as principais avenidas do Centro. O sábado dos grupos festivos também promete grande movimento, assim como as bandas que agitam as áreas da Praça do Imigrante e do Largo Felipe Seger Sobrinho. No domingo, dia do padroeiro São Miguel, o barulho começa cedo, com a tradicional alvorada festiva. As celebrações religiosas ocorrem a partir das 8h30, reunindo em seguida toda a comunidade para a abertura oficial do Kerb na Santa Cecília.

Segundo o secretário de Agricultura, Indústria, Comércio e Turismo, João Luiz Weber, a programação deste ano priorizou a cultura alemã, com muitas bandinhas e apresentações folclóricas. O investimento na festa pode chegar a 230 mil reais, sendo 85 mil dos cofres públicos e o restante em patrocínios. *“O número definitivo dos gastos nós só teremos depois da prestação de contas”*, explica o secretário. O chope deste ano é da Brahma e o copo de 400 ml será comercializado a 5 reais no espaço principal da festa. A área do Largo Felipe Seger Sobrinho está sob a organização de três entidades: Fundação Assistencial de Dois Irmãos (FADI), Liga Feminina de Combate ao Câncer e Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE). Na Praça do Imigrante, a concessão foi dada à Associação dos Artesãos de Dois Irmãos.

Ainda a respeito dos números do Kerb deste ano, um grupo de 150 policiais da região e do Pelotão de Operações Especiais (POE) da Brigada Militar reforçará a segurança no sábado. Já no domingo, o efetivo deve contar com 100 policiais.

ANEXO F – Reportagem sobre o Kerb de Dois Irmãos. Acesso em 15/10/2013
[http://www.jornaldoisirmaos.com.br/2013/09\\$/ate-domingo-tudo-e-Kerb.html](http://www.jornaldoisirmaos.com.br/2013/09$/ate-domingo-tudo-e-Kerb.html)



PREFEITURA MUNICIPAL DE
DOIS IRMÃOS
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL



DOIS IRMÃOS ▼	GABINETE ▼	SECRETARIAS ▼	NOTÍCIAS	AGENDA	PORTAL DA TRANSPARÊNCIA	LEGISLAÇÃO	EDITAIS E LICITAÇÕES ▼
---------------	------------	---------------	----------	--------	-------------------------	------------	------------------------

Você está em: Home > XVIII Natal dos Anjos

XVIII Natal dos Anjos

O XIII Natal dos Anjos inicia no dia 23 de novembro de 2013 e segue até o dia 06 de janeiro de 2014, em Dois Irmãos.

Mãos que fazem brilhar

Luzes, cores e enfeites lembram o Natal. Em Dois Irmãos, o trabalho de muitas mãos também. Durante todo o ano, diversos voluntários dedicam-se para transformar a cidade no Natal dos Anjos, que em 2013 chega à sua 18ª edição. A programação inicia no dia 23 de novembro e segue até 06 de janeiro do próximo ano.

A decoração chega às ruas, que em breve estarão bem iluminadas e coloridas. A cidade, que recebe grande público de turistas nesta época, já prepara sua árvore-símbolo, com 35 metros de altura, que fica localizada no Largo Felipe Seger Sobrinho.

Comerciantes locais podem participar da campanha realizada entre Prefeitura Municipal e Câmara de Dirigentes Lojistas de "adoção" de uma Árvore de Natal. O dia 22 de novembro foi escolhido para que as 30 árvores, de mais de dois metros de altura cada, sejam decoradas em conjunto.

A chefe do Departamento de Turismo, Leticia Schumacher, convida a comunidade a participar: "decorem também suas casas e pátios. Vamos fazer um belo Natal dos Anjos e deixar nossa cidade ainda mais bonita e iluminada".

ANEXO G - Informativo sobre o XVIII Natal dos Anjos