

EPITEMICÍDIO MUSICAL POMERANO NA SERRA DOS TAPES

Estratégias Comunais de Salvaguarda

Danilo Kuhn Silva
 Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
danilokuhn@yahoo.com.br
 ORCID: 0000-0002-4342-540X

Resumo: O presente artigo, desde a perspectiva do Patrimônio Cultural, da Memória Social e da Etnomusicologia, problematiza o processo de esquecimento da música tradicional pomerana na Serra dos Tapes, região sul do Rio Grande do Sul, Brasil, bem como sugere a memória social, a música popular e as festas pomeranas e o hibridismo como estratégias comunais de salvaguarda. Através de práticas musicais endógenas associadas a práticas musicais exógenas e do jogo identitário da memória, a comunidade busca superar o epistemicídio musical pomerano local imposto, por muitos anos, pela ideologia do germanismo. Embora haja poucas músicas tradicionais pomeranas na memória da comunidade, bandinhas da região compõem, cantam e gravam canções populares em sua língua materna. Essa música popular desempenha, nas festas pomeranas, importantes papéis estruturais e sociais, relacionando-se com manifestações culturais tradicionais. Ademais, uma canção desse repertório popular pomerano, intitulada *Álas folóra* (“Tudo perdido”), do Musical Boa Esperança (2017), ao se constituir em uma pomeranização da canção *country* estadunidense *Jambalaya* (*On the Bayou*), de Hank Williams (1952), inclui o hibridismo no rol dessas estratégias de contraepistemicídio, contribuindo para que a música pomerana da Serra dos Tapes resista.

Palavras-chave: Música pomerana; Epistemicídio musical; Etnomusicologia; Memória e Patrimônio; Hibridismo.

POMERANIAN MUSICAL EPITEMICIDE IN *SERRA DOS TAPES*

Communal Safeguard Strategies

Abstract: This article, from the perspective of Cultural Heritage, Social Memory and Ethnomusicology, discusses the traditional Pomeranian music process of forgetting in *Serra dos Tapes*, southern *Rio Grande do Sul*, Brazil, as well as suggests social memory, Pomeranian popular music and festivals and hybridism as communal safeguarding strategies. Through endogenous musical practices associated with exogenous musical practices and the identity game of memory, the community seeks to overcome the local Pomeranian musical epistemicide imposed, for many years, by the ideology of Germanism. Although there are few traditional Pomeranian songs in the memory of the community, bands of the region compose, sing and record popular songs in their mother tongue. This popular music plays, in Pomeranian festivals, important structural and social roles, relating to traditional cultural manifestations. In addition, a song from this popular Pomeranian repertoire, entitled *Álas folóra* (“All lost”), from the *Musical Boa Esperança* (2017), as it constitutes a Pomeranization of the American country song *Jambalaya* (*On the Bayou*), by Hank Williams (1952), includes hybridism in the list of these counter-epistemicide strategies, contributing to the resistance of Pomeranian music from *Serra dos Tapes*.

Keywords: Pomeranian music; Musical epistemicide; Ethnomusicology; Memory and Heritage; Hybridism.

Introdução

Desde as perspectivas do Patrimônio Cultural e da Memória Social, bem como da Etnomusicologia, pode-se inferir que a música tradicional pomerana da Serra dos Tapes, região sul do estado do Rio Grande do Sul, extremo sul do Brasil, encontra-se em processo de esquecimento. De acordo com recente pesquisa etnomusicológica (KUNH SILVA, 2019), são

KUNH SILVA, Danilo. Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 1, p. 81-106, 2024. Recebido em: 20/06/2022. Aprovado em: 10/04/2023.

poucas as canções tradicionais, acalantos, cantigas e parlendas que ainda têm lugar na memória da comunidade local de descendentes de pomeranos. Em contrapartida, existem conjuntos musicais, como o Musical Boa Esperança, primeira bandinha¹ a compor, cantar e gravar músicas em pomerano na região, que ainda mantêm práticas musicais endógenas, embora associadas a práticas musicais exógenas.

Os pomeranos são uma etnia alemã oriunda da antiga Pomerânia, território pertencente hoje uma parte à Alemanha, outra à Polônia, que passou a emigrar para a Colônia São Lourenço – uma colônia particular agrícola fundada em 1858 (PODEWILS, 2011, p. 7) sobre a Serra dos Tapes – a partir da data de sua fundação (CERQUEIRA, 2010, p. 874). Desde o Decreto Federal nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, o qual institui o Plano Nacional para o Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais do Brasil, os pomeranos são considerados um povo tradicional, haja vista o texto do próprio decreto, que define como povo ou comunidade tradicional:

(...) grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição (BRASIL, 2007, s/p).

O decreto versa, ainda, sobre territórios tradicionais, os quais são definidos como “os espaços necessários à reprodução cultural, social e econômica dos povos e comunidades tradicionais, sejam eles utilizados de forma permanente ou temporária” (ibid., s/p). Assim se configura contemporaneamente a comunidade de descendentes de pomeranos da zona colonial de São Lourenço do Sul/RS, um povo tradicional, situado na área original da Colônia São Lourenço e suas adjacências, seu território tradicional². Os pomeranos são uma minoria étnica que, ademais, fora, por muito tempo, silenciada na região (THUM, 2009), seja pela hegemonia alemã no âmbito da igreja (cultos em alemão) e do comércio (alemão como língua comercial oficial), seja pela imposição do português na escola (língua escolar oficial) – ideologia do

¹ Como são popularmente conhecidos na região os grupos de música alemã e pomerana (HAMMES, 2010, p. 54-55).

² Vale lembrar que, para além de pomeranos e de outras etnias migrantes, este território contava, já na época da Colônia São Lourenço, com presença indígena – índios Tapes, dos quais advém a nomenclatura da região – e africana e afro-brasileira, estes últimos fugidos de estâncias próximas (CERQUEIRA, 2010, p. 872).

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

germanismo; por esse motivo, muito de seu patrimônio cultural – e de sua música tradicional – se encontra em processo de esquecimento.

Partindo das premissas de que a *música brasileira popular*³ é multifacetada em suas diversas manifestações (regionais, étnicas, locais, nacionais), de que circula através dos meios de comunicação (o que a faz participar dos processos ligados à globalização), bem como “tem se apropriado, reproduzido e re combinado blocos de significação de várias matrizes, sejam elas cultas, artesanais ou industriais” (ULHÔA; ARAGÃO; TROTTA, 2001, p. 352), e considerando, ainda, que, no campo da música, há preconceitos e dominações de repertórios e modelos de ensino canônicos, os quais se baseiam, sobretudo, na imposição da cultura musical erudita europeia sobre as outras formas de expressão musical, “estabelecendo hierarquias que, durante muito tempo, marcaram, de forma absoluta, a educação musical brasileira institucionalizada” (QUEIROZ, 2017, p. 100), este artigo tem como objetivos problematizar o epistemicídio musical pomerano na Serra dos Tapes, imposto através da ideologia do germanismo, bem como indicar a memória social, a música popular e as festas pomeranas e o hibridismo como estratégias comunais de salvaguarda.

Para tanto, primeiramente, problematiza o epistemicídio musical pomerano da Serra dos Tapes abordando questões patrimoniais, ideológicas e memoriais, destacando o papel da memória social como recurso de subsistência. Após, traça, através da Musicologia e da Etnomusicologia, características da música tradicional, da música popular e das festas pomeranas da região, bem como o uso das duas últimas como estratégia de salvaguarda da comunidade, ancorando-se na tradição oral e na prática de uma bandinha tradicional pomerana local. E, por fim, discorre acerca de práticas musicais endógenas e exógenas pomeranas, indicando, a partir de uma canção híbrida, o hibridismo musical, também, como estratégia comunal de salvaguarda de seu patrimônio musical. Infere-se, por conseguinte, que uma comunidade tradicional, *per se*, é capaz de elaborar suas próprias estratégias de salvaguarda musical, embora inclua processos híbridos para tanto.

Epistemicídio musical pomerano na Serra dos Tapes

³ De acordo com Martha Tupinambá Ulhôa (1999): “O termo ‘música brasileira popular’ é ao mesmo tempo mais abrangente e mais preciso. Abrangente por incluir como música brasileira popular não somente o tipo de música popular definida qualitativamente por pertencer a um campo cultural étnico restrito às tradições reconhecidamente ligadas a uma raiz ‘popular’, como também o tipo de música popular cuja definição a coloca, quantitativamente, no campo da produção e consumo de massa” (ULHÔA, 1999, p. 4).

De acordo com Luís Ricardo Silva Queiroz (2017), acentuaram-se, a partir da década de 1980, debates no âmbito da música acerca da multiplicidade de culturas que caracterizam o contexto cultural brasileiro, os quais problematizam essa realidade e buscaram estratégias de resistência aos epistemicídios⁴ musicais que marcaram a trajetória da música no país e que estabeleceram profundas mortes de conhecimentos, saberes e simbolismos (QUEIROZ, 2017). Uma dessas vítimas foi a comunidade de descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes, cuja música foi cerceada de várias formas na região. Os subitens consequentes abordam o patrimônio cultural pomerano local, a ideologia do germanismo como epistemicida e a memória social como possibilidade de subsistência identitária.

O patrimônio cultural pomerano local

De acordo com Regina Weber e Patrícia Bosenbecker (2010), a colônia de São Lourenço do Sul, em distintos períodos, serviu como espaço de elaboração e afirmação de representações que situaram indivíduos e grupos, ora positivamente, ora negativamente, configurando, por conseguinte, situações de disputas culturais. A interpretação acadêmica de que a cultura pomerana foi silenciada pela ideologia do germanismo (THUM, 2009); a positivação contemporânea da identidade pomerana (MALTZAHN, 2011; WEBER; BOSENBECKER, 2010; FERREIRA; HEIDEN, 2009); e o interesse recente do poder público em buscar uma identidade peculiar à região (MALTZAHN, 2011; FERREIRA; HEIDEN, 2009) são aspectos do contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes que incitaram/incitam tais disputas (WEBER; BOSENBECKER, 2010, p. 347).

No artigo *El concepto de patrimonio cultural*, Llorenç Prats (1998) apresenta um modelo teórico e metodológico que pretende dar conta dos processos de construção e caracterização do patrimônio cultural em toda sua complexidade. O autor sustenta que entende por patrimônio cultural tudo aquilo que socialmente se considera digno de conservação para

⁴ Para Boaventura de Souza Santos, “epistemicídio é o processo político e cultural através do qual se mata ou se destrói o conhecimento produzido por grupos sociais subalternos, como estratégia de manutenção ou aprofundamento de tal subordinação” (SANTOS, 1998, p. 208).

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

além de seu interesse utilitário. Em suas palavras, “o patrimônio cultural é uma invenção e uma construção social”⁵ (PRATS, 1998, p. 63). Nesse sentido, Prats (1998) afirma que:

(...) nenhuma invenção adquire autoridade até que se legitime como construção social e que nenhuma construção social se produz espontaneamente sem um discurso prévio inventado (seja em seus elementos, em sua composição e/ou em seus significados) pelo poder, ao menos, no que se refere ao patrimônio cultural⁶ (PRATS, 1998, p. 64).

Para o autor, na utilização social da noção de patrimônio cultural se produz uma confusão recorrente que o mesmo atribui ao fato de que sob tal denominação se engloba três processos distintos, ainda que em alguns pontos complementares, que obedecem a interesses igualmente distintos, mesmo que por vezes convergentes, de caráter político, econômico e científico. Esses três poderes justapõem-se, outrossim, também no contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, engendrando um complexo jogo patrimonial. Através de recente pesquisa (KUHN SILVA, 2019), ao poder político se pôde atribuir o interesse hodierno do poder público local em buscar uma identidade peculiar à região, empreendendo uma redescoberta do passado e, ao mesmo tempo, passando a ser dependente dele. Ao poder comercial, pôde-se associar igualmente a atuação do poder público, através da positividade contemporânea da identidade pomerana (não somente advinda do poder político, mas também do científico), onde a turistificação/mercantilização da cultura pode ser exemplificada pelo roteiro turístico Caminho Pomerano, do qual poucas famílias pomeranas participam e cuja finalidade econômica tende a tipificar tal identidade. E, quanto ao poder científico, pôde-se destacar que, ao mesmo tempo em que a academia promove o debate e a discussão acerca da cultura, do patrimônio, a mesma também pode atuar enquanto aparelho ideológico, promovendo, desse modo, certa positividade.

Em contrapartida, Prats (2005) propõe, para atenuar a influência dos supracitados três poderes nas ativações patrimoniais, na seleção do que deve ou não ser patrimonializado, uma crítica patrimonial dotada de presença pública para trazer a público “as chaves ocultas de qualquer atuação no campo do patrimônio”, e um viés mais “antropológico” do patrimônio cultural, a priorização do capital humano, “as pessoas antes que as pedras”, a patrimonialização

⁵ Tradução nossa. Texto original em espanhol: “el patrimonio cultural es una invención y una construcción social”.

⁶ Tradução nossa. Texto original em espanhol: “ninguna invención adquire autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y/o en sus significados) por el poder, por lo menos, repito, por lo que al patrimonio cultural se refiere”.

do que é importante para a comunidade. No que concerne ao contexto da comunidade pomerana da Serra dos Tapes, um caminho possível e viável para promover essa crítica patrimonial de fundo e essa humanização do patrimônio cultural pode ser a formação de associações pomeranas municipais (alguns municípios, como Canguçu/RS e Camaquã/RS, já estão se organizando quanto a isso), a fim de que as mesmas tenham a representatividade necessária, dentro e fora da comunidade, para exercer o papel de porta-voz da mesma, e de interlocutora com o poder público e com a academia, participando ativamente desse foro da memória que o patrimônio cultural, na perspectiva de Prats (2005), deve ser.

A ideologia do germanismo

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

Nesse sentido, de acordo com o conceito de esquecimento/memória manipulada de Paul Ricoeur, “tudo o que constitui a fragilidade da identidade se revela assim oportunidade de manipulação da memória, principalmente por via ideológica” (RICOEUR, 2007, p. 455). Se os pomeranos se encontravam subjugados por instituições como a igreja, a escola e o comércio, pode-se inferir que sua memória foi manipulada a partir dessa relação de poder, pois, ainda segundo o autor, essa é “uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (ibid., p. 455).

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

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

No tocante à igreja, Thum afirma que, por meio desta, os imigrantes alemães divulgaram ideais de supremacia da cultura alemã sobre os grupos alemães imigrados, entre eles o pomerano, que aprendia a “desmerecer a língua de seus ancestrais”: “os luteranos necessitavam da aprendizagem da língua na qual era produzido o material religioso da época” (THUM, 2009, p. 133-134). Segundo Andreas Frederik Droogers, o alemão, durante muitos anos, foi a língua oficial da Igreja Luterana, onde “identidade cultural e religião foram misturadas” e os pastores ensinavam “a língua da Igreja e da germanidade” (DROOGERS, 1984, p. 30).

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

Mais especificamente no que diz respeito à língua, segundo Thum, o valor dado a quem sabia falar alemão elevava o sujeito a um patamar de diferenciação na Serra dos Tapes. Falar pomerano significava “falar errado”, o que não era admissível para as famílias mais abastadas que, mesmo sendo de origem pomerana, buscavam aprender e utilizar a língua padronizada para se relacionarem publicamente. O pesquisador associa esse comportamento também aos comerciantes da região: “Essa postura é encontrada em todos os casos dos donos de comércio: falavam e representavam o alemão alto” (*ibid.*, p. 298). Para Thum, no Brasil, o pomerano seria considerado um dialeto de forma pejorativa, de modo que teria valor de língua somente o *Hochdeutsch* (alemão-padrão⁷), gerando um “silenciamento” provocado pela linguagem, onde

⁷ A língua alemã padrão, ou o alto-alemão (o *Hochdeutsch*), é a língua oficial, isto é, a língua da comunicação formal, ensinada nas escolas, usada na imprensa, em cerimônias religiosas e repartições públicas. Segundo Erich Fausel (1959), a grande maioria dos imigrantes alemães, no entanto, não falava o *Hochdeutsch*.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

“a língua alemã foi ganhando valor simbólico de língua culta, sendo seu falante considerado mais esclarecido” (*ibid.*, p. 131).

Elencados e abordados os três agentes silenciadores da cultura pomerana, Thum conclui que “a cultura do silêncio, na Serra dos Tapes, cria e sustenta o círculo vicioso da negação da identidade local”, onde “o mundo pomerano, percebendo que teria ganhos momentâneos ao ser considerado alemão, permitiu, aceitou e assimilou o imaginário alemão como sua referência cultural diante dos outros grupos” (*ibid.*, p. 309). Inere-se, portanto, que a ideologia do germanismo, através da igreja, da escola e do comércio, cerceou a transmissão cultural pomerana na região, o que incidiu, também, em sua música tradicional. Trata-se, segundo essa perspectiva, de um epistemicídio musical pomerano, pois, inibida de exercer sua língua materna e sua cultura, a comunidade pomerana da Serra dos Tapes foi, aos poucos, silenciando canções tradicionais, acalantos, cantigas e parlandas, permitindo que as mesmas entrassem em processo de esquecimento.

A memória social

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

Os imigrantes alemães eram, portanto, grupos étnicos distintos [renanos, pomeranos] com diferenças significativas, mas que perante a nova realidade, isto é, assentados em solo brasileiro e confrontados com uma cultura estranha, comparada com a de seus vizinhos de origem “germânica”, desenvolveram entre eles um sentimento comum de pertencimento étnico (MALTZAHN, 2011, p. 61).

Maltzahn considera que, embora a Campanha de Nacionalização do Estado Novo, a qual impôs a proibição do ensino de língua estrangeira, tenha fechado instituições comunitárias, proibido

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

o uso de línguas maternas em público e o cerceado as liberdades individuais dos imigrantes e de seus descendentes (SEYFERTH, 2000, p. 92), impedindo-os de expressar publicamente sua identidade étnica, essa não foi definitivamente apagada e pôde ser rememorada e transmitida de geração para geração na sua clandestinidade (MALTZAHN, 2011, p. 71). O funcionamento desse processo pode ser analisado à luz de conceitos trabalhados por Michael Pollak:

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

No entanto, nesse sentido, é importante destacar que Maltzahn, em sua pesquisa, conclui que a questão da ascendência étnica/origem comum não está clara para o teuto-brasileiro de São Lourenço do Sul, ou seja, muitos de seus entrevistados ora se identificaram como alemães, ora como pomeranos, dando a entender que as duas categorias étnicas usadas por eles ora definem coisas iguais, ora coisas diferentes (MALTZAHN, 2011, p. 274). A ideia de diferenciar o ser alemão de ser pomerano, ou seja, de construção e afirmação da identidade pomerana, parece, portanto, recente.

Pode-se inferir, por conseguinte, que, muito embora o epistemicídio delatado pela tese do silenciamento pomerano de Thum (2009), a cultura pomerana foi transmitida clandestinamente ao curso das gerações, quando se pode inferir que memória social, mesmo que subterrânea, constitui-se em uma importante estratégia comunal de salvaguarda cultural e, por extensão, musical. Ainda que pouco de sua música tradicional tenha permanecido, muitas práticas musicais endógenas ainda têm lugar no fazer musical pomerano da Serra dos Tapes, mantendo-a ligada às suas raízes.

A música pomerana da Serra dos Tapes e suas estratégias comunais de salvaguarda

Durante o ano de 2016, realizou-se pesquisa acerca da música (tradicional e popular) pomerana da Serra dos Tapes (KUHN SILVA, 2019), tendo, entre outras faces de um mesmo

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

prisma, a Musicologia e a Etnomusicologia⁸. Os subitens a seguir se referem a resultados obtidos que são pertinentes para este artigo.

Uma nova musicologia da música tradicional pomerana

Para analisar a música tradicional pomerana da Serra dos Tapes, fez-se uso da Nova Musicologia, ou Musicologia Pós-Moderna, a qual se opõe à Teoria da Música (ênfase na estrutura da obra) e à Musicologia Tradicional/Comparada (ênfase no cânon da música erudita europeia/comparação entre culturas consideradas exóticas e/ou primitivas), propondo-se a lidar com aspectos sociais, culturais, históricos, políticos e ideológicos que as duas outras disciplinas não exploravam (McCRELESS, 1996, p. 8). Buscou-se, também, uma compatibilização conceitual entre a Nova Musicologia e o conceito de memória cultural (ASSMANN; CZAPLICKA, 1995). Jan Assmann procura desenvolver um campo teórico-conceitual que dê suporte às discussões culturais acerca da memória e da identidade. A memória cultural se manifesta através de memórias cristalizadas em produções (sob a forma de textos culturais). Dessa forma, seria através desses produtos que os conhecimentos que estruturam um determinado grupo se materializariam. Assmann vê no contexto da cultura objetivada, cristalizada em canções, contos, ritos, construções, monumentos etc., uma estreita conexão entre os membros do grupo e sua identidade.

O autor sintetiza o conceito de memória cultural da seguinte maneira:

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

Assim, apoiando-se no conceito de memória cultural de Assmann, e à luz da Nova Musicologia, analisou-se as duas únicas canções tradicionais pomeranas encontradas e registradas junto à comunidade durante a pesquisa, intituladas *De múta éna hóchtich* (“O

⁸ Muito embora a voz dos nativos tenha suma importância na Etnomusicologia, mais ainda em perspectivas decoloniais e contemporâneas, às quais este trabalho pretende alinhar-se, esta voz, muitas vezes, escapa do escopo deste artigo. Contudo, recomenda-se a leitura da pesquisa mencionada, a tese de doutorado do presente autor (KUHN SILVA, 2019), para ouvi-la em alto e bom som.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

casamento da vovó”) e *De fest* (“A festa”), por fornecerem um registro formal da tradição oral pomerana e por portarem aspectos memórias e identitários da comunidade que as criou.

Ainda que as pessoas de origem pomerana do interior do município de São Lourenço do Sul sejam bastante próximas à música, tendo em vista sua massiva participação em corais de igreja e o elevado número de conjuntos musicais na região, não são muitas as músicas em pomerano que sejam de conhecimento da comunidade. Em sua maioria, são consideradas de origem exclusivamente alemã algumas músicas instrumentais e, quanto às canções, a maior parte delas é cantada em alemão – há, também, algumas versões em pomerano de canções alemãs –. O pomerano é utilizado tradicionalmente na região apenas sob a forma oral, o que dificultou a preservação de letras de canções e contribuiu para que, hoje em dia, sejam poucas as canções tradicionais pomeranas lembradas pela comunidade.

Musicalmente falando, não foi possível averiguar características peculiares pomeranas nas duas canções registradas, exceto sua origem alemã. Tendo em conta a secular germanização dos pomeranos – originalmente eslavos, emigrados para a Pomerânia no séc. VII (HAMMES, 2010, vol. 1, p. 179), cristianizados no séc. XII (SEIBEL, 2010, p. 69) e germanizados no séc. XV (MALTZAHN, 2011, p. 85) –, a primeira canção pomerana apresentada, *De múta éna hóchtich*, é uma polca⁹, gênero musical oriundo da cultura alemã, bem como a segunda canção, *De fest*, é uma valsa¹⁰, também de mesma origem. No entanto, as temáticas e as letras das canções se mostraram reveladoras de significados, de maneiras de como os pomeranos veem o mundo que ali ficaram cristalizadas, de representações culturais intrínsecas, i.e., constituem uma forma de narrativa cultural da memória pomerana.

Dentre as representações culturais cristalizadas na letra de *De múta éna hóchtich*, destacam-se: uma rota de emigração pomerana para os Estados Unidos anterior à para o Brasil;

⁹ Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110810105629360?rskey=7M7UmO&result=0&q=polka>. Acesso em: 08 mai. 2018), a polca caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, originária da região da Bohemia, na Alemanha, no início do século XIX, realizada em compasso 2/4 e com andamento rápido, que foi muito popular nos salões europeus. Já o Dicionário Grove de música, edição concisa (1994, p. 732), acrescenta que a polca é uma dança animada e que geralmente a música é estruturada em forma ternária, i.e., tem três seções.

¹⁰ Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120811916?rskey=MnLqvZ&result=1&q=waltz>. Acesso em: 08 mai. 2018), a valsa caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, em compasso 3/4, provavelmente decorrente de *Ländler* alemão, que entrou em destaque no último quarto do século XVIII tanto entre os compositores quanto nos salões de baile. O Dicionário Grove de música, edição concisa (1994, p. 997), acrescenta que a valsa ganhou muita popularidade no início do séc. XIX, apesar de objeções levantadas por motivos médicos (a velocidade com a qual os bailarinos rodopiavam pelo salão) e também morais (os casais se prendiam num abraço muito estreito).

a fartura gastronômica e alcoólica das festas pomeranas; e a presença do violino, importante instrumento musical da música pomerana pretérita local. No que se refere à *De fest*, pode-se destacar: a referência ao misticismo pomerano; e a utilização da vassoura, tanto para práticas mágicas quanto como representação do feminino.

Assim, após investigar a música tradicional pomerana local por meio da Nova Musicologia e deparar-se apenas com duas canções – embora prenes de manifestações culturais cristalizadas em sua memória cultural –, passou-se então a investigar a música popular pomerana da região, através de uma etnografia musical.

Uma etnografia musical da música popular pomerana

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

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

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

Sob essa abordagem, a música pomerana saiu da moldura (por vezes fria) da partitura e do universo restrito do registro através da tradição oral para ganhar corpo e voz no fazer musical

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

da comunidade. À vista disso, o conjunto Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a cantar, compor e gravar músicas em pomerano na região, habilitou-se como importante objeto de estudo e seu aval oportunizou a observação participante do pesquisador/musicista, onde empregou sua performance musical. Por conta da referida pesquisa, o mesmo teve a oportunidade de observar o contexto musical pomerano da Serra dos Tapes de dentro, tocando bandoneon – um instrumento representativo dessa música – com o Boa Esperança em casamentos, bodas, confirmações¹¹, festas de comunidade e bailes de casais.

Quanto à música popular pomerana composta pelo Musical Boa Esperança, sua atuação compositiva começou com *Fóta Krúiha*¹² (“Vovô Krüger”), primeira canção autoral em pomerano gravada – em meados do ano 2000 – na região. O compositor, Almiro Hörnke, líder da bandinha, conhecia a primeira estrofe da tradição oral pomerana através de sua família, a qual serviu como embrião para a criação das demais estrofes. Porém, há mais canções autorais no repertório do conjunto: *In uza tit*¹³ (“No nosso tempo”) aborda as mudanças culturais no transcorrer das gerações do avô, do pai, e do “nosso tempo”, embora sem um ar de preocupação; *Xtüpas*, se refere à tradição pomerana homônima¹⁴; *Dütx gevéa* (“Arma pomerana”) e *Vii köipa*¹⁵ (“Nós compramos”) foram elaboradas a partir de trechos escritos doados à bandinha pelo rimador¹⁶ Valdir Geppert, às quais Almiro musicou e adaptou para se tornarem canções; e *Us zaina* (“Nosso zaino”) remete às negociações rurais de outrora, onde as pessoas percorriam grandes distâncias para negociar animais e coisas¹⁷. A partir do sucesso de *Fóta Krúiha*, o próprio Musical Boa Esperança, mas também outras bandinhas da região se sentiram instigadas a compor mais canções em pomerano. Trata-se, portanto, de uma estratégia comunal de

¹¹ A confirmação, de acordo com Adriele Schmidt (2015), é um marco religioso na vida dos luteranos (equivalente à crisma no catolicismo) e se dá após o término de um período de estudos sobre a religião luterana, denominado ensino confirmatório. A maioria dos descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes é luterana e os jovens que se confirmam são chamados confirmando ou confirmanda.

¹² «Fóta Krúiha», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ME0LLQYUAM>. Acesso em: 08 mai. 2018.

¹³ «In uza tit», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4R8DnasvqeU>. Acesso em: 08 mai. 2018.

¹⁴ Folgado popular realizado na noite do sábado de Páscoa, quando homens saem tocando instrumentos musicais – geralmente acordeon, violão e pandeiro – e cantando músicas, mascarados e vestidos de mulher, indo de casa em casa na madrugada, aos quais é oferecido dinheiro, comidas e bebidas por aqueles que “aceitam” sua entrada na casa. Os que não a aceitam e ficam espiando pelas janelas são cutucados – *xtüpiados* – por alguns dos participantes com galhos ou ramalhetes (THUM, 2009, p. 63).

¹⁵ «Vii köipa», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZ1-dxsKwsU>. Acesso em: 08 mai. 2018.

¹⁶ Termo utilizado pela bandinha.

¹⁷ Salienta-se que as temáticas de todas as letras mencionadas possuem *ethos* camponês.

preservação e continuidade de sua música, ainda que em até certo ponto restrita e motivada pelo escasso repertório musical em sua língua materna.

Para além desse repertório, pode-se destacar, também, através da pesquisa realizada, o papel estrutural que a música desempenha nas festas pomeranas. A prática de fazer o cortejo dos noivos, padrinhos e demais convidados de um casamento através de um destacamento da bandinha tocando músicas para conduzi-los da igreja onde se realizou a cerimônia até o salão onde se dará a festa e a adoção do mesmo procedimento seja para recepcionar o confirmando ou confirmanda, para levar os convivas para a mesa do *buffet* ou do churrasco, ou ainda para o local de recepção da festa, por exemplo, são atribuições musicais. Além disso, a música se relaciona com a animação da festa em si e tem estreita ligação com a dança. A organização das danças tradicionais dos referidos eventos, como a dança da vassoura, a dança do bolo, a dança do cesto, a dança das cadeiras, a jardineira, a polonesa, etc. e dos sorteios, agradecimentos, avisos e anúncios também está a cargo da música. Ademais, a música também tem papel social na cultura pomerana: políticos, músicos de outras bandinhas e pessoas em geral oferecem bebidas à bandinha no palco e recebem a contrapartida do agradecimento da mesma ao microfone; crianças sobem no palco ou ficam em frente ao mesmo ou são levadas por seus pais ou avós para contemplarem a apresentação; músicos de outras bandinhas sobem ao palco para dar uma palhinha (tocar algumas músicas); e os músicos da bandinha também têm certo *status* nas festas, pois não pagam ingressos em festas de comunidade nem precisam entrar na fila para o almoço destas, têm passagem livre na copa (chopp, cerveja, bebidas em geral) e na cozinha (sopa, caldo, café, *buffet*, churrasco) de casamentos e confirmações, e são conhecidos e reconhecidos pela comunidade.

Portanto, a música popular pomerana, ao desempenhar importante papel estrutural e social nas festas pomeranas e ao se relacionar com manifestações culturais tradicionais, como os cortejos e as danças, atua também como uma estratégia comunitária de salvaguarda cultural, pois conforma uma parte indispensável da cultura pomerana da Serra dos Tapes.

Práticas musicais pomeranas na Serra dos Tapes e o hibridismo como estratégia comunitária de salvaguarda

A referida pesquisa etnomusicológica também evidenciou o hibridismo cultural (CANCLINI, 2011) na música pomerana da Serra dos Tapes, exemplificado através da canção

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapetes: estratégias comuns de salvaguarda*.

*Álas folóra*¹⁸ (“Tudo perdido”, Musical Boa Esperança, 2017), na qual se mesclam passado e futuro na contemporaneidade, onde a tradição musical colonial – instrumentação acústica; protagonismo dos instrumentos de sopro; ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança; canto em pomerano; e conteúdo da letra com *ethos* camponês – convive com o novo – a utilização de elementos musicais oriundos da música gaúcha e nordestina; a modernização da instrumentação outrora acústica; o emprego de recursos tecnológicos para gravação musical e divulgação; o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas; e a pomeranização de canções exógenas – sem deixar de ser pomerana, em justo equilíbrio cultural. Os subitens subsequentes detalham essas práticas e o papel do hibridismo como salvaguarda da tradição musical pomerana local.

As práticas musicais endógenas

Segundo a supracitada etnografia musical pomerana, as tradições musicais endógenas pomeranas que podem ser relacionadas a/ estão condensadas em *Álas folóra* são: arranjo para metais (dois trompetes); instrumentação do acompanhamento delegada à bateria, ao contrabaixo, à guitarra e ao teclado; timbre característico do teclado e utilização de frases de contracanto ao instrumento; ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança; letra da canção e canto em pomerano; e conteúdo da letra com *ethos* camponês.

Quanto ao arranjo para metais, dois trompetes realizam a introdução que é repetida ao final de cada refrão, para efeito de solo, onde executam notas em intervalos de sexta (o primeiro trompete toca a melodia do solo e o segundo trompete toca uma segunda voz, uma sexta abaixo, diatônica, da melodia). Tal procedimento de arranjo foi encontrado em várias outras canções do repertório do Musical Boa Esperança, inclusive em duas composições de autoria do pesquisador arranjadas, durante o trabalho de campo, pela bandinha.

Em relação ao acompanhamento musical da canção, o mesmo é realizado pela bateria, pelo contrabaixo – esses dois instrumentos têm a função rítmica de remeter o ouvinte ao gênero musical em questão, utilizando-se de suas células rítmicas características, tendo ainda o contrabaixo função harmônica –, pela guitarra – com um acompanhamento rítmico mais simples, sem responsabilidade de caracterizar o gênero musical, evidenciando uma função

¹⁸ «Álas folóra», Musical Boa Esperança. [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SkJts3hCKgY>. Acesso em: 08 mai. 2018.

quase que estritamente harmônica, mas também timbrística – e pelo teclado. Desse modo, o protagonismo musical permanece destinado aos sopros (metais), enquanto o acompanhamento rítmico-harmônico é destinado aos demais instrumentos.

No entanto, ao teclado são conferidas funções para além do acompanhamento (acordes na mão esquerda). Na mão direita, em *Álas folóra*, figuram frases de contracanto à melodia. No restante do repertório da bandinha, esse recurso é bastante recorrente, quase sempre de caráter improvisatório, porém, em algumas canções, são atribuições do teclado as introduções e os solos, ou o papel de segunda voz para a melodia ou solo de sopros. Além disso, o timbre de teclado utilizado na canção é característico das bandinhas alemãs/pomeranas locais, servindo de fundo timbrístico/harmônico – bem como o timbre de guitarra utilizado por Almiro –, de modo a preencher os espaços deixados pelo canto e pelas células rítmicas do contrabaixo, da bateria, e dos metais quando o caso.

A exemplo dessa canção, a música alemã/pomerana na Serra dos Tapes está intimamente relacionada ao baile, atrelada à dança. As músicas instrumentais e as canções são invariavelmente dançantes, utilizando-se de gêneros musicais bailáveis, melodias alegres e andamentos rápidos – sempre em tonalidades maiores – para estimular a dança e garantir a animação do baile.

No tocante à letra, o idioma é o pomerano, língua materna da maior parte da comunidade de descendentes de imigrantes da colônia de São Lourenço do Sul, um importante indicativo de prática endógena. Quanto a isso, destaca-se o já mencionado papel precursor da bandinha Boa Esperança no fomento à música e à língua pomerana na região.

E quanto à letra, ainda, nota-se a presença do *ethos* camponês alemão/pomerano (BAHIA, 2011, p. 47), manifestado nas referências a produtos oriundos da colônia, meios de transporte rurais, ferramentas de trabalho no campo, animais e seu *habitat*, etc. Essencialmente camponeses, os pomeranos se valem de seu contexto rural para se expressarem através das letras das canções e para que as mesmas tenham sentido para si próprios. A ruralidade como território e modo de vida acaba sendo um suporte de preservação da memória como próprio *modus vivendi*.

Tudo isso faz parte das práticas musicais endógenas da bandinha, atreladas à cultura pomerana, à sua própria tradição. São esses elementos que dão a coloratura pomerana necessária à *Álas folóra*, embora o hibridismo relatado a seguir. A canção soa muito adequadamente à audiência pomerana atual da região, sem causar quaisquer estranhamentos,

por conta dessas características. É através dessas práticas que os musicistas descendentes de pomeranos do Musical Boa Esperança e sua audiência não deixam de olhar para o passado, e por meio do qual a prática musical pretérita ainda faz sentido no presente. As práticas musicais endógenas pomeranas são seu passado (musical) presente.

As práticas musicais exógenas

Por outro lado, mesmo sem deixar de olhar para o seu passado cultural, a bandinha também é impelida para o futuro, à modernização, à atualização, incluindo processos híbridos em seu fazer musical através da incorporação de elementos advindos de tradições musicais exógenas à cultura pomerana. A canção *Álas folóra* traz consigo os seguintes exemplos desse processo: a utilização do gênero musical vaneira, pertencente à tradição musical gaúcha; a inclusão de elementos do gênero musical regional nordestino forró; a modernização da instrumentação outrora acústica; o emprego de recursos tecnológicos para gravação e divulgação da canção; o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas; e a utilização e pomeranização de uma canção oriunda da música *country* estadunidense que, em si mesma, guarda processos híbridos outros.

Dentre os gêneros musicais alemães/pomeranos mais utilizados na colônia lourenciana estão a valsa e a polca. No entanto, *Álas folóra* é uma vaneira¹⁹, gênero musical também atrelado à dança, mas pertencente à tradição musical gaúcha, um caso de hibridismo musical, de reuso de tradições exógenas dentro de tradições endógenas. Isso fica evidente, por exemplo, na adaptação da instrumentação gaúcha à pomerana: em vez de violão e acordeon, característicos da vaneira, metais se tornam os instrumentos protagonistas. Além da vaneira, o chote²⁰ é outro gênero musical gauchesco bastante utilizado pelo Musical Boa Esperança e por outras bandinhas do contexto musical alemão/pomerano da Serra dos Tapes, sendo citado, inclusive, por Almiro, como a dança preferida dos pomeranos da região.

¹⁹ Segundo Sílvia de Oliveira e Valdir Verona (2006), a vaneira gaúcha tem origens na *habanera* cubana, um acrioulamento da contradança europeia levada a Cuba pelos colonizadores espanhóis. No fim do século XIX, a vaneira – corruptela de havaneira – tomou lugar de destaque nos bailes gaúchos, sendo adaptada às características regionais, ao som do acordeon e do violão, constituindo-se no principal gênero musical dançante dos bailes gauchescos (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 56-59).

²⁰ Para Oliveira e Verona (2006), o chote é também um gênero musical procedente de uma dança europeia, o *schottisch*, lançada em Paris em 1849 alguns anos após a polca. Essa dança de salão foi importada para o Brasil, entrando em voga no fim do século XIX. No ambiente gauchesco, o aparecimento do chote coincidiu com a difusão do acordeon como instrumento musical (OLIVEIRA; VERONA, 2006, 51-53).

Quanto à inclusão de elementos do gênero musical regional nordestino forró em *Álas folóra*, para além das semelhanças rítmicas entre o forró e a vaneira, houve e há fusões e intercâmbios musicais entre esses gêneros musicais, como relata Robson da Silva Braga (2011) sobre a influência da vaneira gaúcha no forró nordestino, e vice-versa, a partir da década de 1990 (BRAGA, 2011, p. 9-10). Além disso, para José Campos Reinato (2014, p. 58), a vaneira é conhecida também como forró gaúcho. A fusão entre tais gêneros, para o Musical Boa Esperança, é tanta que, segundo Volmir, baterista da bandinha, a batida de bateria usada por ele é a mesma para ambos – além disso, no exemplo musical em questão, há pequenas frases rítmicas executadas a um dos pratos do instrumento, durante a introdução e os solos, que remetem à sonoridade do instrumento triângulo, característico do forró.

Quanto à modernização da instrumentação das bandinhas, através das narrativas de músicos lourencianos entrevistados durante o trabalho de campo e de registros fotográficos pretéritos (HAMMES, 2014, p. 429-447) se pôde detectar algumas ressignificações instrumentais ao longo das gerações de descendentes de pomeranos na Serra dos Tapes. Essas ressignificações indicam um processo de contínua atualização por parte dos conjuntos, os quais não deixaram de tentar acompanhar a evolução tecnológica do mundo da música ao longo dos séculos XX e XXI, mesmo que, em contrapartida, tenham permitido que instrumentos musicais tradicionais entrassem em processo de desuso em favor de instrumentos importados de outras culturas.

O uso da tecnologia por parte do Musical Boa Esperança, no entanto, extrapola a questão da instrumentação. O emprego de recursos tecnológicos para gravação e divulgação de *Álas folóra* demonstra o quanto a tecnologia está presente atualmente na zona colonial lourenciana, incidindo no contexto musical local. Apesar de contarem com um estúdio caseiro que, segundo Eno, trombonista da bandinha, localiza-se improvisadamente em um galpão na residência de Almiro, os músicos do Boa Esperança têm os meios necessários para gravar suas músicas autorais a fim de distribuí-las às rádios locais e obter a divulgação do seu trabalho; outrossim, os mesmos têm à disposição a *internet* e, com a parceria com um canal temático do *YouTube*, puderam produzir um videoclipe da canção para divulgá-la ainda mais, contando com a abrangência das redes sociais.

Com relação ao uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas na letra de *Álas folóra*, trata-se de uma prática corriqueira nas letras das canções autorais do Musical Boa Esperança e também nas de outras bandinhas da Serra dos Tapes, a

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

qual advém do contato linguístico já secular entre o pomerano e o português e o gauchês. O pomerano passou por transformações linguísticas e históricas ao longo do tempo e, no contexto sul-brasileiro, com o distanciamento do lugar de origem e em contato com o português do Brasil e com o gauchês do Rio Grande do Sul, apresenta, conseqüentemente, evidências dessas interferências (KUHN SILVA; BEILKE, 2017, p. 29). Por isso, já é possível falar em uma variedade brasileira, nomeada como *Brasilianische-Pommersch* (BEILKE, 2014, p. 187). Seria o caso, em outras palavras, de um hibridismo linguístico.

Há também, nessa perspectiva, a utilização e pomeranização de uma canção oriunda da música *country* estadunidense que, em si mesma, guarda processos híbridos outros e, portanto, sua análise será exposta no subitem que segue.

O hibridismo como salvaguarda da tradição musical

*Jambalaya (On the Bayou)*²¹ é uma canção gravada em 1952 pelo cantor *country* estadunidense Hank Williams (1923-1953) que gerou muitas versões e alcançou popularidade em vários gêneros musicais (ESCOTT, 2004). Seu título faz menção a um prato da cozinha cajun – grupo étnico formado por descendentes de colonizadores franceses estabelecidos na Acádia, uma região do nordeste americano que se encontra em território do atual Canadá (CARON, 2015, p. 5) –, uma espécie de *paella* de influência multicultural, bastante apreciada no estado da Luisiana, Estados Unidos (SIGAL, 2007, p. 102), onde cajuns se assentaram após sua expulsão da Acádia no século XVIII (C. A. BRASSEAU, 1985, p. 126).

Enquanto *Álas folóra* lança mão da instrumentação tradicional alemã/pomerana de sua região e possui letra em pomerano e de *ethos* camponês, *Jambalaya (On the Bayou)* é instrumentada por *fiddle*²², violão aço, guitarra solo, guitarra base e contrabaixo (ESCOTT, 2004, p. 347) e contém letra estereotipada acerca da cultura cajun²³. A música *country* é um

²¹ «Jambalaya (On the Bayou)», Hank Williams [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lq1FBwLqgdQ>. Acesso em: 08 mai. 2018.

²² Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music (Online)*. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/acref/9780199203833.013.3332>. Acesso em: 24 abr. 2018), *fiddle* é um termo coloquial de origem alemã que designa um tipo de instrumento de arco, semelhante ao violino, utilizado em música folclórica. No contexto musical norte-americano, o *fiddle* é utilizado na música folclórica de vários grupos étnicos, dentre eles o cajun. No entanto, no contexto da Serra dos Tapes, em uma canção tradicional pomerana tocada pelo Musical Boa Esperança, *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”), há referência ao *fiddle* (*fídal*) e a palavra é entendida, pela comunidade pomerana da região, estritamente como violino em pomerano.

²³ De acordo com Clarence Moritz Jr., em texto intitulado *Jambalaya lyrics: cajun interpretation* no site *Cajun Radio (Online)*. Disponível em: <http://www.cajunradio.org/wordscajun3.html>. Acesso em: 24 abr. 2018).

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

estilo musical que se originou no sul dos Estados Unidos na década de 1920, o qual tem raízes na música folclórica – especialmente a apalache – e no *blues* (PETERSON, 1999, p. 9). Sua difusão no país está ligada à propagação do rádio no meio rural estadunidense, principal veículo de comunicação nessas regiões à época (MIRANDA, 2007, p. 23). Segundo John Broven (1983, p. 34), a melodia de *Jambalaya (On the Bayou)* baseia-se em uma canção cajun-country²⁴, intitulada *Grand Texas*²⁵, gravada pelo grupo do tocador de *fiddle* Chuck Guillory em 1949. Contudo, de acordo com Wade Falcon²⁶, *Grand Texas*, por sua vez, é oriunda da canção cajun *Le garcon negligent*²⁷, gravada pelo conjunto Guidry Brothers em 1929. *Jambalaya* projetou mundialmente, através de seu sucesso, portanto, uma interpretação americanizada da cultura cajun. Importa mencionar que o próprio prato da culinária cajun a que faz menção o título da canção, o jambalaya, é um tipo de *paella* multicultural, com influência francesa, espanhola, africana, americana e indígena (SIGAL, 2007, p. 115). Igualmente, pois, tanto *Jambalaya (On the Bayou)* quanto *Álas folóra* são originárias de processos fortemente híbridos.

Pôde-se, inclusive, detalhar o percurso cultural percorrido por *Jambalaya (On the Bayou)* no Brasil até chegar à *Álas folóra*, i.e., a canção *country* estadunidense promoveu várias versões que incidiram no seu conhecimento e apropriação por parte da bandinha pomerana: *João Balaio* (Boca Livre, 1989)²⁸, pertencente ao contexto da música popular brasileira, MPB, responsável pela adaptação do título original para o nome/apelido em português pelo qual a bandinha conhecia a melodia; *João Balaio* (Mano Lima, 1995)²⁹, atrelada à música tradicionalista gaúcha e precursora do avaneiramento de *Jambalaya*; *Fica amor* (Alemão do Forró, 2013)³⁰, oriunda do mundo da música de baile e promotora do sucesso recente (re)atingido pela melodia no Brasil e da inserção de elementos musicais do gênero forró,

²⁴ Fusão entre música cajun e música *country* (R. A. BRASSEAU, 2004, p. 96).

²⁵ Wade Falcon, em texto intitulado *Big Texas: Julius Papa Cairo Lamperez* no site *Early Cajun Music (Online)*. Disponível em: <http://earlycajunmusic.blogspot.com.br/2015/07/big-texas-julius-papa-cairo-lamperez.html>. Acesso em: 24 abr. 2018).

²⁶ Wade Falcon, em texto intitulado *Big Texas: Julius Papa Cairo Lamperez* no site *Early Cajun Music (Online)*. Disponível em: <http://earlycajunmusic.blogspot.com.br/2015/07/big-texas-julius-papa-cairo-lamperez.html>. Acesso em: 24 abr. 2018).

²⁷ «Le garcon negligent», Guidry Brothers [online]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=U91ll02DWaE. Acesso em: 24 abr. 2018.

²⁸ «João Balaio (*Jambalaya*)», versão de João Bosco, interpretada pelo quarteto vocal Boca Livre [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ADX-6npgyA>. Acesso em: 24 abr. 2018.

²⁹ «João Balaio», Mano Lima [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1sfVZ1bpWMc>. Acesso em: 24 abr. 2018.

³⁰ «Fica amor», de Werner Niero, o Alemão do Forró [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ox9zGoiJcKg>. Acesso em: 24 abr. 2018.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

advindo da música regional nordestina – esta versão, inclusive, já fazia parte do repertório da bandinha; e *João Balaio instrumental* (Danilo Kuhn, 2016)³¹, incitadora da utilização da melodia para uma versão em pomerano. Esse ciclo culminou em *Álas folóra* (Musical Boa Esperança, 2017)³², com melodia de *Jambalaya* (adaptada) e com letra autoral da bandinha, em pomerano. Além da pomeranização da letra, o Musical Boa Esperança também pomeranizou, como já abordado, a instrumentação, valendo-se de tradições musicais endógenas, de dentro de sua cultura, atreladas à sua tradição. No entanto, a adoção do gênero musical vaneira/forró, para além da apropriação de *Jambalaya*, denota a influência de tradições musicais exógenas à pomerana, no que se refere à música tradicionalista gaúcha, à música regional nordestina e à música cajun-country.

Todo esse hibridismo faz parte das práticas exógenas da bandinha, incorporando elementos advindos de tradições musicais não pomeranas. Tais elementos relacionam-se com o processo de globalização, de modernização e de contatos culturais. *Álas folóra* é uma fusão de práticas musicais endógenas e exógenas em dado ponto de equilíbrio cultural que a comunidade local a aceita como parte do seu repertório pomerano e, ao mesmo tempo, confere-lhe destaque, avalizando o hibridismo que revitaliza a tradição. Esse aval da comunidade, verificado através do sucesso radiofônico, virtual e presencial de *Álas folóra*, autoriza os musicistas descendentes de pomeranos do Musical Boa Esperança a, sem deixar de olhar para o seu passado cultural, contemplar seu futuro rumo à atualização, compelidos pelo desejo de estar em consonância com sua audiência, com seu tempo. As práticas musicais exógenas às pomeranas, incorporadas através de hibridismos, são seu futuro (musical) presente.

Considerações finais

Dessa forma, através da atuação da memória social, da música popular e das festas pomeranas e do hibridismo como estratégias comunais de salvaguarda, o epistemicídio musical pomerano na Serra dos Tapes, conforme demonstrado, tem sido mitigado pela própria comunidade. Tanto as práticas musicais endógenas associadas a práticas musicais exógenas quanto o jogo identitário da memória têm funcionado para superar a ideologia do germanismo

³¹ Arranjo para bandoneón criado pelo pesquisador/musicista durante sua etnografia musical pomerana em 2016 mediante pedido de Almiro pela criação de um repertório solo ao instrumento.

³² Publicada no *YouTube* em 02 de junho de 2017.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

e o silenciamento pomerano. Ademais, a música pomerana atual desempenha, nas festas pomeranas, importantes papéis estruturais e sociais, relacionando-se, também e ainda, com manifestações culturais tradicionais. Conclui-se, portanto, que as estratégias pomeranas locais de contra-epistemicídio, graças à gestão cultural da comunidade, têm contribuído proficuamente para que a música pomerana da Serra dos Tapes resista, muito embora recorra a processos híbridos para tanto.

Resta, contudo, consolidar a música tradicional e popular pomerana no escopo da multifacetada *música brasileira popular* e persistir para que se superem, paulatinamente, preconceitos e dominações epistemológicas no âmbito da educação musical brasileira institucionalizada. Através deste trabalho e a partir da Musicologia e da Etnomusicologia, amparadas no Patrimônio Cultural e na Memória Social, buscou-se, portanto, combater um dos muitos epistemicídios musicais desse país e atuar em favor de uma minoria étnica pertencente a um contexto de imigração. Assim como a própria comunidade de descendentes de pomeranos abordada demonstrou, é possível, sim, elaborar estratégias comuns de salvaguarda cultural/musical. Que seu caso, reverberado por este artigo, sirva de exemplo e inspiração.

Referências

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, n. 65, p. 125-133, spring/summer, 1995.

BAHIA, Joana. *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

BEILKE, Neubiana Silva Veloso. *Ach Já! Fraseologismos em pomerano e em alemão. Domínios de lingu@gem*, v. 8, n. 2, p. 178-201, 2014.

BRAGA, Robson da Silva. Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico. *Anais Eletrônicos do IV SIPECOM*, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/culturaidentidade/BRAGA.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2018.

BRASSEAU, Carl Anthony. A New Acadia: The Acadian migrations to south Louisiana, 1764-1803. *Acadiensis*, v. 15, n. 1, p. 123-132, 1985.

BRASSEAU, Ryan Andre. *Bayou Boogie: the Americanization of Cajun music, 1928-1950*. Baton Rouge: Louisiana State University, 2004.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

BROVEN, John. *South to Louisiana: The Music of the Cajun Bayous*. Gretna: Pelican Publishing Company, 1983.

BRASIL. Decreto nº 6.040, de 07 de fevereiro de 2007. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/94949/decreto-6040-07>. Acesso em: 16 maio. 2022.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CARON, Caroline-Isabelle. *The Acadians*. Ottawa: The Canadian Historical Association, 2015.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Serra dos Tapes: mosaico de tradições étnicas e paisagens culturais. *Anais Eletrônicos do IV SIMP*, p. 872-874, 2010. Disponível em: <https://simpufpel.files.wordpress.com/2010/09/ mesa-serra-dos-tapes.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2018.

DA SILVA, Haike Roselane Kleber. *Entre o amor ao Brasil e o modo de ser alemão*. São Leopoldo: Oikos, 2006.

Dicionário Grove de música: edição concisa / Edição: Stanley Sadie; Alison Latham / Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DROOGERS, Andreas Frederik. *Religiosidade Popular Luterana*. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

ESCOTT, Colin *et al.* *Hank Williams: The Biography*. Boston, MA: Little, Brown & Co., 2004.

FAUSEL, Erich. *Die deutschbrasilianische Sprachmischung*. Berlin: Erich Schmidt, 1959.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi; HEIDEN, Roberto. Políticas patrimoniais e reinvenção do passado: os pomeranos de São Lourenço do Sul, Brasil. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30, p. 137–154, 2009.

HAMMES, Edilberto Luiz. *São Lourenço do Sul: radiografia de um município – das origens ao ano 2000*; vol. 1-4. São Leopoldo: Studio Zeus, 2010.

HAMMES, Edilberto Luiz. *A imigração alemã para São Lourenço do Sul: Da formação de sua Colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2014.

KUHN SILVA, Danilo. *Projeto Pomerando: língua pomerana na escola Germano Hübner*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2012.

KUHN SILVA, Danilo; BEILKE, Neubiana Silva Veloso. *Projeto Pomerando II – língua pomerana na escola Germano Hübner: resgatando as raízes germânicas do pomerano*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2017.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

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

LESSER, Jeff. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2001.

MALTZAHN, Paulo César. *A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul (década de 1980 até os dias atuais)*. 2011. 335 f. Tese (Doutorado em História cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

McCRELESS, Patrick. Contemporary music theory and the new musicology: An introduction. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, p. 1-5, 1996.

MIRANDA, Gustavo Lima de. *A história da evolução da mídia no Brasil e no Mundo*. Brasília: Centro Universitário de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

PETERSON, Richard A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PODEWILS, Denise Oswald. *Colonização germânica: a colônia de São Lourenço e suas particularidades*. 2011. 40 f. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, n. 27, p. 63-76, 1998.

PRATS, Llorenç. Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 21, p. 17-35, 2005.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *Inter-meio*, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REINATO, José Campos. *Música ao seu alcance: Apontamentos de história e teoria musical (para fins didáticos)*. Campinas: Edição do autor, v. II, 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comuns de salvaguarda*.

SANTOS, Boaventura de Sousa, 1998. *La Globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación*. Bogotá, Colombia: IISA; Universidad Nacional de Colombia. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La_globalizacion_del_derecho_Los_nuevos_caminos_de_la_regulacion_y_la_emancipacion.pdf. Acesso em: 21 abr. 2023.

SCHMIDT, Adrielle. *A comida na cultura pomerana: simbolismo, identidade e sociabilidade*. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em Economia Doméstica). Departamento de Economia Doméstica, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2015.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música / Tradução Giovanni Cirino. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEIBEL, Ivan. *Imigrante no século do isolamento/1870-1970*. São Leopoldo: Traço – Produções Gráficas, 2010.

SEYFERTH, Giralda. Identidade nacional, diferenças regionais, integração étnica e a questão imigratória no Brasil. In: ZARUR, George de Cerqueira Leite. *Região e nação na América Latina*. Brasília: Editora da UnB, p. 81-109, 2000.

SIGAL, Andrew. Jambalaya by any other name. In: *Petits Propos*, n. 84, p. 101-119, 2007.

THUM, Carmo. *Educação, história e memória: silêncios e reivindicações pomeranas na Serra dos Tapes*. 2009. 384 f. Tese (Doutorado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 1997.

ULHÔA, Marta Tupinambá. *A análise da música brasileira popular*. Rio de Janeiro: [s/e], 1999. Disponível em: <http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/AnaliseMusicaPopular.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2022.

ULHÔA, Marta Tupinambá; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. Música híbrida: Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. In: *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*. Belo Horizonte: ANPPOM, p. 348-354, 2001.

WEBER, Regina; BOSENBECKER, Patrícia. Disputas pela memória em São Lourenço do Sul: uma visão histórica de representações étnicas. *Cadernos do CEOM*, v. 23, n. 32, p. 347-369, jun. 2010.

KUHN SILVA, Danilo. *Epistemicídio Musical Pomerano na Serra dos Tapes: estratégias comunais de salvaguarda*.

Sobre o autor

Danilo Kuhn Silva possui Licenciatura em Música (UFPel/2004), Mestrado em Composição Musical (UFPR/2010) e Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel/2019). Trabalhou sete anos como professor de Educação Artística na EMEF Germano Hübner, zona colonial de São Lourenço do Sul, onde desenvolve desde 2010 o *Projeto Pomerando* – atualmente como parceiro cultural –, projeto sobre cultura pomerana que já rendeu três livros, um CD e vários artigos acadêmicos. Além disso, a partir do referido projeto realizou sua pesquisa de doutorado, tendo sido sua tese sobre música pomerana concluída em 2019. Ademais, em 2021 desenvolveu, em seu canal do *YouTube*, seu projeto *A música pomerana de São Lourenço do Sul*, premiado pela Lei Aldir Blanc e realizado com o apoio da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul. Publica regularmente trabalhos acadêmicos sobre música pomerana regional, nacional e internacionalmente, destacando-se os países Uruguai, Argentina, Chile, México, Estados Unidos, Portugal, Itália e Alemanha.