

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**BANDA DE METAIS POMMERCHOR:
UMA REFLEXÃO ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE A MÚSICA POMERANA DE
MELGAÇO – DOMINGOS MARTINS, ES.**

MICHELLE FONSECA NASR

BELO HORIZONTE

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MICHELLE FONSECA NASR

**BANDA DE METAIS POMMERCHOR:
UMA REFLEXÃO ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE A MÚSICA POMERANA DE
MELGAÇO – DOMINGOS MARTINS, ES.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Estudos das Práticas Musicais.

Linha de pesquisa: Música e sociedade

Orientadora: Prof^a.Dr^a.Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Escola de Música da UFMG

Belo Horizonte – 2008

N264b

Nasr, Michelle Fonseca

Banda de metais Pommerchor: uma reflexão etnomusicológica sobre a música pomerana de Melgaço - Domingos Martins, ES / Michelle Fonseca Nasr. --2008.

241 fls., enc. ; il. + CD + DVD

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Loureiro de F. Reis

1. Banda de Metais Pommerchor. 2. Música e sociedade. 3. Etnomusicologia. 4. Música – Domingos Martins, ES.

I. Reis, Sandra Loureiro de Freitas. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título

CDD: 780.91

MICHELLE FONSECA NASR

**BANDA DE METAIS POMMERCHOR:
UMA REFLEXÃO ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE A MÚSICA POMERANA DE
MELGAÇO – DOMINGOS MARTINS, ES.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música, da Universidade Federal de Minas Gerais, como pré-requisito de conclusão do curso de Mestrado em Música, tendo como orientadora a professora Dr^a. Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Realizado no 28/02/2008.

COMISSÃO EXAMINADORA

PROF^a.DR^a. Sandra Loureiro de Freitas Reis./ Orientadora
UFMG

PROF. Dr .Maurício Veloso Queiroz Pinto
UFMG

PROF. Dr .Ângelo Nonato Natale Cardoso.
UFSJ

Dedico às pessoas que acreditam na importância da música no contexto social do povo pomerano das serras capixabas.

Aos descendentes de pomeranos do Espírito Santo; e ao meu pai, professor Michel Youssef Nasr (*in memoriam*), que foi um grande acadêmico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu a vida e a sabedoria para estudar e vencer mais essa etapa.

À minha orientadora, Professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, pela sabedoria com que soube me orientar e pela dedicação e comprometimento com esse trabalho.

À minha mãe, pelo companheirismo, profissionalismo, amor e pelo apoio na minha trajetória profissional, minha gratidão eterna.

Ao meu pai (*in memoriam*) Michel Youssef Nasr, por deixar como herança, o amor pelos estudos, de quem posso imaginar o sorriso ao ver mais essa etapa que cumpri.

À minha irmã Kelly Nasr, pelo apoio nos momentos difíceis.

Ao meu esposo Michael de Oliveira Schiavo Nasr e família, pela paciência, compreensão e ajuda inestimável, agradeço com amor.

Aos membros da Banda Pommerchor, Armindo Klitzke, Belmiro Schwanz, Floriano Traichel, Gersom Schwambach, Leonardo Schwambach, Leonido Schwambach, Rubéns Pagung, Silmar Chwanz, Sivaldo Schwambach, Solemar Schwans, Vagner Pagung, Valcir Valcher e Vanderlei Schwambach, que foram os colaboradores e o centro de minha pesquisa, o meu carinho a todos eles.

Aos amigos, Achilles Coelho, André Cavazotti, Eliane Abreu, Giovanni Caixeta, Juliana Vaz, Malu C., Raquel de Assis Martins, todos os membros da Escola de Comunidade e Libertação, aos que me ajudaram pela fé, amizade e experiência de vida a caminhar com perseverança nessa pesquisa.

Aos amigos, Ana Carolina Rodrigues, Alexandre Satini, Carlos Henrique Oliveira, César Buscácio, a saudosa Helena Satini, Luciana Cardoso, Maria da Consolação Anunciação, Nair Pires, Rosane Viana, e todos aqueles que me deram apoio e amizade durante esse processo.

À Prefeitura Municipal de Domingos Martins - Espírito Santo, em especial a Escola de Música pertencente à casa de cultura, ao funcionário Armindo Klitzke que me levou às pessoas que muito contribuíram para a realização desta pesquisa.

Aos Pastores Luteranos de Melgaço e Domingos Martins, e ao Pastor Friedrich Genthner, pelas valiosas contribuições.

À família amiga de Rubéns Pagung, que me acolheu de forma calorosa em minhas pesquisas de campo em Melgaço.

O crescimento e o desenvolvimento das crianças são grande preocupação das mães pomeranas. (...) Para ajudar às crianças a terem um bom e tranquilo sono, surgiram inúmeras cantigas de ninar, como: *Hopp,hopp no Mellen,Köster ritt upp'm Föllen,Presister titt upp'm bunte kauh, Hopp,hopp,hopp no Mellen tau*

(O sacristão monta num potro,o pastor monta numa vaca colorida,eia,eia,eia,para a direção de Mellen).

Schlaop, mie kindge,schlaopge,bute goahe de schaopge,bute geht de böse buck,fret de kleine kinne up.schlaop, mie kindge,schlaop.

(Durma minha criança, durma. Lá fora, andam os carneiros. Lá fora anda o bode mau. Ele devora as crianças pequenas. Durma, minha criança, durma).

(RÖLKE, 1996, p.50)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	15
1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA PESQUISA	15
1.1 Ética.....	18
1.2 Antropologia cultural nas análises etnomusicológicas.....	21
1.2.1 Aplicação de métodos e técnicas antropológicas neste estudo.....	28
1.2.2 Identidade, singularidade e cultura: conceitos que usamos na Pesquisa à luz da Antropologia.....	31
1.3 A Etnomusicologia.....	33
1.4 Fundamentos teóricos para a análise semiológica musical, segundo o SAAC (Sistema de Análise de Arte Comparada).....	42
1.4.1 Aspectos da semiologia de Molino.....	45
1.4.2 Semiótica da música: aspectos da Teoria da Tripartição de Jean e Jean- Jacques Nattiez aplicados ao SAAC (Sistema de Análise de Arte Comparada) de Sandra Loureiro de Freitas Reis.....	49
1.4.3 O Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC).....	50
CAPÍTULO II	58
2 IMIGRAÇÃO DOS POMERANOS EM TERRAS BRASILEIRAS	58
2.1 Atual Pomerânia.....	60
2.1.2 Imigração pomerana no Brasil, os motivos.....	61
2.1.3 Pomeranos no Estado do Espírito Santo.....	62
2.1.4 Pomeranos em Domingos Martins – ES.....	64
2.1.5 Distrito de Melgaço.....	66
2.2 Cultura dos pomeranos de Melgaço – ES.....	67
2.2.1 Modo de vida pomerana.....	67
2.2.2 Dialeto ou língua pomerana.....	70
2.2.3 Religião dos pomeranos capixabas.....	73
2.3 Festas pomeranas tradicionais.....	78

2.3.1	Festa da colheita.....	78
2.3.2	Festa do casamento.....	79
2.3.3	O sepultamento.....	84
2.3.4	Batizados e confirmações.....	86
CAPÍTULO III.....		88
3	A BANDA POMMERCHOR E A PESQUISA DE CAMPO.....	88
3.1	A música pomerana, cultura notória.....	88
3.2	A pesquisa de campo.....	89
3.2.1	Achados iniciais.	90
3.2.2	A banda, objeto de pesquisa	91
3.2.3	O estudo etnográfico.....	92
3.2.4	Etapas.....	93
3.2.5	Aspectos e formas de abordagens.	94
3.3	Origem e história: descrição dos participantes da banda Pommerchor.....	95
3.3.1	Composição.....	95
3.3.2	Crítérios da banda Pommerchor.....	96
3.3.2.1	Habilidades musicais.....	97
3.3.2.2	Níveis de conhecimento.....	98
3.3.3	Características gerais das músicas sacras luteranas, executadas pela banda Pommerchor.....	99
3.3.4	Suporte financeiro para a música da banda Pommerchor na igreja da Cruz.....	102
3.3.5	A música religiosa no pensamento da banda Pommerchor sobre a visão da Igreja Luterana.....	104
3.3.6	Educação musical: suas origens na Igreja Luterana.....	115
3.3.7	Música popular executada pela banda de metais Pommerchor.....	117
CAPÍTULO IV.....		125
4	ANÁLISE SEMIOLÓGICA: APLICAÇÃO DO MÉTODO SAAC.....	125
4.1	Música: <i>Ehre, Ehre Sei Gott Inder Höhe!</i>	126

4.2	Música: <i>Andante</i>	133
4.3	Música: <i>Bis Hierher Hat Mich Gott Gebracht</i>	139
4.4	Música: <i>Jauchzet Dem Herrn, Allen Wel</i>	149
4.5	Música: <i>Hino Da Pomerânia</i>	162
4.5.1	PEÇAS POPULARES POMERANAS	175
4.6	<i>25 de Julho</i>	176
4.7	<i>Bergvagabunden</i>	186
4.8	<i>Trink, Trink, Brüderlein Trink</i>	192
4.9	<i>Wir Kommen</i>	200
4.10	<i>De Vogeltjasdans</i>	209
4.11	QUADRO PARADIGMÁTICO	217
	CONCLUSÃO	220
	BIBLIOGRAFIA	223
	ANEXOS	230

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 01	Entrada atual de Domingos Martins, Domingos Martins, ES.....	64
Fotografia 02	Primeira Entrada de Campinho, Domingos Martins, ES, 1925.....	65
Fotografia 03	A) - Av. Presidente Getúlio Vargas, Domingos Martins, ES, década de 20. B) - Arquitetura típica das casas pomeranas no Brasil (Pau a pique)	65
Fotografia 04	Pomeranos trabalhando nas matas de Melgaço.....	66
Fotografia 05	Festa típica Pomerana <i>Saralfes</i> , Chapéu, ES,.....	66
Fotografia 06	Vestimenta do Pastor Luterano.....	74
Fotografia 07	Decoração da Igreja da Cruz no dia do agradecimento à colheita do ano.....	79
Fotografia 08	Fotos do irmão da noiva, o “convidador”	81
Fotografia 09	A) - Padrinho segurando um pedaço de louça para atirar contra o chão. B) - A louça quebrada no chão e C) - A dança (Baile das quebra-louças).....	82
Fotografia 10	Concertina e a banda <i>Pommerchor</i> para animar a festa e os bailes do casamento.....	82
Fotografia 11	Noiva e noivo tradicionalmente luteranos, na mesa do jantar.....	83
Fotografia 12	Baile da Vassoura, Melgaço.....	84
Fotografia 13	Falecimento, em 1920, em Melgaço de Baixo.....	86
Fotografia 14	A) - Confirmação do Batismo na Igreja da Cruz em Melgaço de Baixo, B)- Apresentação da Banda <i>Pommerchor</i>	87
Fotografia 15	A) – Regência do pastor Fredrich Genthne. B) – participantes.....	114

LISTA DE TABELAS

EHRE, EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE!

Tabela I.....	127
Tabela II.....	128
Tabela III.....	129

ANDANTE

Tabela I.....	134
Tabela II.....	135
Tabela III.....	136

BIS HIERHER HAT MICH GOTT GEBRACHT

Tabela I.....	140
Tabela II.....	141
Tabela III.....	143

JAUZET DEM HERN, ALLE WELT

Tabela I.....	150
Tabela II.....	152
Tabela III.....	155

HINO DA POMERÂNIA

Tabela I.....	164
Tabela II.....	165
Tabela III.....	166

25 DE JULHO

Tabela I.....	177
Tabela II.....	178
Tabela III.....	181

BERGVAGABUNDEN

Tabela I.....	187
Tabela II.....	188
Tabela III.....	189

TRINK,TRINK,BRÜDERLEIN TRINK

Tabela I.....	193
Tabela II.....	194
Tabela III.....	196

WIR KOMMEN

Tabela I.....	201
Tabela II.....	202
Tabela III.....	205

DE VOGELTJASDANS

Tabela I.....	210
Tabela II.....	211
Tabela III.....	213

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1	Mapa <i>Maré Balticvm</i> (sic).....	231
Anexo 2	Brasão da Pomerânia.....	232
Anexo 3	Bandeira Civil.....	233
Anexo 4	Bandeira Estatal.....	234
Anexo 5	Mapa da Divisão Administrativa.....	235
Anexo 6	Hino da Pomerânia.....	236
Anexo 8	Declaração de Responsabilidade.....	237
Anexo 9	Transcrição musical da peça <i>25 de julho</i>	238
Anexo 10	CD	240
Anexo 11	DVD	241

RESUMO

Esta dissertação aborda um estudo sobre a música pomerana da região montanhosa do sul capixaba, especificamente no distrito de Melgaço, pertencente ao município de Domingos Martins, ES.

Utilizamos, como foco de análise, um grupo de descendentes de pomeranos, que fazem parte de uma banda de trombonistas, denominados de *Pommerchor*. Nosso objetivo foi estudar, à luz da Semiologia Musical e da Etnomusicologia, um grupo de metais tradicional e que, atualmente, tem um objetivo maior que o religioso e musical: o de não deixar sua cultura musical desaparecer. A análise se baseia no repertório e na cosmologia nativa da própria banda de metais Pommerchor, procurando entender, dentro de um plano reflexivo, o significado e as funções dessa música na sociedade pomerana capixaba, com algumas questões orientadas para tratar do papel simbólico que a mesma representa para esse povo. Com efeito, por se tratar de uma pesquisa que consideramos inédita no Brasil, acreditamos que a presente dissertação poderá contribuir para novas reflexões nos estudos sobre a Música e a sociedade brasileira e, ainda, despertar nos pesquisadores, estímulos para novas pesquisas musicais sobre o povo pomerano.

A nossa metodologia se propõe a explorar uma análise musical intersemiótica utilizando o Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC) desenvolvido por Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Semiologia Musical, Pomeranos, SAAC.

ABSTRACT

The present work reflects a research done on the *Pomeranian* music, in the mountain region of southern Espírito Santo (ES) state, more specifically Melgaço district.

The focus of our analysis is a group of Pomeranian descents who are part of a trumpet band called *Pommerchor*. Our aim is to reflect upon the ethnomusicology of a traditional group that nowadays has an objective that goes beyond the religious and musical ones: not let their musical culture disappear. The analysis is based on the native cosmology of the *Pommerchor* band itself, trying to understand, in a reflexive field, the meaning and the functions of this music in the Pomeranian society in ES, with some oriented questions to find out the symbolic role that it plays to this people. In fact, for it is an original research in Brazil, we believe that it will be able to contribute to new reflections in the Music and Brazilian Society studies and also stimulate researchers for new musical research on this people.

Our methodology intends to explore the SAAC (System of Analysis of Compared Art) from Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Key words: Ethnomusicology, musical semiology, Pomeranians.SAAC.

INTRODUÇÃO

Este trabalho estuda um grupo de trombonistas teuto-capixabas à luz de seus aspectos culturais, destacando o papel que exerce, na comunidade, a música pomerana de colonos descendentes de pomeranos que vivem em Melgaço, distrito do município de Domingos Martins, no Espírito Santo.

A escolha do tema para o estudo fundamentou-se no fato de que, nessa sociedade, a música e a dança pomerana exercem um importante papel no cotidiano do povo. Ao observar essa realidade, tornou-se interessante um estudo voltado para a investigação semiológica e etnomusicológica que, ao mesmo tempo, nos remete às condições sociais em que foi produzida e exercida a música em Melgaço, focalizando a Banda de Metais *Pommerchor*, cujos integrantes se empenham em resgatar e ensinar a cultura e o seu idioma.

Com efeito, por se tratar de uma pesquisa que consideramos inédita no Brasil, tornou-se extremamente importante estudar a exploração da música como princípio e valor, idéias e concepções. Assim sendo, este trabalho abrirá caminho para novos estudos musicais a respeito de aspectos da cultura pomerana e, também, para a investigação etnomusicológica, o que, possivelmente, contribuirá de forma positiva para os estudos das práticas musicais do nosso país.

O cerne do trabalho foi baseado na etnografia¹ musical pomerana e alemã, com descrição de suas características e sua estrutura formal musical, o que envolveu a busca de vários repertórios, abrangendo as músicas de manifestações populares de origem pomerana e as músicas sacras luteranas. Escolhemos, portanto, um conjunto de cinco músicas sempre presentes nas manifestações populares dos pomeranos e cinco músicas sacras, sobre as quais realizamos a maior parte da

¹ Etnografia (éthnos, povo; graphein, escrever) consiste em um dos ramos da ciência da cultura que se preocupa com a descrição das sociedades humanas. Lévi-STRAUSS (1967,p.14) define-a de modo mais preciso e objetivo. Para ele, a Etnografia “consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (freqüentemente escolhidos, por razões teóricas e práticas, mas que não se prendem, de modo algum, à natureza da pesquisa, entre aqueles que mais diferem do nosso), e visando à reconstituição, tão fiel quanto possível, da vida de cada um deles” (MARCONI & PRESOTTO, 2005, p.05).

pesquisa de campo, obtendo, assim, um conjunto significativo de dados para a elaboração deste trabalho.

A pesquisa nos revelou que a música pomerana, em sua prática cotidiana, deve ser entendida e analisada por um caminho que se entrelace com a história e a imigração dos pomeranos ao Brasil. Nesse percurso, não excluimos o sofrimento desse povo que foi, muitas vezes, demonstrado através das músicas e rituais sacro-luteranos que pudemos observar. Por outro lado, é notório que os pomeranos, preservando a sua cultura, tentam embelezar e trazer ao Brasil um pouco do que foi a Pomerânia, o que lhes proporciona força e alegria, combatendo a tristeza. Na visão nativa dos pomeranos, a postura de manter seus costumes é de extrema responsabilidade de cada um, o que garante a sobrevivência do seu povo e a manutenção da sua terra, com uma ação interligada com a sua fé luterana.

Em vários estudos já realizados, podemos observar o destaque dado à cultura pomerana de forma geral, o que tem despertado o interesse de vários autores (RÖLKE, 1996; CARVALHO, 1978; JACOB, 1992). Sobre esse aspecto, fatalmente, nos detivemos na visão sobre as leis gerais que regem o universo dos pomeranos, e sua cosmologia nativa², de modo a abordar o plano expressivo de sua cultura em geral. Porém, notamos que, em relação à arte musical e sua perspectiva pelos indivíduos pomeranos, não há muitas informações. Essas, quando presentes, consistem apenas em citações de algumas músicas, como podemos observar no estudo de COSTA (1951, p.12), no qual o pesquisador expõe superficialmente a formação do coro de Santa Maria de Jetibá (ES), apenas relatando o número de músicos e sua disposição na banda.

No processo de desenvolvimento do estudo bibliográfico, notamos que o papel da música na sociedade pomerana deveria ser mais claramente estudado. Sendo assim, fomos impulsionados mais do que nunca a realizar essa investigação, a fim de tentar trazer mais informações sobre a música pomerana no curso da justificação da sua influência na vida desse povo.

² Cosmologia Nativa aqui se entende como modo de vida de um grupo ou de um povo. Estudo do mundo nativo, definição literal do termo.

Com efeito, neste trabalho, encontramos quatro capítulos em que será realizada uma pesquisa sobre os seguintes aspectos:

No primeiro Capítulo, “Fundamentos Teóricos da Pesquisa”, explicamos, detalhadamente, os critérios, os fundamentos, as teorias de suporte, as técnicas para análise, e as áreas de conhecimento que utilizamos para analisar as peças musicais do grupo. A Antropologia, a Semiologia e a Etnomusicologia são áreas que entrelaçamos em nossa investigação.

Quanto ao campo de investigação, a Antropologia cultural, sendo a ciência que estuda a humanidade e a cultura, preocupa-se, pois, exaustivamente, com a forma como os seres se relacionam, sob vários aspectos. Para nossos estudos, o conceito antropológico de cultura apresenta diversas dimensões que influenciam o universo psíquico: os mitos, os costumes e rituais, suas histórias peculiares, as linguagens, valores, crenças, leis e relações de parentesco, entre outros. Quando refletimos sobre as análises etnomusicológicas, descreveremos como a cultura pomerana é capaz, em suas dimensões empíricas, de influenciar a prática e os costumes desse povo, constatando a sua influência em preservar a tradição por meio da música.

Entretanto, neste estudo, compreendemos ainda a música como “fato antropológico total” e nos detemos em uma reflexão sobre formas de análise musical que sejam relevantes, não apenas ao conhecimento e compreensão do fato musical, mas também colocando em destaque a interpretação do repertório selecionado. Para tal, utilizamos como referências a Teoria Tripartite da Semiologia de MOLINO e Jean-Jacques NATTIEZ, que se entrelaça com os pensamentos de PEIRCE. Dentre essas intersecções de saberes, tivemos interesse em aplicar, neste estudo, o modelo de análise proposto pela professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, que estreita as relações entre música e semiologia, revelando como dois sistemas de significação se relacionam entre si, dentro de um contexto social e cultural.

Portanto, esse modelo que iremos utilizar nas análises das músicas dos pomeranos é o *Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC)*, elaborado por REIS, e será empregado paralelamente à teoria de Tripartição de MOLINO e Jean-Jacques NATTIEZ. O sistema de análise tem por objetivo ser aplicado a diversas áreas da

arte, como a música, a pintura, a literatura, dentre outras, com o intuito de se verificar relações entre essas artes.

No segundo Capítulo, “Imigração dos Pomeranos em terras Brasileiras”, foram ressaltados aspectos históricos e culturais da imigração Pomerana no Brasil, bem como os motivos que os levaram a virem às terras brasileiras. Neste mesmo capítulo, descrevemos a chegada desses imigrantes ao Estado do Espírito Santo, onde atualmente se encontra uma grande colônia de descendentes pomeranos no país. Realizamos uma sinopse, envolvendo a história do município de Domingos Martins – ES e do seu distrito Melgaço, de modo geral, por ser relevante conhecer tópicos como: a tradição da cidade, formação política, problemas da cultura, formação social e musical da comunidade e a filosofia nela envolvida. O conhecimento desses tópicos forneceu uma visão geral do município, bem como da imigração dos pomeranos. Expomos, ainda, de forma abrangente, a sua visão de cultura. Destacamos a presença não só da música, mas como ocorrem as íntimas ligações entre o modo de vida, Linguagem e Filosofia.

No terceiro Capítulo, “A Etnomusicologia Pomerana: *a semente musical da Pomerânia transplantada para terra brasileira*”, descrevemos as análises musicais feitas a partir das escutas e das exegeses obtidas mediante nossa pesquisa de campo em Melgaço. Descrevemos, ainda, o histórico da Banda Pommerchor, e exploramos os gêneros das músicas e os elementos contidos nas mesmas.

Dialogamos com os dois tipos de músicas que encontramos: a sacra e aquelas de manifestações populares pomeranas, isso dentro de um contexto da visão cosmológica dos próprios pomeranos. Utilizamos, aqui, as análises etnomusicológica e semiológica e descrevemos o procedimento com que aplicamos as metodologias desenvolvidas durante essa investigação.

No quarto capítulo, analisamos as 10 peças selecionadas sob a perspectiva da semiologia musical, utilizando como método o SAAC, ou seja, o *Sistema de Análise de Arte Comparada*.

Apresentamos as fontes de análises, os documentos encontrados em acervos musicais da cidade, em escolas de música, bandas, além de materiais fornecidos

por famílias tradicionais pomeranas. Na conclusão, apresentamos as considerações e resultados finais da pesquisa.

No desenrolar da dissertação, utilizamos diversos depoimentos dos descendentes pomeranos, o que nos proporcionou dados importantíssimos para este estudo. Tais depoimentos, tanto dos componentes da Banda Pommerchor, como outros da comunidade, trouxeram ao estudo uma importância relevante no campo da sociedade, levando-nos a um leque de oportunidades dentro das reflexões que surgiam sobre a arte musical. Assim, não nos prendemos apenas às bibliografias gerais da cultura Pomerana, como também demos importância à sua visão própria de música e sociedade.

A presença e a relação dos depoimentos recolhidos em pesquisas de campo, inclusive de contribuições de descendentes que vivem no Sul do país, ajudaram-nos a transmitir ao leitor a visão geral dessa cultura. Com efeito, essa relação faz com que o leitor participe criticamente, e de forma direta, do procedimento de nosso estudo, que se propõe a levar ao conhecimento do público, de modo especial, os sentidos e significados da produção musical desse povo. Destacando certas especificidades da música, preocupamo-nos, em nossas análises, com a construção de um discurso musical fundamentado na identidade cultural e seus significados, mediante a visão dos descendentes pomeranos de Melgaço.

CAPÍTULO I

1. Fundamentos teóricos da pesquisa

Como metodologia, a proposta é trabalhar a questão semiológica e etnomusicológica na música pomerana. Para a análise etnomusicológica realizamos várias reflexões sobre textos de autores relevantes, dentre os quais, “Styles of Musical Ethnography” (1991) e o artigo “Correndo entre gabinetes e campo: o papel da transcrição musical em Etnomusicologia”, de Anthony SEEGER (1991). Também nos inspiraram observações de Ângelo CARDOSO (2006), no que se refere à transcrição, no texto “Reflexões sobre Transcrições Etnomusicológicas”.

Essas reflexões iniciais nos proporcionaram uma visão geral sobre a Etnomusicologia, bem como questões de grande importância, como a transcrição musical, a associação da compreensão da linguagem musical com as diversas áreas: a história cultural, religiosa e social do nosso objeto de pesquisa.

Por sua vez, o ramo da Antropologia que destacaremos neste estudo é de cunho cultural. Isto se deve pela impressionante ampliação do campo de ação da disciplina, englobando a Lingüística, a Arqueologia (estudo das sociedades existentes ou extintas) e a Etnologia (descrição ou crônica da cultura de uma tribo ou povo), estudos esses que se referem ao comportamento do homem, particularmente no que diz respeito às atitudes padronizadas, rotineiras, aquilo que, genericamente, se chama de cultura. Entenda-se neste estudo que, para o antropólogo, a palavra cultura adquire uma outra dimensão, diferente da que é convencionalmente entendida.

Não se trata de identificar a cultura com a erudição, associação comumente feita com essa palavra, mas, sim, de utilizá-la para definir tudo aquilo que o homem faz.

Pois, para o antropólogo, cultura é forma de vida de um grupo de pessoas, uma configuração dos comportamentos aprendidos, aquilo que é transmitido de geração para geração por meio da língua falada e da simples imitação. Não se trata de um comportamento instintivo, mas de algo que é resultado de mecanismos comportamentais introjetados no indivíduo MARCONI & PRESOTTO (2005 p 21).

Assim, pensamos que não deve ocorrer uma divisão entre antropologia cultural e música, porque se tratam de campos intelectuais em que se reflete o caráter irredutivelmente dual e conjunto da etnomusicologia. Observamos, claramente, essa dualidade nas pesquisas de Rafael José de Menezes BASTOS, que atua como pesquisador em temas etnomusicológicos, como *“música nas terras baixas da América do Sul, Alto Xingu, música popular brasileira e música na América Latina e Caribe”* (2004); de Rosângela Pereira de TUGNY, que participou como uma das organizadoras do evento *“Encontro Internacional de Etnomusicologia: músicas africanas e indígenas nos 500 anos de Brasil”*, realizado em 2000, na Universidade Federal de Minas Gerais; de Deise Lucy Oliveira MONTARDO (2002), em sua tese *“Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani”*, entre outras pesquisas nas quais podemos evidenciar essa união no plano temático, teórico, técnico e metodológico.

Entendendo que a Etnomusicologia decorre do entrelaçamento entre as ciências humanas, especificamente a Antropologia e a Música, fica evidente que, ao pensarmos em música de um povo, faz-se necessário ter sempre em mente as relações entre as ciências humanas e seus significados. Nesse sentido, observamos as reflexões de NATTIEZ (2004):

A etnomusicologia no primeiro momento adquiriu uma orientação antropológica. A partir do momento em que a etnomusicologia se interessa pelos valores veiculados pela música numa determinada sociedade e pelos laços que a autóctone estabelece entre a música e sua vivência, surge a questão da significação musical. (NATTIEZ, 2004, p.01).

No âmbito da análise musical semiológica, foram consultadas as obras pertinentes de Jean MOLINO e Jean-Jacques NATTIEZ, aplicáveis às pesquisas semiológicas, associadas, também, à semiótica de Charles Sanders PEIRCE, bem como os estudos de análise intersemiótica, publicados por Sandra Loureiro de Freitas REIS (2001, 2004, 2005 e 2006). A análise baseada também na percepção intersemiótica, assim como na reflexão etnomusicológica, conduziu-nos às condições sociais em que foi produzida e exercida a música no distrito de Melgaço pela banda de trombonistas Pommerchor.

Portanto, os estudos da Semiótica ou Semiologia, consideradas como “ciências geral dos signos,” associados à Etnomusicologia e Antropologia nos levam a refletir sobre investigações que podem nos articular a responder: quais são os significados que determinam a organização dessas músicas?

Conforme observamos, as três ciências—Semiologia, Etnomusicologia e Antropologia - estão voltadas, neste estudo específico, para uma reflexão da vida e do pensamento social e cultural dos descendentes de pomeranos de Melgaço, por meio dos significados da linguagem musical exercida por eles.

O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e material entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases, musicais, milésimas, instrumentos, etc.), com um fragmento qualquer de sua existência no mundo afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc. em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas, etc., e segundo as capacidades simbólicas próprias da música). (NATTIEZ, 2004, p.16)

Essa combinação entre esses saberes nos proporcionou relacionar um todo sobre sua cultura, para, assim, prosseguirmos nas análises mais específicas no âmbito musical, que serão detalhadas no capítulo três.

1.1 Ética

Desde o surgimento da pesquisa antropológica, diversos pesquisadores refletem sobre os desdobramentos produzidos pela investigação sobre os sujeitos e os grupos pesquisados. O tema da ética na pesquisa etnomusicológica suscita dilemas para o pesquisador. No âmbito da Etnomusicologia, José Jorge de CARVALHO resume brevemente as três situações de pesquisa que se utilizavam no campo etnomusicológico, levando-nos a observar que a ética era vista sob o ponto de vista pessoal do pesquisador e sem muita preocupação, nos primeiros momentos, quanto às observações anotadas.

Resumo muito brevemente as três principais metamorfoses do etnomusicólogo em sua relação com os músicos por ele pesquisados, tal como exposto até aqui: primeiro, o pesquisador de gabinete que trabalha para os arquivos, distante inteiramente dos dilemas vividos pelas comunidades de onde vieram os músicos que gravou; uma geração mais tarde, o intermediado, na linha da solidariedade e da descolonização, como Alan Lomax, que aceita tornar-se porta-voz dos problemas da comunidade diante das instâncias superiores de poder, mesmo preservando seu lugar diferenciado de classe; e finalmente, tal como o analisa agora, um mediador da comunidade para fins de contato e contrato com o mundo da indústria cultural e do entretenimento. Foi diante deste último dilema que propus, em outro ensaio, uma nova metamorfose do pesquisador: já não de porta-voz, mas de escudo e lança de denúncia dos contratos falsos estabelecidos pelos produtores de entretenimento com os músicos tradicionais.

(CARVALHO, 2001 p. 06)

Em nosso estudo, abordamos os limites e as possibilidades de investigação etnográfica musical por meio da ética proposta pelo filósofo mineiro Padre Henrique Cláudio de Lima VAZ. Optamos por esse autor, por ser tratar de uma linha de pensamento que se entrelaça com os estudiosos que utilizamos em nossa pesquisa, e por também refletir a questão do simbolismo que estudamos na semiologia, na cultura e na arte, no contexto etnomusicológico e antropológico.

Com efeito, a ética de uma comunidade, segundo VAZ (1991), quando efetivada através das leis que o povo aceita como normais, gera os costumes. Segundo o estudioso, são regras criadas pelo próprio povo, que indicam as formas de agir da comunidade em diversas situações. Portanto, as práticas dessas regras se tornam os costumes.

Vejamos o que diz Padre Henrique VAZ:

Ética é a transcrição que tem o mérito de condensar os dois termos gregos: o "ethos" com *éta* (*sic*) e o "ethos" com *épsilon*. a) Morada do homem por ele mesmo construída, seu gênio protetor, que é regido pelo *logos*, impregnado de racionalidade. b) Modo de proceder do homem como dono de seus atos - não regido pela *physis* (natureza), mas adquirido pela repetição de atos". A práxis medeia entre o costume, como sua realidade histórico-social, e o hábito adquirido, *héxis*. O conteúdo da ação ética é a *arete* (virtude) no seu aspecto subjetivo, e é *nomos* (lei) no seu lado objetivo: e em ambos é o conteúdo da própria *eleutheria* (liberdade) (VAZ *apud* MENESES, 1991, p. 560).

Segundo as reflexões de VAZ, a ética, metaforicamente, apresenta-se como o corpo histórico da liberdade. Portanto, o *ethos* se configura como o uso que cada pessoa ou cada comunidade faz de sua liberdade. Ou seja, é a cor da cultura que atende a normas que regem pelo bem estar de todos. No entanto, como para VAZ, o elemento essencial da cultura é a transmissão da mesma por gerações, chega-se ao conceito de tradição. O *ethos*, portanto, é o que há de mais íntimo na cultura: o seu caráter.

Também para GEERTZ (1989), *ethos* de um grupo ou povo é o caráter, é a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético que definem para esse grupo uma visão de mundo (GEERTZ, 1989, p.93).

Com efeito, tais reflexões levam-nos a compreender que a obra musical possui como moldura um contexto histórico, político e religioso, ou seja, uma cultura que, por sua vez, reflete a ética da comunidade. Assim, (REIS, 2005, p.08), baseada em consistente alicerce filosófico, em que se incluem HEGEL E ADORNO, chega a nos conduzir ao pensamento de que, em cada momento da história, os campos de forças, em intercomunicação, geram respostas e formas de comportamento distintas, Assim, para REIS (2004, p.86-89), a música possui uma filosofia imanente na forma e torna-se uma escrita simbólica dentro de uma singular tradução indireta da vida.

Para VAZ, toda cultura compreende ações humanas subjetivas. Essa ação humana apóia-se em uma estrutura que caminha fortemente com o seu objeto. Assim, todos os povos formam agentes de juízo em relação aos modos de vida diferentes dos seus. Segundo Padre VAZ, o objeto é o resultado da ação. A forma natural em que o objeto é integrado no sistema natural de uma cultura, faz com que o sujeito se manifeste em sua cultura, inserindo-se, assim, ao sistema de cultura, impregnado de significações em que a sociedade é organizada. VAZ *apud* MENEZES (1991, p. 562). Neste sentido, PAIVA (2005, p.02) também reflete a questão da ação:

A ética, segundo Cenci (2002, p. 90), nasce amparada no ideal grego da justa medida, do equilíbrio das ações. Cenci explica que a justa medida é a busca do agenciamento do agir humano de tal forma que o mesmo seja bom para todos. Se a pesquisa envolve pesquisadores e pesquisados – ou pesquisadores e participantes –, é importante que a ética conduza as ações de pesquisa, de modo que a investigação não traga prejuízo para nenhuma das partes envolvidas.
(PAIVA, 2005, p.02)

Vaz trata da simetria entre os universos naturais e os simbólicos. Para o estudioso, o significado é armazenado através de símbolos e, para cada homem, a ação deve ter um significado. Com efeito, a ação é o elemento que produz os símbolos, sendo, portanto, considerada como medida das coisas.

Toda ação produz símbolos que, por sua vez, encerram significações do seu objeto Assim sendo, a ação, como medida das coisas, contém o *ethos* como morada do homem. A parte prática revela a subjetividade de uma cultura e o objeto, a parte

objetiva. VAZ determina isso como *pragma*. VAZ define que a significação do *pragma* traduz a função da prática, necessariamente, ao "dever-se" por ela conferido ao objeto. "É justamente na explicação dessa medida que o *ethos* se constitui e se mostra intrínseco a todo o mundo da cultura" MENEZES apud VAZ, (1991, p. 563).

Assim, para VAZ, as formas de pensar e agir de um grupo devem merecer o maior respeito possível e, por isso, seria questionável a introdução deliberada de mudanças no interior dessas culturas. Portanto, uma cultura deve ser compreendida e avaliada de acordo com os seus próprios moldes e padrões, mesmo que pareçam estranhos ao olhar do pesquisador. Assim, torna-se imprescindível a compreensão do *ethos* de um povo, para um estudo científico de sua cultura.

Com efeito, VAZ (1991, p.564), em sua reflexão, notou a importância da linguagem das artes, que chegou a considerar como a mais expressiva dentro dos sistemas simbólicos de um grupo, de uma cultura. Nas artes se refletem, direta e indiretamente, de modo complexo, os conceitos éticos, entrelaçados com os costumes de um povo e a prática desses costumes.

As artes constituem, portanto, uma das características universais da cultura MARCONI & PRESOTTO (2005, p.196). Por isso, estão presentes em todos os agrupamentos humanos, em todas as épocas. Isso se compreende porque o homem sempre caminhou ao encontro do belo, usando, portanto, sua imaginação criadora para satisfazer a sua necessidade estética.

1.2 Antropologia cultural nas análises etnomusicológicas

A palavra antropologia deriva de duas palavras gregas: *anthropos*, que significa "homem" ou "humano"; e *logos*, que se refere ao pensamento lógico. Os antropólogos comumente investigam as formas de desenvolvimento do

comportamento humano, objetivando descrever integralmente os fenômenos sócio-culturais MARCONI & PRESOTTO (2005, p.01).

Para os pesquisadores HOEBEL & FROST (1995), a Antropologia constitui a ciência da humanidade e da cultura. Portanto, ao depender de várias áreas de conhecimento, podemos concluir que se trata de uma disciplina polarizada, porém , sempre conservando sua unidade, uma vez que seu objetivo é entender o homem e sua cultura.

Portanto, resumidamente, a Antropologia, neste estudo, contribui de modo a focalizar a unidade e variabilidade do homem no espaço e no tempo e se detém nos quatro pontos cardeais: *anthropos*, do animal humano ao homem social; *oikos*, o meio, a técnica e o governo da riqueza; *krathos*, o poder, a política e o jurídico e *mythos*, a atividade simbólica e o mundo imaginário. Em síntese, a ciência que estuda as culturas humanas é chamada Antropologia e constitui-se como disciplina que investiga as origens, o desenvolvimento e as semelhanças das sociedades humanas, assim como as diferenças entre elas. A Antropologia cultural dedica-se, primordialmente, ao estudo do desenvolvimento das diferentes culturas humanas no mundo: os comportamentos dos grupos humanos, as origens da religião, os costumes e convenções sociais, o desenvolvimento técnico e os relacionamentos familiares. Tomemos as palavras de GEERTZ (2001, p. 93), como uma sábia reflexão sobre esse aspecto:

A conjunção de popularidade cultural e inquietação profissional que hoje caracteriza a antropologia não é um paradoxo nem um sinal de que se está perpetrando um modismo passageiro. É uma indicação de que a maneira antropológica de ver as coisas, ou a maneira antropológica de descobrir coisas e a maneira antropológica de escrever sobre coisas (o que dá mais ou menos na mesma) realmente tem para oferecer ao final do século XX – e não apenas nos estudos sociais – algo que não se encontra nos outros lugares, e está em plena luta para determinar exatamente o que é isso.

Com efeito, a maior revelação não se encontra na heterogeneidade cultural em si mesma, mas, sim, na variedade que ela encontra em níveis que surtem efeitos,

afirmando-se sobre a sociedade e assim organizando-se uma linha de pensamento coerente com a realidade de cada povo. Para nosso estudo, esse pensamento conduziu-nos às análises feitas em campo, que envolvem os aspectos não só musicais como também os sociais, religiosos e culturais.

Segundo GEERTZ, (1978, p. 25), pensar em interpretação das culturas é pensar em suas bases ideológicas sob o ponto de vista de sua cosmologia. Sob esse prisma, a observação e interpretação são fundamentos indispensáveis da antropologia cultural. O objetivo da antropologia cultural, segundo o autor, não é a “verdade” no sentido científico do termo, mas os “significados”, os ‘valores’ e as interpretações da vida de um povo.

Ainda segundo GEERTZ (1978, p. 29), esses fenômenos observados criaram, de certa forma, uma incerteza entre os antropólogos, mas isso despertou uma busca constante de novos caminhos para a pesquisa. Observar, analisar e registrar são capacidades, segundo o autor, que possibilitam a convivência com a diversidade. GEERTZ escreve:

Fenômenos como esses geraram impactos no interior da disciplina e levaram alguns de seus praticantes à reflexão sobre a capacidade de discernimento do antropólogo ao observar, registrar e analisar os fenômenos da cultura ou as influências do estilo ou, ainda, sobre os deslocamentos relativos ao campo e a vida acadêmica na produção do texto etnográfico.
(GEERTZ, 1978, p. 29)

GEERTZ é um antropólogo moderno. Há continuidade entre sua obra e a de LÉVI-STRAUSS, pois, para ambos, a antropologia se define como um encontro que pode nos ensinar algo sobre o homem e sobre as construções sociais em geral. Uma das contribuições originais de GEERTZ foi compreender o papel ativo do antropólogo na situação de campo; a partir daí, antropólogos das mais variadas correntes passaram a enfatizar o fato de que as civilizações não devem ser reduzidas a meros objetos de europeus.

Por outro lado, entre todas elas, a antropologia cultural foi capaz de desenvolver a mais profunda autocrítica à sua própria participação no evento da colonização. LÉVI-STRAUSS (1976, p.47) já reconhecia que a antropologia "decorre de um desenvolvimento social e econômico particular," o etnólogo¹ sendo um "emissário" de uma sociedade, "em nome" da qual "procura outras sociedades, outras civilizações e precisamente as que lhe parecem mais fracas e mais humildes" —, deduzindo que "outras ciências progrediram em caminhos paralelos aos seus" (1976, p.65).

Em 1967, foi publicado o diário pessoal do antropólogo MALINOWSKI, que relata seu trabalho de campo na Nova Guiné, nas ilhas Trobriand na década de 1910, causando sensação no meio acadêmico. Nele, MALINOWSKI não esconde a antipatia pelos nativos usa a palavra *nigger* (crioulo) ao se referir a eles, nem suas angústias, egocentrismo ou hipocondria. Esta segunda edição, no entanto, é vista sob uma ótica diferente. A indignação suscitada por sua primeira publicação arrefeceu, e o Diário aparece como um documento precioso sobre o que significa ser um antropólogo: alguém que trabalha com material humano, que não simplesmente observa e anota, mas se integra ao objeto de estudo, influenciando-o e sendo por ele influenciado.

Este estudo sobre o pesquisador MALINOWSKI (1976) nos revela, portanto, o ponto importante em nosso diário de campo: a noção de inclusão de nossas opiniões contra ou a favor de um povo ou situação, para ajustamento, causando impacto no meio acadêmico. No entanto, lendo a segunda edição, tivemos a oportunidade de compreender que o papel de um pesquisador que vai ao campo não é apenas o de um observado e anotador e sim, de um intérprete. A construção da pesquisa etnográfica é bem discutida pelo autor.

¹ Para nossa pesquisa o termo etnólogo se refere às pessoas que recolhem dados importantes para os pesquisadores. No entanto, aqui pensamos como LÉVI – STRAUSS (1967, p.396), para quem a Etnologia, Etnografia e Antropologia não constituem três disciplinas diferentes ou três etapas ou três momentos de uma mesma pesquisa, e a preferência por este ou aqueles destes termos exprime somente uma atenção predominante voltada para um tipo de pesquisa que não poderia nunca ser exclusivo dos dois outros.

[...] permitir distinguir claramente, de um lado, os resultados da observação direta e das declarações e interpretações nativas e, de outro, as inferências do autor, baseadas em seu próprio bom-senso e intuição psicológica. [...] Na etnografia, é freqüentemente imensa a distância entre a apresentação final dos resultados da pesquisa e o material bruto das informações coletadas pelo pesquisador através de suas próprias observações, das asserções dos nativos, do caleidoscópio da vida tribal. (MALINOWKI, 1976, p. 22-23).

Ao observar dois mundos distintos, o do pesquisador (o etnógrafo) e o do nativo, MALINOWSKI (1976) inicia uma nova forma de pensar que muito nos interessa: a necessidade de observar o *em torno*, o cotidiano como fonte inestimável de aprendizado.

Torna-se, portanto, fundamental que os conhecimentos se transformem em abstração teórica:

No meu passeio matinal pela aldeia, podia observar detalhes íntimos da vida familiar - os nativos fazendo sua toailete, cozinhando, comendo; podia observar os preparativos para os trabalhos do dia, as pessoas saindo para realizar suas tarefas. [...] O etnógrafo de campo deve analisar com seriedade e moderação todos os fenômenos que caracterizam cada aspecto da cultura tribal sem privilegiar aqueles que lhe causam mais admiração ou estranheza em detrimento dos fatos comuns e rotineiros. (MALINOWKI, 1976, p.25-28)

MALINOWSKI (1976, p. 27) sempre defendeu a importância do pesquisador estar junto com o grupo, praticando com o objeto de estudo, observando e aprendendo fundamentalmente os seus costumes, a sua língua e toda a manifestação ali encontrada.

Essas são condições para o pesquisador, indispensáveis no que se refere a uma pesquisa etnográfica que propõe a complementaridade entre o saber científico e o saber comunitário. Essa postura nos parece muito coerente, com a premissa ética de tentar perceber e respeitar diferentes visões de mundo, sem querer impor os nossos próprios valores.

A construção do respeito para com o nativo é encontrada no texto de MALINOWSKI, em diversos momentos, além de uma postura ética contra o preconceito. Observem:

Se ficarmos na ilusão de que o nativo é o filho folgazão e preguiçoso da natureza [...] de modo algum poderemos compreender seus propósitos e os motivos que o levam a executar o kula ou qualquer outro tipo de empreendimento.
(MALINOWSKI, 1976, p. 58).

[...] a longa distância que existe entre a crua declaração nativa e a sua apresentação etnográfica explícita. [...], qualquer que seja a importância de tais textos, eles não são a única nem a mais importante fonte de informações etnográficas. O observador deve ler estes textos considerando o contexto da vida tribal.
(MALINOWSKI, 1976, p. 331)

Ao captar a visão essencial dos outros [...] estamos contribuindo para alargar a nossa própria visão. Não podemos chegar à sabedoria final socrática de conhecer-nos a nós mesmos se nunca deixarmos os estreitos limites dos costumes, crenças e preconceitos em que todo homem nasceu. [...] E mais: nunca a humanidade civilizada precisou dessa tolerância mais do que agora.
(MALINOWSKI, 1976, p. 374)

Por fim, esses estudiosos deixam de forma clara que o pesquisador de campo deve sempre repensar a influência do seu papel na cosmologia nativa do grupo em estudo, tendo que se preocupar com a linguagem que deve anexar às suas análises, uma vez que, muitos termos e costumes não estão no convívio do pesquisador, cabendo a ele definir e tentar deixar o mais claro possível para o leitor o que é termo do nativo e seu significado, e o que é termo do pesquisador juntamente com suas reflexões.

Finalizando, um primeiro ponto a ser destacado é o fato de que, tanto para MALINOWSKI (1976), quanto para GEERTZ (1996) e LÉVI-STRAUSS (1976), a pesquisa de campo e o diário de campo são absolutamente inseparáveis de uma ética de vida. Ambos os pesquisadores nos propõem o resgate do sentimento, dos

medos e das paixões de pesquisadores de campo como partes indissociáveis das suas atividades profissionais.

Entendemos, portanto, que esta subjetividade recuperada, especifica o espaço para o exercício da pretensão de uma neutralidade científica. Eis mais um aspecto partilhado pela antropologia de MALINOWSKI (1976) e pelos estudos de GEERTZ (1978), de onde vem a recomendação de jamais negarmos as nossas opções políticas, visando sempre uma aproximação entre o saber acadêmico e o texto mais amplo da vida, evidenciado nas tradições populares. Logo, o pesquisador deve estar disposto a ouvir, repensando sempre os conceitos que formulam a relação da academia com a comunidade e, acima de tudo, evitando qualquer reducionismo ou distorção.

Com efeito, entendemos que existem, de fato, diferenças de concepções entre esses três pesquisadores em que centralizamos nossos estudos, mas aqui nos cabe realizar uma ligação de pensamentos que sejam relevantes à questão do pesquisador de campo e que possuam a maior compatibilidade possível.

Portanto, damos valor à vida, ao comunitário e ao aparentemente banal, sem nos esquecer da importância que deve ser conferida ao *todo*, na pesquisa etnográfica. Percebe-se, portanto, a real necessidade dos antropólogos de conhecer os grupos com os quais trabalham não só em momentos específicos - como em um ritual religioso, mas também (e fundamentalmente), nas suas relações sociais mais amplas, inclusive no ambiente doméstico. A observação de campo considerou aqui, também, contextos informais como festas e encontros, oportunidades ímpares de contato e aprimoramento não só profissional, mas verdadeiramente humano.

Com base nesses argumentos, parece que podemos chegar a uma dedução mais ampla. Ela se define na assertiva de que o aprendizado não está na separação entre teoria e vida, nem na separação entre "sujeitos" e "objetos" (pesquisadores e "nativos"), mas sim *na relação* entre eles. Não se trata, contudo, de uma relação

qualquer, já que esta se baseia no princípio pelo qual nem o trabalho de campo do etnomusicólogo, nem tampouco o aprendizado da sala de aula por educadores podem partir de pré-conceitos sobre supostas relações de autoridade ou verticalidade do saber. Na antropologia cultural aplicada às análises etnomusicológicas, os principais valores estão focalizados na perspectiva do homem em suas relações sociais, criando uma música específica que, como meio e expressão, retrata crenças, ritos, saber e costumes.

1.2.1 Aplicação de métodos e técnicas antropológicas neste estudo

No ramo da Antropologia Cultural, consideramos nossos objetivos e de forma clara e segura, foi necessário escolhermos métodos e técnicas específicas, que foram utilizados na pesquisa de modo bastante eficaz, proporcionando-nos resultados importantes para a conclusão desta dissertação.

O desenvolvimento de um estudo antropológico representa também, para nós, uma reflexão sobre o homem e sua música dentro de seu contexto social e cultural, o que consideramos como a maior contribuição da presente pesquisa. Desse modo, não se trata de uma simples análise dos ritmos musicais dos pomeranos e, sim, de um estudo sobre o significado social e cultural da música para esse povo. Com esse pensamento, escolhemos como métodos antropológicos: o Etnográfico e o Comparativo ou Etnológico.

O Método Etnográfico consistiu no levantamento de dados possíveis sobre a sociedade pomerana de descendentes de Pomeranos de Melgaço e em sua descrição, com a finalidade de conhecer, com mais profundidade, a forma de vida desse povo, bem como a sua cultura específica. Com efeito, o método Comparativo ou Etnológico nos auxilia nos aspectos de comparação das vidas culturais do passado e do presente desses pomeranos e verificando diferenças e semelhanças nas vidas rurais no tocante às instituições (família, religião, economia), usos e

costumes, linguagem, habitações, meio de transportes e outros. Surge, portanto, a necessidade de interpretar esses métodos por meio de princípios e técnicas de pesquisa em Antropologia.

A técnica de observação, como verificada em vários pesquisadores do ramo da Antropologia, é uma técnica de coleta que nos trouxe *o ver* e *o ouvir* dentro do cotidiano do povo pomerano.

Segundo MARCONI & PRESOTTO (2005, p.15), a observação sistemática pode ocorrer sob dois aspectos ou pontos de vista, em um período de tempo. A primeira forma é a *direta*, onde os fatos são pessoalmente observados pelo pesquisador, e a *indireta* é aquela realizada por meio de outras pessoas. Em uma primeira etapa de nosso trabalho, os nossos estudos se compõem da segunda observação sistemática, uma vez que recolhemos informações de outras pessoas e pesquisadores de áreas afins a respeito da população e cultura pomeranas. Depois, nosso estudo utilizou profundamente a observação direta e participativa, ou seja, tivemos uma permanência no campo, por um tempo relevante, para que pudéssemos observar e ter a oportunidade de viver no âmbito do grupo, participando intensamente das conversas, dos costumes, rituais, ou seja, observando todas as manifestações materiais e espirituais do grupo, as relações com a produção musical e psicológica de seus membros, seu sistema de valores e seu mecanismo de adaptação.

Para tal, utilizamos um diário de campo, instrumento que consideramos relevante para o trabalho, de registro de dados, complementados com fichas, onde os assuntos foram relacionados e selecionados criteriosamente, evitando amadorismo e buscando objetividade e coerência.

Durante a pesquisa, mantivemos um diário com registro do desenvolvimento dos procedimentos metodológicos. Tal percurso desenvolvido contempla alguns procedimentos evocados nas narrativas, como alguns rituais antigos ou lugares de

origem, as relações de poder entre os pomeranos, os aspectos da religião e, principalmente, a musicalidade.

Assim, procuramos proporcionar uma reflexão sobre o andamento da pesquisa e das posturas no trabalho de campo, para que, no decorrer do estudo, tais aspectos possam ser avaliados, possibilitando maior amadurecimento da pesquisa. É importante esclarecer que esse diário de campo não tem como objetivo medir qualidades individuais, mas, sim, possibilitar o nosso posicionamento científico e ético.

Chamamos atenção para o fato de que todo pesquisador que vai ao campo, deverá ter uma visão ética da realidade ali vivenciada, devendo existir, por parte do pesquisador, um pensamento profundo do que é a condição humana ali pesquisada. Cabem, portanto, ao pesquisador de campo, a ética e a postura adequadas para descrever, com a maior veracidade, o cosmo em que o povo se apresenta. Tentando, cada vez mais, compreender, a partir dessa vivência de campo, aprender também, pelos índices, o que se encontra invisível, ou seja, onde se ocultam e se dissolvem os aspectos existenciais, aspectos subjetivos e afetivos do ser humano, suas paixões, seus amores, seus ódios, seus envolvimentos, seus delírios, sua boa e má sorte, sua religião, tradições e cultura.

Outra técnica que aplicamos no estudo foi a entrevista. Segundo MARCONI & PRESOTTO (2005, p. 15), existem dois tipos de entrevista no ramo da antropologia cultural: a dirigida, que segue um roteiro preestabelecido e a não dirigida, que possui um caráter mais livre, levando o entrevistado a manifestar suas idéias espontaneamente. Com efeito, neste estudo, aplicamos, quando necessários, os dois tipos de entrevistas. Outro tipo de técnica utilizada, porém, com menor frequência e somente quando necessário, foi a do formulário. Na utilização dessa técnica, elaboramos um formulário com perguntas básicas sobre cada membro da banda Pommerchor.

1.2.2 Identidade, singularidade e cultura: conceitos que usamos na pesquisa à luz da Antropologia

"Não podemos fazer o relato fiel de "uma pessoa", sem falar do seu relacionamento com os outros."
(LAING, 1986, p.78)

A partir dessa reflexão, podemos, então, entender que a identidade compreende, além das especificidades ou características de um sujeito, as suas relações com o seu mundo. Logo, o relacionamento é desenvolvido em seu convívio que, por sua vez, constrói a identidade de cada um, do eu. Devemos, ainda, salientar que não se trata de indivíduos abstratos, ilustrativos, isolados dentro de um contexto social; trata-se de um grupo de uma determinada sociedade com toda a sua estrutura cultural, econômica, política, biológica, aspectos que, juntos, interferem na identidade de cada um.

Quando colocamos, nesta reflexão, o grupo pesquisado e ao deslocar o foco da nossa análise para a identidade desse povo, a exemplo de Foucault, visamos oferecer uma contribuição importante para a compreensão das relações entre os indivíduos e das estruturas sócio-culturais por eles vividas. Porém, não se pode jamais esquecer de diferenciar identidade e singularidade, visto que:

A singularidade é um conceito existencial; já a identidade é um conceito de referência, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros estes que podem ser imaginários.
(GUATARRI & ROLNIK, 1986, p.68)

(...) a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável.
(id, p. 68-69)

Enquanto a identidade diz respeito ao reconhecimento, a singularidade articula todos os elementos que costumeiramente constatamos, quando definimos a identidade do indivíduo, isto é, como nos sentimos, nossos desejos, nossas atitudes em determinados contextos, em suma, tudo o que diz respeito ao nosso *ego*.

A singularidade é mais ampla. Ao afirmar, “sou um humano, chamo-me Michelle Nasr e estou aqui”, apenas me identifico. A singularidade, portanto, é muito mais complexa do que a afirmação de quem sou eu; ela resulta do cruzamento das várias formas do meu ser em relação às pessoas e às estruturas que me cercam. Neste sentido, a identidade, conforme é interessante observar, está relacionada a *processos de identificação*, desde um simples “meu nome é tal” até os procedimentos burocráticos, documentais, dentre outros.

Pensando em termos de singularidade, isto é, sobre as várias formas possíveis de ser do sujeito, compreendemos o outro lado do ser, o além da identificação, o que nos faz refletir criticamente sobre a complexidade do *real* e do lugar da subjetividade nele.

Quanto ao campo de investigação, a Antropologia, por ser a ciência que estuda a humanidade e a cultura, preocupa-se, pois,exaustivamente, com a forma como os seres se relacionam, sob vários aspectos. Para a Antropologia, o conceito de cultura desenvolve diversas dimensões que influenciam o universo: psíquismo, os mitos, os costumes e rituais, suas histórias peculiares, as linguagens, valores, crenças, leis e relações de parentesco, entre outros.

Para CARDOSO (2006, p. 79), observem:

Produto de uma cultura, o que denominamos “Música” assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Seja em relação às configurações sonoras ou no que diz respeito aos elementos que o compõem, o Fenômeno Musical² não possui um arquétipo único, universal.

² Para CARDOSO, o fenômeno musical é compreendido como manifestação musical, no sentido dado ao conceito de fato musical idealizado por Jean Molino (CARDOSO, 2006, p. 79).

Bruno NETTL (1997, p.11) deixa explícito que a música é o reflexo de cada cultura quando explica a multiplicidade musical (...) e reconhece que uma sociedade desenvolve sua música de acordo com o caráter de seu sistema social.

Para o semiólogo MOLINO (1975, p.147-148), a concepção de música está entrelaçada com a cultura de um povo (...) como o sonoro construído e reconhecido por uma cultura. CARDOSO (2006, p.79) comenta que essa concepção de MOLINO se adapta melhor à Etnomusicologia, por considerar a concepção de que a Etnomusicologia se importa em compreender como o indivíduo realiza a música , dentro de sua cultura.

Para NATTIEZ, (1984, p.215) é música todo o fenômeno que um indivíduo, um grupo ou uma cultura aceitam considerar como tal (CARDOSO,2006, p. 79).

Por fim, entendemos que a música é criada, aprendida e acumulada por membros de um determinado grupo e, assim, transmitida socialmente de gerações a outras, perpetuada em sua forma original ou modificada. As citações dos estudiosos acima nos fazem pensar que os indivíduos aprendem uma determinada cultura ou aspectos da cultura durante a sua vida e dessa forma, ela é compartilhada por todos. Assim ocorre com a música.

1.3 A Etnomusicologia

Inicialmente, é interessante recordar que os interesses pelos estudos musicais, a partir de uma visão antropológica são muito remotos . A partir do século XIX, merecem destaque alguns pesquisadores, como MAX WEBER e LÉVI-STRAUSS que, de fato, deram importância à pesquisa sobre a influência do fenômeno musical na cultura dos povos DEDUQUE (2004, p. 05).

O estudo em Etnomusicologia nos proporciona, por meio da interpretação musical, analisar certas particularidades apresentadas em cada fato musical. Assim, a Etnomusicologia, segundo CARDOSO (2006, p. 91), vem, cada vez mais, respondendo a perguntas como “que música é aquela?” Logo, o pesquisador de campo, nesta área, coloca-se como um tradutor ou um intérprete, desvendando significados e devendo fazer, muitas vezes, um estudo não só da música como da cultura como um todo.

Observem as palavras de CARDOSO:

À etnomusicologia se tem atribuído a função de responder que música é aquela. O etnomusicólogo se coloca como um intérprete, um tradutor que geralmente através de uma pesquisa de campo, vem explicar os elementos relevantes em torno do (ou emaranhados com o)(sic) som musical. A ele credita-se a função de decodificar os significados e relações que coexistem em uma cultura musical estranha à ocidental. Cabe ao etnomusicólogo interpretar e traduzir as regras subjacentes de um sistema musical, procurar elementos análogos e, também, aqueles elementos ‘idiomáticos’, cuja tradução não encontra paralelo em outro sistema musical.

(CARDOSO, 2001, p.91)

Para entendermos, de forma mais relevante, uma análise etnomusicológica que tenha, como característica principal, um estudo da música como parte de um todo cultural, o próprio significado de análise deve ser mais amplo do que restrito. Deve-se adquirir, portanto, no pensamento de análise musical, a abertura de uma abordagem multidisciplinar.

Como a história oral é uma manifestação diacrônica em essência, seu estudo nos remete a ferramentas de análise histórica, evidenciando tanto o objeto quanto o processo. Para a análise da música de tradição oral, faz-se necessária a união de diversos meios analíticos, de uma forma não contemplada pela musicologia tradicional. As análises meramente musicológicas se tornam para nós neste estudo, uma abordagem inviável, pela própria exclusão dos fatores externos, algo intrínseco à Etnomusicologia. E, se a Etnomusicologia trabalha, principalmente, com músicas de tradição oral, nos questionamos como será possível analisá-las?

Nessa metodologia etnomusicológica, foi preciso, de certa forma, utilizar a transcrição das partituras dos trombonistas, bem como o registro em filmagens e fotos.

Embora eles já tivessem as partituras, tocavam de forma diferente, em determinados momentos. Assim, foi necessário fazer um trabalho de transcrição para que pudéssemos entender, de fato, o que eles tocam.

Nesse sentido, podemos evocar as sábias palavras de ELLINGSON (1992, p.110).

Transcrição, que tem a ver com a escrita de sons musicais, há muito tem sido considerada um requisito universalmente aplicado na metodologia etnomusicológica. Este método provê informações objetivamente quantificáveis e analisáveis que forneceram uma base sólida para a etnomusicologia validar-se como disciplina científica.
(1992, p.110)

A própria transcrição de uma música, em si, já pode ser considerada uma forma de análise, sendo que, quem transcreve uma música vai notar somente aquilo que julga ser mais relevante e valioso dentro do universo sonoro que está ouvindo. Apesar de se perder um pouco a originalidade das músicas, pois, não será possível transcrever exatamente o que, de fato, é feito dentro do contexto cosmológico, será possível chegar, por meio desta metodologia, ao que está mais próximo do real.

Portanto, o próprio ato da transcrição é discriminatório, mas é, no entanto, uma importante ferramenta para a análise de estilo comparativa, visando comprovar hipóteses, entre outras. SEEGER realiza uma “dicotomia” muito interessante sobre esta questão. Para SEEGER, a notação musical possibilita duas reflexões: transmitir um mapeamento para um executante, ou descrever o que ocorre, de fato, com o som. A primeira possibilidade seria a prescritiva e a segunda seria descritiva. A segunda, segundo SEEGER, teria mais relevância na Etnomusicologia, por estar associada a uma pesquisa de caráter etnomusicológico, como um meio para “ajudar” o ouvido, e obter diferentes “*insights*” sobre determinado complexo sonoro.

Ainda sobre os pensamentos do pesquisador, transcrição prescritiva que possua uma intenção performática, por se adaptar a uma tradição musical mais comum entre os compositores – intérpretes, tende a ser mais fácil de ser compreendida. No entanto, a descritiva corre o risco de ser tão complexa que ninguém, a não ser o próprio pesquisador, possa compreender.

Com efeito, devemos ser bastante cuidadosos quando realizamos esse tipo de notação musical, justamente pelo nível de complexidade utilizada.

Por exemplo, quando pesquisamos alguns sons inseridos nas músicas desses pomeranos, tivemos que estar bem atentos ou a intenção estaria perdida. Tal transcrição facilmente se confundiria com uma obra musical de uma década diferente ou mesmo de característica diferente. A esse respeito, MONTARDO (2002, p 25), observa:

(...) o que vários trabalhos, entre outros, tem demonstrado é o papel destacado da música como um dos idiomas que perpassam vários âmbitos da vida (...) cujo estudo, portanto, pode ser fundamental para o entendimento das relações de comunicação, construção da pessoa e das relações de alteridade entre as distintas categorias dentro de uma sociedade (...)

Ainda sobre a transcrição musical, BASTOS (1999) reflete sobre a idéia de que, o conhecimento que cada cultura tem sobre os sentidos é absolutamente fundamental para sua caracterização. Por outro lado, a organização específica desse conhecimento muito pode espelhar o tipo de adaptação ecológica da sociedade respectiva, pelo menos a sua visão ideológica. (BASTOS ,1999, p.101).

Essa seria uma visão próxima do que Steven FELD aponta, ou seja, a chamada “antropologia do som”, que expõe a relação mais próxima com a acústica/sonora no sentido social e histórico, e propõe, ainda, que os próprios povos possuem suas próprias etno-teorias musicais. Estas são também consideradas, por se expressarem de diversas formas, mesmo em linguagem metafórica, através de comparações, por exemplo, com sons de pássaros.

No meio de tantas metodologias e de tantas técnicas, desejamos deixar claro, neste estudo, o que definimos por ferramentas de pesquisa, as áreas escolhidas, com bastante cautela, para não sermos levados ao extremismo.

Segundo MAGALHÃES (1992, p. 73), nenhum método é plenamente justificável, universal. Ele é, isto sim, extraído de uma realidade confrontada pelo pesquisador e reflete suas necessidades frente a esse problema. Portanto, métodos diferentes poderão levar a resultados diferentes, não no sentido de se excluírem, mas naquele de refletirem diferentes aspectos da realidade observada (MAGALHÃES, 1992, p. 73). Por isso, tentamos unir, em cada área, metodologias e técnicas que se entrelaçam para que os nossos resultados fossem satisfatórios.

Segundo CARDOSO (2006), os etnomusicólogos, diante de diversas realidades musicais, podem chegar a interpretações diversas sobre a realidade. Isso é justificável porque cada etnomusicólogo tem suas vivências próprias. Portanto, segundo CARDOSO, por meio dessa vivência, os etnomusicólogos tendem a refletir sobre seus objetos de pesquisa por um determinado ângulo, mas salienta que: (...) tudo isso faz com que o etnomusicólogo construa a forma pela qual ele perceberá a música e a realidade na qual ela se inscreve e da qual ele fala. (CARDOSO, 2006, p.92).

Nesse estudo, destacamos o trabalho em conjunto dos pesquisadores e das pessoas das comunidades “pesquisadas”. Juntos, pesquisadores e membros da comunidade colhem informações e buscam soluções para os problemas que deram origem à pesquisa.

Segundo o educador HALL (1982, p. 45), uma pesquisa baseada nestas características pode ser resumida em quatro estágios:

Estágio 1	A pesquisa deve ter um benefício direto e um uso imediato para a comunidade que se estuda. Ou seja, deve ter para o povo um significado também, e não só para o pesquisador. A pesquisa deve fazer-se valer para ambos os lados.
Estágio 2	O processo de pesquisa envolve a comunidade em toda a investigação no que eles podem entender; os participantes da pesquisa a dirigem, tanto quanto possível, na coleta dos dados, análise e interpretação.
Estágio 3	A pesquisa é parte de uma experiência educacional como um todo; os participantes alcançam um nível mais alto de comprometimento, motivação e consciência devido a seu envolvimento na pesquisa.
Estágio 4	A pesquisa é um processo dialético com interação entre a comunidade e o pesquisador, bem como entre o conhecimento popular e o acadêmico.

Achamos importante pensar em uma pesquisa etnomusicológica aplicada, em que não nós limitemos apenas ao campo de ação da música, considerada genericamente como “tradicional”. Levamos ainda em consideração que pesquisa e ação caminham juntas, assim como a teoria e a prática, uma enriquecendo a outra. Nessa visão, a metodologia da “pesquisa ação participativa” pode nos oferecer interessantes instrumentos epistemológicos alternativos para chegarmos a nossas conclusões.

A abordagem chamada de “observação participante”³, consagrada como a própria base do trabalho etnográfico, tem muitos pontos metodológicos em comum com a pesquisa participativa. Consideram, todavia, a “participação” de forma diferente. Enquanto, na “observação participante”, a participação é a do pesquisador nas atividades do grupo “pesquisado” e serve para ele adquirir maiores elementos para sua análise, no caso da “pesquisa ação participativa” a participação é, além daquela do pesquisador (que participa, também, no nível da ação), a dos membros do grupo estudado (que adquirem um papel mais ativo de “sujeitos” e não o de simples “objetos” da pesquisa). Uma das perplexidades principais, me parece, é relativa ao papel do pesquisador dentro de um processo de pesquisa onde as relações são pensadas como (idealmente) horizontais e os objetivos e interesses em jogo devem

³ Essa forma de pesquisa orientada para a ação prevê o trabalho em conjunto dos pesquisadores e das pessoas das comunidades “pesquisadas”. Juntos, pesquisadores e membros da comunidade, colhem informações e buscam soluções para os problemas que originaram a pesquisa. Alguns dos pontos essenciais de uma pesquisa deste tipo, apontados pelo educador americano Budd Hall, estão esquematizados em uma tabela de 4 estágios. (CAMBRIA,2002, p.04).

ser os do grupo “pesquisado” conforme CAMBRIA (2002, p.10). Muitas vezes, conforme o autor citado, fica a impressão de que, dentro dessa almejada “polifonia”, a voz do pesquisador ficaria de fora (ou, então, que seria mais uma, em “uníssono”, dentro do “coro”). As contradições e especificidades dos pontos de vista envolvidos, não necessariamente devem ser consideradas um “problema” a ser contornado.

Paulo Freire (2000), figura central no desenvolvimento de perspectivas de participação e ação em âmbito pedagógico, tinha uma posição clara nesse sentido:

[...] na síntese cultural, escreveu este autor, se resolve – e somente nela – a contradição entre a visão do mundo da liderança [o pesquisador] e do povo, com o enriquecimento de ambos. A síntese cultural não nega as diferenças entre uma visão e outra, pelo contrário, se funda nelas. O que ela nega é a invasão de uma pela outra. O que ela afirma é o indiscutível subsídio que uma dá à outra.
(FREIRE, 2000, p. 181)

Um diálogo concreto entre o pesquisador e o grupo pesquisado, cada um com suas especificidades e sua *praxis* (nos termos de Paulo Freire, a união de “ação” e “reflexão”), pode representar um caminho fundamental na busca de um conhecimento integrador e, por isso mesmo, mais significativo.

Nessa perspectiva, os aportes teóricos e metodológicos da “pesquisa ação participativa” podem nos oferecer interessantes instrumentos epistemológicos alternativos.

Em relação ao texto de SEEGER (1977) sobre transcrição musical, percebemos que o autor discute, de maneira bem clara, a importância da mesma, ressaltando que uma transcrição deve ser feita de forma cuidadosa e sob um ponto de vista que considere a estrutura, a natureza da música e a cosmologia da mesma.

O uso de transcrições para analisar tradições musicais das culturas diferentes faz parte da metodologia tradicional da musicologia comparativa (que mais tarde recebeu o nome de Etnomusicologia), mas não sem grandes autocríticas e dúvidas (...).
(SEEGER, 1977, p.124)

A leitura do artigo “Correndo entre Gabinetes e Campo: o papel da transcrição musical e etnomusicológica”, de SEEGER (1988), estimula, a cada momento, novas reflexões. Assim, podemos entender a importância e a complexidade de se transcrever uma música, pois as críticas apresentadas pelo autor são de grande relevância. As transcrições são acusadas de serem demasiado inexatas, devido ao fato de reduzirem a música a um pentagrama e, assim, focalizar apenas os parâmetros europeus. Sobre este mesmo texto, MONTARDO (2002) comenta:

SEEGER destaca o papel da transcrição musical em etnomusicologia argumentando que, por meio dela, se levantam questões, observam-se coisas que sem uma aproximação sistemática não pareceriam importantes. “Correndo em Gabinetes e Campo, numa constante dialética de aprendizagem e análise, temos mais possibilidades de entender as sociedades que analisamos e de compreender os aspectos que passam despercebidos da nossa experiência”.
(MONTARDO, 2002, p26.)

O mesmo pensamento se faz mais insistente quando tomamos contato com a classificação de animais, plantas, categorias de idade e sexo das pessoas, baseada, por exemplo, no odor. Da mesma forma, a simples transcrição de pautas não nos levará aos conhecimentos cotidianos do povo que deverá ser estudado e, conseqüentemente, se nos ativermos apenas à transcrição, entenderemos pouco a respeito de sua música (no sentido da função social).

Por outro lado, se associarmos a transcrição a uma análise de campo, com certeza seriam esclarecidas questões sonoras somente vivenciadas pelo pesquisador, em determinado momento da pesquisa. De fato, apenas ele, o pesquisador, poderia responder como surgem timbres, ritmos e outros parâmetros musicais aplicados pelo povo em questão. Certos aspectos da cultura do povo aparecem claramente na música, mas num nível diferente e, às vezes, difícil de ser compreendido.

SEEGER (1977, p.120) observa a necessidade de uma transcrição musical que possua, ao mesmo tempo, diversas análises sobre o aspecto social do povo estudado.

Ao pesquisador que vai para o campo é atribuída a tarefa difícil de traduzir as questões do gabinete para uma formulação inteligível para os nativos e de interpretar os informes de maneira adequada para uma resposta. Minha própria experiência demonstra a possibilidade de investigar a música de um povo sem confrontá-lo pessoalmente. Pesquisas de gabinetes não estão ultrapassadas, desde que sejam bem pensadas, bem realizadas e realistas na percepção de suas limitações. (SEEGER, 1977, p.120)

Completando nossa reflexão sobre o assunto, recorreremos aos estudos de Ângelo CARDOSO (2006), e podemos perceber que a transcrição deve buscar o entendimento de duas práticas principais: a identificação dos elementos característicos que constituem a música do povo estudada e a necessidade de comunicar esses elementos, uma vez que alguns grupos não se expressam oralmente. Pensando dessa forma, o pesquisador passa a ser um intérprete e, para realizar essa função, deve utilizar-se de recursos que ele mesmo entende necessários às diversas linguagens musicais, mas deve também descrever, com uma linguagem clara e comum, os significados e as relações que não são compreendidas.

Percepção e transcrição foram bem comparadas e explicadas por Ângelo CARDOSO (2006), e ressaltamos que os dois eventos devem caminhar juntos. Percepção, para o autor, é sinônimo de captar, pensar, interpretar e re-construir a realidade a partir do conhecimento do povo. Cada indivíduo tem uma percepção diferente, uma bagagem musical distinta e, portanto, a interpretação varia de pessoa para pessoa. Sendo assim, é importante aprender a ouvir, até porque podemos, em determinado momento da nossa caminhada, ter certo conhecimento musical diferente que poderá causar mudanças. Essa questão foi vista muito claramente em nossos estudos, pois, várias vezes, mudamos nossas opiniões com o advento do conhecimento. A respeito de uma boa escrita para as transcrições, Nonato sugere a utilização da escrita tradicional, por ser mais bem compreendida por todos, com acréscimos de símbolos onde houver necessidade e legendas. Na visão de CARDOSO (2006, p.09), a própria disciplina Etnomusicologia nos

proporciona o repensar de uma análise que se baseie em um repertório mais aberto e flexível.

Assim, o etnomusicólogo pode conceituar de forma a estar sempre lapidando esses conceitos de acordo com a realidade e o grau de vivência com o grupo do pesquisador. Ou seja, não é o objeto que se adapta ao método e sim o método que se adapta ao objeto. Pensando assim, CARDOSO, baseado em outros grandes pesquisadores, diz:

O repertório conceitual do etnomusicólogo deve estar sempre flexível, para que ele possa modelar-se conforme a realidade de seu objeto. O conceito deve adequar-se à realidade e não a realidade ao conceito. (CARDOSO, 2006, p. 94).

Nessa linha de pensamento, realizamos várias considerações a respeito dos rituais dos pomeranos, nos quais é extremamente importante o desenvolvimento da transcrição musical.

1.4 Fundamentos teóricos para a análise semiológica musical através do SAAC, (Sistema de Análise de Arte Comparada)

A palavra semiótica ou semiologia provém do grego *semeiotiké*, que significa a arte dos sinais. Podemos notar que essa arte já era pensada por filósofos como Platão e Santo Agostinho, dentre outros. Entretanto, somente no início do século XX, com os trabalhos paralelos de Ferdinand Saussure e C. S. Peirce, começa a adquirir o *status* de ciência e autonomia. Às vezes, a semiótica é considerada parte da lingüística e, em outras vezes, ocorre o inverso. Segundo Sandra Loureiro de Freitas REIS, sintetizando as definições correntes⁴:

⁴ Vide: Novo Dicionário **Aurélio** da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora. Nova Fronteira, 1976. (3a ed., revista e ampliada em 1999); 6a reimpressão, Curitiba, p-1884.

Semiologia (de semio + logos): Ciência geral dos signos (denominação usada por Ferdinand de Saussure) que, no sentido lato (como trataremos aqui), estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos (sistemas de significação). Enquanto a lingüística se restringe ao estudo dos signos lingüísticos, ou seja, das línguas, a semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos, abrangendo a dinâmica de sons, imagens, gestos, vestuários, ritos, dentre outros. No sentido lato, é etimologicamente, o mesmo que semiótica (do grego semeiotiké – techne – arte dos sinais).

Semiótica tem sido a denominação utilizada, principalmente, pelos autores norte-americanos e seus seguidores, para a ciência geral do signo (liga-se à teoria de Charles Sanders Peirce).
(REIS, 2004,p.01)

Não desconsiderando o ponto de vista dos variados pesquisadores da área dos signos, a semiose será aqui entendida, portanto, como qualquer processo que proporciona um sentido comunicante por meio de relações de signos e associações mentais, estudadas diferentemente por Charles S. PEIRCE, Ferdinand de SAUSSURE, MOLINO, Jean-Jacques NATTIEZ, Sandra Loureiro de Freitas REIS, dentre outros.

Para compreender as definições de signo, encontramos em SANTAELLA (1983) uma boa explicação que provém de PEIRCE, baseada na definição de conceitos básicos da semiologia:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas para dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o interpretante.
(SANTAELLA, 1983, p.58).

Na semiologia de PEIRCE, “um signo é algo que, de acordo com certos aspectos ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém”. Ao signo assim criado, PEIRCE denomina *interpretante* do primeiro signo PEIRCE (1975, p.95).

Observem o que PEIRCE, (1975, p.195) diz:

O signo representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representam*.

Podemos entender melhor a afirmação de PEIRCE, quando diz: “A lógica, em sentido geral, é (...) apenas outra determinação da semiótica, a quase necessária ou formal doutrina dos signos”.

Na citação abaixo, ressalta, com clareza, a diversidade necessária entre o signo e aquilo que ele representa - o seu objeto.

Para que algo seja um signo deve ‘representar’, (...), algo diverso que é chamado seu ‘objeto’ embora a condição de que um signo deva ser diverso de seu objeto seja talvez arbitrária, pois se insistirmos a respeito desse ponto, deverá, pelo menos, se introduzir uma exceção para o caso de um signo que parte de um signo.
(PEIRCE, 1999, p.136)

Fica a certeza de que, em qualquer hipótese, sejam quais forem os pressupostos teóricos e filosóficos de quem o lê, a obra de PEIRCE tem o vigor capaz de suportar tanto os mistificadores da ciência como os da filosofia.

Minha obra não transmite regras impositivas. Como um tratado de matemática, sugere certas idéias e fornece algumas razões para considerá-las verdadeiras; se o leitor as aceitar, será porque teve boas razões, e a responsabilidade é dele. O homem é, essencialmente, um animal social: ser social, entretanto, é uma coisa, e ser gregário é outra; declino do papel de guia de rebanho. Minha obra destina-se a pessoas que *desejam perquirir*; os que desejam a filosofia mastigada podem buscar outro rumo, há botequins filosóficos em todas as esquinas, graças a Deus.
(PEIRCE, 1999, p. 46).

Para REIS (2001, p.17), para que algo seja signo, ele deve ser valorizado, em decorrência de uma associação mental, parcial ou total, com um dado objeto. Daí

decorre(m) o(s) interpretante(s). Nesse sentido, a semiose é também um trajeto lógico de associações que ocorre, de modo singular, na mente de cada indivíduo e pode se estender ao infinito, em várias direções, considerando ainda as possibilidades de compartilhamento multidirecional nos processos de comunicação social. O que é signo para um, pode também deixar de sê-lo e o que é índice pode se tornar signo.

Neste estudo, o conceito de semiose está diretamente relacionado com o conceito de arte desenvolvido por REIS (2004, p 379): " a arte é tradução poética da vida, da natureza e da história" . Assim, acreditamos que a linguagem musical desses pomeranos constitui índice de sua cultura e, como tal, é tradução simbólica e poética de valores essenciais da comunidade, mediante símbolos musicais.

Música, como qualquer outra arte, é vida e expressão de vida e cultura. Esta verdade pode ser transposta, traduzida para outras linguagens engendradas em outros códigos, formas e materiais, caracterizando outro tipo de tradução: a intersemiótica.
(REIS, 2001, p.379)

1.4.1 Aspectos da semiologia de MOLINO

"Não há, pois, *uma* música, mas músicas. Não há a música, mas um fato musical. Este fato musical é um fato social total".
(MOLINO, s/d, p. 114)

Reflexões procuram estabelecer novas concepções para melhor se compreender a natureza da música e seus desdobramentos enquanto produto cultural. Compreender a música e sua relação com os outros contextos - sociais, culturais, biológicos, faz-se necessário para justificar o pensamento semiológico da música.

Tal pensamento foi enfatizado, durante a década de 1970, por Jean MOLINO, para quem a música é a expressão de um conjunto de fatores indissociáveis e a complexidade das conexões estabelecidas por esses fatores cancela a possibilidade

de se pensar em uma única música como modelo generalizado para todas as músicas.

Para entendermos o fenômeno musical, de forma relevante, faz-se necessária a compreensão da música em seus modos de existência, ou seja, a música como objeto produzido, percebido e também como objeto isolado. Nessas três dimensões se fundamenta, em larga medida, a especificidade do símbolo. Para MOLINO, a música é o sonoro construído e reconhecido por uma cultura que se adapte mais ao objetivo que os etnomusicólogos se propõem a pesquisar.

Segundo o pesquisador Jean MOLINO (1975, p. 112), qualquer fato envolve um contexto (como moldura cultural) e relações interpessoais e materiais no seu percurso ou desenvolvimento. O fato musical, como acontecimento musical, é muito mais amplo e rico do que se tomarmos por objeto, por exemplo, apenas uma partitura a ser interpretada (este fato envolve o autor, seu tempo e contexto, o intérprete, o público e o ambiente da apresentação).

Assim, o objeto musical a ser estudado (ex: uma cerimônia de cunho etnomusicológico) deve ser considerado dentro de um contexto social, que envolve todos os personagens participantes, as características do ambiente e fatores culturais (língua, vocabulário específico) de ordem ritualística ou ocasional como também aqueles de ordem material, no sentido lato, e também instrumental, no sentido estrito. O fato musical apresenta aspectos estéticos, ideológicos, antropológicos e socioculturais. Entretanto, a música mostra perfeitamente como o fato musical aparece sempre não apenas ligado, mas estreitamente misturado com o conjunto dos fatos humanos. Como separar a música da dança, o canto da palavra, o som lúdico ou mágico do som musical? Portanto, o que ocorre é o fato musical e não a música. Segundo CARDOSO (2006):

A visão da música transcendendo o som leva Jean Molino a afirmar que "não há a música, mas um fato musical total. Este fato musical é um fato social total" (1975,p.114). O autor chega à conclusão , também relativista,

de que “ a realidade física é determinada em parte pelo que se pode perceber e em parte por quem está percebendo”. Sobre o fenômeno musical, Molino, afirma que ele não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido” (1975, p.112) . A essas três modalidades de existência, Molino chama, respectivamente , neutra, poética e estética (1975,p.134-135); sendo a dimensão poética referente ao processo de criação, a dimensão estética relacionada ao processo da percepção e a dimensão neutra referente à forma física.
(CARDOSO, 2006, p. 83)

A análise, no sentido próprio, do fato musical, vai ainda mais longe; todos os momentos da prática musical podem ser isolados e privilegiados para fazer nascerem novos tipos de variação: variações incidindo nas relações entre o compositor e o executante, entre o regente e o executante, entre os executantes, entre o executante e o ouvinte, variações incidindo nos gestos, no silêncio, conduzindo a uma música muda que continua a ser música por aquilo que ainda conserva da totalidade musical da tradição.

O princípio que governa esta automatização é o seguinte: qualquer elemento que pertence ao fato musical total pode ser separado e tomado como variável estratégica da produção musical. Esta automatização desempenha o papel de uma verdadeira experimentação musical: pouco a pouco, vão sendo postas em evidência as diversas variáveis do fato musical total.

A compreensão da música como fato musical associado a contextos específicos nos permitiria então compreendê-la, não a partir de uma questão genérica do tipo *o que é música*, ou *o que a música significa*, mas a partir da investigação de produções musicais específicas em momentos e ambientes específicos: "ao invés de falar sobre significado como algo que a música *possui*, deveríamos falar disso como algo que a música *produz* [...] em um determinado contexto".
(COOK, 1998, p.09).

PEIRCE considera que o signo possui diversas cadeias de interpretantes e o processo de semiose se perde no infinito.

Segundo REIS (2001), a Semiologia é o estudo dos signos a partir do nível imanente de um objeto. Este objeto pode ser o próprio pensamento que, por sua vez, também é signo. Logo, existem signos que se tornam significantes a partir do

momento em que lhes é conferido um valor. Isto cria, imediatamente, a possibilidade da emergência de um ou mais significados. O signo de determinado objeto é significante porque está relacionado a um referente e lhe é atribuído um valor; tal valor existe em função de um ou mais significados que se encadeiam numa associação de idéias, chamada por PEIRCE de "semiose". Só que, em PEIRCE, a nomenclatura da dinâmica do signo é: signo que está para um objeto ou referente e que engendra interpretantes que, por sua vez, tornam-se signos relacionados a outros objetos ou referentes, determinando novos interpretantes etc., tudo se estendendo num processo infundável de associações enquanto o apreciador está ligado ao processo de reflexão ou análise de um objeto.

A música, objeto de nosso estudo, como uma interpretação viva ou um ritual musical pomerano, é rica em signos. Dessa forma, analisamos também essas músicas como um fato social estético. Como o objeto a ser examinado é a partitura, não importando se já existente ou se teve que ser transcrita, entendemos ser ela um signo-significante que contém, em sua lógica, várias ramificações de signos-significantes. Isso é justificado quando lembramos que o símbolo é um signo que está ligado a um objeto, representando esse objeto como metáfora do mesmo. Logo, o símbolo sempre contém um enigma a ser desvendado numa análise intersemiológica. Para REIS, portanto, o signo no sentido de sinal: "vejo algo" é algo que se percebe simplesmente. Signo-significante é aquele ao qual já foi atribuído um valor e ao qual, em consequência disto, é dado um significado no sentido dinâmico do "interpretante" de PEIRCE, ou seja, desencadeando a semiose. Símbolo é um signo representativo de outro ser ou entidade e que se mantém num tipo de clausura, também simbólica, nem sempre fácil de ser interpretada.

Com efeito, teremos a pertinência de demonstrar que a Semiologia aplicada à música não consiste apenas de uma especulação e sim, de uma necessidade de compreensão musical em diversos aspectos, que nos ajuda a decifrar diversos pontos cruciais das peças que estamos estudando.

O signo é a representação, a formulação de alguém ou de algo de um objeto, e ele está no lugar do objeto, mas o signo passa a não ser representado quando não se remete a significado nenhum a ninguém. Porém, cada pessoa terá uma visão do objeto, terá o seu signo, e esse signo dependerá de sua natureza: a janela pintada tem uma natureza; em forma de música, outra natureza; e assim por diante. Em uma visão mais evolutiva, o signo pode se tornar mais representativo se tiver aos olhos da pessoa a função de representar um outro signo mais profundo e assim infinitamente.

Contudo, o signo somente transmite sua representação a uma pessoa que é o intérprete por, justamente, representar de certa forma seu objeto. Esse representar, portanto, transmite para a mente da pessoa uma outra coisa, ou seja, um outro signo, que não se relaciona ao objeto diretamente; logo, o significado do signo é outro signo, podendo ser uma imagem abstrata ou concreta, uma palavra, um pensamento ou sentimento. Com efeito, o signo determina, portanto, o *interpretante* que, por si, é um signo.

1.4.2 Semiótica da música: Aspectos da Teoria da Tripartição de Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez aplicados ao SAAC (Sistema de Análise de Arte Comparada) de Sandra Loureiro de Freitas Reis

A semiótica da música é uma ciência que teve seu início, aproximadamente, há trinta anos. Diversas tradições teóricas têm sido exploradas, como a semiologia taxonômica de Jean-Jacques NATTIEZ (1975, 1990), a semiótica de MORRIS em Wilson COKER (1972), a narratologia Greimasiana em TARASTI (1994) etc. Diversos estudiosos aplicaram conceitos da semiótica de PEIRCE para a tentativa de compreender a semiótica da música.

Com efeito, aqui, neste estudo, compreendemos a música como reflexão sobre formas de análise musical que sejam relevantes não apenas ao conhecimento e

compreensão, mas também colocando em destaque a interpretação musical e cultural do repertório selecionado.

Para tal, utilizamos como referências os estudos de Jean–Jacques NATTIEZ que aplicou em seus estudos a Teoria Tripartite da Semiologia de MOLINO, o que se entrelaça com os pensamentos de PEIRCE.

Sobre a teoria da análise de NATTIEZ, podemos destacar, dentre seus principais fundamentos, os seguintes tópicos:

- Toda música, por ser organizada, possui unidades;
- Ao analisar uma música, conseqüentemente, encontramos uma construção simbólica;
- E toda música possui uma articulação entre repetição e criação. Portanto, é possível, paradigmaticamente, relacionar as unidades, as transformações e mesmo dissociá-las uma das outras, mediante os parâmetros construtivos da música.

No entanto, nas reflexões de MOLINO e NATTIEZ (que desenvolve a teoria tripartite de MOLINO), compreende-se o fenômeno musical em três diferentes dimensões:

Dimensão **poiética** — o ato de criação; dimensão **estésica** — a recepção e o nível **neutro ou imanente** — o que resta desta troca, independente da criação ou de uma possível percepção e/ou compreensão (o resíduo, o lado material do processo).

Com efeito, essas dimensões correspondem a diferentes papéis perante a música e a obra musical: o compositor numa *poiésis*, o ouvinte numa *estésis* e a partitura, a gravação ou mesmo a memória de uma audição (ou execução), como um suporte material do nível neutro ou imanente.

1.4.3 Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC)

O Sistema de Análise de Arte Comparada foi idealizado pela pesquisadora Sandra Loureiro de Freitas Reis, em sua tese de doutorado, defendida no ano de 1999. O

sistema de análise tem por objetivo ser aplicado a diversas áreas da arte, como a música, a pintura, a literatura, dentre outras, com o intuito de se verificar relações entre essas artes.

A minha tese de Doutorado, realizada na Faculdade de Letras da UFMG (1997-1999), abordara a problemática da correspondência das artes (música, pintura e poesia). Esse trabalho foi publicado em 2001, sob a forma de livro, com o título *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*.

Estudando a Teoria da Tripartição, tencionava aplicá-la ao meu Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), explicitado em 17 modos ou parâmetros de análise, objeto do terceiro capítulo do referido livro, para avaliar e criticar as minhas próprias conclusões, elaboradas durante o Curso de Doutorado.
(REIS, 2006, p. 269)

Dentre essas intersecções de saberes, teremos interesse em aplicar, neste estudo, o modelo proposto pela professora Sandra Loureiro de Freitas Reis, paralelamente à teoria de Tripartição de MOLINO e NATTIEZ. Portanto, o modelo que iremos utilizar nas análises das músicas dos pomeranos é o *Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC)*, que estreita as relações entre música e semiologia, revelando como dois ou mais sistemas de significação se relacionam entre si, dentro de um contexto social e cultural.

Consideramos, ainda, que esse modelo tem como característica principal a reflexão filosófica entre as artes, e propõe uma nova didática da apreciação da arte comparada, com ênfase na percepção criadora. Consideramos pertinente utilizar esse modelo como base para as nossas descobertas neste estudo. Podemos refletir sobre esta relevância nas palavras da própria autora.

O objetivo pedagógico que conduz esta metodologia baseia-se sobre a reflexão filosófica profunda a respeito dos fundamentos das correspondências das artes (...). Ao lado de sua amplitude teórica, o SAAC sugere uma nova didática da apreciação artística comparada e da expressão criadora, em uma perspectiva também prática e pragmática.
(REIS, 2006,p.270).

Nos pensamentos de REIS (2001, p. 290), a análise global da música pode ser dividida em partes consideradas significativas, dotadas de signos-significantes.

Portanto, esse tipo de análise nos leva a meta-significados, ou seja, é uma análise que leva em consideração a natureza do objeto, suas relações, funções e significados dentro de uma cultura e no universo.

Essa análise nos leva a refletir sobre vários modos de leitura, do texto ou do fato musical possibilitando a integração de vários tipos de análises, inclusive a paradigmática, a tradicional e a intersemiótica.

Esse método de arte comparada nos proporciona prosseguir além de uma análise funcional, nos possibilitando observar cada signo numa particularidade interessante, ou seja, através da vivência de cada frase, de cada motivo, de cada nota e demais comparações, até chegarmos à compreensão da partitura musical como um todo dinâmico, onde se observam não apenas estruturas formais, mas esquemas simbólicos conduzindo a sensibilidade a tentar captar as intenções e os sentimentos embutidos nesta partitura como a expressão colocada, a fenomenologia de cada modo aplicado do SAAC, em interação dinâmica com os demais.

Para REIS (2006), o Sistema de Análise Comparada das Artes, fundamenta-se em estudos sobre um conceito mais amplo e revolucionário de mimese, abarcando *modos de valores, durações, intensidades, direcionalidades, planos, justaposições, tons/cores/timbres, luz, articulação, estrutura, instrumentação, discurso, significação, leitura e interpretação.*

O Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC) considera a existência de diferentes modos de organização de elementos e de procedimentos que estão presentes em todas as artes, também percebidas, nessa concepção, como formas de *mimesis* transcriadora (regular, irregular, invertida, em transposição, ou em retrogradação, aumentada ou diminuída, total ou parcial) e como representação simbólica e expressiva do mundo das coisas, da natureza e da vida, escrevendo, de maneira indireta, a história da humanidade, em todas as épocas e culturas.

Eles são os seguintes: modos de valores; modos de duração ou modos rítmicos; modos de intensidades, subdivididos em modos de agógica, de dinâmica e de densidades; modos de planos; modos de direcionalidades; modos de justaposição e simultaneidade; modos de tons/cores/timbres; modos de luz; modos de articulação; modos de estrutura; modos de

instrumentação; modos de discurso; modos de significação; modos de leitura e modos de interpretação.
(REIS, 2006, p.270)

Entretanto, esses paradigmas são denominados pela estudiosa como *Modos*, por visarem a determinação de um modo de ser, de estar ou de se relacionar dentro de uma obra de arte. Tais determinações nos proporcionam entender, portanto, que tais modos facilitam a caracterização de uma identidade e sua significação, em interação fenomenológica com outros.

O Modo, portanto, constitui uma organização lógica de elementos que possuem suas propriedades características e que, unidas remetendo-nos a diversos significados (teias de significados), que produzem sentido. Os modos existem em interação, num sentido dinâmico, diante da percepção.

Tudo isto pode ser sistematicamente organizado através dos procedimentos estabelecidos nos 17 parâmetros – contidos dentro dos 15 modos do SAAC – que buscam conduzir e desenvolver a percepção estética, a sensibilidade, a imaginação e a criatividade, ousando considerar o que é visível também como um índice daquilo que está, por vezes, invisível e, assim, chegar, na análise comparativa, à essência implícita desvelada pelo ponto comum das convergências ocorridas no campo da diversidade das faces da aparência, engendradas em vários códigos, materiais, formas e técnicas.
(REIS, 2006, p.270).

Por meio de três direcionamentos distintos, que ao mesmo tempo se entrelaçam, o método se alimenta na lógica, na ciência e na estética, na busca da compreensão dos enigmas da arte. Essas etapas são definidas pela autora como: física, psicológico - histórica e metafísica. Com efeito, são elas:

ETAPAS DA ANÁLISE	
Física	Diz respeito à obra de arte em sua objetividade material.
Psicológico-histórica	Diz respeito à história, às condições psicológicas da análise dentro de um contexto social, que leve em consideração o meio e a cultura em que vive um povo ou um artista, vista na sua singularidade.

Metafísica	Diz respeito às questões abstratas da obra de arte e essa abstração deve ser analisada pelo pesquisador mediante a observação que envolva o pensar e o refletir filosoficamente à luz da natureza e da função encontrada em cada signo (REIS, 2001, p.28).
------------	--

Podemos observar, a seguir, a explicação para cada Modo idealizado pela pesquisadora, sem alteração das palavras da mesma. Observem no quadro abaixo:

Modos de Valores	Estabelecimento dos elementos que serão valorizados - de acordo com o destaque e qualidade de sua participação na obra - como figuras, personagens e procedimentos, de caráter principal ou secundário, em relação dialética ou não dialética;
Modos de duração ou modos rítmicos	Geradores de espécies rítmicas, no tempo e no espaço, de acordo com a sua maior ou menor permanência ou tipo de ênfase no cenário analisado, em relação de proporção, dos seguintes elementos: sons, imagens, traços e figuras geométricas, superfícies, cores, silêncio, vazio, palavras, sílabas, fonemas, etc.;
Modos de intensidades	Subdividem-se em <i>modos de agógica</i> (os andamentos, como campos estáveis ou de mudança de velocidade rítmica, que interferem na percepção do jogo de intensidades); modos de dinâmica (organização de pinceladas, palavras ou sons, mais ou menos fortes, em sutis gradações do fraquíssimo ao fortíssimo); <i>modos de densidade</i> (que estabelecem maior ou menor leveza do tecido musical, literário ou pictórico);
Modos de planos	Jogos de modulação, estabelecendo uma perspectiva sistemática, em cada campo de força, com planos mais próximos e mais distantes, mais altos e mais baixos, principais e secundários, tendo em vista uma Tônica ou ponto referencial no âmbito geral do discurso musical, pictórico ou textual;
Modos de timbres, cores ou tons	Criando situações cromáticas e psicológicas específicas (humores e climas) em relação a um ponto referencial, decorrentes, na sua movimentação, de gradações de tons, de cores (perspectivas aéreas), que correspondem às relações intrínsecas de alturas e timbres musicais numa determinada obra;
Modos de discurso	Diferentes maneiras de criar a expressão, de traçar um enredo mediante frases, figuras de linguagem, fragmentos, manchas, motivos, superfícies, mosaicos ou blocos, períodos ou interjeições expressivas, engendrando sintaxe e um estilo de retórica;
Modos de justaposição e de simultaneidades	Constituem uma forma de construção de textura estrutural e discursiva, através dos encadeamentos de blocos, maneiras de construir mediante a técnica contrapontística, gerando polifonia, harmonia, modulação e transposição, justapondo ou dialetizando teses e antíteses, elementos principais e secundários;
Modos de articulação	Relativos ao “como dizer”, “como” interligar os elementos, que os faz mais ou menos incisivos (precisos ou ambíguos), ligados ou destacados, discursivos ou não discursivos, figurativos ou não figurativos, estilizados ou aleatórios, etc.;
Modos de luz	Organizações que criam a dialética do claro-escuro, do brilho e da opacidade, da sombra e da luz, do agudo e do grave, da clareza e da obscuridade;
Modos de estrutura	Que estabelecem construtivamente as diferentes formas, as relações entre as partes e o todo, gerando a unidade binária, ternária, quaternária ou outras (simétrica ou assimétrica, lógica ou trans-lógica);
Modos de instrumentação	Organização do uso de meios ou do instrumental, englobando materiais diferentes e respectivas técnicas, em situação de confronto ou simbiose, na geração dos campos e jogos de forças, dentro da unidade do todo;

Modos de direcionalidade	Que estabelecem a composição das linhas de direção das partes, gerando o sentido predominante do todo; conduzindo a pontos culminantes graves ou agudos, elevados ou baixos, sensíveis ou supra-sensíveis; estabelecendo direcionalidades horizontais, verticais, circulares, sinuosas, oblíquas, quebradas, piramidais, cônicas, interrompidas, dentre outras combinações, compondo <i>Gestalten</i> ;
Modos de significação	Que, em virtude da natureza mais concreta ou abstrata dos códigos utilizados, exige interpretação direta ou indireta, implícita ou explícita, semiótica estrita, positivista ou semiótica aberta no sentido infinito dos interpretantes possíveis;
Modos de leitura	Maneiras de perceber, entender e analisar, envolvendo sincretismo, desconstrução e síntese, que podem ser de tipos diferentes, conforme o objetivo visado e o esclarecimento do analista.
Modos de interpretação	Também decorrem dos resultados do anterior e consistem na organização dos princípios básicos que apóiam a hermenêutica, ou seja, orientação ideológica no exercício da interpretação de uma dada obra artística, incluindo as suas possibilidades de procedimentos de hermenêutica, que podem coexistir paralelamente, iluminando-se reciprocamente: <i>precisa ou estocástica</i> (matemática, positivista e pragmática); <i>aberta</i> ou <i>superinterpretação</i> (filosófica, estética e intersemiótica).

(REIS, 2001, p. 228, 229, 230, 231).

Por fim, esse tipo de análise nos remete, por meio dos signos, a diversas comparações com o nosso cotidiano. Como acreditamos que a Música de um povo é constituída de signos que também se interpretam pela sua história e pelo seu cotidiano, esse método é justificado como base em nosso estudo, uma vez que a nossa proposta é de uma investigação que correlacione a história desse povo, a cosmologia nativa, a música e a religião.

Tendo como base o referencial de REIS, entendemos por visão de arte, aquilo que ultrapassa os limites da aquisição de saberes específicos desunidos, divididos e compartimentados em disciplinas, destacando o contexto, o global e o complexo, onde estão suprasumidas as relações singulares, à luz da ciência, da arte, e da filosofia.

A arte é considerada, sob a perspectiva do SAAC, como expressão de vida e como tradução poética de aspectos da existência, da natureza e da história. Portanto, como metáfora da vida, a arte, em sua forma simbólica, representa paradoxalmente a complexidade imensurável do mundo.

A pesquisa sobre os elos existentes entre as artes – cada uma em sua própria e particular realidade, a partir dos traços comuns que se mostram na lógica interna e imanente das linguagens artísticas – nos fez utilizar, no

momento de selecionar os parâmetros, uma terminologia que pudesse ser aplicada a todas as artes, considerando, como princípio, as afinidades de procedimentos entre elas, mais que as semelhanças, e estabelecendo também pontes e correspondências entre as análises comparativas. (REIS,2006,p.269-270)

Portanto, no estudo desenvolvido nessa dissertação, baseado no método SAAC, não nos limitaremos apenas à dimensão física da obra musical. Quando necessário, será analisado algum sentido lingüístico, dependendo das circunstâncias em que ocorre, quer seja no contato (*estésis*) com a música (audição) ou com um qualquer suporte material (partitura, gravação, etc.) e social; esta *estésis*, gerando um conhecimento e uma compreensão da obra, toma, a seguir, também um caráter criador — *poiético* — de uma idéia no campo da hermenêutica da obra musical, que pode chegar ao que REIS (2001, p.85) denomina, em sua Tese de Doutorado, “Percepção criadora” .

Por outro lado, consideramos de extrema validade estudos sobre a partitura e sua gravação (suportes materiais tradicionais do nível neutro), mas também a memória da audição num dado contexto, a memória de um contínuo emocional que lhe é aderente, mesmo as vivências simbólicas que se evidenciam na audição e/ou na interpretação da obra. Assim, poderemos refletir sobre diferentes fatores subjetivos da música desses pomeranos, na qual encontraremos uma riqueza enorme de índole cultural, social, circunstancial, mesmo pessoal, desde que passíveis de uma análise, de uma sistematização, de uma universalização, ainda que limitada. Pretendemos, também, encontrar diferentes formas de estruturação simbólica das obras, tendo como ponto de vista não só o ato criador inicial ou o resultado objetivo dessa criação, mas, essencialmente, as possibilidades de vivência e compreensão dessa obra.

No nosso estudo, a Semiologia ou Semiótica (Ciência Geral dos Signos) se torna importante quando precisamos fazer análises musicais de uma pesquisa de campo, na qual recolhemos exemplos de manifestações culturais dos descendentes dos

pomeranos e refletimos sobre várias questões, tais como os *valores* que constituem a vida em comum desse povo, ou seja, o que é importante para ele, sob vários aspectos: normas religiosas, éticas, sociais, costumes vigentes, músicas, ritos e festas. Logo, para refletir sobre essas questões, foi necessário descobrir os diversos *valores*⁵ dessa comunidade, de forte aspecto germânico, e integrá-los numa hierarquia que pudesse abranger, desde os procedimentos, objetos simbólicos, personagens, costumes, até o tipo de ações e comportamentos diante de determinadas situações. A música tem a sua parte concreta: a partitura; também o grupo de pomeranos, dançando e cantando, é um fato musical, que pode ser visto, ouvido, tocado, fotografado ou filmado. O nível imanente está na objetividade material que podemos ver e escutar e onde podemos entrever um jogo de signos-significantes.

Por fim, esse capítulo introduz as ciências, métodos e técnicas que foram utilizadas para realizar esta pesquisa. Tentamos deixar relevante a função de cada ciência bem como suas metodologias e técnicas que serão aplicadas neste estudo, para que fique claro o quanto cada uma contribuiu para a pesquisa realizada. Não é nosso objetivo criar polêmicas sobre essas fronteiras. Muito pelo contrário, tentamos esclarecê-las, para que elas não se confundam, até porque não existe uma fronteira demarcável. Nosso desejo é de que os campos da Antropologia, Etnomusicologia e Semiologia, compartilhando várias características, possam se entrelaçar, para uma maior abrangência e profundidade em nossas análises musicais que, uma vez mal compreendidas, poderiam causar desvios à realidade e objetivos desta pesquisa.

⁵ Neste estudo, também entendemos como valores de um povo o que dizem MARCONI e PRESSOTO (2005, p.28).

O termo valor, de modo geral, é empregado para indicar objetos e situações consideradas boas, desejáveis, apropriadas, importantes, ou seja, para indicar riqueza, prestígio, poder, crenças, instituições, objetos materiais etc. Além de expressar sentimentos, o valor incentiva e orienta o comportamento humano.

CAPÍTULO II

2. Imigração dos pomeranos em terras brasileiras

Historicamente¹, as origens das terras pomeranas remontam a trinta mil anos antes de Cristo, quando as referidas terras foram cercadas pelas geleiras da Escandinávia. Uma dessas camadas, por fenômenos meramente naturais, cobriu por inteiro a Pomerânia. Assim que as geleiras derreteram surgiram produtos importantes, tais como argila, areia e calcário. Com esse descongelamento, formaram-se buracos nas terras que, adquirindo água das chuvas, transformaram-se em lagos. Com o passar do tempo, a temperatura foi aumentando e apareceu, aos poucos, a faixa litorânea pomerana, que hoje é chamada de Mar Báltico. (RÖLKE, 1996, p.01)

Segundo RÖLKE, (1996), diversos arqueólogos atestam que passaram por ali dois povos, com culturas distintas, por volta da Idade da Pedra Polida. Sabe-se que uma cultura era mais refinada que a outra nos aspectos de ornamentações e rituais. Por volta do ano 175 depois de Cristo, encontramos, na História Geral, um movimento chamado de “*Migração dos Povos*”, que levou diversos povos germânicos a migrarem do norte ao sul, em direção ao Mar Mediterrâneo, entre eles, os germânicos que habitavam a Pomerânia. As terras pomeranas ficaram desabitadas, sendo, aos poucos, tomadas pelos eslavos oriundos do leste e do sul. Desses eslavos, faziam parte os russos, poloneses e os *Wendes*². O nome Pomerânia tem origem na língua *Wende* (vem da expressão *PO MORJE*), possuindo o significado de “*a terra perto do mar*”.

Como a Pomerânia era uma terra com muitos lagos e rica na produção de alimento, despertava, assim, o interesse de diversos povos. Os poloneses tiveram grande interesse pelas terras, pois seria vantajoso terem uma saída para o Mar Báltico.

¹ O conteúdo apresentado neste capítulo é baseado nas literaturas de RÖLKE (1996), *Descobrendo Raízes: aspectos históricos e culturais da Pomerânia*, SAMPAIO (2001), *História, geografia e organização social e política do município de Domingos Martins*, GRANZOW (1972) *Revista Pommern Heft 4*. Rio Grande do Sul, ANDRADE (2002), dissertação de mestrado sobre *Memórias Pomeranas no Espírito Santo*. Essas literaturas nos trouxeram uma maior compreensão da vinda desse povo ao Brasil.

² A princípio, os *wendes* eram nômades e provavelmente possuíam rebanhos. Daí o nome *wendwa*, que quer dizer os habitantes da grande pastagem (RÖLKE, 1996, p.8).

Eles tentaram a dominação por três vezes e chegaram a adquirir parte da Pomerânia. Porém, logo os pomeranos a reconquistaram. Em pleno cenário do século X, a Dinamarca tornou-se uma grande potência e sua ambição primordial era dominar todo o Mar Báltico. Obviamente, o litoral pomerano estaria incluído nos planos de dominação do Império Dinamarquês. Isso foi o suficiente para haver uma reação por parte dos poloneses. Porém, nem poloneses, nem dinamarqueses conseguiram a dominação, ficando apenas os pomeranos, assim mesmo parcialmente, com as terras.

No ano 1.125, o Duque pomerano Wartislaw observou que os poloneses estavam com a intenção de uma invasão militar. Imediatamente, os pomeranos pediram apoio ao Bispo Otto Bambergpor, pelo seu laço de amizade com o novo rei alemão. O bispo, apoiado pelo rei alemão, realizou uma segunda viagem de cristianização, oprimindo, então, a invasão da Polônia. A idéia do poder alemão, nessa segunda viagem, era a de acabar de vez com a intenção dos poloneses de invadir a Pomerânia e tomar posse das terras.

Nesse momento, o sal era um artigo muito caro e difícil de ser encontrado. Porém, era extremamente necessário para os pomeranos. A Alemanha, sabendo disso, usou o sal como forma de submeter os pomeranos a eles (RÖLKE, 1996, p.14).

Cada vez mais, a influência alemã foi adquirindo espaço, até que, com o enfraquecimento da nobreza pomerana, os alemães passaram a dominar quase totalmente a Pomerânia, que foi obrigada a assinar um acordo com a Alemanha:

O tratado diz o seguinte: Os brandenburgueses se comprometem a dar autonomia aos pomeranos. Em contrapartida, os pomeranos se comprometem a passar o território pomerano a Brandenburgo, após a morte do último duque Wende pomerano.
(RÖLKE, 1996, p. 17).

Passarão a cobrar do território pomerano o seu sustento, levando-o à beira da ruína. Nesses tempos, as tropas alemãs tentaram reconquistar as terras pomeranas, agindo de forma indevida, semeando, assim, miséria e desespero. Muitos pomeranos morreram.

No meio dessa guerra, morreu o último duque e o tratado entrou em vigor. Porém, os suecos não permitiram o cumprimento integral do acordo, cedendo apenas a Pomerânia Oriental à Alemanha. Entre 1655 e 1660, suecos e poloneses guerrearam em solo pomerano ocidental.

Somente em 1720, Brandenburgo-Prússia fez vigorar o tratado de 1529, passando para o seu domínio não só a Pomerânia Oriental, como a Ocidental, com exceção de algumas terras perto do rio Peene³, de domínio sueco.

2.1 Atual Pomerânia

Atualmente, a Pomerânia não existe mais no mapa mundial. Isso se justifica porque a Alemanha perdeu a Primeira Guerra Mundial, sendo obrigada a entregar parte de seu território aos países vencedores. É válido salientar que, no ano de 1919, foi criado o Tratado de Versalhes que, novamente, mudou o mapa do mundo. Com efeito, a Pomerânia Oriental passou a ocupar a fronteira entre a Alemanha e a Polônia.

Em 02 de dezembro de 1990, finalmente, as duas Alemanhas foram unificadas. A Pomerânia Ocidental⁴ situa-se, então, na Alemanha atual e a Pomerânia Oriental pertence à Polônia, com o nome de Pomorze ou Pó Morje. É interessante salientar que a Pomerânia sempre foi, na verdade, um campo de batalhas entre as grandes nações. Primeiramente, pela sua localização geográfica e, posteriormente, devido à Revolução Industrial, pela grande riqueza mineral existente em seu solo.

Portanto, após a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha, que perdeu a guerra, entregou 70% do seu território à Polônia. Conseqüentemente, os pomeranos tiveram que deixar suas casas e propriedades da noite para o dia. Muitos saíram somente com a roupa do corpo e outros tantos faleceram na fuga, durante o rigoroso inverno

³ Rio Peene: Um dos principais rios da Pomerânia Ocidental, no qual desembocam o rio Trebel e o rio Tollense. O rio Peene desemboca na enseada do Rio Oder. A sua extensão é de 112 quilômetros e é navegável para embarcações menores (RÖLKE, 1996, p.05).

⁴ Pomerânia Ocidental *Mecklemburgo – Pomerânia ocidental* foi um dos dezesseis Estados federais da Alemanha, no nordeste do país. As duas partes do Estado Mecklemburgo e Pomerânia ocidental, têm uma história diferente. Enquanto a Pomerânia esteve subjugada durante longo tempo pelos suecos e mais tarde, como parte da província Pomerânia, pelos prussianos, Mecklemburgo foi parte autônoma do Império Alemão. A união das duas regiões foi oficializada em 1934(RÖLKE, 1996, p.35).

européu. Segundo o pesquisador RÖLKE (1996), com a reunificação das duas Alemanhas, com e a queda do Muro de Berlim, a Pomerânia Ocidental passou a pertencer novamente à Alemanha. A pequena parte que pertencia à Alemanha Oriental hoje é o Estado de Meckelbur-Vorpommern, anteriormente denominado de Meclemburgo-Pomerânia. A maioria dos pomeranos capixabas tiveram suas raízes da Pomerânia posterior, ou seja, vêm da parte mais agrícola, que hoje tem outro nome e pertence à Polônia.

Os imigrantes pomeranos que foram para outros países, assim que chegavam ao porto, recebiam assistência técnica e cultural. Essas nações logo construíram escolas e os imigrantes passaram a ser alfabetizados na língua nacional. No Brasil, tal processo não se deu, fazendo com que os pomeranos continuassem com seus costumes.

2.1.2 Imigração Pomerana no Brasil: os motivos

Os pomeranos imigraram para o Brasil em decorrência de diversas transformações políticas, durante a formação do Estado Alemão, que os afetaram em estado de pobreza e perseguição. Com isso, tiveram que procurar outros países, entre eles, o Brasil. Os que ficaram na Alemanha, a fim de não serem perseguidos, adaptaram-se à sua miscigenação. Por isso, é comum dizer que, em sua localidade de origem, não se encontram mais pomeranos, que foram perseguidos por todos os lados. Os que se mantiveram na Europa, aos poucos, foram perdendo suas origens e traços culturais, inclusive sua língua.

Após o descobrimento do Brasil por Portugal, houve, por parte do governo regente, a necessidade de povoação, ou seja, de núcleos de povoamento. Tais grupos deveriam trazer ao Brasil não só a ocupação de suas terras, mas, também, o desenvolvimento de potencialidades no campo econômico do país.

Portugal não hesitou em promover e estimular a vinda de vários povos, em especial dos agricultores. Como a vida na Europa nesse momento se encontrava muito árdua, a idéia de construir uma vida melhor em outro país se tornou um bom objetivo para esses imigrantes.

Segundo SAMPAIO *et al.* (2001, p.11), em 1846, chegava à Alemanha, na região do *Hunsruch*, um funcionário do Governo Imperial Brasileiro, com a finalidade de recrutar colonos para as terras brasileiras. Os alemães e pomeranos que lá viviam, em péssimas condições de vida, animaram-se e embarcaram para o Brasil. Após 70 dias de viagem, chegaram ao Rio de Janeiro, onde sofreram grandes decepções. Dom Pedro II providenciou-lhes, então, três vapores até Vitória (ES) e, em 1847, surgiu a idéia de fundar para esses pomeranos uma colônia.

A imagem passada a esse povo era a de que o Brasil, como uma terra de fartura, tornava-se capaz de proporcionar aos necessitados da Europa um futuro mais tranqüilo e próspero do que aquele que eles esperavam no velho continente.

Esse tipo de divulgação do Brasil favoreceu a vinda de imigrantes pomeranos, dando uma excelente perspectiva de melhores condições de vida, uma vez que seu país de origem sempre esteve em batalhas e com uma estrutura nacional instável. Aqui chegando, os povos pomeranos mantiveram muitos costumes e hábitos de seu povo, como podemos inferir nas frases assinaladas por Evandro de Assis Andrade, em sua dissertação de mestrado sobre as Memórias Pomeranas no Espírito Santo:

Mesmo após anos de fixação no Brasil, o cotidiano desses descendentes é marcado pela forte presença de uma memória ancestral, inserida no presente, mas que se funde e se transforma com as necessidades de adaptação às mudanças culturais.
(ANDRADE, 2002, p.45)

2.1.3 Pomeranos no Estado do Espírito Santo

Segundo MORAES (2002), os imigrantes que mais povoaram o estado do Espírito Santo foram os pomeranos e italianos. Chegaram às terras capixabas, por volta do séc. XIX. À procura de uma vida melhor, esses imigrantes desembarcaram no porto de Vitória e se instalaram nas atuais cidades serranas de Santa Leopoldina e Domingos Martins e, mais tarde, no município de Santa Maria de Jetibá, onde, atualmente, concentra-se a maior população pomerana do estado.

Os primeiros pomeranos chegaram acompanhados de alemães natos e eram poucos, não chegando a uma dezena. Entre 1858 e 1859, um novo grupo de pomeranos desembarcou em solo capixaba e, por fim, em 1933, desembarcaram

mais de dois mil pomeranos. O governo destinou-lhes, no início das imigrações, terras para que pudessem produzir e viver, pois, devido ao fim da escravatura, a mão-de-obra era escassa⁵. Santa Leopoldina e Santa Isabel foram as primeiras terras a serem ocupadas, seguindo-se de outros municípios.

Os pomeranos encontraram nessas terras um enorme isolamento. A dificuldade com o idioma português e a falta de ferramentas adequadas aos trabalhos da lavoura foram uma constante nos problemas enfrentados pelos colonos pomeranos. Como o governo brasileiro passava por crises econômicas, as assistências a esse povo foram retiradas. A religião foi praticamente a base da estrutura e união dos povos pomeranos capixabas. A Igreja Luterana ocupou o lugar do governo, também servindo a eles como escola, prestando serviços como assistência médica e social.

Portanto, pelo isolamento das montanhas e pelo apoio da Igreja Luterana, que era dominada pelos imigrantes natos alemães, muitos hábitos e costumes das suas terras de origem se impuseram no modo de vida pomerano. Com esse tipo de vida, eles conservaram até os dias atuais seu idioma, e sua cultura.

A relação com a terra, o conhecimento agrícola, a disposição para o trabalho e, principalmente, o espírito comunitário foram os fatores de sobrevivência e, depois, do desenvolvimento da comunidade pomerânia. Enfrentaram desafios sem conta, mas transformaram áreas da mata virgem em terras férteis e produtivas.
(MORAES, 2002, p.02).

Porém, com o início da Segunda Guerra Mundial, o governo brasileiro, tomado pelo nacionalismo, proibiu o uso de qualquer outra língua que não fosse a nacional.

(...) Foi um transtorno para os colonos estrangeiros. Eles foram obrigados à adaptação de uma nova situação, procurando inclusive pessoas que falavam o português para ensinar nas escolas. Eles próprios passaram a usar a língua portuguesa, com sotaque carregado, misturando palavras e frases com os dialetos dos seus países.
(MORAES, 2002, p.54)

⁵“Depois da proibição do tráfico, em 1850, começamos a recorrer aos imigrantes brancos para suprir as necessidades da lavoura. Na Europa, nessa mesma época, o excesso de população se transformava em problema para muitos países. Um excesso de população representa dificuldade na procura de espaço para trabalhar. Daí a importância dos imigrantes.” (MORAES, Lucia. Neida. **Novo Atlas Escolar do Espírito Santo**. Espírito Santo: Ed. UFES, 2004.).

2.1.4 Pomeranos em Domingos Martins - ES

O município serrano capixaba, localizado a 42 km da capital Vitória, foi fundado em 1893, tendo uma altitude de 620m e possuindo, segundo os dados da Prefeitura Municipal de Domingos Martins, 30.570 habitantes em 2002. Atualmente, possui os seguintes distritos: Melgaço, Aracê, Paraju, Santa Isabel e Pedra Azul. O município capixaba está localizado entre a Rota do Mar e das Montanhas, uma das três rotas que compõem a divisão do turismo no estado do Espírito Santo.

O município foi colonizado por descendentes de origem alemã e pomerana em sua maioria. Portanto, não é de se assustar quando ouvirmos a seguinte expressão popular "Cidade do Verde", por guardar até hoje os traços da colonização alemã. As construções típicas alemãs e pomeranas e os costumes da população, dão um certo ar europeu à cidade. Logo na entrada do município, observamos as boas-vindas dos pomeranos e alemães, que deixaram, entre 1847 e 1873, sua marca arquitetônica e as suas tradições que se destacam até os atuais dias, surpreendendo visitantes.



Fotografia 01 – NASR, Michelle. A)- **Entrada atual de Domingos Martins, ES, 05 de Abril de 2006.** Coleção Particular de fotos.

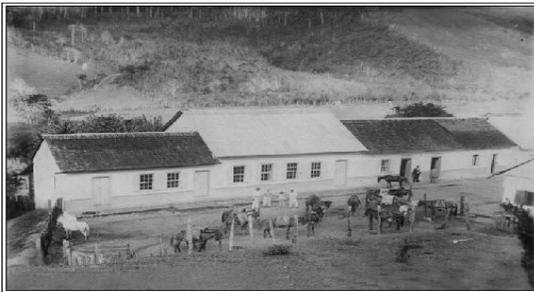
A atual denominação do município de Domingos Martins deve-se à homenagem feita ao herói capixaba, Domingos José Martins, nascido em 1781 e líder da Revolução Pernambucana. Porém, ainda é comum escutarmos a denominação do município como *Campinho*. Esse fato deve-se à sua história⁶.

⁶ No início da colonização, os pomeranos chegaram nas montanhas em um lugar que denominaram de *Campinho* - isso em torno de 1893 - e assim ficou até o nome ser modificado para Domingos Martins. Por isso, as pessoas de mais idade ainda identificam o município como *campinho* e até mesmo algumas placas informativas ainda usam essas terminologia. (VELTEN, 2004, p 03).



Fotografia 02 – ACERVO Casa da Cultura: Galeria de Fotos Antigas. **Primeira Entrada de Campinho, Domingos Martins, ES, 1925.** Coleção da Prefeitura Municipal de Domingos Martins, ES.

A)



B)



Fotografia 03 - ACERVO Casa da Cultura: Galeria de Fotos Antigas. A) – **Av. Presidente Getúlio Vargas, Domingos Martins, ES, década de 20.** B) – **Arquitetura típica das casas pomeranas no Brasil (Pau a Pique), Domingos Martins, ES, década de 1915.** Coleção da Prefeitura Municipal de Domingos Martins, ES.

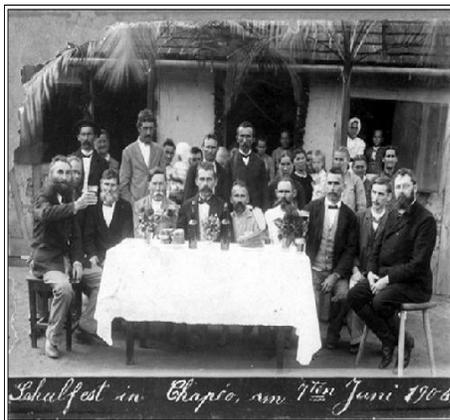
Chegando em terras de Domingos Martins, os primeiros pomeranos abriram trilhas na mata e começaram a trabalhar nas lavouras, cantando, assim como celebravam festas e casamentos. Com a música, expandiam a sua influência na história cultural de Domingos Martins.

Embora a música fosse tida, a princípio, como um elemento religioso para a formação de Domingos Martins. Devemos destacar a grande importância social e política que essa arte exerceu sobre a cidade, considerando que, ao longo de sua história, utilizavam a música para preservar suas tradições.

De acordo com QUEIROZ (2000, p.23), na época da formação do município, a música fazia parte da vida de todos. A cada esquina, encontravam-se autodidatas e respeitados grupos musicais, como os vários grupos de trombonistas que se reúnem desde suas origens para dar continuidade à cultura musical pomerana.



Fotografia 04- ACERVO - Casa da Cultura: Galeria de Fotos Antigas. **Pomeranos trabalhando nas matas de Melgaço, Distrito de Domingos Martins, ES (sem data).** Coleção da Prefeitura Municipal de Domingos Martins, ES.



Fotografia 05 – ACERVO Casa da Cultura: Galeria de Fotos Antigas. **Festa típica Pomerana Saralfes, Chapéu, ES, 15 de janeiro de 1906.** Coleção da Prefeitura Municipal de Domingos Martins, ES.

2.1.5 Distrito de Melgaço

Segundo os dados da Secretaria de Cultura de Domingos Martins, recolhidos no dia 10 de julho de 2006 e cedidos pelo senhor Armindo que, na época, era coordenador da Escola de Música de Domingos Martins, o distrito de Melgaço localiza-se a 25 km da sede de Domingos Martins e possui, atualmente, uma população aproximada de 3.600 habitantes. Esse distrito contribui muito para o desenvolvimento cultural, econômico do Município de Domingos Martins e, neste distrito, reside a maior parte dos descendentes de pomeranos de Domingos Martins. A maior parte de nossa pesquisa se passou neste distrito.

Historicamente, o distrito de Melgaço foi colonizado por portugueses, no ano de 1816, devido à construção da estrada que ligava Minas Gerais a Vitória, no ES. De 1858 em diante, chegaram os pomeranos, que entraram por Santa Maria de Jetibá e foram se espalhando, até chegar a Melgaço. Ainda hoje, no distrito de Melgaço, os descendentes de pomeranos preservam toda sua cultura, principalmente a língua pomerana. A religião predominante é a Luterana; quase 99% dos habitantes são luteranos. Os atuais pastores são descendentes de pomeranos: os senhores Hans Miertschink e Pr. Anivaldo Kuhn.

O interessante desse distrito é que ele se subdivide segundo os descendentes pomeranos em Melgacinho e Melgaço, ou seja, Melgaço de baixo e Melgaço de cima. Essa subdivisão não é oficial; é apenas uma forma que esse povo encontrou para designar a distância entre um povoado e o outro.

2.2 Cultura dos Pomeranos de Melgaço - ES

2.2.1 Modo de vida Pomerano

O conjunto das propriedades rurais de uma comunidade é denominado colônia pelos descendentes pomeranos de Melgaço. Os instrumentos de trabalho, os animais e a casa pertencem à *Land* (propriedade rural de uma família). Portanto, o "Land" é usada para dizer "roça", propriedade ou terras cultivadas. "Land" pode significar também "minha terra natal" ou país. (TRESSMANN, 2006, p.286)

Por outro lado, o termo *colônia* serve para separar a área rural da cidade e também, para mencionar as comunidades dos parentes, que vivem em outros municípios do estado que tiveram imigração pomerana. Esses municípios são: Santa Leopoldina, Laranja da Terra e Vila Pavão, que não foram selecionados em nossa pesquisa. Hoje, cada pequena vila de propriedades das famílias do município de Domingos Martins, contribui para abastecer grandes mercados consumidores da Região Sudeste.

O desenvolvimento das comunidades possibilitou a construção e a consolidação de uma memória própria. Essa foi a alternativa encontrada pelos descendentes de imigrantes pomeranos para se estabelecerem no Espírito Santo.

O trabalho familiar, incorporado ao mito do colono pioneiro e trabalhador, é um dos símbolos mais importantes nas comemorações desses pomeranos de Melgaço. As empreitadas e mutirões para a manutenção das estradas e construção de casas e igrejas, além de outros problemas encontrados no início da colonização, ajudaram a fortalecer essa solidariedade.

O depoimento do Sr. Rubéns Pagung, realizado no dia 22 de maio de 2004, revela - nos que, no início da colonização, o trabalho em conjunto, denominado por eles de mutirão, foi de fundamental importância para o estabelecimento e sobrevivência dos seus pais e irmãos:

Rubéns Pagung: Eles ajudaram de boa vontade os vizinhos. As casas eram feitas de estuque e barro e eles ajudaram a fazer as paredes. Eles vieram de longe, até os negociantes mandaram ajuda. A roçar, capinar... Todos os vizinhos nos ajudaram, as coisas não eram tão caras... Os negociantes venderam mais barato. Mas a música se tocava sempre, mesmo nos momentos de pobreza. Às vezes, tocavam na igreja, para pedir alimento, músicas próprias e sagradas. (RUBÉNS PAGUNG em entrevista concedida à autora – 22 de maio de 2004)

Conseqüentemente, tendo como mito fundador a colonização, as trajetórias das famílias pomeranas foram preservadas nos locais de convivência e afetividade coletiva. Ainda hoje, eles evidenciam as diferenças étnicas e procuram manter distinta a memória dos antepassados e a cultura de suas regiões de procedência.

O simbolismo dos espaços habitados mostra, claramente, o objetivo de reconstruir uma memória coletiva que procure recriar o regionalismo. Ainda nesse depoimento, observamos que a música era considerada um ritual para obter uma boa colheita. Esse ato é, até hoje, realizado no mês de agosto, em virtude da festa religiosa da colheita. Nessa festa, cada um leva um alimento e a música está presente em todo momento.

Os locais de sociabilidade são locais de convivência social. Na comunidade pomerana de Melgaço, observando em especial o grupo *Pommerchor*, pudemos identificar, em certos locais, a intensa presença de lembranças vividas coletivamente. Escolhemos três instituições para pesquisar: a *Land*, a Igreja Luterana e as escolas paroquiais, que se tornaram locais importantes e carregados de simbolismo cultural devido às recordações daqueles que lá viveram e desenvolveram as suas atividades diárias. A importância desses espaços está na

realização de importantes ritos periódicos e trocas intersubjetivas diárias. Geralmente, a música é executada nesses lugares.

O lar, por exemplo, contém valores que foram agregados por até cinco gerações, e que são mantidos em sua identidade. Para a manutenção da vida diária, a casa pomerana (*Haus*) é a célula da pequena propriedade familiar (*Land*), fundamental para a reestruturação e organização social das famílias pomeranas durante os primeiros anos de estabelecimento na região. É muito comum o grupo Pommerchor se reunir para tocar velhas cantigas folclóricas ou discutir sobre música, como tocar, como executar um trecho que não estava legível, pois são partituras vindas na imigração.

A Igreja Luterana foi fundamental para a estruturação da fé e da cultura pomeranas, principalmente para o ensino da música, sendo o local sagrado para a expressão da religiosidade luterana da maioria dos descendentes pomeranos. Um exemplo claro disto é a formação da banda Pommerchor, que surgiu de uma proposta realizada pelo pastor luterano Hebert Hostu, que tinha o intuito de manter a musicalidade nos cultos e comemorações de cunho religioso.

Em entrevista com o pastor Hebert Hostu, concedida em 20 de agosto de 2005, podemos observar vários aspectos importantes relacionados com a valorização da música. Segundo o pastor da comunidade da Igreja da Cruz, não há culto sem música, as pessoas pedem, portanto, músicas religiosas. Ao observarmos tais músicas, foi notório verificarmos uma estrutura formal musical dentro dos padrões rigorosos da harmonia alemã. Logo, a banda, por ser mantida pela Igreja, tem o compromisso de estar presente nos eventos. Nesse espaço, a banda passa a omitir a música pomerana e a executar apenas a música religiosa alemã. É curioso notar que o universo musical predominante na igreja, advém da cultura alemã e não da pomerana. É como se ocorresse duas divisões de cultura. Se alguém cantar em pomerano, a própria população rejeita. Esse fato é justificado pela tradição que se enraizou entre os pomeranos em decorrência do domínio Alemão.

O espaço religioso, espaço sagrado, é o local em que a ética camponesa entra em contato com a moral religiosa luterana. A importância do pastor é fundamental, na

prática musical, pois, muitas vezes, cabe ao pastor reger os grupos e lecionar para eles.

2.2.2 Dialeto ou Língua Pomerana

Por muito tempo, os pomeranos foram considerados como um povo de tradição oral por não possuírem uma língua oficial. Criou-se, assim, a polêmica entre os termos dialetos ou língua, uma vez que a oralidade dos pomeranos não era totalmente alemã e sim uma variedade. Com efeito, também não se notava a escrita em seus documentos imigratórios e outros, o que era percebido era a escrita oficialmente alemã.

Sendo língua ou dialeto, é relevante salientar que o pomerano é falado com maior intensidade no Brasil, uma vez que, na Alemanha, com o fim da Pomerânia, não se tem mais notícia dessa oralidade. Não havendo a conservação do pomerano na Alemanha, a fala foi se perdendo. Aqui no Brasil, apesar das dificuldades e da intervenção governamental, ainda se pode ouvir o pomerano. Não existia, oficialmente, até 2005, uma forma escrita para o pomerano e não havendo uma grafia própria, dificultou-se mais ainda a preservação da língua.

Atualmente, já existe um Dicionário Enciclopédico Pomerano, fruto dos estudos e de algumas tentativas de estabelecer uma escrita dos pomeranos. O pesquisador Ismael TRESSMANN estudou a possibilidade de lançar um dicionário da língua Pomerana, baseado em seus estudos lingüísticos sobre esse idioma e/ o livro foi publicado há pouco tempo, datada de 2006 a sua primeira publicação. O Pastor TRESSMANN, tornou-se famoso pelo trabalho de pesquisa e a publicação de livros sobre o assunto. As escolas municipais do Espírito Santo, impulsionados pelos estudos de TRESSMAN, atualmente adotaram o ensino da língua pomerana nas cidades de maior concentração de descendentes.

Antes, o ensino do pomerano, por não ser definido como língua, era pouco aplicado nas escolas regulares. Entretanto, o Alemão padrão tinha seu lugar nas instituições, juntamente com a língua oficial do Brasil.

Em Melgaço, na maioria das escolas, o alemão é iniciado na quinta série do ensino regular, como segunda opção de língua, e o português, aprendido desde os

primeiros dias de escolaridade mas, seriam praticados somente no espaço da instituição da escola. Atualmente, são os jovens que desenvolvem mais a língua portuguesa. Porém, a grande maioria, em Melgaço, é falante do pomerano. Interessante notar que existe uma forte necessidade dos professores da escola regular possuir algum conhecimento prévio do alemão tradicional ou do próprio pomerano, pois, para se comunicarem com os alunos da primeira série, é extremamente complicado, já que em sua maioria, não falam o português e sim, o pomerano.

Como relata a pesquisadora Joana Bahia (2000, p.01), o português, até hoje, é um idioma considerado pelos pomeranos como um ato patriota e necessário fora de suas colônias. Como já foi observado, o crescimento do idioma português se deve à campanha de nacionalização implantada no governo de Getúlio Vargas, que trouxe aos imigrantes muitas transformações nas suas práticas culturais.

A língua portuguesa é usada nas situações formais como nas questões de cidadania, no ensino escolar, nas instituições locais como prefeitura, fórum, casas comerciais e bancos, e também, com relativa frequência, no atual ensino confirmatório, para demarcar a diferença entre pomerano e brasileiro. Ela é mais usada pelos jovens do que pelas gerações mais velhas e ocorre mais na sede da colônia do que na zona rural.

O uso crescente da língua portuguesa se deu de fato no momento da Campanha de Nacionalização, implementada pelo governo de Getúlio Vargas entre 1938 e 1945. Nesse período, houve repressão à publicação e ao ensino da língua alemã, proibição de falar outra língua em público, fechamento de instituições e associações comunitárias e culturais, perseguição aos membros das igrejas luteranas e destruição de propriedades. Muitos pastores foram presos e proibidos de atuarem em suas atividades religiosas (BAHIA, 2000, p. 01).

Porém, essa unificação nunca foi respeitada em Melgaço e, ainda hoje, o pomerano é muito forte nessa região. O uso da língua no cotidiano desse povo é mesclado entre o pomerano e o português mal falado. Em razão disso, é enorme o número de evasão de alunos das escolas regulares.

O grupo que investigamos se expressa, cotidianamente, em três línguas: português, alemão e pomerano, cada uma delas acionada em diferentes situações sociais, pelo que foi possível entender. É interessante notar que a forma de pronunciar o português obedece, de certa maneira, a um esquema estrutural voltado para a oralidade pomerana, sendo notório tal fato quando observamos a colocação dos

radicais dos verbos em português. Nos estudos de BAHIA, notamos, no trecho abaixo, como as construções de frases em português são feitas e como o sotaque é desenvolvido pelos pomeranos de forma geral:

Além da fala com sotaque, a construção das frases mescla as línguas, ou seja, o verbo é construído de acordo com a gramática portuguesa e finalizado em alemão ou pomerano. Sem contar as inversões. A palavra *bota*, por exemplo, para uma criança pomerana da pré-escola jamais terá o significado do idioma em português, porque até então elas aprenderam que a palavra *bótar*, em pomerano, significa manteiga.

Os jornais e publicações veiculados pela Igreja Luterana, assim como pela Missouri, são escritos em português, mas em algumas seções, especialmente a de cartas enviadas pelos fiéis, em geral escreve-se em alemão. As estruturas gramaticais de ambas as línguas aparecem mescladas.

(BAHIA, 2000, p.03.)

Assim, esses detalhes foram notados em nossa pesquisa de campo.

Em Melgaço, o pomerano é utilizado, de forma geral, entre familiares e amigos de grande intimidade. Porém, nas situações de comércio ou comunicação com pessoas estranhas, eles utilizam o português mal falado, para tentar se entender e chegar aos seus objetivos. Interessante ainda salientar que o pomerano não é, de forma alguma, entendido como dialeto por esse povo; alguns até se ofendem, pois dizem que é uma língua.

Segundo Ismael TRESSMAN (2006, p2.), o pomerano é uma língua originada da família germânica ocidental, tendo, como sub-família, o baixo-saxão. Portanto, a língua está dividida em três distintos grupos de dialetos que estão espalhados pela antiga Pomerânia Ocidental e Oriental. As variações lingüísticas que mais tiveram fluência no Espírito Santo foram as que vieram da parte Oriental, trazidas a partir da segunda metade do séc. XIX.

Com essa convivência de germânicos e eslavos formou-se um novo grupo que são os pomeranos, com dialetos distintos e com palavras semelhantes ao idioma alemão (RÖLKE, 1996, p.09).

Sobre a origem da formação da língua ou dialeto pomerano existem poucas investigações, sendo que podemos concluir que essa oralidade pomerana sem escrita surgiu devido às influências de diversificadas línguas e dialetos eslavos e germânicos.

Durante a nossa pesquisa de campo, notamos que, antes e depois da pregação do pastor, a música toma um papel de fonte, de orientação e de luz, como forma de louvação, adoração e até mesmo de confirmação das leituras e reflexões feitas pelo pastor.

2.2.3 Religião dos Pomeranos Capixabas

Todo luterano é pomerano e todo pomerano é luterano. Não existe outra opção para nós, somos assim. Nós temos essa fé e a cultura brasileira não vai acabar com a nossa (sic).
(RUBÉNS PAGUNG, em entrevista concedida à autora em, 01 outubro de 2005).

De modo geral, os descendentes pomeranos de Domingos Martins, no Espírito Santo, são seguidores da religião luterana e membros da IECLB (Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil).

O símbolo oficial da IECLB foi criado em 1969, para a realização da quinta Assembléia da Federação Luterana Mundial. Esse símbolo, inicialmente, foi pensado em ser criado em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Porém, acabou sendo criado em Evian, na França, tornando-se oficial a partir de 1972.

Cada parte desse símbolo possui um significado importante para os luteranos. A cruz representa que Jesus Cristo (o Senhor) é, de fato, o Senhor do mundo. Por isso, ela é colocada sobre o globo. O outro significado sobre a cruz diz respeito à lembrança de que Jesus morreu por nós.

O globo significa que Jesus está em todo o mundo e seu ensinamento deve ser divulgado por toda parte. Portanto, ao luterano cabe a tarefa de ser o missionário do Senhor.

Por fim, o contorno é bem interessante, assemelhando-se ao contorno das colunas do Palácio da Alvorada, em Brasília, para lembrar que a mensagem de Cristo deve se fazer presente no Brasil e ajudar todos a enfrentarem os problemas diários. A religião se organiza da seguinte forma:

A Comunidade é constituída pelos membros ou fiéis da Igreja Luterana, cabendo a ela se reunir regularmente para assistir ou discutir sobre a palavra do Senhor. A

Paróquia tem, como responsabilidade, administrar e coordenar o desenvolvimento dos trabalhos realizados pelas comunidades.

O Sínodo, formado pelo conjunto de comunidades e paróquias, tem como função coordenar e planejar trabalhos de cunho eclesiástico. Na Assembléia Sinodal, aprovam-se os planos e objetivos da missão da igreja na área do sínodo. O Concílio é o órgão de suma relevância que tem poder para decidir qualquer questão da Igreja.



Fotografia 06 – ACERVO, Igreja Luterana. **Vestimenta do Pastor Luterano**
Fonte: extraído do site <http://www.ieclb.org.br/musica.php>
Disponível no dia 01 de setembro de 2006.

O vestuário do pastor, tradicionalmente, é composto por uma bata negra, que simboliza seriedade e respeito perante a igreja e Deus. A vestimenta preta com peitilho branco, que observamos acima é o traje *talar*, (foto) mais antigo e tradicional da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Os imigrantes trouxeram essa veste litúrgica da Alemanha, onde continua em uso predominante. Ela tem sua origem no tempo da Reforma Luterana (século XVI), quando Lutero e seus adeptos optaram por uma veste litúrgica bem simples, como a veste dos monges, em contraposição à paramentação por vezes pomposa, na Igreja Católica. A veste *talar* preta é hoje opcional na IECLB. Usada, ainda, principalmente naquelas comunidades mais apegadas às suas tradições, que talvez fossem estranhar uma veste nova que, mais e mais, está sendo introduzida na IECLB, acha-se em uso, na maioria das igrejas luteranas do mundo, bem como nas igrejas ecumênicas. Trata-se da Alba (veste branca) com uma estola colorida sobre os ombros, como na Igreja Católica. Os princípios da religião baseiam-se na libertação, ou seja, ela liberta os fiéis de seus pecados. Ao assumir essa postura de libertação, tudo é possível, sem proibição.

A religião, para esses pomeranos, assume um caráter de virtude, ou seja, através da atitude religiosa, as virtudes da fé e da amizade são desenvolvidas no relacionamento entre eles, por meio de uma combinação harmoniosa entre o racionalismo e a crença. Notamos, portanto, que existem dualidades importantes e os fiéis luteranos que não compreendem essa dualidade (racionalismo = educação regular; e fé = educação religiosa), não poderão entender como a igreja assume, de forma transcendente, a religiosidade e a educação do cidadão pomerano que imigrou para o nosso país. Esse papel adotado pela Igreja luterana vigora até os dias atuais. Cabe à Igreja a responsabilidade de educar, no que for necessário, e ainda dar conta da ação primordial, que diz respeito à fé luterana.

Durante a nossa pesquisa de campo, fizemos várias entrevistas com os pastores regentes do distrito de Melgaço. Assim, observamos que a Igreja luterana torna-se uma grande família para eles. O maior objetivo na vida de cunho religioso desses camponeses é desenvolver e aplicar o amor fraternal dentro de sua família e da “grande família”, que se trata da Igreja como um todo.

Na realidade, o pensamento fraterno surge da necessidade de buscar algo que eles não encontram em suas casas, podendo estar na “grande casa”, forma metafórica de se referirem à Igreja. Ao recorrer a esta, grande parte da cultura é desenvolvida em razão da atitude fraternal de cada um. Assim, cada amigo se torna, de fato, um membro de suas famílias particulares, sendo tão precioso quanto um familiar biológico.

Confiar que esses amigos estarão prontos para ajudá-los, e, assim, girar a roda de suas dificuldades para cima e não desampara-los quando a roda girar para baixo, tornou-se o primordial pensamento de um pomerano luterano. A partir desse pensamento, o egoísmo estaria sendo extirpado de cada um deles, concluindo-se, então, que um só amigo poderá socorrer muitos membros de suas famílias.

Segundo PACHECO(1997, p. 65), os primeiros relatos da sociedade brasileira referentes à imigração, revelam que os brasileiros tinham medo dos protestantes, pois tinham em mente que os mesmos eram ariscos e possuíam, em sua aparência, chifres:

Na época, os protestantes eram tidos como perigosos e possuíam chifres. Quando os primeiros chegaram, teriam o brasileiro perguntado:
 Mas onde estão os protestantes? "Pois vocês são iguais a nós e não possuem chifres...."
 (PACHECO, 1997, p. 65).

De acordo com Jorge Kuster JACOB, em seu livro "*A Imigração e Aspectos da Cultura Pomerana no Espírito Santo*", observamos que a história desses imigrantes pomeranos teve uma relação direta com a formação de sua ética religiosa. Quanto a isso, o autor salienta que:

A trajetória histórica dos pomeranos, com certeza, determina a sua ética religiosa. Eles trazem consigo muitas contradições com relação ao seu comportamento religioso. Desde a Pomerânia, aos primórdios da colonização no ES e aos tempos atuais, as autoridades eclesiásticas ainda não encontraram uma forma ideal para trabalhar como eles. Na Pomerânia, cada vez que mudava o rei, mudava-se de religião. Esse fato, sem dúvida, deve ser considerado quando falamos sobre questão de religião dos pomeranos. Hoje, quando uma comunidade muda de pastor, entre eles este fato traz sérios conflitos até que se acostumem com o substituto.
 (JACOB, 1992, p.43).

As primeiras igrejas foram construídas no Espírito Santo com muitas dificuldades. A primeira encontrada no atual município de Santa Leopoldina possui, como característica, uma arquitetura baseada na simplicidade. Não teria assoalho e seria de pau-a-pique, com folhas de palmito e uma rústica cruz de madeira em cima. Porém, essa simples igreja era sempre decorada com flores e com ramos pelos seus membros.

Curioso notar, ainda, que as igrejas luteranas capixabas, em sua maioria, foram construídas em locais altos. Segundo os próprios pomeranos existem vários argumentos para essa escolha. Talvez fosse pela seguinte crença: "quanto mais alto, mais perto do céu estaremos" ou com a intenção de que, dessa forma, seria mais fácil ser vista por todos. Segundo os depoimentos dos membros da Banda de Metais Pommerchor, em Melgaço, essa construção em locais altos está diretamente ligada "ao chamado". Esse termo significa, para eles, o "toque", o tipo de badalada dos sinos. Assim, estando a igreja no alto, a acústica do sino torna-se melhor e o som é escutado por todo o povoado. Porém, não existe, de fato, uma justificativa concreta para a escolha desses lugares altos.

Contudo, observamos que esses depoimentos são bem semelhantes aos relatos das construções das igrejas barrocas brasileiras da doutrina Católica Apostólica Romana, pois as mesmas foram construídas no alto das montanhas para serem

vistas e estarem mais perto do Céu. Interessante notar que muitas expressões e ritos são semelhantes ao processo ritualístico adotado pela Igreja Católica Romana. Tal fato pode ser justificado pela história da formação dos primeiros pomeranos, ainda na Pomerânia, que eram católicos, como já foi citado anteriormente. Termos como “missa”, ao invés de “culto”, são utilizados com naturalidade pelos fiéis luteranos de Melgaço. No lugar de “escola dominical”, utilizam a expressão “catequese”; a túnica do pastor é parecida com a do padre, diferenciando-se apenas a cor; a arquitetura é muito parecida com a das igrejas católicas, com torres altas e sinos; o púlpito, até pouco tempo, era construído bem no alto, dando idéia de superioridade do pastor. Além disso, há outros rituais que se assemelham aos do Catolicismo.

Segundo a narração do Sr. Henrique Veltren IV, filho do construtor da torre da primeira Igreja de Domingos Martins, a vida dos pomeranos era extremamente difícil e simples, quando se instalaram no Brasil. De fato, eles passaram por diversas dificuldades, dentre as quais a construção da citada Igreja Luterana. A idéia partiu da união de famílias evangélicas que se propuseram a construir uma capela para seus encontros religiosos. Porém, o governo enviou uma comissão para proibir essa construção. A revolta desse povo foi tão grande que eles acabaram intimidando o próprio governo, que voltou atrás, determinando a construção da capela, em meados do séc. XIX. Após vencerem o problema da construção da capela, surgiu outro, pois não havia pastor. Com efeito, eles ficaram, aproximadamente, dez anos sem um pastor. No ano de 1856, o Pastor Sehmidt, residente na cidade do Rio de Janeiro, dignou-se a ir até Domingos Martins apenas uma vez.

No dia 21 de maio de 1866, como consta nos registros da comunidade existente na Igreja Central Luterana de Domingos Martins, a referida igreja foi consagrada pelo pastor Eger. Assim, as coisas começaram a se desenvolver. Atualmente, existem várias igrejas pelo município e seus distritos.

As músicas tocadas e cantadas nas igrejas luteranas sempre tiveram um destaque grande. De início, principalmente na região serrana capixaba, o canto e as formações dos corais eram os principais meios para o louvor.

Entre as festas religiosas, aquela considerada pelos pomeranos capixabas como a mais bela e de maior união comunitária, onde há uma grande celebração do trabalho, é a da festa da colheita, sobre a qual falaremos a seguir. Não devemos esquecer, também, de outras cerimônias religiosas, tais como o batizado, que é um motivo entre eles de enorme regozijo familiar; a confirmação; a comunhão e o sepultamento.

2.3 Festas Pomeranas tradicionais

2.3.1 Festa da colheita

Durante o mês de agosto, a Festa da Colheita é o grande evento festivo que movimenta a comunidade pomerana de Melgaço. Essa tradicional festa tem como características a originalidade e a grande qualidade musical que se desenvolvem durante o culto de agradecimento da colheita obtida durante o ano. Tudo se inicia durante o culto da colheita, tendo a festa, inicialmente, cunho religioso, ocorrendo, posteriormente, um festejo no próprio pátio da igreja. A festa compreende um grande almoço, muita bebida, música folclórica e dança.

Porém, o último dia da colheita é o mais especial, sendo esse dia justamente no final de agosto. Em 2006, na Comunidade da Cruz, em Melgaço, a festa foi realizada no dia 30 de agosto, às 09:00 horas, na Igreja Luterana de Melgaço de Baixo, como é conhecida pela comunidade.

Interessante destacar que diversas variedades de frutos e frutas da região foram colocadas sobre o altar, ao seu redor e nas cadeiras da igreja. Esses alimentos colocados no altar simbolizam que os produtos que alimentaram os pomeranos durante o ano foram de grande valia; logo, esse ato significa agradecer pelo alimento conseguido durante o ano e pela farta colheita. Ao mesmo tempo, eles pedem a Deus que os ajude na próxima colheita e que não falte alimento em suas casas. A partir da idéia de agradecer sempre ao Senhor e baseando-se na experiência que os luteranos – pomeranos possuem de estar sempre a louvar e agradecer, fica fácil entender porque essa festa tem uma importância grande para eles, tanto no lado espiritual, como no social. A Festa da Colheita está sempre viva e encravada no pensamento pomerano-luterano e a não ocorrência desse evento desestruturaria uma cultura que há anos vem se desenvolvendo, não só com o

intuito de cultivar as heranças, mas também de aprimorar os gestos de gratidão ao Senhor. Tal virtude vale a pena ser ressaltada e devemos recordar que é muito importante para o luterano agradecer sempre ao Senhor, sendo relevante registrar que todos os alimentos colocados no altar, posteriormente, serão doados a pessoas e entidades carentes.

Vejam a foto:



Fotografia 07 - NASR, Michelle. Decoração da Igreja da Cruz no dia do agradecimento à colheita do ano, **Domingos Martins, ES, 30 de Abril de 2006**. Coleção Particular.

No culto, houve várias apresentações de corais e a banda Pommerchor tocou durante todo o evento. Como já foi ressaltado, esse povo possui um admirável dom musical. De fato, eles adoram cantar e tocar. Portanto, sabem os hinos admiravelmente de cor. Algumas comunidades, como essa de Melgaço, denominada de Comunidade da Cruz, possuem o seu coral e seu grupo de trombonistas⁷.

2.3.2 Festa do casamento

A tradicional festa pomerana de cunho conjugal tem, em seu rito, várias passagens. De fato, é uma festa de enorme grandiosidade e prestígio no âmbito desse povo. Para um pomerano, não existe confiança mais abençoada do que a união de um casal e o motivo se desencadeia diante da perspectiva de formação de uma nova família. Por isso, a festa onde ocorrem esses eventos matrimoniais possui um preparo ritualístico muito especial. O casamento tem para eles uma origem divina e o *senhor* o estabeleceu pensando na felicidade dos homens. Com a união entre o homem e a mulher, o pomerano reflete que o propósito do matrimônio está em unir homem e mulher, em todos os campos da vida humana e espiritual.

⁷ Trombonistas é o nome dado pelos pomeranos de Melgaço para designar uma banda de metais.

Por ser um acontecimento de cunho extremamente divino, o casamento inicia-se por meio de um anúncio que será avisado no culto pelo pastor, antes da Santa Ceia do Senhor. Segundo RÖLKE:

Se a noiva participar desta Ceia, vestindo um; sobretudo e possuindo na cabeça um arco cingido com tecidos em finas tiras, chamadas de "Plüden", será sinal, para toda comunidade, de que ela está entrando virgem no matrimônio.
(RÖLKE, 1996, p.71)

É interessante notar que a virgindade feminina no pensamento pomerano é aqui demonstrada como uma forma certa de postura de uma mulher. As normas culturais tradicionais, até hoje, não toleram as pré ou extras relações conjugais, porém o sexo permissivo é aceitável para os homens, mas não para as mulheres. Desde o primeiro dia da preparação da festa, para o pensamento pomerano, a satisfação sexual está diretamente ligada aos resultados harmônicos que se juntam quando estão em sintonia com o significado do amor genuíno, quando ambos se aceitam mutuamente. Logo, para que isso ocorra, é necessário que a mulher se entregue a um só homem.

A segunda etapa, portanto, trata-se da visita do *Kochtiedsbirrer*, a pessoa que visitará as casas para reforçar o convite e já anunciar o culto sobre o casamento. Esta pessoa, freqüentemente, é um parente da noiva, comumente um irmão solteiro. Sua veste é especial: terno, chapéu e na lapela do torse com buquê de flores, com fitas coloridas e vistosas. Para a comunidade pomerana, essa visita é muito importante pois significa que o casal está, de fato, desejando a presença da família ali convidada. A recepção do *Kochtiedsbirrer* é muito bem aceita pela família, cada uma, geralmente, realiza sua recepção com um toque de alegria e satisfação.

O convite, geralmente, é realizado por meio de uma recitação em pomerano; assim, informa, entre outras coisas, a data, hora, local e ainda reforça que as músicas colocarão todos em movimento, como símbolo de alegria. Após a recitação do homem, a família, como forma de contribuição, presenteia os noivos com dinheiro, frutas, aguardente, ou com o que puderem ajudar.

Portanto, como resposta da família, é amarrado um lenço colorido nas costas do rapaz, como comprovante da visita do *Kochtiedsbirrer* e ainda, como confirmação da

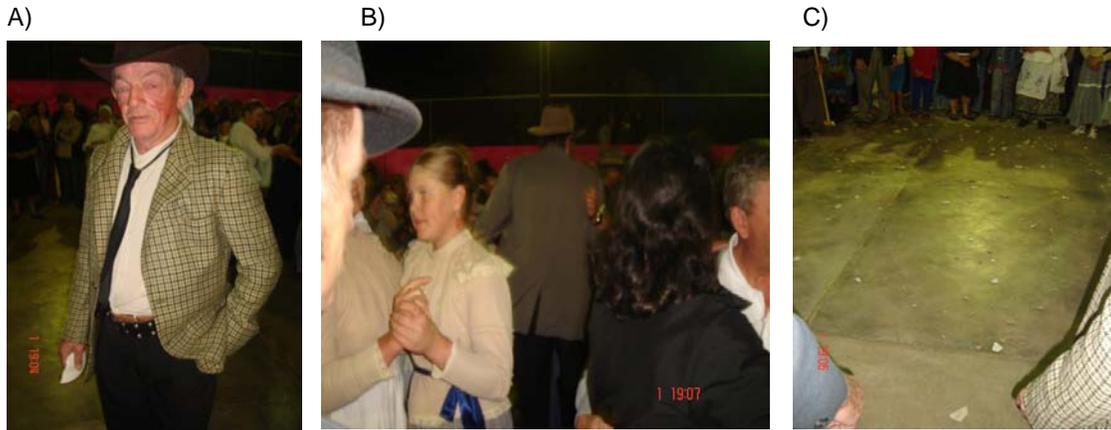
presença da família na cerimônia. Esses lenços devem ser usados, depois, para a mesa dos convidados na festa.



Fotografia 08 – NASR, Michelle. **Fotos do irmão da noiva, o “convidador”. Melgaço, Domingos Martins, ES, 30 de agosto de 2006.** Coleção Particular.

Faltando uns dias antes da cerimônia de cunho religioso, realiza-se o chamado “Quebra Louças”, ou seja, o *Potterowend*. As louças são atiradas contra o chão, contra a porta de entrada da casa; também se batem as panelas e isso tudo ocorre juntamente com brincadeiras e histórias engraçadas que relembram o cotidiano dos noivos. Muita comida e bebida não faltam e, neste momento, é entregue a grinalda para a noiva.

Após a festa, tudo é limpo pelos noivos, como ritual; o entulho deve ser enterrado em volta da casa ou na lavoura, com o objetivo de simbolizar paz no matrimônio; porém, apenas o noivo usará a pá para levar os cacos ao local, atitude cujo significado indica que o leme é do homem. Outra interessante etapa é observada pelo prato principal a ser ingerida nesta festa: a galinha.



Fotografia 09 – NASR, Michelle A - **Padrinho segurando um pedaço de louça para atirar contra o chão. B - A louça quebrada no chão e C - A dança (Baile das quebra-louças).** Melgaço, Domingos Martins, ES, 30 de agosto de 2006. Coleção particular.

Em um casamento pomerano nunca falta galinha; para eles, ingerir essa carne significa afastar a aproximação de qualquer poder demoníaco, interpretação simbólica; ao ingerir esta carne, o casal garante muita alegria e prosperidade durante a vida conjugal. O tão esperado dia chega e os convidados são recebidos por músicos e pelo *Kochtiedsbirrer*. Deste momento em diante, a música passa ter uma função significativa inicial: a de tocar especialmente para os convidados, e cada convidado oferta um valor em dinheiro aos músicos, colocando seu presente em um prato.



Fotografia 10 - NASR, Michelle. **Concertina e a banda Pommerchor para animar a festa e os bailes do casamento, Melgaço, Domingos Martins, ES, 30 de agosto de 2006.** Coleção Particular.

Após essa apresentação, os convidados são recebidos pelo pai da noiva. Enquanto os convidados são recepcionados pelo pai da noiva, com bebidas, café e bolo, a mãe e a irmã ou outro parente, arrumam a noiva, da seguinte forma: para se manter a tradição, a noiva usará um vestido de seda de cor preta; isso se deve a várias

explicações, segundo Rölke: o preto simboliza respeito diante da celebração na igreja.

Na cabeça é adicionada uma grinalda com ramos verdes, o que determina a virgindade da moça, novamente aqui reforçando tal virtude.



Fotografia11 – NASR, Michelle. **Noiva e noivo tradicionalmente luteranos, na mesa do jantar. Melgaço, Domingos Martins, ES, 30 de agosto de 2006.** Coleção Particular.

Os noivos, apenas se vêem na saída da casa da noiva para a Igreja e chegam juntos. Interessante salientar que, de forma alguma, a noiva deve virar-se ou olhar para trás durante esse trajeto à igreja, pois caso ocorra, o casamento poderia causar algum desastre ao patrimônio. Na frente dos noivos, vão os músicos com a função de anunciar a chegada do casal, o transporte geralmente feito em carroça com muitas flores; hoje, ainda se usa a carroça, porém, utilizam-se carros de carroceria aberta e até mesmo carros fechados.

Todo o trajeto é realizado com muita alegria, música e foguetes. A recepção do casal é muito interessante; à sua espera, na porta da igreja, está o pastor que se ajoelha diante deles na entrada e, após esse ato, seguem para o altar. Inicia-se, então, a cerimônia religiosa em que, geralmente, são executadas peças instrumentais pelos trombonistas, com a participação, ou não, da concertina, instrumento muito cobiçado pelos pomeranos. Após a cerimônia, juntam-se todos para a grande fotografia, tradição que é realizada de geração em geração.

Após a cerimônia, realiza - se a refeição principal, com muita música e diversos tipos de danças. Durante a refeição, inicia-se a dança da noiva chamada de *Bruttanz*, sendo que, à meia noite, a noiva dança com todos os convidados; a próxima etapa da dança denominada *Kranzafdanze* é a dança da grinalda, cuja melhor tradução seria “dança do tira grinalda”, uma dança em que o noivo se despede da vida de

solteiro, ou seja, o casal dança com seus amigos solteiros e solteiras. Ao dançar com o último dos solteiros, a noiva tenta fugir, pois os convidados tentam retirar a sua grinalda, pois supõem que a pessoa que conseguir pegar a grinalda será a próxima a casar.

A última dança é *Bänsendanz*, ou a dança das Vassouras. Aquele que não arrumar um parceiro, dança com a vassoura.



Fotografia 12 - NASR, Michelle. **Baile da Vassoura, Melgaço, Domingos Martins, ES, 30 de agosto de 2006.** Coleção particular.

Em Melgaço atualmente, esta festa possui uma menor duração de dias e, infelizmente, vem perdendo algumas características dos rituais tradicionais da festa. Mesmo assim, continuam sendo festas alegres, com muita música, com muita fartura de comida e união da comunidade.

Os bailes ainda continuam sendo agitados pelos trombonistas, em especial, nesta região de Melgaço, na Igreja da Cruz, está sempre presente a Banda de Metais Pommerchor.

2.3.3 O sepultamento

O sepultamento é uma cerimônia religiosa tão importante para os pomeranos como o casamento. No Espírito Santo, produziram-se muitas crenças sobre a morte pomerana.

Apesar do sentimento de angústia e cheio de tristeza pela perda do ente querido, o pomerano, em sua maioria, não teme a morte: a própria religião os conduz a um pensamento voltado para amenizar e lidar com essa passagem de vida. São

dedicadas ao falecido, muitas honras e demonstrações de respeito, esse cuidado que requer muito carinho, pois se trata da sua passagem de vida.

No local, onde o corpo é exposto aos parentes, geralmente na sua casa, logo após o falecimento, abrem-se todas as janelas: este gesto é inteiramente justificado pelo pensamento formulado por esse povo. Tal pensamento se refere à facilidade que a alma terá para sair do corpo e partir ao Céu. Nestas condições, os familiares realizam orações, tocam e cantam muitas músicas do hinário luterano.

Em seguida, fecham os olhos do falecido, pois aquele que o olhar do morto tivesse fixado seria o próximo morto; a mesma atitude será realizada com a boca, pois esse povo também acredita que o falecido poderia chamá-lo para a morte.

Era costume no passado que, caso ocorra a morte de um proprietário, que também sejam avisados animais e as árvores, ou seja, os animais são obrigados a se levantar se estiverem deitados e as árvores são balançadas. Isso era ritualmente praticado por se ter em mente que tais plantas e animais poderiam acompanhar o dono em sua partida. Para evitar-se tais fatos, realizavam-se esses rituais. Atualmente são poucos os que ainda seguem essa crença. Outra crença interessante é parar o relógio. O relógio tem uma simbologia especial para o pomerano: trata-se de vida. Logo, em respeito ao morto, os relógios de sua residência eram parados. Assim, o povo entenderia que mais um relógio da vida havia parado. Além do relógio, os espelhos eram cobertos. O espelho, significando vaidade e, ao mesmo tempo, considerado instrumento do diabo no conceito religioso, deveria ser então tampado para não haver possibilidade do diabo interferir.

Cobrindo-se os espelhos, tirava-se todo o poder que o diabo ainda quisesse exercer sobre a alma do morto.
(RÖLKE, 1996, p. 79)

Após o banho do defunto, a água era jogada sobre arbustos, ou em qualquer outro lugar que ninguém pudesse pensar. A toalha usada era colocada no fundo do caixão e o resto do material para o banho era totalmente queimado ou destruído

Ao cavar o túmulo, o sino bate três vezes: a primeira, para se iniciar a escavação; na metade do trabalho, o sino bate novamente e finalmente, a terceira badalada, indica que a sepultura está pronta. A população, já conhecendo a batida, sabia o que

estava ocorrendo no cemitério. Geralmente, moças solteiras são vestidas de roupas de casamento e homens, com roupa, chapéu e sapato. Colocam-se no caixão de todos os mortos a sua bíblia e seu hinário. O hinário entre as mãos, com o intuito de que, no Juízo Final, o falecido possa cantar para o Senhor e também ali se colocam objetos de seu uso cotidiano.

Ao ser levado à casa mortuária, ocorre o velório, onde a posição do caixão é muito importante: os pés devem ficar virados para a porta porque, assim, nenhum poder demoníaco poderia tocar o morto.

Após as orações e cantos finais para o fechamento do caixão, cada amigo e parentes se despedem, colocando sobre a mão do defunto a mão direita. Após o sepultamento, a família oferece aos amigos uma refeição.



Fotografia 13-PAGUNG, Rubens. **Falecimento, em 1920, em Melgaço de baixo. Melgaço, Domingos Martins, 1920.** Coleção Particular.

A foto mostra o falecimento de uma moça em véspera de seu casamento, em meados de 1920 e, como de costume, ela foi enterrada com a roupa de noiva. Essa fatalidade é comentada pelo povoado até hoje.

2.3.4 Batizados e confirmações

São festas de cunho religioso, extremamente significativas para o pomerano. Nesta ocasião, é costume dar-se de presente, uma caixinha com grãos de trigo ou feijão

para os meninos, para que possam obter bons frutos no futuro, e, para as meninas, com três agulhas e linhas para serem boas donas de casa. Após o culto de batismo, há uma grande festa, com muita música e comida.

A Confirmação é realizada ainda na infância, e serve para confirmar o Batismo. A festa é muito interessante e inicia-se com uma missa luterana, onde os meninos se vestem com ternos e as meninas, como damas de honras. Os padrinhos, pais e família, em fila, se dirigem ao altar onde é recebida a Confirmação pelo pastor. A música é extremamente litúrgica. Em Melgaço, geralmente é executada pelos trombonistas e pelos corais.



Fotografia 14-NASR, Michelle. **A) Confirmação do Batismo na Igreja da Cruz, em Melgaço de Baixo; B) Apresentação da Banda Pommerchor . Melgaço, Domingos Martins, ES, em 13 de abril de 2006.** Coleção Particular.

CAPÍTULO III

3 A Banda *Pommerchor* e a Pesquisa de Campo

3.1 A Música Pomerana, cultura notória.

De forma geral, poucos autores escreveram sobre a Música Pomerana. Alguns, superficialmente, citaram apenas sua importância no âmbito social, não incluindo aspectos sob ótica da Etnomusicologia e Semiologia, tema central do presente trabalho. Mediante investigações, entendemos que a arte pomerana contém como determinante, o desejo de continuidade cultural e das tradições do seu povo.

Os gêneros musicais encontrados na cultura desse povo dividem-se em duas categorias: as músicas sacras e as músicas populares.

O pensamento musical sacro de um pomerano luterano, segundo o grupo de descendentes que investigamos, é interpretado pela literatura geral sobre esse povo e pela pesquisa de campo realizada, devendo ser descrito da seguinte forma: sua essência se baseia na existência litúrgica luterana como única e incondicional matéria prima para a arte da música. Uma vez transgredida ou miscigenada, não poderia haver existência de música. Tal pensamento se faz porque a linguagem musical sacra tem como principal objetivo levar a palavra do *Senhor*, o que se traduzirá em boa qualidade auditiva e boa índole.

Interessante observar que boa parte dos pomeranos adquiriu seus conhecimentos a respeito da arte da música por meio da igreja, porém, de modo precário e insuficiente ao necessário para uma boa formação musical, sendo assim transmitidos para seus descendentes. Tal fato gerou inúmeros questionamentos, como: Tendo na igreja a origem de sua educação musical, por que esse povo toca suas músicas populares? - Como conseguem tocar, estudando tão pouco e possuindo leitura precária?

Levando em consideração os aspectos antropológicos e simbólicos englobados na música, foi possível uma compreensão sobre a cultura do povo imigrante

pomerano e seu amor à música, mesmo diante de suas deficiências e dificuldades na arte do tocar.

3.2 A pesquisa de campo

Além de uma minuciosa pesquisa bibliográfica, para realização deste estudo foi utilizada uma vasta pesquisa de campo que nos possibilitou a compreensão do tema proposto.

Muitas questões surgiram durante a pesquisa, principalmente sobre a maneira de pensar desse povo com relação à música. Seria esta executada apenas para um resgate cultural e pela influência religiosa? Quais as ações conclusivas a serem reveladas ou, que mensagens teriam efeito nesta musicalidade? Essas foram minhas primeiras perguntas.

Considerou-se, portanto, ser tarefa da minha pesquisa a identificação do repertório musical comumente empregado pelos músicos da Banda *Pommerchor* e de conhecimento da comunidade em que estão integrados.

Esse pensamento constitui o primeiro passo para uma comunicação eficiente, que acreditamos ser de fato importante para a compreensão etnomusical desse povo e para a veracidade deste estudo.

A importância dessas pessoas confere aos cuidados para preservar uma cultura, o cultivo de uma musicalidade, em especial, baseada em conhecimentos, hábitos, atitudes e crenças aprendidas culturalmente. As experiências que tivemos ao lado do cotidiano da Banda *Pommerchor* e com a comunidade de Melgaço de Baixo, concorreram para a construção de conhecimento sobre as crenças, atitudes, valores, emoções e motivações, componentes que julgamos importantes por condicionarem a percepção dos indivíduos acerca de fenômenos simbólicos da musicalidade inerente a esse povo. Ao realizar essa fase da pesquisa sobre fatores humanos, tivemos que obter um estudo prévio da realidade, na fase de planejamento da pesquisa, com a finalidade principal de elaborar um caminho para a compreensão da musicalidade pomerana, baseado nas experiências reais

dos sujeitos, no seu vocabulário e ambiente de vida. Este procedimento metodológico é denominado pesquisa de campo.

3.2.1 Achados iniciais

Inicialmente, foi realizado no dia 22 de abril de 2005, estudos-piloto, com intenção de verificar, em dimensões reduzidas, a adaptação de certos processos tradicionais dos descendentes de pomeranos, direcionando o estudo ao município de Domingos Martins – ES, à procura da Banda *Pommerchor*, que me chamara a atenção através de uma foto na internet. A banda de música serviria como instrumento para achados sobre a música dos pomeranos.

Durante essa busca, dificuldades com relação à comunicação com os componentes da banda e a população local se fizeram presentes, uma vez que poucas pessoas sabiam falar o português ou falavam com dificuldade nossa língua.

Chegando a Domingos Martins, obtive informações sobre o dirigente da banda, o qual residia em Melgaço, distrito do município.

Ao longo da viagem em busca do local informado, dificuldades de comunicação com a população se tornaram um empecilho cada vez mais evidente. Interessante relatar que o idioma falado não se assemelhava em nada ao português, mas sim com o alemão, deduzindo assim que tal língua poderia tratar-se de um dialeto pomerano.

A caminho de Melgaço, obtive informações sobre a identificação do dirigente – Rubéns Pagung, e sua esposa – Leia Pagung, residentes na Comunidade da Cruz. Foram cedidas por um senhor, que, apesar de não falar o português, soube através da compreensão de algumas palavras (Melgaço, pomerano, Rubéns, *Pommerchor*) e gesticulações, indicar o local exato onde residia o dirigente.

Embora não tenha encontrado Rubéns Pagung, que trabalhava no campo, assim como os demais componentes da banda, para minha alegria, conversei com sua esposa, que compreendia e falava o português, a qual se mostrou hospitaleira e

gentil, marcando assim outro encontro com o dirigente e antecipando algumas informações sobre a cultura e musicalidade da população local. Ao longo da pesquisa, a trajetória até Melgaço se tornou cotidiana para o desenvolvimento da mesma.

3.2.2 A Banda, objeto de pesquisa

O primeiro contato com a banda *Pommerchor* se fez no dia 05 de maio de 2005. O senhor Rubéns Pagung, natural de Melgaço, dirigente e membro mais antigo da banda, mecânico com habilidades no campo, descendente de pomeranos, iniciou-se na música em casa e com incentivo da igreja, como a maioria dos membros da banda. Nesta mesma ocasião, assisti pela primeira vez um ensaio da banda.

Com a ajuda do dirigente Rubéns, que traduzia aos demais componentes da banda minhas palavras, expliquei que estava assistindo aos ensaios com o intuito de executar uma pesquisa de campo a respeito da cultura do povo pomerano, tendo por enfoque principal a musicalidade. Junto ao exposto, comentei sobre a possibilidade de colocar em prática um projeto junto a uma instituição educacional, sendo garantida a veracidade de cada informação transmitida, respeitando eticamente todos que colaborassem com a realização da mesma.

Foram entregues tanto à Prefeitura Municipal de Domingos Martins, quanto ao dirigente da banda uma cópia do projeto em questão e o currículo da pesquisadora.

Uma vez aceita a participação dos membros no projeto, os mesmos se submeteram a ler e assinar um documento, no qual constava o tipo de projeto e especificação da adesão do membro ao mesmo.

O trabalho de campo foi realizado na *Comunidade da Cruz*, localizada em Melgaço, distrito de Domingos Martins. Ali, as pessoas possuíam uma vida essencialmente campestre, sendo em sua grande maioria, descendentes de pomeranos.

Observando o cenário, encontramos uma comunidade composta por um posto telefônico, uma escola municipal que abrangia desde o ensino infantil até o ensino fundamental, um posto de saúde, uma mercearia do tipo “que tem de tudo um pouco” e um salão de beleza.

3.2.3 O estudo etnográfico

O estudo não só foi capaz de responder a muitos questionamentos existentes antes da pesquisa, como também foi capaz de sanar dúvidas que apareceram ao longo da mesma.

Ao contrário do que se pensava, a população pomerana não recebia apoio de descendentes alemães e ajuda da Prefeitura Municipal para eventos relacionados à música. Esses conhecimentos musicais eram adquiridos através da vontade de cada família em propagar a arte musical aos seus descendentes, transmitindo assim valores, opiniões, juntamente com o apoio da igreja, que incentivava a arte do povo pomerano.

Toda essa realidade pode ser conhecida por meio das entrevistas realizadas com cada membro da banda *Pommerchor*, com parentes e pessoas que compõem a Comunidade da Cruz.

Sendo assim, durante o estudo, foram necessários cuidado, conhecimento, compreensão e interpretação das respostas adquiridas ao longo de nossas entrevistas, uma vez que fazem parte do repertório popular de respostas que como tal, abrange uma diversidade de respostas. Além disso, torna-se indispensável o conhecimento do universo em que os entrevistados viviam, para assim não distorcer os resultados obtidos ao longo da pesquisa.

Junto ao estudo de campo, a Secretaria de Cultura de Domingos Martins disponibilizou informações acadêmicas sobre a história, geografia e povoamento da região, complemento este importante no estudo etnográfico.

3.2.4 Etapas

Inicialmente, tinha-se em mente a realização do estudo em várias etapas, sendo cada uma composta por finalidades e metodologias próprias. Porém, ao longo de sua execução constatou-se que cada etapa se apoiaria nos resultados obtidos na etapa anterior, não existindo assim um número pré-estabelecido de etapas, sendo realizadas quantas fossem necessárias, até a elaboração de um instrumento totalmente estruturado.

Foram realizadas entrevistas em profundidade e não-dirigidas, nas quais evitaram-se perguntas que pudessem induzir as respostas dos entrevistados, procurando dialogar com o grupo musical dentro de um campo descontraído, propiciando o máximo de liberdade de expressão. Nessa fase foi utilizado um roteiro, contendo tópicos sobre os assuntos a respeito dos quais se pretendia dialogar. Contudo, no decorrer das entrevistas, verificamos que a conversa tomava rumos diferentes, porém pertinentes ao interesse da pesquisa, não hesitando, assim, em criar modificações no roteiro planejado. É interessante relatar as dificuldades impostas durante a realização dessas entrevistas, uma vez que a diferença de idioma, por muitas vezes, impediu a compreensão precisa do entrevistador, requerendo assim habilidade, atenção e dedicação do mesmo para minimizar erros nos resultados da pesquisa. Sempre que possível, as informações foram filmadas, possibilitando análise posterior pelo pesquisador.

Na fase seguinte, procurou-se burilar os dados, fazendo perguntas mais específicas para aperfeiçoar certas informações obtidas e adquirir conhecimentos novos relacionados, o que incluía o repertório profissional introduzido em etapas mais avançadas, posteriormente unido ao repertório popular, formando um todo único.

As fases subseqüentes tinham por objetivo apurar ainda mais os resultados reunidos e rever a classificação dos dados. Em seqüência, os dados foram colocados sob a forma de perguntas e respostas. Ressalta-se que isso só foi possível porque já se dominava praticamente o todo, ou quase, todo o universo de respostas.

Na última fase, abordou-se o aspecto analítico da pesquisa de campo. Com efeito, realizamos uma completa revisão de todo o processo, visando o seu aperfeiçoamento e a eliminação de questões que se mostraram de pouco interesse do ponto de vista quantitativo. Procurou-se, nessa fase, apurar melhor os aspectos formais das questões musicais e, juntamente com os conhecimentos acadêmicos, desvendar os objetivos da pesquisa.

3.2.5 Aspectos e formas de abordagens

- Identificação do cotidiano: constituiu-se de informações básicas, sendo a comunicação feita por meio de relatos das famílias e membros da banda Pommerchor, levando em consideração conhecimento popular sobre a cultura desse povo;
- Conhecimento do repertório musical: aspecto primordial da pesquisa de campo. O Repertório Popular de Respostas se refere ao conhecimento, crença, opinião, atitudes, valores e conduta do povo pomerano. Neste momento nos enriquecemos de relatos, que incluíram a observação de partituras, instrumentos musicais e apresentação de músicos. Houve assim adesão do pesquisador a festas, cultos e ensaios da Banda Pommerchor;
- Elaboração de perguntas ajustadas à realidade: as respostas contribuiriam para que pudéssemos conhecer melhor as características da música e seu significado para o povo pomerano e, assim, planejar mais eficientemente o tamanho da amostra;
- Filmagens, depoimentos e gravações: permitiram desenvolver neste trabalho um conhecimento mais completo e adequado da realidade musical dos pomeranos. Além disso, pode-se visualizar a face da realidade atual desse povo.

3.3 Origem e história: descrição dos participantes da Banda *Pommerchor*

3.3.1 Composição

O grupo de *trombonistas Pommerchor* é composto atualmente de treze músicos, todos descendentes de pomeranos e do sexo masculino. O nome do grupo significa em PORTUGUÊS, “Coro de Metais”.

Pode-se dizer que as bandas de trombonistas surgiram na região desde a imigração pomerana e alemã, passando de geração a geração. Especificamente, no Estado do Espírito Santo, os grupos mais notáveis iniciaram seus estudos e respectivos desenvolvimentos na década de 30, quando o pastor *Heermann Miertsschink*, formou, durante seu ministério, o primeiro grupo capixaba de trombonistas, o grupo “*Pousaune*,” em Santa Maria de Jetibá. Após essa iniciativa, o pastor passou o ministério ao seu filho *Heerman Röelke*, por volta de 1955 e durante 35 anos, ministrou e cultivou diversos grupos de trombonistas com o objetivo de levar a música para o Senhor. Para essa difusão, o pastor se esforçou em juntar descendentes de Pomeranos e Alemães de diversas localidades da parte serrana capixaba, inclusive do distrito de Melgaço.

O objetivo desses pastores era reunir todos os trombonistas em um grande coro de metais. Por esse motivo, houve o primeiro encontro de música com mais de 370 luteranos. A continuidade desse trabalho passou para o pastor *Noberto Berger*, difundindo então a música no Estado.

Mais próximo a Melgaço, o Pastor *Heermann Husan Miertsschink* desenvolveu um grande trabalho de campanha para adquirir instrumentos musicais para a igreja, ensinando música e incentivando cada vez mais os membros da igreja, inclusive aqueles que hoje integram a Banda *Pommerchor*. Foi no ministério desse pastor que a formação do grupo *Pommerchor* teve início.

Em torno de 1985 com maior número de componentes, os primeiros membros da Banda *Pommerchor* se juntaram para trabalhar a continuidade do trabalho de

música na comunidade. Interessante notarmos que, desde a formação dos primeiros grupos de trombonistas, muitos deles, eram parentes dos atuais membros da Banda Pommerchor. Podemos então compreender que esse grupo continua, na geração atual, um trabalho musical tradicional iniciado na imigração dos pomeranos.

3.3.2 Critérios da Banda *Pommerchor*

Para entrar na Banda, o essencial é querer tocar, ser luterano, descendente de pomeranos e assumir o compromisso de estar com a Banda nos ensaios e apresentações correntemente. Segundo a primeira ficha cujo preenchimento solicitei, todos possuem descendência pomerana, são luteranos, e em sua maioria são casados, quase todos residentes no distrito de Melgaço, possuindo a lavoura como fonte de trabalho.

Na tabela abaixo, constam os nomes dos participantes e seus respectivos instrumentos musicais.

PARTICIPANTE	IDADE	INSTRUMENTO MUSICAL
ARMINDO KLITZKE	32	REGENTE / TROMBONE
BELMIRO SCHWANZ	39	BOMBARDINO/Tuba
DELIMAR SCHWANZ	37	BOMBARDINO/Tuba
FLORIANO TRAICHEL	40	TROMPETE
GERSOM SCHWAMBACH	36	TROMPETE
LEONARDO SCHWAMBACH	30	TROMBONE
LEONIDO SCHWAMBACH	25	TROMBONE
RUBENS PAGUNG	32	TROMPETE
SILMAR CHWANTZ	22	TROMPA
SIVALDO SCHWAMBACH	35	TROMPETE
SOLIMAR SCHWANS	40	TROMPETE
VANDERLEI SCHWAMBACH	34	TROMBONE
VALCIR VALCHER	30	TROMPETE
WAGNER PAGUNG	27	PERCUSSÃO

Todos possuem atualmente o seu próprio instrumento musical. Os que não os possuíam, há algum tempo atrás, usavam aqueles da igreja, tendo a obrigação de preservar o instrumento e manter um compromisso em aprender a tocá-los. Interessante salientar que muitos deles, no início, tiveram que optar por tomar emprestado o instrumento, ou então, utilizar os instrumentos de seus antepassados.

Cada músico possui seu instrumento definido, porém, é muito comum observarmos a necessidade de se aprender outros da família dos metais, uma vez que podem ocorrer eventuais substituições durante as apresentações.

3.3.2.1 Habilidades Musicais

Ao observarmos os níveis de aprendizagem musical da Banda, percebemos uma heterogeneidade, existindo níveis distintos de experiências musicais. Porém, constatou-se que não é prioridade da Banda que todos toquem com a mesma habilidade musical. Exige-se apenas dedicação, de acordo com sua vivência musical.

Geralmente, cabe ao membro mais antigo da Banda e ao regente ajudar aos mais novos com as dificuldades musicais.

Como a maioria do repertório é constituída de músicas compostas por compositores sacros alemães (isso visando à música sacra), e considerando que tais peças apresentam maiores dificuldades de leitura musical do que as músicas folclóricas, alguns membros se esforçam para poder tocar e, com isso, acabam superando as dificuldades que possuíam anteriormente.

Ao longo dos ensaios acompanhados, observou-se que, para a fluência de melodias executadas, era necessário que um membro da banda complementasse a linha melódica iniciada pelo outro, uma vez que alguns membros não possuíam conhecimentos suficientes para realizar toda a linha melódica.

De maneira mais clara, pode-se exemplificar da seguinte forma: em uma linha melódica X, o naipe de 2º trompete não conseguia executar plenamente todas as notas. Com isso, acabavam por atrasar ou prejudicar a musicalidade do grupo.

Para solucionar o problema, os músicos do 2º trompete tocariam até onde podiam e um ou mais membros do 1º trompete continuavam a melodia, até o momento em que pudessem voltar para a sua linha musical.

Na realidade, todos os componentes da banda acabavam lendo todas as linhas melódicas do arranjo musical. Essa atitude se transformava numa valiosa atividade que, do ponto de vista pedagógico, era considerada uma aprendizagem para coordenação da expressividade ideal para tal habilidade, dentro da noção de conjunto.

3.3.2.2 Níveis de Conhecimento

Durante a pesquisa e o estágio na comunidade pomerana, foram observados, no grupo, quatro níveis distintos de aprendizado musical:

NIVEL I	Aqui se encaixam os instrumentistas que possuem mais experiências no tocante às habilidades técnicas de seu instrumento musical e na teoria musical, por já terem mais tempo na Banda, tendo realizado um numero maior de oficinas.
NIVEL II	Instrumentistas com média experiência na música e no instrumento musical.
NIVEL III	Instrumentistas com pouca experiência no seu instrumento musical
NIVEL IV	Instrumentistas variantes, ou seja, executam vários instrumentos, que assumem, na falta de um regente, a função dele.

3.3.3 Características gerais das Músicas Sacras Luteranas, executadas pela Banda *Pommerchor*

São músicas geralmente conhecidas pelo povo. As melodias possuem uma letra de fácil entendimento, para maior adesão da comunidade.

As músicas possuem um caráter de evangelização, tendo assim múltiplos significados. Seu caráter simbólico abrange ensinar, congregar, sintonizar, acalmar, animar e também facilitar o diálogo para além da razão, para além do objetivo e do óbvio.

Logo, a música passa a ser transcendente aos horizontes possíveis das melodias, ritmos, culturas e regras fixas, sendo uma forte aliada da pluralidade e do belo, do amor e do poder de Deus.

No entanto, na música luterana executadas pela Banda *Pommerchor*, observa-se que, os hinos tradicionais sacros são sentidos por meio da fé e da emoção. As melodias transmitem a saudade e resgatam as dificuldades que os antepassados tiveram em realizar um culto a Deus na ausência da Igreja. A contextualização e a atualização das canções e hinos da Igreja de Melgaço, como todas as luteranas, acompanham o conteúdo das teologias pregadas, que são direcionados pelos projetos de missão encaminhados.

O hinário hoje em uso na Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) chama-se *Hinos do Povo de Deus (HPD)*, possuindo 306 peças, sendo compostos por hinos do século XVI ao século XX. Muitos são "clássicos" da hinologia luterana e, certamente, estão na base da espiritualidade das comunidades, também da Comunidade Evangélica de Confissão Luterana em Belo Horizonte (CECLBH). Cantá-los evoca o sentimento de pertencer à família luterana e ao Povo de Deus.

Na segunda metade de 2001, a IECLB lançou o *Hinos do Povo de Deus 2*, com 185 hinos novos. Com mais esse hinário, a IECLB acolhe hinos mais recentes e que, de alguma forma, já haviam sido incorporados ao cotidiano das comunidades.

Além desses hinários oficiais, as comunidades, os setores de trabalho e os movimentos dentro da IECLB têm a liberdade de lançar coletâneas de hinos, sendo identificados com sua proposta, mas sem o compromisso de oferecer hinos para todos os períodos do ano litúrgico.

O senhor Floriano TREICHEL, componente da banda *Pommerchor* e membro da comunidade da Igreja da Cruz, comenta sobre os hinos, em depoimento à autora:

Por exemplo, em cada época as denominações e os movimentos se modificam. Este ano a Teologia tem como tema "Deus tem sua graça, transforma o mundo". Então, os cantos e os hinos falam de luta em transformações entre as pessoas. Os textos dos hinos possuem um conteúdo marcado pelos parâmetros do ecumenismo porque vários movimentos e denominações atuavam na mesma proposta e a maioria das causas são comuns. Neste caso, a adoração proposta pelas canções passava por uma contextualização exigida pela teologia e pelo projeto missionário específico.

Geralmente nas Igrejas e, especialmente, na nossa Igreja (IECLB), as músicas não são formuladas de qualquer forma. Ela nasce e se coloca dentro de um contexto maior de culto, adoração e de vida comunitária de fé. Surge dele e serve a ele. O louvor e a adoração são definidos por quem está louvando e adorando ou por quem está dirigindo (mandando) a Igreja, a teologia, as propostas comunitárias e missionárias. Podem ser definidos também por projetos individuais.

(Floriano Treichel, em entrevista concedida à autora, 25 de julho de 2006)

Questionados sobre a possibilidade da introdução de novos instrumentos e novos ritmos musicais com tendências brasileiras, a resposta resultou na seguinte colocação:

Não acreditamos que dará certo orar o Pai Nosso em brasileiro (sic) para quem aprendeu na língua alemã. O contrário é a mesma coisa. Portanto, não é interessante retirar uma musicalidade que possui códigos europeus para nós, assim como não é interessante colocá-lo para um outro. Na realidade não é fácil evangelizar as comunidades luteranas com hinos ritmados como o samba e outros.

De fato, existe um conflito entre as músicas luteranas mais recentes e as músicas mais tradicionais, o que faz menção aos jovens e mais velhos. Esta questão é bem debatida, atualmente, entre eles, na Igreja da Cruz. Alguns descendentes de pomeranos mais jovens questionam que certas músicas estão desatualizadas, que alguns ritmos poderiam ser mudados e que alguns instrumentos poderiam ser introduzidos na igreja. Segundo relato dos membros da Banda, eles são cobrados por essa classe de fiéis que sempre lhes perguntam por que não tocam usando

ritmos mais badalados e porque a bateria não é utilizada como componente instrumental da banda.

Quando executam peças atuais, a banda analisa se a mesma está de fato dentro da liturgia. Assim, torna-se evidente a observação das características musicais do que é cantado no contexto sócio-cultural onde a ação se passa, notoriamente da música secular, pois é onde o conceito de atualidade se baseia. Será necessário averiguar ainda se essas características carregam algum traço da música nativa ou se reproduzem tendências de âmbito popular maior, além das fronteiras nacionais.

Quanto à característica da "alegria" nas músicas atuais, há uma conexão com o perfil da faixa etária solicitante, ou seja, os jovens. Será obrigatório o estudo dentro das diversas fases da história da música, para que se defina, com clareza, se tal peça musical detém, ou não, características contemporâneas.

No caso da pesquisa em análise, foram descritos, como marca principal, tipos de instrumento que acompanham o canto, sendo os mais citados: eletrônicos, percussão e violão.

Em relação ao item "escolha dos cantos", convém destacar dois pontos que haviam escapado à percepção anterior: a influência dos líderes sobre seu grupo e o senso de "democratização" na escolha dos cantos para o culto.

Ficou abertamente patenteado que os líderes podem influir bastante para que uma comunidade venha a optar pela tradição ou pela contemporaneidade nos seus cantos. No caso da pesquisa empreendida, percebeu-se que os líderes da música luterana estão em um processo de mudança, que vai da música tradicional para a contemporânea, mas ainda não sabem bem que critérios devem ser tomados para essa opção.

As fortes raízes dos membros tradicionais decidem que alguns hinos mais antigos devem ser mantidos no culto. Mas, para agradar à juventude, incluem, em seus cultos, cantos mais modernos, porém mantendo os metais e um teclado

eletrônico, com a preocupação ligada com o tema do sermão ou do ano eclesialístico.

Com efeito, quanto à liderança da comunidade luterana da Igreja da Cruz, constatou-se o cuidado do líder principal em selecionar cantos temáticos, independentemente se são tradicionais ou não, embora se perceba minoria dentre os que preferem músicas contemporâneas. O que se denominou "democratização" na escolha dos cantos vem a ser a sugestão dada por alguns dos/as entrevistados/as da banda para que haja a participação do povo nessa tarefa. Essa participação foi sugerida para uso nas comunidades locais, porém ficou o alerta para que, mesmo em empreendimentos de caráter mais geral, como a confecção de um hinário, os líderes não se esqueçam de consultar a comunidade.

Segundo eles, ainda hoje, muitos pomeranos da comunidade, nos momentos de louvor e adoração, luta e sofrimento, são envolvidos pelos hinos executados pela banda.

Eu acredito que a música não veio à toa nas nossas vidas. Entre todas as coisas de Deus, é muito (sic), a mais especial. Recebemos todos nós aqui um dom divino, você pode ver que saímos do campo e ainda assim temos vontade de estar aqui ensaiando e estudando, pois Deus deu essa possibilidade para, com ela, proclamarmos a palavra do senhor Cristo. Em meio a tantas coisas ruins da vida, como bebedeira, vícios, ódio, a música com conteúdos de fé impulsiona o testemunho da vida abundante, as práticas e os gestos da vida que ressuscita.
(Rubéns Pagung, em entrevista concedida à autora, 25 de julho de 2006)

3.3.4 Suporte Financeiro para a música da Banda *Pommerchor* na Igreja da Cruz

Os pastores responsáveis pela igreja são os grandes articuladores em arrecadar dinheiro, utilizado na compra de instrumentos musicais e partituras. Geralmente esse pedido é feito nos cultos dominicais.

Os instrumentos que são doados por fiéis, ou mesmo comprados pela Igreja por meio de doações comunitárias, são emprestados àqueles que não possuem.

A Igreja da Cruz, atualmente, possui dois grupos musicais: um Coro e a Banda de metais Pommerchor. Por se tratar de uma igreja pequena e que recebe poucas verbas, muitos músicos possuem partituras e instrumentos por meio de recursos próprios. Porém, no início da formação do grupo, foi necessário que a comunidade comprasse ou doasse os instrumentos. Alguns instrumentos eram tão antigos que provinham da época da imigração.

Vale ainda salientar que a Banda não recebe ajuda financeira externa para tocar nas igrejas. Atualmente, a igreja não dispõe de recursos para contratar professores de música. Com isso, os componentes da banda estudam entre si. Havendo a possibilidade de aulas ministradas por pastores de outra região, uma grande aula é elaborada e realizada na comunidade aos interessados.

Outro ponto interessante diz respeito à difusão do pensamento luterano no Brasil e sua participação no processo de educação musical nas igrejas. Note os comentários do pastor Genthner:

No tempo da imigração pomerana (alemã), duas pessoas assumiram o ensino da música: o professor e a esposa do Pastor e/ou ele mesmo. Importante é destacar que, desde o começo, a Comunidade Luterana teve e mantinha escolas. Os primeiros professores vieram da Alemanha. Música era uma matéria principal. Todos os alunos saíram da escola com voz bem afinada. Algumas pessoas aprenderam também a tocar um instrumento. Durante a 2ª Guerra Mundial, o governo brasileiro fechou as escolas alemãs. A parte musical foi cultivada no centro comunitário ou no próprio templo, pelo professor, esposa do Pastor ou Pastor. Raras vezes teve outra pessoa habilitada para assumir esta parte.

A Comunidade Luterana oferecia e oferece, até hoje, um ou mais corais de vozes, aulas de instrumentos (trombone, trompete, saxofone, violino etc.) grupo de violão, teclado, conjunto musical. Os pomeranos têm um dom de música, pois, nos 4 festivais que realizei como coordenador do Conselho de Música da IECLB, a maior parte dos hinos foi criada pelos pomeranos. O Departamento de Música Sacra ou, mais tarde, o Conselho de Música da IELCB promoveu cursos e seminários para regentes. Os encontros de corais que atualmente acontecem têm o objetivo de motivar o cantor e o regente para investir na música.

(Johann Friedrich Genthner, em entrevista concedida à autora – 30 de outubro de 2006)

3.3.5 A música religiosa no pensamento da Banda *Pommerchor* sobre a visão da igreja Luterana

“Habite ricamente em vós a palavra de Cristo; instruí e aconselhai-vos mutuamente em toda a sabedoria, louvando a Deus, com salmos e hinos e cânticos espirituais, com gratidão em vossos corações”.
(A Bíblia Sagrada, Cl 3. 16)

A respeito do pensamento musical sacro da Banda *Pommerchor*, devemos levar em consideração, paralelamente às observações da pesquisa de campo, os pensamentos do fundador do Luteranismo. Para Lutero, a música é das artes a dádiva de Deus e como instrumento de pregação, uma linguagem incrível para transmitir a fé cristã nos cultos (SCHALK, 2006, p.08).

Assim, podemos chegar a uma melhor compreensão da música desse povo e de como ela se desenvolve em seu cotidiano. Portanto, o trecho acima citado nos conduz ao início dessa reflexão sobre a importância da música na vida de um luterano, e ainda, especificamente, na vida de um descendente de pomerano luterano.

“Todo pomerano é um luterano, mas nem todo luterano é um pomerano”.

A frase acima foi usada inúmeras vezes pelos componentes da banda.

O paralelo feito entre o pensamento luterano musical e as reflexões em pesquisas de campo com os pomeranos, não significa somente uma questão de ensinamento teórico, mais sim um laço que leva a linha de raciocínio à luz da compreensão da musicalidade desse povo, que teve suas origens não somente em casa, mas pela forte influência da Igreja Luterana introduzida pelos descendentes de pomeranos e alemães, no início da sua história durante a catequização alemã.

Ao relacionar o pensamento musical de Martin Lutero com o pensamento desses descendentes de pomeranos, observamos revelações de cunho etnomusicológico e simbólico que muito nos ajudaram nas reflexões de como a música é praticada e exercida por este grupo de metais e pela comunidade utilizada como objeto de pesquisa.

A própria igreja Luterana tem suas raízes enclavadas no incentivo da música. Na realidade, o desenvolvimento e o destino da música protestante alemã foram conduzidos e incentivados fortemente por Martinho Lutero, o único reformista que levou a música como uma arte significativa e proveniente de Deus, visto que suas pregações e louvores sempre eram musicalizadas.

Confirmamos o exposto acima com quatro depoimentos, adquiridos ao longo da pesquisa:

Senhor Belmiro Schiwanz, membro da Banda *Pommerchor*, no dia 04 de março de 2006, tocava mesmo sem ter muito conhecimento musical, sendo movido pelo amor à música:

Na minha vida, a música entrou por ser a arte oferecida por Deus aos homens para que nós pudéssemos desfrutar tanto na missa (culto), como na nossa vida, assim Deus estaria nos dando a oportunidade de louvar pelo dom da música, preservar a sua descendência pomerana. Por isso tocamos não somente a música sacra como a folclórica. Sou muito grato pela oportunidade que a igreja me deu e pela comunidade.(sic).
(Belmiro Schiwanz em entrevista concedida à autora – 04 de março de 2006)

As palavras de Belmiro podem ser ainda compreendidas quando as comparamos ao depoimento do senhor Rubéns Pagung:

Meu incentivo pela música partiu da Igreja; em casa também observava a musicalidade. Um dia, o pastor me chamou e decidi montar um grupo; antes eu já tinha certa base. Eu tocava sem nenhum grupo na igreja, aprendi sozinho ou com amigos ou algumas pequenas oficinas que eu realizava. Meu instrumento me lembro até hoje era tão ruim, mas tão ruim, esse aqui é uma maravilha. Posso dizer que somos gratos pela Igreja, pois se não fosse o pastor me ensinar algumas notas e a iniciativa em pedir sempre nos cultos dinheiro para comprar instrumentos musicais, hoje não estaria aqui. Mas como todo pomerano é luterano, nosso grupo se dedica também a tocar outras músicas, não da igreja. As músicas de nossos antepassados. (sic)
(Rubéns Pagung em entrevista concedida à autora, 25 de julho de 2006)

Os depoimentos de Silmar Schivantz e Wagner Pagung demonstram claramente o apoio e incentivo da igreja:

Além de estar louvando a Deus,é nosso dever estarmos aqui reunidos e conversar depois de um dia pesado de roçar¹, falar e praticar nosso idioma pomerano (sic); aqui é muito raro nos falarmos em brasileiro (sic). Eu aprendi o português pela necessidade do comércio e a música, pela vontade de tocar na igreja; assim, as primeiras notas de teoria musical aprendi com o pastor, na escola da igreja e aqui na própria Banda.

¹ Roçar, expressão usada pelos pomeranos para expressar o trabalho na lavoura.

Sempre vi em casa a música, não vejo nada de errado além de tocar para a igreja, que é nosso dever, pois, louvar a Deus é muito importante para nós e por meio da música melhor ainda, mas também tocar nossas músicas pomeranas; tem pastores que acham isso errado, mas eu, e acho que todos nós aqui achamos que a música deve ser colocada no nosso dia-dia também, na igreja ao louvor e também tocamos músicas mais alemães e nas festas de comunidade pelo resgate de nossa cultura valorizando as nossas raízes tocamos as populares pomeranas. Mas sou muito grato pela igreja, e pela música que me ensinou. (sic)
(Silmar Schivantz e Wagner Pagung em entrevista concedida à autora 25 de julho de 2006)

Com dúvidas ainda sobre a importância da música, sobre como ela é entendida na linguagem bíblica luterana, em especial pelos pomeranos-luteranos, entrei em contato, via e-mail, com o pastor Johann Friedrich Genthner que, algumas vezes, ministra cursos de música em Domingos Martins.

Sobre essa questão, obtive a seguinte resposta:

Estimada Michelle, Concluo que você está com bastante ânimo para levar ao bom termo o seu grande trabalho. Estou torcendo para que você seja vitoriosa e possa ser aprovada. Pelo tema escolhido deve ter poucas pessoas que têm as fontes que você descobriu e informações que você conquistou. A sua obra será uma importante contribuição para entender melhor os pomeranos.

Você me pediu para responder (sic) a pergunta: "Onde está escrito na Bíblia que Deus adora a música e qual o pensamento da mesma a um luterano - pomerano?" Em Gênesis 4,21 lemos: "O nome de seu irmão era Jubal: este foi o pai de todos os que tocam harpa e flauta". Ao lado deste registro lemos Números 10 v: 2 onde Deus pediu a Moises: "Faze duas trombetas de prata de obra batida as farás; servir-te-ão para convocares a congregação e para a partida dos arraiais". Você pode concluir que "música" Deus gosta de ouvir. Esta foi usada para celebrações do povo (culto) e também em conflitos quando o exército saiu para defender os israelitas. Lembre quando os israelitas entraram em Jericó, passaram ao redor da cidade tocando trombetas o dia todo. O resultado foi que os moradores da cidade entraram em pânico e os muros caíram.

A música na Bíblia é entendida como ação humana para louvar e engrandecer Deus (Êxodo 19, 16-19). Onde a música é praticada seja pelo canto seja por instrumentos, lá Deus está presente. O hino e a música testemunham que Deus é o Senhor (Deuteronômio 31, 19.21).

O termo "novo hino" na Bíblia (salmo 40,4; 96,1; 89,1; Isaías 42,10) refere-se às maravilhas que Deus fez. É um presente de Deus poder cantar e louvar. Verifique Lucas 15,25: o filho que saiu de casa e quebrou a cara e voltou para seu pai só com a roupa no corpo pede uma coisa só: "Pai, eu quero ser o teu empregado!" Para o pai a volta do filho é motivo de festa ou ele disse: o filho nasceu. Ele fez uma grande festa. Este mesmo pensamento nós encontramos em Apocalipse de João 14,2 a 4: os que aceitaram serem salvos entoam um novo canto a Deus, pois, outro jeito eles não conhecem para responder a salvação e a vida com Deus.

(Johann Friedrich Genthner em entrevista concedida à autora, 20 de julho de 2006)

Muitos membros da Banda *Pommerchor* declararam que a música é um dom de Deus. Estar com a música é estar, de certa forma, com Deus e sem o Demônio. Alguns membros recordam-se de algumas festas típicas, como a do casamento, em que as músicas são importantíssimas para que Deus abençoe o casal e, caso as faltem, seria possível uma união ser destruída.

Recorrendo ao mesmo pastor citado na última pergunta, obtive a seguinte informação sobre esse assunto:

A expressão que você usou: "Deus adora a música, mas o demônio a odeia", se encontra em meditações, prédicas e se chama também "sabedoria cristã", por exemplo: "Entre na casa onde pessoas cantam, pois os maus não têm hinos a cantar!"

Também podemos refletir sobre essa questão sobre o ponto de vista histórico do fundador da Igreja Luterana:

As primeiras raízes musicais de Lutero cresceram já na sua infância. Ao ingressar na vida monástica, teve a oportunidade de conhecer a música dos mestres contemporâneos e de aprender o canto gregoriano. Ele expressou em carta de outubro de 1530 a Ludwig Senfl, a convicção de que a música poderia, ao lado da teologia, fornecer paz e alegria à alma humana, e assim obteve a seguinte resposta: "Pois sabemos que os demônios odeiam e não suportam a música. Dou minha opinião bem franca e não hesito em afirmar que, depois da teologia, é a música que consegue uma coisa que no mais só a teologia proporciona: um coração tranqüilo e alegre. Uma prova muito clara disto é que o diabo, o causador de tristes preocupações e de tumultos perturbadores, foge do som da música quase tanto como da palavra da teologia" (SCHALK, 2006, p. 27 – 28)

Observamos nesses depoimentos que é muito forte a ligação da música com a igreja, uma vez que esta "instituição" incentiva, mesmo que precariamente, os ensinamentos musicais. É válido lembrar que alguns pomeranos tocam músicas por eles consideradas populares.

Esse tipo de conflito acabou por dividir o repertório musical em dois pólos: músicas sacras e músicas pomeranas (que seriam as populares). Geralmente, a banda sempre ministra o louvor musical aos domingos, no culto das manhãs, às 9 horas na Paróquia da Cruz, em Melgaço de Baixo, e nas festas de caráter nobre (casamentos, cerimônias de natais, festas da colheita etc).

Curioso notarmos que a percussão na igreja não é executada. Segundo eles, esse instrumento é muito novo para o entendimento dos mais velhos e não combina também com as músicas sacras escritas por Lutero, Bach e outros compositores mais tradicionais. Porém, o percussionista, mesmo não executando seu instrumento, se dispõe a cantar e a aprender a tocar trombone. Isso demonstra que a união entre eles é muito forte, não existindo um só membro que não participe pela música em um culto.

Conversando com alguns pastores que ministram e ministraram cultos na comunidade da Cruz, local onde a banda atua, entende-se que esse conflito tem suas raízes na dominação dos pomeranos pela Alemanha, pois, conforme citamos anteriormente, eles eram obrigados, dentro da igreja, a falar o alemão nato e a tocar músicas alemãs. Interessante observar que não foi constatada nenhuma música sacra de melodia oral pomerana, pelo menos nesta comunidade.

Note o depoimento do senhor Floriano TRICHEI, membro da Banda:

Em alguns tempos tiveram aqui alguns descendentes de pomeranos e até pediram para a gente tocar para eles, nós(sic) tocamos nossas músicas e eles que são de lá não reconheceram, isso quer dizer, que eles não lembram dos pomeranos antigos. Aqui a gente tenta manter as nossas músicas também. Nem falar mais eles sabiam, vieram aqui igual a você, para pesquisar a nossa língua, porque lá, não se fala mais pomerano. A gente até chega a pensar que de certa forma foi bom nossos descendentes terem vindo para cá, pois, assim não acabaria a Pomerânia. Porque ela está aqui no Brasil. E ficamos tristes em saber que eles descendentes de pomeranos como nós não oram essa descendência. (sic)

(Floriano Trichel em entrevista concedida à autora, 20 de julho de 2006)

Em pesquisa de campo com o pastor *Anivaldo Cuin*, no dia 19 julho de 2006, colocamos para ele esse conflito entre sacro e popular:

Não há nada de errado em tocarem as músicas pomeranas desde que não sejam na igreja, pois até mesmo alguns fiéis os mais ortodoxos não aceitariam até pelo ritmo dançante e porque não são músicas com liturgia. Essa era a explicação para a não atuação da música pomerana, infelizmente, não conhecemos nenhuma música pomerana que fosse de cunho sacro, se tivessem, poderíamos até incluir no nosso culto, o que seria um prazer. Aqui na comunidade da Cruz é muito difícil um alemão nato, quase todos são pomeranos, porém, muitos deles os mais antigos preferem assim como eles foram colonizados. Os cultos são muitas vezes ministrados em alemão, pomerano e português, o último idioma se realiza para ajudar aos jovens que já possuem melhores conhecimentos da língua portuguesa. Nós pastores aqui desta região do Brasil, devemos aprender a lidar com 3 línguas distintas.

O que não desejamos para nossos fiéis é a falta de interesse em tocar na igreja, pois queremos que eles aprendam aqui a música e venham louvar pelo seu conhecimento e pela glória; a comunidade chama pela música, quando algum grupo por alguma motivo não toca nos cultos, a própria comunidade reclama. Por isso que mantemos e vamos sempre manter a música.

Martinho Lutero disse que a música deve ser executada tanto em casa como na igreja, então, não vejo nada de errado os pomeranos tocarem na igreja e fora dela. Desde que não usem a música para finalidades impróprias da palavra do Senhor, manter uma cultura não quer dizer pecado algum. O problema é que existem alguns grupos que aprendem a música conosco e nos deixam. Talvez essa seja uma das explicações para tal rigor de certos pastores com relação ao local e o tipo de música a ser executada.

Talvez alguns sejam cobrados por saberem que seus antepassados como minoria na Alemanha foram praticamente obrigados a largar a sua cultura, e infelizmente encontramos ainda alguns amigos pastores que ainda não aceitam essa atitude, que acham que a música deve ser executada por finalidade apenas religiosa, esquecendo da etnia que envolve a sua comunidade.

Nesses termos, (SCHALK, 2006, p.08) expõe claramente o pensamento do fundador da Igreja Luterana Martinho Lutero, onde podemos entender que a intenção da música não era apenas para o louvor, mas também para a alma. No entanto, para alguns descendentes de pomeranos, isso é entendido de outra forma, uma vez que foram colonizados pelos alemães e, durante o processo de aculturação, tiveram que ser obrigados, lentamente, a largar a música da Pomerânia. Assim, eles explicam a resistência de certos pastores e o apoio de outros:

A música é uma esplêndida dádiva de Deus e eu gostaria de exaltá-la com todo meu coração e recomendá-la a todos. Mas eu estou tão dominado pela diversidade e magnitude de suas virtudes e benefícios que (...), por mais que eu queira exaltá-la, minha exaltação será insuficiente e inadequada (...). Se queres confortar os tristes, aterrorizar os felizes, encorajar os desesperados, tornar humildes os orgulhosos, acalmar os inquietos ou tranquilizar os que estão tomados por ódio. (SCHALK, 2006, p. 08)

Os trechos retirados do livro *“Lutero e a Música”* descrevem o pensamento que o reformista tinha a respeito da música. Infelizmente, alguns reformistas restringiram por completo o uso da música, porém, para Lutero, a música era tão importante que concedeu a ela a união com a Teologia, considerando assim o ensino da música necessário para o conhecimento do ser.

Com efeito, esse pensamento sobre a música foi conduzindo e influenciando todos aqueles que se aproximavam da nova doutrina. Logo, não podemos esquecer que, nesse momento, a maioria dos pomeranos já estava em terras alemãs e se convertendo cada vez mais do Catolicismo Romano ao Luteranismo. Ainda sobre o pensamento de Lutero, observamos que o mesmo pesquisador declara em seu livro:

(...) Dentre todos os reformadores protestantes de seu tempo, somente Martim Lutero recomendou sem hesitar o uso da música no fomento da vida cristã e no culto da igreja.
(SCHALK, 2006, p. 08)

Podemos então entender que a igreja tem como princípio a música, seja ela sacra ou folclórica, desde que não seja usada como uma arte para o mal. Logo, afirmamos, então, que o receio de alguns membros da banda seria mesmo o da sua colonização e, talvez, por uma postura muito dura de alguns pastores luteranos atuais, que não souberam expressar corretamente o significado da música, que é exposto desde o início da igreja como uma arte divina para ajudar o ser com um todo.

As músicas referidas como sacras são músicas cantadas e escritas em alemão nato, que é a língua oficial do culto religioso e que se permite falar na igreja. São músicas que seguem o hinário luterano, além de outras que sejam de cunho religioso, aceitas pela igreja. Geralmente, os instrumentos utilizados na igreja são os instrumentos de metais, trompetes, trombones, trompas e outros, como órgão e voz.

Segundo o pastor *Anivaldo Cuim*, da comunidade da Igreja da Cruz, em entrevista no dia 07 de julho de 2006, não há culto sem música, as pessoas pedem, portanto, músicas religiosas. Ao observar tais músicas, foi notório verificar uma estrutura formal musical, dentro dos padrões rigorosos da harmonia alemã. Logo, a Banda, por ser mantida pela Igreja, tem o compromisso de estar presente nos eventos. Nesse espaço, ela passa a largar a música pomerana e a executar apenas a música religiosa alemã. É curioso que o universo musical predominante na igreja advém da cultura alemã e não pomerana. É como se ocorressem duas divisões de cultura. Se alguém cantar em pomerano, a própria população rejeita.

Esse fato é justificado pela tradição que se enraizou entre os pomeranos em decorrência do domínio alemão. O espaço religioso ou espaço sagrado é o local em que a ética camponesa entra em contato com a moral religiosa luterana. Neste aspecto, entendemos que a música sacra para os pomeranos tem um sentido que provém da identidade religiosa, mas que também provém de sua

etnia racial e cultural, que foram destacadas entre os alemães durante a dominação e sua catequização.

Segundo o antropólogo GEERTZ (1989, p.93), os significados religiosos somente podem ser guardados por um símbolo. Se pensarmos sobre essa perspectiva podemos concluir que, para esses pomeranos, a música fiel luterana, sacra e alemã, é um símbolo do sagrado, uma vez que a música é também uma linguagem. Sendo assim, a música sacra alemã é um marco, um símbolo de fé e de uma ontologia ou cosmologia, por meio de uma estética e de uma formação moral religiosa que teve raízes fortes pela sua catequização alemã.

Se um conjunto de símbolos sagrados, tecido dentro de uma ordenação, forma um sistema religioso, podemos, então, a partir dos pensamentos de GEERTZ (1989, p.95), refletir que a música, para os pomeranos, é um símbolo bem visível e que é relevante para a formação do sistema religioso, pois, caso não fosse, esses não levariam a sério tal diferença entre a música considerada sagrada e as populares que provêm da miscigenação da cultura pomerana e dos povos que os dominaram.

Nesse sentido, acreditamos que a musicalidade dos pomeranos, especificamente em Melgaço, no ES, é mais do que a busca da origem de seu povo, sendo também, uma forma de manter vivos os seus costumes e uma sociabilidade entre eles. Entender a cultura e os costumes desse povo talvez seja um caminho mais rico em possibilidades para uma reflexão analítica sobre música dos descendentes de pomeranos e seu significado dentro da realidade atual.

As especulações mais antigas parecem assinalar que a música pomerana esteve sempre presente na alma desse povo. No Brasil, tal música não se resume apenas em significados de cunho religioso, visto que é também uma forma de resgate das grandes lutas pela sobrevivência dos pomeranos nos tempos da imigração. Logo, grande parte do repertório utilizado pelos pomeranos de Melgaço está relacionada com as cantigas dos hinários luteranos.

A respeito da música sacra luterana, examinamos os depoimentos de pastores luteranos, entrevistados em pesquisa de campo na região de Melgaço e em outras regiões do Brasil. Analisamos também bibliografias que encontramos em artigos da Igreja Central Luterana.

Com suporte nas bibliografias e na pesquisa de campo que realizamos em Melgaço, focalizando a Banda de Metais Pommerchor, podemos então refletir sobre a importância da música na vida desse povo.

Na história dos pomeranos, a Igreja Luterana trouxe a música, que nasceu em plena Reforma para sustentar a fé de famílias de imigrantes pomeranos isolados em povoados e colônias. As melodias e os conteúdos acalmaram a saudade e tomaram forma de culto a Deus, na ausência da igreja.

Atualmente, nos momentos de louvor, adoração e também de luta, a música acolhe sofrimentos e desperta alegrias em muitos descendentes pomeranos. Para eles, não importa o local em que é executada a música sacra, mas sim a comunicação com Deus que ela proporciona.

Estou certo de que a música, entre todas as coisas de Deus, é muito especial. Recebemos dons e possibilidades para, com ela, proclamarmos o Cristo que morreu e ressuscitou para vencer a nossa escravidão e doar a liberdade. Em meio a tantos impulsos de ódio e de morte, a música com conteúdos de fé impulsiona o testemunho da vida abundante, as práticas e os gestos da vida que ressuscita.
(LIEVEN, 2006, p.125)

Buscando informações nessa área, encontramos os seguintes dados: Friedrich Genthner,² de origem alemã, pastor aposentado da Igreja Luterana de Curitiba e regente de grupos de trombonistas, tendo exercido seu ministério e magistério por 37 anos, em diversas instituições e igrejas luteranas.

Abaixo, o depoimento do Pastor Friedrich GENTHNER:

² Concluiu Teologia, em 1957; em *Neuendettelsau* na Alemanha, sendo ordenado em 1964. Em 1º de julho de 1964, iniciou o trabalho pastoral em Pirabeiraba – SC - Brasil e ficamos lá até dezembro de 1978. Neste tempo no Brasil realizou diversos cursos em canto coral, canto infantil; em Blumenau, no teatro Carlos Gomes, participou de vários seminários de música e oficinas de música e finalmente, também realizou cursos voltados para educação musical em Curitiba. Desta forma, adquiriu conhecimentos para atuar neste campo na Igreja. Atualmente, reside em Curitiba.

Eu nasci em 26-02-1936 em *Heidelberg* na Alemanha. A minha mãe era *Susanne Genthner* e meu pai *Hermann Friedrich Genthner*. Eu era mecânico formado e trabalhava na roça. Meus irmãos eram obrigados a servir na 2ª Guerra Mundial; o seu pai morreu e 2 irmãos faleceram na Guerra, por isso ele tinha que assumir o trabalho na roça. Nós somos seis filhos: eu, *Johann Friedrich, Philipp, Luise, Georg, Hermann e Erna*. Meus irmãos e irmãs moram todos em Heidelberg. A idéia e desejo dos pais era que eu assumisse o trabalho na roça. Os pais começaram de nada e lutaram com muito sofrimento para se estabelecer.

Eu freqüentei 8 anos da escola básica / popular (1942-1950). Por causa da 2ª Guerra Mundial perdi 3 anos escolares. Freqüentei 3 anos a escola profissionalizante de agrônomo (1950-1953) e trabalhei num campo de experiência da firma BASF. Após a conclusão do estudo (22-09-1953) e do período prático trabalhei em *Meckenheim - Bonn, Nürnberg, Saarlouis e Orlens* na França. Neste tempo avalei bastante a mim e a minha vida e cheguei à conclusão de voltar ao estudo e estudar teologia para trabalhar no exterior. DE 1957 a 1961 estudei teologia em *Neuendettelsau*, na Alemanha, fui ordenado em 12-04-1964. Minha esposa e eu casamos em 28-12-1963, em *Heidelberg* e, em junho de 1964 partimos de Hamburgo na Alemanha para o Brasil. Em 1º de julho de 1964, iniciamos o trabalho pastoral em Pirabeiraba – SC e ficamos lá até dezembro de 1978. Em Pirabeiraba nasceram os nossos cinco filhos: Cristine que vive em Nürnberg trabalhando num ancionato como enfermeira; Matthias formado em informática e

inglês trabalha no banco HSBC em Curitiba; Susanne formou-se em técnica de secretariado na UFPR e procura um trabalho; Stefan está estudando educação física e atua como professor de remo em Curitiba e organiza campeonatos; Cláudio estudou técnico de construção e geologia na UFPR e fez o mestrado em São Paulo na UFSP e trabalha na firma Geoclock. Em 11-12-1978 iniciamos o trabalho suburbano em Curitiba até 1999. Após esta data continuei trabalhando voluntariamente com os coros de trombones e coros de vozes. Numa das viagens a Panambi-RS sofri um enfarte. A partir dali a minha vida mudou. Neste tempo no Brasil fiz muitos cursos em canto coral, canto infantil em Blumenau no teatro Carlos Gomes e participei em seminários de música e oficinas de música em Curitiba. Desta forma adquiri conhecimentos para atuar neste campo na Igreja. Hoje estou morando em Curitiba com minha esposa Edda, na rua Paulo Setúbal, 3398 – 81.670-130 Curitiba – PR.

(Friedrich Genthner, em entrevista concedida à autora, por via e-mail, em 28 de novembro, 2006, por e-mail).

No encontro dos trombonistas capixabas luteranos, ocorrido no dia 12 de junho de 2006, em Domingos Martins, no ES, o pastor Friedrich Genthner nos disse o seguinte sobre a "música sacra":

“No pensamento de cunho luterano, a música é entendida como um instrumento dedicado ao homem por Deus, com a intenção de salvação entre os povos. Os músicos que compõem e executam as músicas saberão disso quando tocarem sem intenção de exploração comercial ou visões lucrativas, porque possuem a seriedade de reconhecer que esse tocar é o tocar da salvação, o tocar de Deus”.

(Friedrich Genthner, em entrevista concedida à autora – 12 de junho de 2006).

A explicação do pastor nos remete à reflexão do que é a música, desde a manifestação no século XVI, em plena Reforma, em que o louvor ao Senhor

exerceu um grande destaque entre as comunidades, justificado pelo fato de Martinho Lutero ter sido, em seu tempo, um grande incentivador do louvor por meio da música sacra. Observem as fotos do encontro:

A)



B)



Fotografia 15 – NASR, Michelle. **A - Regência do Pastor Friedrich Genthne no encontro de trombonistas realizado em Domingos Martins, B – Participantes. Domingos Martins, ES, 12 de junho de 2006.** Coleção Particular.

Com efeito, devemos considerar ainda que a instituição protestante não aceita outros movimentos artísticos, tais como a dança, que é proibida por se tratar de uma manifestação carnal, sendo considerado um ato profano, contrário aos propósitos do sistema doutrinário vigente na maioria das igrejas protestantes, em especial as luteranas. A pintura e a escultura também foram reprimidas, por serem artes que lembravam a veneração e a idolatria a imagens. Portanto, as artes que mais se destacaram foram a música³ e a literatura, com o objetivo de divulgar, preservar e louvar os ritos específicos de cada igreja protestante.

³ Especificamente, a música alemã ocupou um lugar de destaque durante os séculos XIII, XIV, XV e XVII. Nesse período, a produção de música sacra alemã é enorme, conservadora e reconhecida internacionalmente, ocupando, no entanto, uma posição secundária. Essa posição é justificada pela reforma de Lutero que, apesar de ter produzido bons resultados, não ocorreu de forma imediata. Isso atrasou as mudanças na produção musical dos cultos. Podemos entender melhor tal fato quando examinamos o texto: “A produção da música sacra alemã é conservadora e ocupa, no cenário internacional, uma posição secundária”. A reforma produziu efeitos notáveis e duradouros, mas não imediatos. A partir das famosas 95 teses afixadas em 1517, na igreja de

“Na época da Reforma, no século XVI, Lutero e outros reformadores adotaram a música como um meio importante para a divulgação dos conteúdos da fé das novas comunidades e Igrejas. A música foi contextualizada para servir ao louvor e à adoração a Deus, vestida com os novos conteúdos e propostas.”
(BERNER. 2006 p.02).

3.3.6 Educação Musical: Seus primórdios na Igreja Luterana

Martim Lutero, devido à sua enorme experiência musical e profundo conhecimento da arte tinha um pensamento especulativo, o que o levaria a crer que a música deveria ser pensada como foi em sua Educação Musical. Na sua formação, foi influenciado a entender a música em seu sentido espiritual e místico, e ainda sendo alegoricamente entendida. Fazendo uma ponte com os pomeranos, ainda notamos, em alguns eventos religiosos como o casamento, o sepultamento e a própria festa da colheita, alguns aspectos místicos nas músicas e nos próprios rituais.

Com o passar do tempo, Lutero passa a compreender a música como algo a ser exaltado na prática, ou seja, durante a *performance*, sendo esta cada vez mais aperfeiçoada, pois a música teria agora o objetivo forte de louvar a Deus. Daí a preocupação em oferecer, na igreja, uma educação musical de qualidade.

Observem:

O conceito de Lutero foi verdadeiramente reformador, pois mudou a ênfase de ciência especulativa que era dada à música para uma ênfase prática (*musica practica*), ou seja, a música como algo a ser executado praticamente, uma arte de performance. Que a música ocupava tal espaço na vida do Luterano evidencia-se claramente na formas como ele se nos aprofundou vários aspectos da música à medida que esses tocavam sua vida pessoal e familiar, bem como no grande destaque que deu à música na igreja.

Sua própria atividade musical, sua familiaridade com a música e os músicos do seu tempo, sua preocupação com que pastores e professores tivessem uma educação musical de qualidade, seu interesse em enfatizar que a música na igreja deveria receber suporte financeiro adequado, seu encorajamento à educação musical das crianças, suas tentativas em compor tanto hinos como peças

Wittenberg, começaram a surgir mudanças no culto e na produção musical. A primeira obra contendo obras para o culto luterano é de autoria de Johann Walter (1524) e intitula-se "Geystliche Gesangk Buchleyn". Suas obras são escritas para 3 a 5 vozes, onde as imitações são escassas, são homofônicas, com cortes bem claros e cadência em tônica. A função harmônica do baixo é bem audível. Ao contrário dos futuros corais de Bach, o CANTUS FIRMUS encontra-se aqui no tenor. Os textos são em geral, de Lutero.

(BERNER, 2006, p.02).

polifônicas, juntamente com sua colaboração direta com os músicos ocupados com a preparação de músicas para a liturgia, tudo aponta para uma ênfase em música como uma arte prática e de *performance* com uma função direta, crucial e importante na vida e no culto da igreja. (SCHALK: 2006, p. 22)

Quanto ao conceito do que essas pessoas entrevistadas consideram como significado "dentro da música sacra cristã", foram descritas as seguintes características: música que fale de Deus, que seja apreciada pela comunidade". O ritmo tem características da música autóctone local, no caso, da música alemã, transmitindo, geralmente, um clima de alegria.

Para a Banda *Pommerchor*, o estudo musical é de extrema importância para suas vidas. No entanto, sua principal finalidade não está em desenvolver perfeitamente uma *performance*, mas sim, em louvar a Deus por meio da música.

Nos vários ensaios assistidos, percebeu-se que o exercício do tocar significa algo como "se doar", ou seja, louvar ao Senhor e reafirmar a palavra litúrgica. Notou-se que a banda executa e adora as melodias, independentemente de sua capacidade musical. Os componentes afirmam que não estão lá para serem artistas e muito menos para obter certo *status* perante a comunidade.

A banda comenta que os ensaios são semanais, ocorrendo no pátio da Igreja da Cruz todas as quintas, das 19:00h as 21:30h. Segundo eles, esses ensaios são uma forma de discipliná-los, além do enorme prazer de tocar que já proporcionam à banda. Constatou-se que muitos se sacrificam para conseguir cumprir a tarefa. Alguns saem diretamente do trabalho para o ensaio, enquanto outros enfrentam longos caminhos até chegarem ao seu destino, diante de dificuldades como a precariedade das estradas e a ocorrência de chuvas. Para eles, o ensaio é o momento em que podem estudar e aprender o que lhes dão prazer, ou seja, a música. No início, o aprendizado era ministrado pelos pastores aos componentes da banda. Com o passar do tempo, essa tarefa passou a ser informal, e agora se deve aos próprios componentes da banda. Atualmente, a Prefeitura ajuda a banda, colocando um maestro à disposição para ajudar no aprendizado musical.

É interessante observar que, caso ocorra algum erro durante a execução das músicas nos cultos, nenhum dos componentes são crucificados, nem por parte da banda e nem por parte da comunidade.

Contudo, o que eles querem deixar claro é que tocar no culto dominical ou em eventos de cunho religioso não se trata de um show ou até mesmo de competição entre os músicos, trata-se de algo além, algo importante para cada um deles, que significa um despertar na comunidade com a música litúrgica. Ao tocar na igreja, suas vestimentas têm um caráter simples e normal, a única diferença é que tocam no coro. Isso por um motivo curioso: além da visibilidade, entende-se que se a música é a palavra do Senhor, esta deve ser proferida em posição frontal ao pastor, ou seja, estando de frente para os músicos. Já nas apresentações folclóricas, estão tipicamente vestidos com seus trajes pomeranos.

Portanto, a forma pela qual a Banda se dedica à música e sua postura para com a igreja e a comunidade, possuem uma admirável coerência perante a sua fé. A fim de admitir isso, algumas pessoas da comunidade que criticavam a postura da Banda em querer também se expressar por meio da execução não sacra, tiveram que ignorar esse ponto de vista conflitante e compreender que se trata da interação, práticas musicais e nova tendência de práticas musicais e devocionais.

Essa idéia de que cabe aos músicos plena obrigação da execução sacra deve-se aos antepassados pomeranos. Atualmente, ocorreram modificações, sendo necessário que os descendentes estudem e pesquisem as músicas populares, isso tudo, com o intuito de resgatar e cultivar a cultura pomerana e ainda de manter vivo esse passado. Sendo assim, surgem diversos grupos como a Banda *Pommerchor*, que se dedicam também a resgatar a música pomerana, desenvolvendo paralelamente a música sacra e a música popular pomerana.

3.3.7 Música popular executada pela Banda de Metais *Pommerchor*

As músicas consideradas neste estudo como populares são aquelas executadas pelos descendentes de Pomeranos em festas típicas ou no término de uma

comemoração religiosa fora da igreja. Muitas vezes, são executadas em um pequeno grupo, mas também podem ser executadas em grandes festas, como a recepção das tradicionais festas de casamento.

Enfatizamos que a música presente nessas festas, reproduzidas de forma sensível e significativa, possui em sua linguagem sonora, uma transmissão sensibilizadora e de representação para o seu povo. Essa representação musical se tornou cada vez mais presente e crescente nas comunidades e, conseqüentemente, uma das formas de arte mais tradicionais, destacando-se pela alegria e mistura de ritmos e formas musicais, que podem ser observados na peças de cunho popular em países como: Alemanha, Polônia e Rússia.

É importante observar que, enquanto as músicas sacras possuem caráter conservador e tradicionalista voltados para a cultura alemã, as músicas populares que foram trazidas pelos imigrantes pomeranos e difundidas pelos descendentes possuem um caráter misto e livre, quanto aos seus temas musicais, lembrando as dominações da antiga Pomerânia.

O que, de fato, deve-se levar em consideração é que a música popular desses pomeranos é uma mistura de danças de origem européia, provavelmente ocorrida no século de dominação, adaptado e assimilado ao seu *ethos*.

Selecionamos os principais estilos encontrados:

- MAZURCA: tem suas origens na Polônia. Na música folclórica pomerana, esta forma é muito utilizada em festas de comunidade. Geralmente, possui compasso ternário, sendo menos dançante devido a seu caráter erudito;
- POLONESES ou “POLONAISES”: música dançante de origem polonesa. As poloneses populares dos pomeranos possuem compasso ternário, *allegro* e vivo. Trata-se de uma dança mais marcada do que a *Mazurca*. Sua influência veio da dominação da Polônia sobre a Pomerânia;
- VALSAS: são as preferidas pelos pomeranos. Podem ser alegres, lentas e melancólicas. A origem da valsa deverá encontrar-se no *Landler*, dança rústica alemã, existindo, porém, quem a faça derivar da velha volta

provençal, esta por sua vez de ascendência italiana. Tomás Borba e Lopes-Graça, em seu dicionário, salientam que a valsa ou as danças que se lhe assemelham pelo ritmo ternário, já eram conhecidas no século XV. Provavelmente, os pomeranos herdaram essa tradição dos próprios alemães;

- **MARCHINHAS OU MARCHAS:** possuem espírito alegre e brilhante. A marcha foi, originariamente, um gênero musical destinado a acompanhar a movimentação de grupos humanos, sobretudo militares, tocada por instrumentos de sopro e percussão. Segundo SARDINHA (1996, p. 45), no século XIX, as bandas militares foram os seus principais intérpretes, passando depois às bandas civis ou filarmônicas, certamente por influência dos seus maestros que quase sempre acumulavam cargos de direção em ambos. Possui característico compasso quaternário. Provavelmente, os pomeranos, por terem um espírito patriarca, sempre estiveram em contato com as marchas, até porque estavam sempre em mudanças de dominação. A banda Pommerchor executa diversas vezes a mesma marcha a pedido de vários descendentes da comunidade. Segundo eles, é o que anima o povo;
- **XOTE:** o "Xote" tem sua origem na dança folclórica da Escócia, na segunda metade do século XIX. Aos poucos, foi conquistando a Europa. Na Alemanha, ganhou um ritmo valsado pela influência da Valsa Vienense. Sendo assim, os pomeranos adquiriram essas peças por forte influência alemã e por também terem sido dominados por esses povos;
- **POLKA:** a polca, no seu característico compasso binário, terá conhecido nascimento na Boêmia, no princípio do século XIX e apareceu em Paris em 1840, tornando-se moda nos salões, ganhando a Europa. Segundo Maurice Louis, a França conheceu, com a polca, uma autêntica revolução na dança, já que fez furor não só na burguesia, mas também no âmbito do povo. De tal forma, que tirou a total atenção da contradança, que era, até então, a dança mais praticada.

Assim, a sensibilidade musical, bem como o processo das festas tradicionais dos pomeranos, mesmo tendo perdido um pouco de sua sutileza e diversidade

incomensurável, estimularam a perseverança desse povo na luta para manter sua cultura e história.

Contudo, podemos resumir que a música popular está diretamente relacionada com a música religiosa, pois, em diversas ocasiões, a música popular é o encerramento de uma comemoração de cunho religioso, ou seja, dentro da igreja inicia-se um processo de música sacra e após o culto, a festa continua com as músicas populares. A transmissão da musicalidade popular e sacra desse povo permite a construção de uma identidade que consideramos, portanto, mista, por terem, em suas estruturas, as características étnicas de um povo mesclado pelas culturas pomerana, alemã e aquelas dos diversos países que o dominaram.

Os pomeranos desse distrito possuem, em cada família, pelo menos um músico que exercita seu ofício, tocando tradicionais concertinas, instrumentos habitualmente usados em suas festas e nos grupos populares. A concertina, trazida pelos imigrantes pomeranos, é considerada por eles um instrumento de muita graça e que muito sensibiliza o coração e a alma do pomerano. Esse instrumento está presente em todas as festas de cunho popular, principalmente nos casamentos e atividades coletivas. Geralmente, o ensino da concertina é passado de geração à geração, sendo difícil encontrar uma família que não possua um músico que toque concertina.

Esse instrumento se classifica como um aerofone, por possuir palhetas livres que são acionadas através de um fole que une os dois teclados. O teclado da mão direita produz as notas, ou seja, a melodia, enquanto o teclado da mão esquerda produz os acordes e baixos do acompanhamento. É um instrumento largamente difundido na música de raiz tradicional e popular européia, embora tenha surgido apenas no princípio desse século, depois de construtores alemães terem transformado os seus ancestrais chineses, nomeadamente na utilização de palhetas metálicas. Tem a particularidade de emitir notas distintas quando se pressiona uma tecla e se aciona o fole em cada sentido, o que o distingue do acordeão (que emite sempre o mesmo som, independentemente do sentido em que se aciona o fole). A variedade de concertinas com diferentes afinações é enorme, podendo cada uma ter mais que uma fileira de teclas. Essas fileiras de

teclas podem ser afinadas em diferentes tons. No grupo Pommerchor, quase todos os membros tocam concertina. Porém, esse instrumento, para eles, está inserido em um contexto musical mais popular.

Em pesquisa de campo, procuramos perceber, nas entrevistas com os membros da banda, registros da memória que focalizassem o seu modo de vida camponês e suas transformações através das gerações de descendentes pomeranos. Nas casas dos integrantes da banda, encontramos uma grande quantidade de material iconográfico (fotografias, quadros com dizeres bíblicos em alemão e certificados de procedência da família ou confirmação religiosa luterana, além de uma grande variedade de partituras musicais de cantigas populares, transcritas por eles mesmos), o que auxilia a manter as relações com o passado comum.

Entendemos, portanto, que a música popular resgata as danças e cantigas do povo pomerano.

Na música instrumental, que é o nosso foco, observamos músicas em forma de canção, que são apropriadas para as festividades, como bailes de salão e de comunidades. Assim, tivemos a oportunidade de observar várias execuções desse grupo em festas folclóricas e identificamos diversas formas, como: as marchas, os xotes, a polca, a valsa e as mazurcas. Tais formas nos remetem à Alemanha e à Polônia. Interessante destacar que o *xote* foi uma forma muito adotada pelos pomeranos, por se tratar de uma música de característica camponesa. Em geral, os ritmos e as canções expressavam temas ligados ao meio campestre.

Outra constatação importante é que poucas mulheres podem tocar em bailes. Cabe a elas se dedicarem ao coro da igreja. Já os homens têm, por obrigação, alegrar a comunidade e resgatar a cultura pomerana, por meio desses eventos, uma vez que, na igreja, são executadas apenas músicas da liturgia luterana e de caráter totalmente alemão.

O motivo pelo qual as mulheres não participam de grupos musicais folclóricos deve-se à mentalidade do pomerano, segundo a qual cabe à mulher dedicar-se ao lar. Para eles, esses eventos precisam de uma disponibilidade maior por parte

do executante, pois envolvem viagens, execuções noturnas – às vezes realizadas em locais não apropriados para senhoras – sendo até mesmo considerada uma atividade vulgar para elas.

Além dos metais, a concertina é extremamente importante para essas músicas, pois a maioria das canções possui uma sonoridade e ritmo envolventes, desencadeando a vontade de movimentar o corpo e de transmitir um ar de alegria pelos salões. Por ter essas características, esse instrumento passa a ser indispensável ao pomerano, sendo, porém, não muito aceito pela igreja.

Geralmente, nas músicas populares, a dança sempre esteve muito presente. Isso é visível quando estudamos a história da imigração pomerana, em que a música está entrelaçada com a vida camponesa.

Segundo o pesquisador Ismael TRESSMANN, professor do Projeto PROPEPO⁴, a música folclórica pomerana do Espírito Santo baseia-se em temas voltados para o campo.

As letras das canções devem, idealmente, refletir temas ligados ao campo. Textos que falem sobre os instrumentos de trabalho, da labuta das pessoas na roça, que reflitam, enfim, o modo de vida camponês. Por isso, há uma predileção muito grande pela música caipira, como a *moda da viola*.
(TRESSMANN, 2004, p.02)

A forma musical que mais se aproxima da Alemanha nessas músicas folclóricas, é o *Lied*, forma que significa canção, dança, idêntica à da ària barroca ABA que, na maioria das vezes, afeta a segunda parte da música, ou que, geralmente no seu final, é identificada por uma mudança de tonalidade e pelo retorno do período principal e tom principal. Algumas vezes, encontramos algumas variações que seguem a variação de uma coda retórica.

Normalmente, as músicas executadas, por esse formato, pelos pomeranos, apresentam cinco seções, seguindo o sistema formal: A – B – A – B – A.

Observemos as definições de dois conceituados autores:

⁴ PROPEPO. PROJETO DE EDUCAÇÃO POMERANA. Desenvolvido com o apoio da Prefeitura Municipal de Domingos Martins ES.

Lied, Lieder (Al.): Canção, canções. Especialmente canções alemãs do período romântico.
(Hal, LEONARD, 1996, p.92).

Lied: Canção alemã. Sua estrutura ficou famosa nos compêndios de morfologia, tendo inclusive servido de modelo para muitas outras formas. Baseada geralmente em um A – B – A ou A1, o *Lied* representa a perfeita união poesia - música. Os mestres que mais se consagraram nesta forma foram: Mendelssohn, Schumann, Schubert.
A denominação *Lied* subordinou-se ao idioma de cada país: no Brasil, Canção; em Portugal: Modinha, na França, Chanson, etc.
(ADAM & VALLE, 2000, p.83).

Logo, esse gênero *Lied* ou *Lijd*, como se fala no idioma pomerano, subdivide-se, segundo o pesquisador Ismael TRESSMANN, em:

- *Danslijd:* canções de bailes;
- *Kinerlijd:* canções para ninar, geralmente entoadas *a capela*;
- *Speellijd:* Canções de roda que também são, geralmente, entoadas *a capela*.

Mas, o que notamos no grupo Pommerchor a respeito das músicas populares pomeranas é a primeira divisão, ou seja, as canções para bailes. É possível, no entanto, entender esse tipo de manifestação musical, como algo do cotidiano e bem enraizado, em parte, pelo passado, das musicalidades que marcaram a vida desse povo, como diversão e lazer.

Sabemos que seria um erro crer que o fato musical não passa de *performance*, sem ligação com a simbologia, com a comunicação, quando, na verdade, a música, além de meio de comunicação e expressão, carrega a experiência de povos em territórios anteriores, muitos dos quais já desapareceram, definitivamente, do mapa mundial, como é o caso da Pomerânia.

Para os descendentes pomeranos capixabas, a música popular não é apenas um ato profano, mas sim, uma linguagem capaz de traduzir muitos sentidos, sentimentos e lembranças de sua cultura. No entanto, essa experiência de música, acumulada de lembranças de sua cultura anterior, nada mais é do que um resgate de significados.

A coerência e o sentido musical são sempre acentuados entre as idéias e temas principais e seus desenvolvimentos. O término das obras, geralmente em cadência perfeita ou mesmo na clássica direta, são as freqüentes finalizações dessas músicas. Possuem poucos trinados e harmonia simples, com andamentos variados, mas geralmente ficam entre *rápido–moderato*, *allegro* e *vivace*. A linguagem rítmica é bem simétrica e a sua melodia tem um apoio tonal predominante, conduzindo-nos a uma linguagem harmônica clássica.

CAPÍTULO IV

4. Análise semiológica: Aplicação do método SAAC.

Dentre as várias músicas que tivemos a oportunidade de escutar, cinco nos despertaram um profundo desejo de incluí-las em nosso estudo, dentro de uma visão contextualizada da Etnomusicologia aliada à Semiologia. Nós as escolhemos por terem mais significados para a comunidade pomerana de Melgaço e por se tratarem de músicas de rituais sacros como a festa da colheita e da confirmação do batizado, à luz da execução da banda *Pommerchor*. Essas músicas também foram escolhidas com a participação e por sugestão da banda de metais *Pommerchor*.

Conseguimos os arranjos no arquivo pessoal da própria banda. A gravação que está disponibilizada junto a esse estudo foi realizada durante vários cultos no momento da realização dos dois eventos citados. As músicas são:

<i>Música (alemão)</i>	<i>Música (português)</i>	<i>Ocasão sacra</i>
<i>EHRE, EHRE SEI GOTT INDER HÖHE!</i>	Glória a Deus nas alturas	Festa da colheita, 2006.
<i>ANDANTE</i>	Andante	Festa da colheita, 2006.
<i>BIS HIERHER HAT MICH GOTT GEBRACHT</i>	Até aqui me trouxe Deus	Festa da colheita, 2006.
<i>JAUZET DEM HERN, ALLE WELT</i>	Celebrai com júbilo ao Senhor, todas as terras.	Festa da confirmação, 2006.
<i>HINO DA POMERÂNIA</i>	Hino da Pomerânia	Festa da confirmação, 2006.

Ao realizarmos as análises aplicando os *modos do Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC)*, percebemos que existem vários *modos* que estão praticamente idênticos entre as partituras, com poucas mudanças. Isto nos fez concluir que as peças têm diretrizes similares para a finalidade almejada por esses pomeranos luteranos. Sob estes aspectos, estamos levando em consideração o *modo de significação*, a partir dos traços de identidade que essas peças possuem para esse grupo de pomeranos, segundo o *modo de valores* que nelas observamos. Para o grupo *Pommechor* e mediante os registros de pesquisa de campo de alguns fiéis e líderes da Igreja luterana da Cruz de Melgaço de Baixo - Domingos Martins, todas essas peças possuem um significado de fé e aclamação ao Senhor.

4.1 MÚSICA: *EHRE, EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE!*

Franz Schubert

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas
Modos de tons/cores / timbres.	Os timbres causam a sensação de brilho contido, sobriedade e solenidade ¹ .
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Solene Estrutura: Harmônica Equilíbrio: Simetria estrutural Conteúdo: Sacro Língua: Alemã Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	A – B (tabela III)
Modo de Planos	A tonalidade é Lá bemol maior, girando em torno dos acordes que regem a sua escala.
Modos de articulação	Fraseado clássico, notas em legato.
Modo de discurso	Discurso poético-musical (forma homofônica), coro. ²
Modos de justaposição e simultaneidades	Acordes perfeitos e com sétimas em encadeamentos clássicos, quatro vezes.
Modo de leitura	Análise metodológica: (SAAC)
Modos de direcionalidade	Tabela II.
Modos de intensidade	Agógica: <i>sostenudo</i> . Densidade: Tabela II Dinâmica: Tabela II
Modos rítmicos	Verificar tabela I.

¹ Para o caráter de solenidade contribuem os *modos de timbres*, *de agógica* (o andamento) e a forma (estrutura coral), influenciados pelo texto.

² A análise focaliza apenas o discurso instrumental da Banda *Pommerchor*.

Modo de significação	Hino de aclamação ao Senhor, glória a Ele nas alturas, pois Ele é o Salvador.
Modo de Luz	<p>Criam uma dialética do claro e escuro; trata-se das partes A e B, sendo A clara por estar expondo uma tonalidade maior com poucas modulações.</p> <p>A parte B escurece, por conter dominantes individuais de outras tonalidades.</p>
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I

Modos Rítmicos

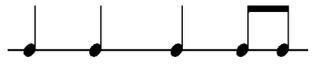
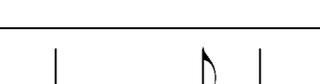
	Célula	Quantidade
01		02 X
02		03 X
03		06 X
04		03 X
05 Trompete		02 X
06 Trombone		02 X

Tabela II

Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe!

Franz Schubert (1797 - 1828)

♩ = 76 - 88

Legato

1° Trompete
2° Trompete

Trombone
Tuba

1° Tpt
2° Tpt

Tbn
Tb

1° Tpt
2° Tpt

Tbn
Tb

1° Tpt
2° Tpt

Tbn
Tb

f Luz

f

f Luz

Sombra

mp Luz

Sombra

f Luz

mp

f

mp

Legenda:

- *Modo de direcionalidade*
- *Modo de articulação*
- *Modo de intensidade:*
 - *Dinâmica*
 - *Densidade**
 - *Agógica*
- *Modo de timbre*
- *Modo de Luz / Sombra – (nível estético)³*

* A densidade tende à similaridade

Tabela III

Modo de estrutura

01												16
Ab												Ab
01	A				08	09	B				16	
Ab					Eb	Eb7					Ab	
01	a1	04	05	a2	08	09	b1	12	13	b2	16	
Ab		Eb	C		Eb	Eb7		Ab		Eb7	Ab	

O *modo de planos* basicamente se passa em Lá b maior. Veja na partitura abaixo a análise harmônica da peça, onde podemos observar os *modos de planos* e de *justaposição e simultaneidades*, analisamos ainda, as oscilações modulatórias decorrentes das dominantes individuais que estão entre parênteses na partitura.

³ Será neste estudo utilizado o símbolo (n.e), para abolir a necessidade de repetição do termo referente ao nível estésico.

Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe!

F. Schubert

The score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major). It consists of four systems of music. The first system is for the brass instruments (1° Trompete, 2° Trompete, Trombone, Tuba) and includes chord symbols: A^b , Fm , $B^b m$, E^b , A^b , E^b , C , C^7 , Fm , $B^b 7$, E^b , $B^b 7$, E^b . The second system is for the piano accompaniment with the same chord symbols. The third system includes performance markings (P) and chord symbols: E^b , E^b/A^b , E^b/A^b , E^b , A^b/E^b , E^b , C , Fm , C , Fm , $B^b m/D^b$, C . The fourth system includes performance markings (P), (B), and chord symbols: $A^b 7$, D^b , A^b/E^b , E^b , A^b , $A^b 7$, D^b , A^b/E^b , E^b , A^b . Fingering (I, II, V) and performance markings (A) are also present throughout the score.

(A) - Apojatura
 (B) - Bordadura
 (P) - Passagem

Análise: Michelle F. Naur

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

A partitura é composta para um coro de quatro vozes, sendo rusticamente adaptada para instrumentos de metais. Portanto, a primeira voz é substituída pelos primeiros trompetes, a segunda voz pelos segundos trompetes, a terceira voz pelos trombones e a quarta voz pelas tubas (n.e).

Existe uma semínima pontuada, executada pelos trombones que permite uma finalização da peça com maior densidade, e leva à sensação de finalização solene.

O andamento da música foi identificado como semínima 78-88 na pesquisa de campo, *sostenudo*, sem variação. A densidade é formada pela instrumentação de blocos corais, com a exploração exclusiva do sistema tonal.

O compasso é um quaternário simples, andamento métrico, com equilíbrio na lógica na construção das frases, presente a harmonia clássica. A macro-estrutura é A – B. A parte A, esta dividida em duas frases, a1 e a2, que também se subdividem em duas semi-frases de 2 compassos. A parte B, se compõe de: b-c-d (três semifrases) com sinal de repetição. De forma geral, a elaboração estrutural é composta por frases a quatro vozes com abandono da polifonia e com evidente adesão da harmonia clássica. Toda a composição é estruturada homogeneamente.

O discurso nesta peça é marcado pela harmonização. A presença na música de acordes perfeitos e de sétimas é muito forte.

Ao observar as direcionalidades da peça, verificamos que sopranos, contraltos, tenores e baixos fazem uma linha angulosa em cada frase (conforme demonstra a tabela II).

A maneira de ligar e articular a música, mais uma vez se destaca pelos blocos corais, intervalos de harmonias constantes, repetições de notas, finais de frases em mínimas e pela nota pontuada no final da peça.

As mínimas no final das frases causam uma sensação de magnificência e grandiosidade. Já a pontuada no final da peça causa um arremate solene. Essa

articulação nos permite lembrar as formas estilísticas dos compositores sacros do século XVIII, ou seja, corais de tamanho pequeno e expressividade concentrada, uniformidade estilística e variedade expressiva.

No *modo de planos*, há o contorno melódico bem definido em Lá bemol maior, com a seguinte perspectiva: Lá b M - Fá m - Mi b M - Lá b M (parte A) e Lá b M - Fá m - Lá b M (parte B).

Toda a música se apresenta, com suas oscilações refinadas e expressivas, destacando-se notas características que criam harmonias e dominantes individuais, (verificar nos compassos 3, 4, 7, 8, 11,12 e 15) de caráter solene (n.e).

4.2 Música: *Andante*

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas
Modos de tons/cores/ timbres	Os instrumentos conotam solenidade.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Solene Estrutura: Coral Equilíbrio: Simetria estrutural Conteúdo: Sacro Língua: Alemã Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	A - B - A1
Modo de Planos	A tonalidade é Dó maior girando em torno dos acordes que regem a sua escala e sua relativa Lá menor e dominante em Sol maior.
Modos de articulação	Anacruses; Estudo fraseológico; Estudos estruturais (blocos); Legato, com respiração articulada em frases, semi-frases e motivos.
Modo de discurso	Coro Instrumental
Modos de justaposição e simultaneidades	Harmonia para coro, formados predominantemente pelos seguintes graus: I,II,IV e VI, perfeitos maiores, menores e sétimas.
Modo de leitura	Método de análise (SAAC)
Modos de direcionalidade	Verificar tabela II

Modos de intensidade	Agógica: Andante Densidade: Verificar na tabela II. Dinâmica: Verificar na tabela II.
Modos rítmicos	Verificar tabela I.
Modo de significação	Evocação da atmosfera estrutural pomerana (tradições e valores). Usada para iniciar a celebração.
Modos de Luz	Veja na tabela .
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I

Modos Rítmicos

	Célula	Quantidade
01		15 X
02		06 X

Tabela II

Andante

Dieter Geißendörfer (*1939)

♩ = 96

Trompete 1
Trompete 2

Trombone
Tuba

1 2 3 4 5 Luz

6 7 8 Folge 9 Fine 10 Sombra

11 12 13 14 15 16 Sombra

17 18 19 20 21 Climax 22 Luz

23 24 25 26 27 28 mf Sombra

29 30 31 32 33 DC ao Fine

Legenda:

● Modo de direcionalidade

● Modo de articulação
(Legatos, Anacruse).

● Modo de intensidade:
- Dinâmica
- Densidade
- Agógica:
Andante

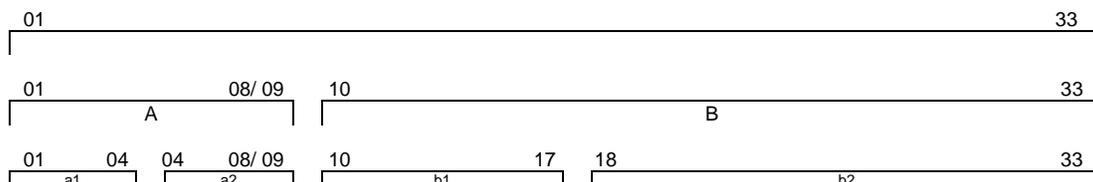
● Modo de timbre

● Modo de Luz / Sombra
(nível estético)

* Esta célula é mimetizada de modo regular e irregular em toda a peça.

Tabela III

Modo de estrutura



O motivo inicial da peça de duas colcheias e duas semínimas aparece vinte e seis vezes, ora como mimese regular, ora como mimese irregular e/ou invertida. Tal motivo acaba sendo importante para os *modos de estrutura, de tons, cores e timbres* e para os *modos de articulação*. Para os *modos de tons, cores e timbres*, uma vez que ocorrem variedades de sonoridade e clima entre os instrumentos; nas articulações, por estar dando impulso à música e, estruturalmente, por ser um ritmo que dá unidade à peça.

O *modo de planos* se estabelece em torno da tonalidade principal da peça, Dó maior e suas modulações. O plano sonoro desta peça é constituído por Dó maior e suas dominantes individuais de tons vizinhos, marcadas entre parênteses.

Observe, na análise harmônica, os *modos de planos*, e de *justaposição e simultaneidades*.

Andante

♩ = 96

F C F C F C/E C G

Trompeta 1
Trompeta 2

Trombone
Tuba

5 F C F C F C/E D9sus4 G C FOLGE C G9 C FINI

T. 1
T. 2

Tbn.
Tb.

10 F C F C F C G9 F C F C

T. 1
T. 2

Tbn.
Tb.

16 F C G F C Am Em Am Em Am Em7/G F E7

T. 1
T. 2

Tbn.
Tb.

22 Am Em Am Em Am (P) D7 (P) G Am Em Am Em

T. 1
T. 2

Tbn.
Tb.

28 Am G FMaj7 B° E Am Am Am7 D7 G7 D.C. al Fine

T. 1
T. 2

Tbn.
Tb.

(A) - Apojatura - (Ant) - Antecipação - (B) - Bordadura - (E) - Escapada - (P) - Passagem

Análise: Michelle F. Nasr

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

Observa-se um contexto sonoro, dotado de diálogos musicais compostos por anacruses, que são interpretadas pelos trompetes e trombones. Sendo assim, levamos a evocar uma grande conversa instrumental, que, muitas vezes, nos conduz ao pensamento de uma peça não apenas sacra, mas que sugere um divertimento instrumental, notoriamente marcado por anacruses e blocos corais. Interessante destacar que a tuba também entrelaça esse discurso com suas linhas melódicas de graus conjuntos ascendentes e descendentes, o que ocorre também em outros trechos, porém com instrumentos distintos. A tuba assume o papel da voz de um baixo como no canto coral, transmitindo, com nitidez, a ponte musical que entrelaça a continuidade da obra, evidenciando-se através do ciclo anacruse-resposta (no motivo temático), utilizando para isso a harmonia clássica e a troca de timbres na anacruse.

As articulações giram em torno das *anacruses* dispostas harmonicamente em cada instrumento. Tais modos articulatórios estão relacionados ao estudo fraseológico, ou seja, das micro e macro-estruturas e ao estudo da peça musical como um todo.

As anacruses podem também relacionar o timbre às sensações sinestésicas relativas às cores. Quando executadas pelos trompetes, verificamos uma sonoridade mais clara e sutil, o que nos remete a cores claras. Já a execução pelos trombones, que se fez através de sonoridade grave, correlaciona-se com cores escuras. Os jogos de luzes são identificados pelas modulações, sendo a sensação de escuridão identificada nos compassos 20 e 21 pelas modulações ocorridas (n.e). Outro ponto encontra-se no início da parte B (compasso 10), que se justifica pela mudança da instrumentação da anacruse e pela modulação para Mi maior.

O próprio título da música faz menção ao andamento, *andante*. A peça, estruturalmente, encontra-se em um A - B - A1, passando por muitas variações de um só tema. No trecho A predomina motivo principal da peça em mimese regular em Dó maior. A parte B é definida pela mudança de instrumentação e variação do

motivo principal (mimese irregular), por conter dominantes individuais, verificadas nos compassos 19, 20 e 21.

4.3 Música: *Bis hierher hat mich Gott gebracht*

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas
Modos de tons/cores / timbres.	Atmosfera psicológica: Solenidade, majestade e equilíbrio.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Solene Estrutura: Coral Equilíbrio: Simetria. Conteúdo: sacro Língua: Alemã Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	A - B - A1
Modos de Planos	A tonalidade é Si bemol Maior girando em torno dos acordes que regem a sua escala com perspectivas de dominantes individuais.
Modos de articulação	Articulação em anacruses, legatos e staccatos. Presenças de contratempos, notas pontuadas e sincopadas.
Modo de discurso	Coro instrumental.
Modos de justaposição e simultaneidades	Harmonia para coro, predominando os graus I,II,IV e V, perfeitos maiores e menores ou com o uso de sétimas.
Modo de leitura	Método de análise: (SAAC).

Modos de direcionalidade	Verificar tabela II.
Modos de intensidade	<p>Agógica: Varia durante a peça na seguinte ordem: Parte A: <i>Moderato espressivo</i>. Parte B: <i>rallentando</i>; no compasso 32, observa-se um “a tempo”. Verifique na tabela II.</p> <p>Densidade: A própria instrumentação em metais influi decisivamente na densidade.</p> <p>Dinâmica: Verificável na tabela II.</p>
Modos rítmicos	Verificar tabela I.
Modo de significação	Atmosfera sacra luterana criada pela música e sua interpretação remetem à caminhada da pessoa por meio da orientação do Senhor.
Modo de Luz	Verificar partitura.
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I
Modos rítmicos

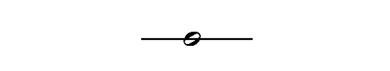
	Célula	Quantidade
01		11 X
02		05 X
03		08 X
04		08 X
05		02 X
06		02 X

Tabela II

Bis hierher hat mich Gott gebracht

EG 329b

Alexander Serr (*1950)

Choralvorspiel

1 $\bullet = 114$ 2 3 4 5

Trompete 1
Trompete 2

Trombone
Tuba

Articulação

Sombra

6 7 8 9 10

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.
Tb.

sim.

Luz

11 12 13 14 15

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.
Tb.

16 17 18 19 20

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.
Tb.

sehr weich

21 22 23 24 25

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.
Tb.

Luz

Sombra

2 Bis hierher hat mich Gott gebracht

The image shows a musical score for three systems of instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, and Tbn./Tb. The score is annotated with various performance instructions and aesthetic markers. Red lines connect notes across staves, indicating directionality. A yellow box highlights a section from measure 31 to 32, labeled 'molt rit.'. A blue box highlights a section from measure 32 to 33, labeled 'a tempo'. The words 'Sombra' and 'Luz' are written in blue text below the notes in measures 28, 34, 37, and 39. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Legenda

- *Modo de direccionalidade*
- *Modo de articulaco*
- *Modo de intensidade*
 - *Densidade*
 - *Agógica*
 - *Dinâmica*
- *Modo de timbre*
- *Modo de Luz / Sombra: Nível Estsico*

Tabela III***Modo de estrutura***

A		B		A1	
01	16	17	31	32	39
Bb	F	Gm	F	Bb	F

Bis hierher hat mich Gott gebracht

Alexander Serr

1° Trompete
2° Trompete

Trombone
Tuba

5

9

13

17

$B\flat$ F/A Gm $B\flat/F$ F Cm/ $E\flat$ $E\flat$ F (P) (P) (P) (P) (A)

$B\flat$ F/A $E\flat/G$ F Gm $^7/F$ Cm/ $E\flat$ (P) F $B\flat$

$B\flat$ F/A Gm Gm $^7/F$ Cm/ $E\flat$ $E\flat$ F (P) (P) (P) (A)

Gm/ $B\flat$ F/A $E\flat/G$ $B\flat/F$ Gm $^7/F$ Cm/ $E\flat$ F $B\flat$

Dm Gm/ $B\flat$ F/A $B\flat$ $E\flat$ Cm 7 F 7 $B\flat$ F

IV V

I IV V I

IV V

VI IV V I

II V I

(A) (B) (P) (P) (P) (P) (A)

(A) (A) (P) (P) (A)

Analysis: Michelle F. Naur

Bis hierher hat mich Gott gebracht - 2

21 E^b (P) E^b/G Gm^7 (P) C^7/E F

25 F (A) Dm/F Cm B^b/D Cm/E^b F^7 B^b/D F/C B^b Gm

29 F (P) Cm^7 (P) F^7sus^4 F^7 B^b F/A (P) Gm Dm/F F (P)

molto rit.

34 E^b Cm/E^b F^7 (P) (P) B^b F/A (P)

37 Gm Dm F (P) E^b Cm/E^b F B^b

Obs: Os *modos de planos e de justaposição e simultaneidades* estão na análise harmônica que demonstramos.

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

A música possui uma indicação muito intrigante, *choralvorspiel* que, em português significa “grande coral”. Foi escrita originalmente para um coro, com compasso quaternário, ocorrendo um contraponto entre as vozes. Tal peça denota serenidade (n.e), grande solenidade (n.e) e originalidade na expressão, características das músicas sacras protestantes. As sensações de contraponto nesta peça nos transmitem a noção de marcha (solene), constatada no primeiro momento, com o motivo 1, de A, e no segundo momento, com a parte B, onde encontramos uma sensação ainda maior de diálogo entre as vozes, porém, com contraponto de pouca movimentação.

No *modo de planos*, observamos um contorno melódico bem definido, em Si bemol maior, com duas dominantes individuais indicadas nos compassos 23 e 24. Toda a música está dentro do sistema tonal, à luz de uma harmonia contrapontística, com notas características da tonalidade principal de Si bemol maior e com marcas de cadências perfeitas, ou seja, dominantes e tônicas, subdominantes e dominantes, com oscilações em outros graus que fazem parte do sistema de modulação da própria escala de Si bemol maior.

A reverberação harmônica, que permanece métrica, regular e em movimento, possui uma sensação de algo sacro e majestoso em direção a Deus (n.e). Isso se mantém pela sutileza harmônica e contrapontística da sua composição, o que se relaciona com sua comunicação global e estabilidade musical, mediante as regiões grave, média e aguda, ora tendendo mais para o agudo, ora mais para o grave, mas sem perder a referência da região média.

As direcionalidades melódicas estão bem articuladas, horizontais, ascendentes e descendentes, evidentes e explícitas na partitura, e nos trazem a sensação de triunfo, solene e imperial.

A peça de forma geral conota um admirável diálogo entre os instrumentos, na sinuosidade tranqüila da linha da melodia, conduzindo ao ponto culminante verificável no compasso 10, o que fica também por conta da harmonia associada ao movimento, lembrando os triunfantes metais em louvor ao Senhor e as graças que o homem pode obter seguindo a Deus, na tensão das expectativas que se resolvem no diálogo entre os metais por meio de direcionalidades.

Um fato significativo diz respeito ao timbre, que, originalmente, foi elaborado para um coral. No entanto, é interpretado por metais (trompetes, trombones, tubas e bombardinos), havendo passagens entre grave e agudo na interpretação dos trompetes, com destaque na parte B. A parte harmônica nos apresenta grande sutileza, onde a disposição dos acordes dentro da escala de Si bemol maior cria tensões e resoluções, com algumas suspensões, justificando a presença da solenidade sacra existente na peça.

Os jogos de luzes e sombras são observados claramente nas partes da estrutura formal da peça A, B e A1, no jogo dos contrapontos que dialogam dentro dos acordes e da harmonia que entrelaçam entre si.

O movimento melódico principal da voz superior da parte A, nos transmite uma visão mais clara da peça. Isso se justifica pelo andamento e contraponto existentes em algumas partes, que se destacam pela sensação de alegria e sutileza. Com efeito, a parte B, nos compassos 16 até 31, nos repassa uma sensação mais rarefeita, isso porque ocorre diminuição do andamento (n.e). A harmonia passa para Sol menor e termina na dominante de Sol. O canto do baixo cria ondulações que sugerem amplitude ou velamento, evocando sensações discretas de luz e obscuridade.

Tratando-se dos *modos de dinâmica*, não há definição estabelecida na partitura, proporcionando liberdade de expressão aos intérpretes.

Evidencia-se o modo de intensidades natural, exigido pela expressão do diálogo musical existente na música. Observando a parte A, encontramos maior intensidade de som em função da maior movimentação das vozes e, na parte B, diminuição da densidade sonora por estarem elas mais afastadas no âmbito das linhas harmônicas.

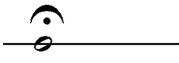
4.4 *Jauchzet dem herrn, allen wel.*

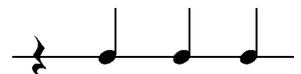
Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas
Modos de tom/ cores / timbres	Atmosfera psicológica de solenidade própria dos metais
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Solene e equilibrado Estrutura: Coral Equilíbrio: Simetria estrutural Conteúdo: Sacro Língua: Alemã Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	A - B –C
Modo de Planos	Si bemol Maior – Dó menor – Mi bemol maior e Si bemol maior essa percorrendo as seguintes dominantes individuais de Sol Maior, de Sol menor e de Si bemol.
Modos de articulação	Estudo fraseológico; Estudos estruturais (blocos); Legato, com respiração articulada em frases, semi-frases.
Modo de discurso	Discurso poético-musical (forma homofônica), coro.
Modos de justaposições e simultaneidades	Acordes perfeitos com sétimas em encadeamento clássicos, para quatro vozes. Verifique na partitura harmônica.
Modo de leitura	Método de análise: (SAAC)

Modos de direcionalidade	Verificar tabela II.
Modos de intensidades	Agógica: <i>Andante con moto, solostimmen e Andante.</i> Densidade: Verifique na tabela II. Dinâmica: Fortíssimos, pianos e crescendos. (Verifique na tabela II).
Modos rítmicos	Verificar tabela I.
Modo de significação	Música para louvar ao Senhor. Para os luteranos o momento de agradecer intensamente é muito forte, e no termo da música, devem-se observar tensões e sensações de elevação.
Modos de Luz	Encontrados nas estruturas: A-B-C Notas longas e pausa, criando tensão em notas pontuadas. (Verifique na tabela III).
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor

Tabela I

Modos rítmicos

	Célula
01	
02	
03	
04	

05	
06	
07	
08	
09	
10	
11	
12	
13	
14	
15	
16	

Obs: Nesta peça não houve a necessidade da contagem de células rítmicas. Pela variedade dos motivos rítmicos e pela não repetição deles não houve, portanto, a necessidade.

Tabela II

Jauchzet dem Herrn, alle Welt

Félic Mendelssohn (1809 - 1847)

Andante con moto

Trompete 1
 Trompete 2
 Trombone
 Tuba

1 2 3 4 5 6
 7 8 9 10 11 12 *p*
 13 14 *Blocos* 15 16 17 *Sombra* 18 19
 20 21 22 23 24 25 *f Luz* *p*
 26 27 28 29 30

2 **Pouco Lento** Jauchzet dem Herrn, alle Welt

32 (Solostimmen) 33 34 35 36 37 38 39

Tpt. 1
Tpt. 2

Sombra

Tpt. 3
Tpt. 4

(Solostimmen)

Tbn. 5
Tbn. 6

(Solostimmen)

Tbn. 2
Tbn. 8

(Solostimmen)

40 41 42 43 44 45 46

Tpt. 1
Tpt. 2

Luz

Tpt. 3
Tpt. 4

Tbn.

Tbn. 2

47 48 49 50 51 52 53 54 55

Tpt. 1
Tpt. 2

f **p**

Tpt. 3
Tpt. 4

f **p**

Tbn.

f **p**

Tbn. 2

p

The image displays a musical score for a brass ensemble, specifically focusing on the trumpet and trombone parts. The score is divided into three systems, each covering a range of measures. The first system (measures 32-39) is marked 'Pouco Lento' and features a section labeled 'Sombra' in blue. The second system (measures 40-46) features a section labeled 'Luz' in blue. The third system (measures 47-55) includes dynamic markings for 'f' (forte) and 'p' (piano) in blue. The score is written for four trumpets (Tpt. 1, 2, 3, 4) and four trombones (Tbn. 2, 5, 6, 8). Red lines connect the notes of the instruments across the systems, indicating their melodic lines. Blue shaded areas highlight specific sections of the music. A yellow box highlights a specific measure in the second system.

Jauchzet dem Herrn, alle Welt

3

56 57 58 59 60 61 62 63

Tpt. 1
Tpt. 2

Tpt. 3
Tpt. 4

Tbn.
Tb.

Tbn. 2
Tb.

f *p* *f* *p* *p* *f*

Andante

64 65 66 67 68 69

Tpt. 1
Tpt. 2

(Tutti) *p*

Tbn.
Tb.

70 71 72 73 74

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.
Tb.

Punto culminante

75 76 77 78 79

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.
Tb.

f *p*

80 81 82 83 84

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.
Tb.

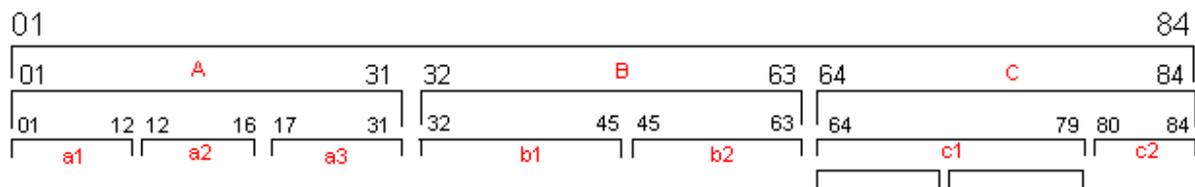
f

Legenda

- *Modo de direcionalidade*
- *Modo de articulação*
- *Modo de Luz / Sombra*
- *Modo de intensidade:*
 - *Dinâmica*
 - *Densidade*
 - *Agógica: Andante*
- *Modo de timbre*

Tabela III

Modo de estrutura



Jauchzet dem Herrn, alle Welt

F. Mendelssohn

B^b B^b B^b B^b E^b B^b

E^b B^b Cm B^bD Gm/D Dm E^bG Adm B^b E^b B^bF Gm $Fsus4$ F B^b

B^b Fm/Ab Cm/G G Cm Ab Adm

Ab E^b $Aa7(b9)Eb$ B^bD Cm B^b $Gm7$

B^bF F $F7$ $Gm7/F$ Cm/F B^bF $Fsus4$ F $Gm7$ $Cm7$ $Fsus4$ $F7$ B^b

Jauchzet dem Herrn, alle Welt

2

Chord symbols: $E\flat$, $A\flat E\flat$, $E\flat$, $A\flat m7\flat 9/C$, $D7$, Gm , $E\flat$, $F7$, $B\flat$, $B\flat 7$

Roman numerals: IV, I, (V), (I)

40

Chord symbols: $E\flat$, $A\flat E\flat$, $E\flat$, $A\flat$, $E\flat$, $A\flat m7\flat 9/C$, $D7$, Gm , $Cm7/E\flat$, $F7$, $B\flat$

Roman numerals: (V), (I)

48

Chord symbols: $E\flat G$, $A\flat$, $Fm7$, $B\flat$, Cm , Gm , $A\flat$, $E\flat$, $Fm7/A\flat$, $B\flat maj4$, $B\flat$, $E\flat$

Roman numerals: V, I

Jauchzet dem Herrn, alle Welt

3

55 EbG A7 Fm7 Bb Cm G7 Ab Eb7 Ab7sus4 Bb7 Eb

64 Eb AdimC Eb F7sus4 Bb Gm Bb/D F Cm D7 Gm AbEb Gm/D Cm Gm

70 Cm7Eb F7 Bb Cm7BbEb F7 Bb Gm Bb/D

75 F Am7Eb D7 Gm Cm7Eb G7/D Cm G Cm7Eb G7/D Cm Bb/D

79 F7 Bb Eb7Bb Eb7Bb Eb7Bb Eb Bb/D Eb Cm7Eb Fsus4 F7 Bb

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

Na peça em análise, trata-se de um gênero para coro, com 84 compassos, com uma agógica variante, andante *con moto*, lento e andante, dentro de um *compasso quaternário* simples (4/4), conforme explicitação do autor Mendelssohn. Trata-se de uma forma coral em compasso quaternário, denominada *JAUCHET DERM HERRN, ALEE WELT*, de aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos que denotam regularidade, solenidade, grande riqueza contida, original na expressão e um caráter triunfal para serem utilizados em louvores luteranos (n.e).

O motivo que ocorre na parte B da peça executada pelos trompetes e tubas (compassos 32 ao 47), e igualmente repetido nos compassos 40 ao 47 pelos trompetes 1 e 2, causa o efeito espelho. No tocante ao *modo de planos*, observamos que existem duas grandes perspectivas: a tonalidade principal, que é Si bemol maior e Mi bemol maior que é sua subdominante. No decorrer destes dois planos, surgem dominantes individuais (ver partitura harmonizada), que ocasionam eventuais instabilidades tonais.

As direcionalidades melódicas são horizontais, ascendentes e descendentes, evidentes e explícitas na partitura; existem alguns fragmentos determinados pelas vozes, mas nunca uma perspectiva total de todas as vozes, isso porque o contraponto cobre o todo.

Os timbres são os metais, trompetes, trombones e tubas.

A respeito das cores da música, podemos dizer que, pelas tonalidades que regem a peça, a parte A pode ser considerada a mais clara; a parte B, escura e a C, pelo ritmo que a rege, é mais alegre e mais densa que a parte A. Sendo assim, teria uma cor mediana (n.e).

Consideramos a parte A mais clara (nível estésico), por estar dentro da tonalidade principal, mas percebemos que nos compassos 17 ao 18 e 19, é mais densa e escura pela formação harmônica e logo em seguida, há uma claridade nos compassos 20 e 21.

Consideramos a parte B mais escura pela mudança de tonalidade para Mi bemol maior e pela estreita movimentação das vozes.

No *modo de estrutura*, temos um A- B - C, pois em A, observamos a tonalidade de Si bemol, uma introdução encontrada nos compassos 01 ao 07, o tema nos compassos de 01 a 03. Os demais temas são variações desse, e ocorre uma subdivisão de A, na seguinte forma: (a1 = 01 a 12, a2 – 12 a 16 e a3 = 17 a 31).

No a2, encontramos o ponto culminante de A e o da peça em si, como podemos verificar nos compassos 17 ao 21. A sensação é sublime, como se estivessem chegando ao céu e ser recebido é um triunfo (n.e). Essa justificação é relevante musicalmente pela dinâmica que inicia *piano* e *crece* até o *forte* e pela composição harmônica que caminha com as seguintes tonalidades: Dó menor, Lá bemol maior e Mi bemol maior.

Na parte B, a tonalidade muda de Si bemol maior para Mi bemol maior e nos compassos 32 ao 48, observamos um espelho entre as vozes, criado pelos baixos.

Na parte C, a grande referência de mudança se encontra na agógica, mais movimentada por se tratar de um andante e por ter um ritmo mais dinâmico.

Encontramos articulações nas respirações de todas as frases e semifrases, obedecendo a uma organização expressiva ligada à interpretação da música (ex: 01). O ritmo semínima pontuada e colcheia cria uma expectativa, seguida de blocos que reafirmam a harmonia; logo em seguida, vêm as mínimas ou semibreves que param a

articulação movimentada. Os contrapontos também articulam a peça, de forma expressiva e dinâmica.

4.5 MÚSICA: Hino da Pomerânia.

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas
Modos de tons/ cores/ timbres	Atmosfera psicológica de solenidade própria dos metais.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Solene e equilibrado Estrutura: Harmônica Equilíbrio: Simetria estrutural Conteúdo: Sacro, e patriarca. Língua: Alemã Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX
Modos de estrutura	A - B – C
Modo de Planos	Oscilações harmônicas dentro da tonalidade de Si bemol.
Modos de articulação	Estudo fraseológico; Estudos estruturais(blocos); Legatos, com respiração articulada em frases,semi-frases e motivos; Som e pausas
Modo de discurso	Coro (discurso poético-musical).
Modos de justaposição e simultaneidades	Harmonia predominantemente formada pelos seguintes graus: I,II,IV e V.

Modo de leitura	Método de análise:(SAAC)
Modos de direcionalidades	Verificar tabela II.
Modos de intensidade	Agógica: <i>Moderato</i> Densidade: destaca-se no ponto culminante. Dinâmica: Fortíssimos e pianos .
Modos rítmicos	Verificar tabela I.
Modo de significação	Hino da Pátria. Amor pela Pomerânia e saudades.
Modo de Luz	Encontrados nas estruturas: A-B-C Notas longas e pausa, criando tensão em notas pontuadas. (Verifique na tabela III).
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor

Tabela I

Modos rítmicos

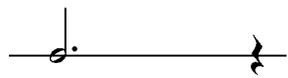
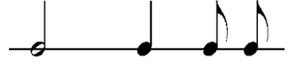
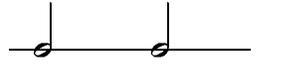
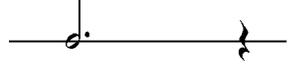
	Célula	Quantidade
01		03 X
02		01 X
03		03 X
04		01 X
05		01 X
06		02 X
07		03X

Tabela II

Hino da Pomerânia

Karl Groob, 1817

1° Trompete
2° Trompete

Legato

p **Luz** *ff* **Luz** *p*

Wenn in stil ler Stur de Tröu - me mich con wehn Re - de - vo - dem
Brin - gen fro - he Kun de Geis ter in ge sehn **Luz Luz**

Trombone
Tuba

p *ff* *p*

1° Tpt.
2° Tpt.

Sombra *ff* **Luz**

Irr de mei - ner Hei - mat mir Hel - len nee ses stran de dös - tern Wal - dre - vier

Tbn.
Tb.

ff

Legenda

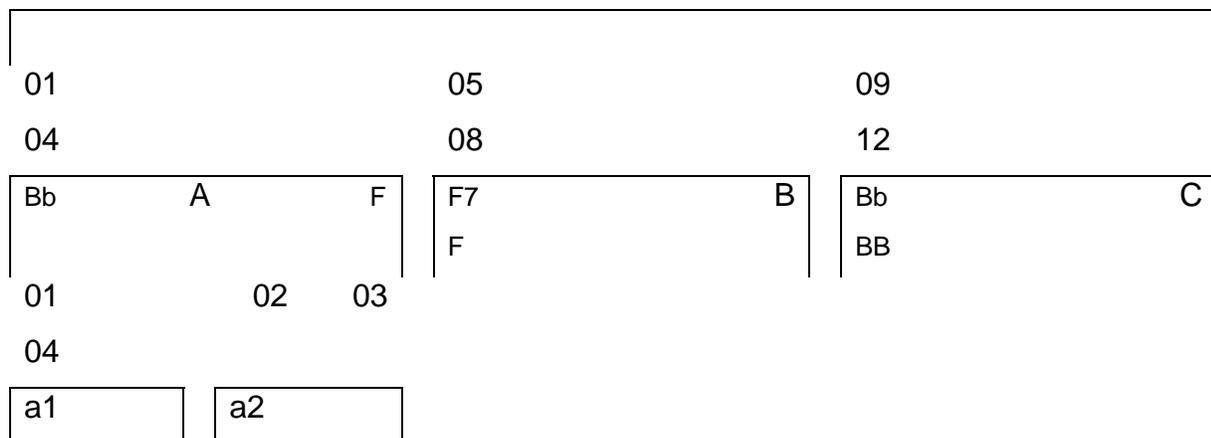
- *Modo de direcionalidade*
- *Modo de articulação (finais de frases e legatos)*
- *Modo de intensidade:*
 - *Dinâmica*
 - *Densidade*
- *Modo de timbre*
- *Modo de Luz / Sombra*

Estrutura Formal III

Modo de estrutura

01

12

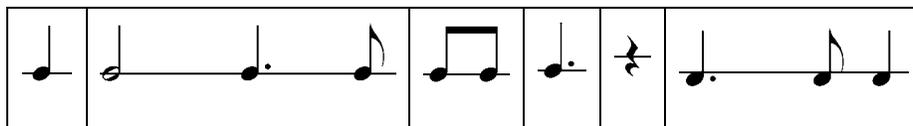


O modo de planos e o de justaposições e simultaneidades encontram-se na análise abaixo:

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

O *modo de estrutura* configura o HINO (compasso quaternário), denominado *Hino da Pomerânia*, de aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos que denotam regularidade, solenidade, militarismo e grande riqueza, além de originalidade e caráter marcial (n.e) . As células rítmico-melódicas que definem a sua identidade são:

semínima, mínima, semínima pontuada, colcheias, mínimas pontuadas e pausa de semínimas, combinando-se com diferentes possibilidades de continuidade;



2) repouso de semínima em 08 compassos já com o *ritornelo*, como cadência ritmicamente repousante, trazendo assim a sensação de solenidade.

Existem dois temas que se encontram na parte 1, e os temas se respondem em um diálogo.

No *modo de planos*, há apenas o contorno melódico bem definido em Si bemol maior, com a perspectiva de contraponto no momento final, proporcionando um plano de finalização do Hino. Toda a música possui uma estrutura rítmica plana e bem definida por blocos, com suas oscilações harmônicas dentro da escala de Si bemol e variando entre dominantes e tônicas, marcadas por notas características da escala de si bemol, que criam harmonias dentro do próprio sistema da escala. Com isso, constata-se a característica principal de um hino da pátria, que se baseia no solene e no imperial.

Isso graças à reverberação harmônica que permanece como uma constante regular em movimento.

Triunfante é o plano da parte C (n.e) , onde a CODA final é arrematada por um bloco de mínimas que possuem uma harmonização sem dominantes individuais.

As direcionalidades melódicas da peça se encontram nas formas horizontais, ascendentes e descendentes, explícitas na partitura. Isso nos transmite a sensação de solenidade, militarismo e brilhantismo. .

A parte B causa uma expectativa para a parte final C, em função da diminuição da densidade das notas de durações maiores das mesmas O terceiro momento, parte C, é o mais solene, caminhando para o grande final com o preparo da dominante-tônica.

O timbre é o mais apropriado quando pensamos em um Hino Militar, ou seja, os metais. A reverberação nos leva a pensar na Pátria, na nação e nos povos, com breves incursões entre grave e agudo, apresentando fortes contrastes em suas dinâmicas. A grande magnificência reside na simplicidade rítmica e harmônica, onde notas esperadas aparecem dentro dos acordes, criando tensão e resolução. (n.e)

A grande riqueza da peça está na simplicidade rítmica repetitiva, que torna a compreensão da harmonia mais fácil de ser analisada. A própria música nos traz a sensação de algo que precisa ser renovado, ou seja, a dinâmica entre o piano e o fortíssimo é indispensável para as cores da peça.

Os jogos de luz e sombra se engendram na estrutura formal da peça, nas direcionalidades, e nas densidades das melodias e harmonias nela encontrados. Na parte A, temos os blocos realizados pelas semínimas e logo em seguida, por uma mínima e uma pausa da semínima, o que causa uma sensação de firmeza e realce no tema que será respondido da mesma forma. Portanto, as pausas são elementos importantes na articulação.

O Hino da Pomerânia é dividido em 3 unidades formais distintas: A, B e C. A unidade “A” apresenta um tema em Si bemol maior, que caminha em estrutura coral através de tônica e subdominante, terminando na dominante. Esta estrutura pode ainda ser dividida de 2 em 2 compassos, sendo a segunda parte (a2) uma variação da primeira através da inclusão das colcheias. A unidade (B) está em sua totalidade girando em torno da dominante, caracterizando-se assim como uma unidade tensa, com passagens pela tônica. É caracterizada também pela presença de semínima pontuada e colcheia.

A unidade (C) traz o desfecho do Hino, em movimentos descendentes apresentado pelo 1º trompete (soprano), sendo também a unidade de maior densidade e movimentação das vozes.

A melodia está articulada pela estrutura rítmica composta na partitura, que interfere intimamente na sonoridade militarista da peça, com respiração nas frases e semifrases, obedecendo a uma organização expressiva ligada à interpretação. De forma geral, na parte A, as articulações mais relevantes encontram-se nas pausas das semínimas. Na parte B, as mínimas novamente são elementos de articulação.

O *modo de agógica* é constante, *Moderato*, não explícito na partitura. Porém, determinado pelo caráter e gênero da peça. Portanto, é explícito se observarmos o nível imanente, no fraseado e na articulação natural da melodia.

O *modo de dinâmica* se mantém entre seus fortíssimos e pianos, criando assim uma dimensão evidente do que seja denso e leve. O denso é notório, nas partes mais fortes, sendo representado pelo brilhantismo e marcação rítmica dos metais.

No ponto culminante, determinado pelo compasso 10, observamos a densidade chave da peça, onde todos os instrumentos tocam juntos, sendo um preparatório para a finalização da peça, ou seja, a nota mais aguda se encontra no Mi, que está neste compasso. Cada ouvinte, a partir da análise imanente cria os seus *modos de luz*,

significação, leitura e interpretação. A nosso ver, baseada nas pesquisas de campo realizadas durante esse estudo com a banda de metais Pommerchor, afirmamos que este hino é uma das peças de maior valor, falando da ambigüidade do sentimento do amor que, na sua intensidade, pode levar à religião e à saudade da pátria.

Esse hino surgiu no ano de 1852, sendo o texto da autoria de Gustav Adolf Reinhard Pompe. Durante seu tempo de estudo em Teologia, POMPE escrevia:

Quando em horas silenciosas sonhos me envolvem,

Trazendo boa nova, espíritos despercebidos

falam-me da terra da minha pátria,

Límpidas praias, escuras florestas.

Brancas velas voam sobre o mar azul,

Brancas gaivotas se embalam na azul altura;

Azuis florestas coroam areias brancas nas dunas

Pomerânia, meu desejo está voltado a ti!

Do longínquo se volta para ti o meu pensar,

Do longínquo ele lhe envia uma querida saudação:

Carreguem, ventos mornos, minha e canto, (sic)

Sempre manso e suavemente o fiel som do amor!

És sim a única em todo o mundo,

És minha, eu sou tua, fielmente entregue a ti.(sic)

Podes sim de todas que já vi,

Tu somente agradar, Pomerânia, tão linda!

Agora estou peregrinando, ora estou aqui, ora estou ali;

Mas de todas as outras sou levado a sempre seguir adiante.

Até que em ti eu encontre novamente paz,envio minhas canções , a ti, ó pátria!

(Tradução de Irmgard Kerckhoff e Helmar R. Rölke, p. 45.).

A partitura do Hino da Pomerânia se encontra no anexo 6. Apesar de composto tardiamente, podemos notar que se trata de um cântico de louvor à pátria. É uma música de caráter marcial, acompanhada por um belo texto poético, descrevendo a saudade da amada Pomerânia, exprimindo o sentimento de nostalgia e a carência dos pomeranos imigrantes que estavam sem lugar. O hino, na visão desses pomeranos, é a expressão musical cantada e ritmada do ideal de um povo, de uma pátria e de um passado que ainda continua vivo. Acompanhado pela música, os ideais ganham

empolgação, mexem com os sentimentos e assim, são facilmente concretizados pelos integrantes do grupo.

Ainda sobre a peça, os pomeranos não sabem dizer ao certo se essa harmonização foi retirada do Hinário luterano ou se os luteranos inseriram o hino no seu hinário. Tudo leva a crer que era um povo muito religioso e que, aop mesmo tempo, não tinha mais a sua pátria Pomerânia e, assim, retiraram do hinário um hino que acharam mais brilhante e solene e acrescentaram uma letra. A semínima em blocos constantes intercalada por notas longas e pausas, nos leva a essa sensação de militarismo e de solenidade. Este motivo se repete duas vezes e, na parte B, observamos que é o momento de desenvolver abstratamente o que eles têm a dizer sobre a pátria. Isso é comprovado pela execução da peça e sua terminação em dominante. O *modo de interpretação* aqui utilizado, intersemiótico, baseou-se no texto escrito, na análise musical e na vivência da interpretação musical da Banda de metais Pommerchor.

Como não se sabe se esse hino foi retirado ou não da Bíblia sagrada, a outra versão por eles usada possui a seguinte interpretação:

Jubilate! Posaunenbuch, 33ª edição de 1934, Editora *Bertelsmann em Gütersloh*, Alemanha. Na página XXII, consta o hino com esta letra: *Jesu, Gnadensonne* ou (um texto popular alemão: *Freiheit, die ich meine*). O texto é de *Gustav Knak*, 1809-1878 e a melodia de *Karl August Groos*, (1798-1861). Abaixo, o texto sacro:

Jesu, Gnadensonne, süsse Seelenzier, Brunnquell aller Wonne, neige dich zu mir!
Blicke voll Erbarmen auf dein Kind herab; tröste selbst mich Armen, sei mein Schild und Stab!

Tilg all meine Sünde, Herr, in deinem Blut, dass der Zorn verschwinde, o du höchstes Gut! Lass mir deine Wunden, deiner Marter Schön' alle Tag und Stunden vor den Augen stehn!

Dir nur will ich leben und für dich nur sein, dir mich ganz ergeben und zum Opfer weihn.
Sprich dazu dein Amen, o mein Fels und Hort, Preis sei deinem Namen, Preis dir hier
und dort.

(1) Celebrai, Jesus, sol da graça, brilho lindo da alma, fonte toda a bondade, inclina-Te
a mim! Olhe para o teu filho, cheio de compaixão. Console-me, pobre e seja meu
escudo e cajado.

(2) Apague todo o meu pecado, Senhor, por teu sangue derramado para que
desapareça a ira, ó meu supremo bem! Faça que as tuas feridas, o teu sacrifício, me
acompanhem todos os dias e horas.

(3) Eu quero viver só para Ti e ser somente teu e me entregar a Ti e me consagrar.
Diga Tu o teu “Amém”, ó minha rocha e meu refúgio. Louvor seja ao Teu nome aqui e
ali.

Esse hino é tocado durante a procissão, onde a Comunidade luterana da Igreja da
Cruz caminha em direção ao templo, louvando e agradecendo por tudo que recebeu de
Deus.

Os hinos sacros constituem um ponto de partida para o seguinte pensamento: o
Senhor é grande, majestoso e misericordioso. Ele é o Senhor do mundo e do universo.
Ele está a par do sofrimento, das necessidades e dos conflitos que existem entre as
nações e povos. Ele está ao lado dos humildes, pisados, excluídos e explorados. Por
isso, este hino de louvor contem um imperativo no início: “Celebrai”.

4.5.1 Peças populares pomeranas

A origem das peças populares pomeranas tem suas raízes em diversos países desde a antiga Prússia até a Alemanha. Com a imigração, cada grupo trazia consigo parte da cultura e a adaptava, dentro de cada realidade, ao local que passavam a chamar de lar.

Na música, especificamente, as festas populares levam alegria e brilhantismo às comemorações e festividades, independentemente do local da colônia formada de imigrantes.

Observamos que a sonoridade dessas peças transmite emoções como um mundo pontilhado de culturas distintas, blocos descontínuos de pensamentos e sentimentos em que, ao mesmo tempo, são encontrados fragmentos da base estrutural da colonização alemã e pomerana - uma espécie de visão harmônica da composição espiritual.

Quando analisada, a solidez das composições se desfaz e o que nos resta não é um catálogo de entidades bem definida. O que se observa não é uma partitura neutra sem sentimentos e sim, um emaranhado de diferenças e semelhanças no interior de cada obra verificada.

Abaixo analisamos, através da *metodologia do SAAC*, as cinco peças consideradas como populares dos pomeranos.

<u>Música (alemão)</u> <u>Original</u>	<u>Música (português)</u> <u>tradução</u>	<u>Ocasião</u>
25 DE JULHO	25 de julho	Festa popular, 2006.
BERGVAGABUNDEN	Vagabundos da montanha	Festa popular, 2006.
TRINK, TRINK, BRÜDERLEIN TRINK	Beba, beba, irmãozinho beba.	Festa popular, 2006.
WIR KOMMEN	Nós estamos chegando	Festa popular, 2006.
DE VOGELTJASDANS	O casamento dos passarinhos	Festa popular, 2006.

4.6 25 DE JULHO

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas Percussão
Modos de tons/ cores / timbres	Atmosfera psicológica: alegria, brilho e esperança.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Alegre brilhante Estrutura: Harmônica Equilíbrio: Simetria e regularidade estrutural. Conteúdo: Falam dos tocadores da noite Linguagem: Popular pomerana. Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX
Modos de estrutura	A - B
Modo de Planos	Oscilações harmônicas dentro da tonalidade de Mi bemol maior.
Modos de articulação	Estudo fraseológico; Estudos estruturais (blocos); Som e pausas.
Modo de discurso	Coro instrumental.
Modos de justaposições e simultaneidades	Harmonia com predominância dos seguintes graus: I,II,IV e V.
Modo de leitura	Análise metodológica: (SAAC)
Modos de direcionalidades	Verificar tabela II.
Modos de intensidade	Agógica: <i>Allegro</i> . Densidade: Combinação de timbre influenciando na densidade. Dinâmica: Sem indicação
Modos rítmicos	Verificar tabela I.

Modo de significação	Música que demonstra a chegada dos imigrantes pomeranos ao Brasil Por isso tem a data como título.
Modo de Luz	Criam uma dialética de luz exatamente nas estruturas A e B, causada pelos contrastes de intensidade. (Verificar na tabela II).
Modo de interpretação	Verificar no DVD.O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I

Modos Rítmicos

	Célula	Quantidade
01		03
02		01
03		09
04		07
05		01
06		01
07		07
08		02
09		09
10		09
11		01
12		01

Tabela II

25 de Julho

The musical score for "25 de Julho" is presented in four systems, each with five staves (Trompete 1, Trompete 2, Trombone 1, Trombone 2, and Tuba). The score is divided into measures, with a yellow box highlighting a specific measure in each system. Red lines connect notes across staves, indicating phrasing or articulation. Dynamics like *f* (forte) are indicated. Lyrics "Luz" and "Sombra" are present.

System 1: Measures 1-4 and 5-7. The highlighted measure is measure 4. Dynamics: *f*. Lyrics: "Luz".

System 2: Measures 8-12 and 13-16. The highlighted measure is measure 12. Dynamics: *f*. Lyrics: "Sombra".

System 3: Measures 17-24. No highlighted measure.

System 4: Measures 25-34. The highlighted measure is measure 28. Dynamics: *f*. Lyrics: "Luz".

2

35 36 37 38 39 40

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn. 1
Tbn. 2

Tb.

41 42 43 44 45 46 47 48

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn. 1
Tbn. 2

Tb.

49 50 51 52 53 54 55 56 57

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn. 1
Tbn. 2

Tb.

58 **Trio Luz** 59 60 61 62 63 64 65 **Sombra** 66

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn. 1
Tbn. 2

Tb.

Fine

Fine

Fine

Trio

Trio

67 68 69 70 71 72 73 3

Tpt. 1
Tpt. 2

67
Tbn. 1
Tbn. 2

67
Tb.

74 **Luz** 75 76 77 78 79

Tpt. 1
Tpt. 2

74
Tbn. 1
Tbn. 2

74
Tb.

80 81 82 83 **Sombra** 84 85

Tpt. 1
Tpt. 2

80
Tbn. 1
Tbn. 2

80
Tb.

86 87 88 89 90 91

Tpt. 1
Tpt. 2

86
Tbn. 1
Tbn. 2

86
Tb.

D.C. Fine

D.C. Fine

D.C. Fine

Legenda

- *Modo de direcionalidade*
- *Modo de articulação*
- *Modo de intensidade:*
- *Densidade*
- *Modo de timbre*
- *Modo de Luz / Sombra*

Tabela III***Modo de estrutura***

01							101
01	A		55	56	B		101
01	36	37	55	56	73	74	101
	a1		a2		b1		b2

25 DE JULHO

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trombone 1

Baixo

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn. 1

Bx

Chord symbols: E^b, E^b, E^b, B B

Performance markings: I, I

Detailed description: This system contains the first four staves of the score. The top two staves are for Trumpet in C 1 and Trumpet in C 2. The next two are for Trombone 1 and Baixo. The bottom two staves are for C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn. 1, and Bx. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. A blue double bar line is placed at the end of the first measure of the second system. Chord symbols E^b and B B are written above the staves. Performance markings 'I' are placed below the Baixo and C Tpt. 1 staves.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn. 1

Bx

Chord symbols: B^{b7}, B^{b9}, E^b

Performance markings: P, P, I

Detailed description: This system contains the next four staves of the score. The staves are for C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn. 1, and Bx. The music continues from the previous system. Chord symbols B^{b7}, B^{b9}, and E^b are written above the staves. Performance markings 'P' and 'I' are placed below the staves.

25 DE JULHO

This system contains the first 20 measures of the piece. It features four staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn. 1, and Bx. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. Chord symbols are placed above the staves: E^b (measures 1-2), E^b (measures 3-4), P (measures 5-6), P (measures 7-8), P (measures 9-10), and B^b9 (measures 11-12). Roman numerals I and V are indicated below the bass line. A second system continues from measure 20, with chord symbols B^b9, E, E^b, P, and B^b9, and Roman numerals I and V.

This system contains measures 21-42. It features four staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn. 1, and Bx. Chord symbols are placed above the staves: 1. E^b (measures 21-22), C^b7 (measures 23-24), 2. C^b7 (measures 25-26), E^b (measures 27-28), E^b6 (measures 29-30), and B^b (measures 31-32). Roman numerals I, VI, I, and V are indicated below the bass line. A second system continues from measure 42, with chord symbols E^bB^b and E^bB^b, and Roman numerals V and I.

25 DE JULHO 3

This musical score block covers measures 47 to 54. It features four staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn. 1, and Bx. The key signature is B-flat major. Measure 47 has a B^b chord. Measure 48 has a B^b chord. Measure 49 has a first ending with an E^b chord and a second ending with an E^b chord. Measure 50 has a C \natural 7 chord. Measure 51 has a B chord. Measure 52 has a P dynamic marking. Measure 53 has a P dynamic marking. Measure 54 has a P dynamic marking. A 'Fine' marking is placed above measure 53. The bass line includes a V (Vocals) marking in measure 47 and I (Instruments) markings in measures 49, 51, and 54.

This musical score block covers measures 55 to 70. It features four staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn. 1, and Bx. The key signature is B-flat major. Measure 55 has an A chord. Measure 56 has a B^b7 chord. Measure 57 has a B^b7 chord. Measure 58 has a B^b7 chord. Measure 59 has a B^b7 chord. Measure 60 has an A chord. Measure 61 has a B^b7 chord. Measure 62 has a B^b7 chord. Measure 63 has a B^b7 chord. Measure 64 has a B^b7 chord. Measure 65 has a B^b7 chord. Measure 66 has a B^b7 chord. Measure 67 has a B^b7 chord. Measure 68 has a B^b7 chord. Measure 69 has a B^b7 chord. Measure 70 has a B^b7 chord. The bass line includes V (Vocals) markings in measures 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, and 70, and I (Instruments) markings in measures 61, 63, 65, 67, and 69.

25 DE JULHO

The image shows a musical score for the piece "25 DE JULHO". It is written for four parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn. 1, and Bx. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols like B, Bb7, Bb9/F, and Bb7 are placed above the staff. Roman numerals I and V are placed below the bass line. The piece concludes with "D.S. al Fine".

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

O significado dessa música é muito forte para o grupo Pommerchor, por tratar-se da inserção de imigrantes e seus descendentes no Brasil, em 25 de julho de 1930 e posteriormente, da ida deles para o Espírito Santo, onde iniciaram uma nova revolução dentro dos aspectos sócio-culturais e políticos do Estado. Destacando o aspecto específico do processo de assimilação ou resistência entre imigrantes e os membros das elites tradicionais locais, enfatiza as mudanças na política e o surgimento de novas atividades econômicas depois de 1930.

O caráter da peça é muito sugestivo: a alegria e a esperança de uma vida próspera e com mais fartura. Acreditavam que teriam mais chances de construir suas lavouras aqui no Brasil. A marcha festiva, embora só tenhamos a

parte melódica¹ nos transmite a sensação de um possível dobrado pelo que foi escutado (DVD).

Gostaríamos de relatar que a transcrição desta peça não foi realizada a pedido deles, pois acreditam que as outras partes harmônicas não estejam de acordo com o que era no passado. Tocam desta forma por desejarem, ainda, continuar a resgatar tal peça. No entanto, a melodia original, certamente, é essa.

4.7 BERGVAGABUNDEN

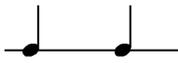
Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas Percussão Emissão vocal
Modos de tons/ cores/ timbres	Atmosfera psicológica: alegria, brilho.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Alegre brilhante Estrutura: Harmônica Equilíbrio: Simetria e regularidade estrutural. Conteúdo: Falam dos tocadores da noite Linguagem: Popular pomerana. Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	A – B – A' – B'
Modo de Planos	A tonalidade é Si bemol maior, girando em torno dos acordes que regem a sua escala.
Modos de articulação	Estudo fraseológico; Estudos estruturais (blocos); Legatos e staccatos.
Modo de discurso	Coro instrumental

¹ A harmonização que consta nesta dissertação foi transcrita pela pesquisadora durante a pesquisa de campo.

Modos de justaposição e simultaneidades	Harmonia formada pelos seguintes graus: I,II,IV e V.
Modo de leitura	Análise metodológica: (SAAC)
Modos de direcionalidades	Verificar tabela II.
Modos de intensidade	Agógica: de acordo com a interpretação de cada banda, <i>allegro</i> . Densidade: Blocos corais, com densidade tendendo para a simultaneidade de todas as vozes. Dinâmica: sem indicação. Livre.
Modos rítmicos	Verificar tabela I.
Modo de significação	Música para animar os amigos. Sugere no sentido comum estar à noite pelas ruas para tocar.
Modos de Luz	Criam,dentre outras, uma dialética de luz exatamente nas emissões de voz executadas pelos membros da banda.
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I

Modos Rítmicos

	Célula	Quantidade
01		16 X
02		09 X
03		01 X
04		01 X

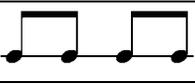
05		20 X
06		08 X
07		01 X
08		01 X
09		01 X

Tabela II

Bergvagabunden

Emissão Vocal

Motivo

1 2 3 4 5 6 7 8 Luz

Trompete 1
Trompete 2

Trombone

Tuba

Percussão Improvisada: x x x x x | x x x x x | ... Virada

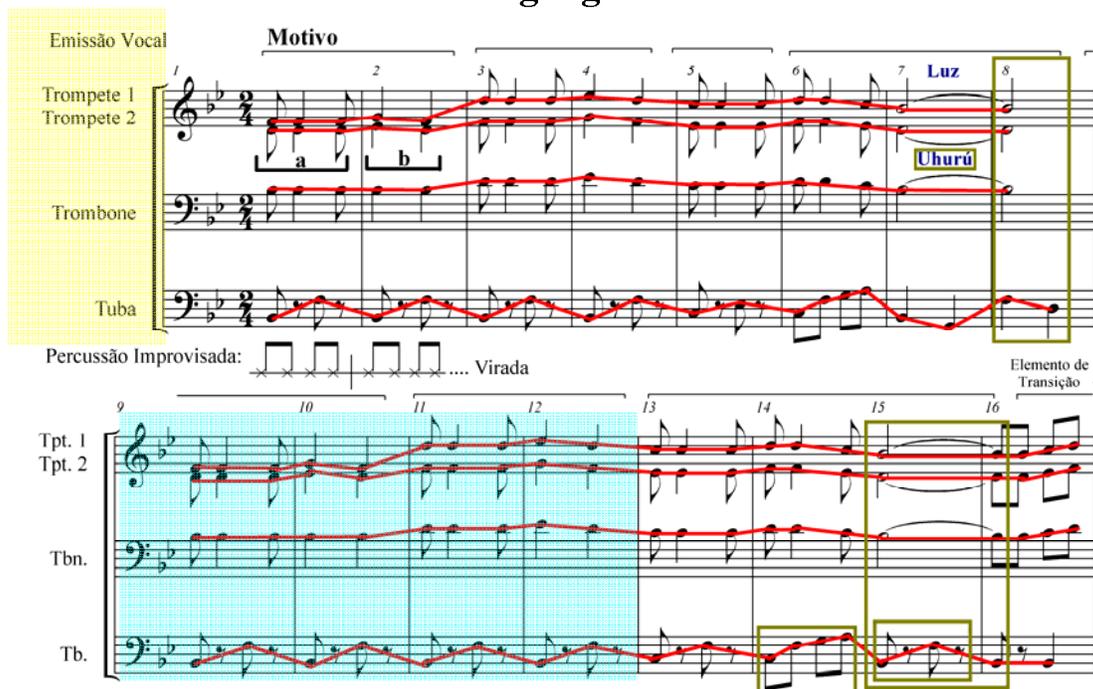
9 10 11 12 13 14 15 16 Elemento de Transição

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.

Tb.

Uhuru



The image shows two systems of musical notation for a brass ensemble. The first system covers measures 17 to 24, and the second system covers measures 25 to 32. The instruments are Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn., and Tb. Red lines and dots are drawn over the notes, indicating specific musical modes. A yellow box highlights the final measures of each system, which contain the lyrics 'Luz' and 'Uhuru'.

Legenda

- *Modo de direcionalidade*
- *Modo de articulação (finais de frase, legatos e staccatos).*
- *Modo de intensidade*
- *Densidade**
- *Modo de timbre*
- *Modo de Luz / Sombra (nível estético)*

Tabela III
Modo de estrutura

01	A			A'			B			B'			32										
01	a	b	c	08	09	a'	b'	c'	16	17	d	e	f	24	25	d'	e'	f'	32				
01	02	03	04	05	08	09	10	11	12	13	16	17	18	19	20	21	24	25	26	27	28	29	32

* A densidade tende à similaridade em toda a peça.

Modo de planos de justaposições e simultaneidades. Verifique na partitura abaixo os modos de planos e de justaposição e simultaneidades:

Bergvagabunden

The musical score for "Bergvagabunden" is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes the following chords and figured bass notation:

- System 1 (Measures 1-8):** Chords: B^b, E^b/B^b B^b, B^b, E^b/B^b B^b, C^m, F 6/C F7, B^b. Figured bass: // V I
- System 2 (Measures 9-16):** Chords: B^b, E^b/B^b B^b, B^b, E^b/B^b B^b, C^m, F 6/C F7, B^b. Figured bass: // V I
- System 3 (Measures 17-24):** Chords: E^b, F7/E^b E^b, B^b, E^b/B^b D m/A, F7, F 6/C F7, B^b, E^b, B^b. Figured bass: V I (V)
- System 4 (Measures 25-32):** Chords: E^b, F7/E^b E^b, B^b, E^b/B^b D m/A, F7, F 6/C F7, B^b. Figured bass: (V) V I

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

Esta composição com tonalidade em Si bemol maior, denominada *Bergvagabunden (Os vagabundos da noite)*, apresenta aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos que denotam regularidade, brilhantismo, grande alegria sonora contida e original na expressão de um caráter enérgico. As células rítmico-melódicas que definem a sua identidade são: 1) colcheia, semínima, colcheia, inciso seguido de outras duas semínimas, que se repetem em diversos compassos da música, realizando, assim, diversas variações, combinando-se com diferentes possibilidades de continuidade; 2) o baixo com suas colcheias em pausas, pontuadas no último compasso, staccatos e notas intervaladas por sextas que criam uma atmosfera de alegria e firmeza para o caráter da peça.

No *modo de planos*, há o contorno melódico – harmônico bem definido e bem simples, na tonalidade de Si bemol Maior. De forma genérica, toda a música oscila em notas refinadas e expressivas, marcadas por características que criam harmonias simples.

O *modo de discurso* está ligado aos blocos harmônicos: a melodia do bloco é o discurso expressivo principal, ligado ao trompete um; a harmonia e o ritmo do acompanhamento criam a atmosfera psicológica e o contexto de encantamento que emoldura o discurso melódico. O *modo de intensidades* tende à simularidade com relação à densidade e é definido pelo próprio *modo de estrutura* da peça.

Os jogos de luz e sombra se engendram nas vibrações da macro e da micro estrutura da peça. Variações são demonstradas dentro dos acordes, criando, entre estes, células melódicas e relações internas excepcionais de abertura ou contenção. O movimento melódico do compasso 1 ao 16 é extremamente brilhante e radiante. Por sua vez, o restante da peça cria ondulações que

sugerem amplitude ou velamento, evocando sensações discretas de luz e obscuridade sem perturbar o espírito brilhante já destacado.

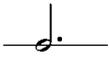
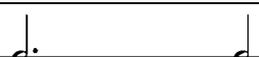
4.8 TRINK, TRINK, BRÜDERLEIN TRINK

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas Percussão
Modos de tons/ cores / timbres	Sensação: Valsa chorona.
Modo de Valores	Linguagem:Tonal Caráter:Romântico Estrutura:Melodia acompanhada Equilíbrio:Simetria e regularidade estrutural Conteúdo:Falam dos amigos que gostam de beber. Língua:Pomerana. Estilo:Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	A – B - A1
Modo de Planos	Fá Maior com rápidas incursões modulatórias para Si bemol maior e Dó maior.
Modos de articulação	Legato, staccatos. A articulação inicia em anacruse e o caráter lamentoso se relaciona também com resoluções de frase precedidas de suspensão.
Modo de discurso	Valsa canção
Modos de justaposição e simultaneidades	Harmonia com predominância pelos seguintes graus: I,II,IV e V.

Modo de leitura	Análise metodológica: (SAAC)
Modos de direcionalidades	O caráter lamentoso e monótono tem relação com os modos de direcionalidade.
Modos de intensidade	Agógica: Walzerlied (Valsa). Densidade: Ligada à instrumentação e à expressão sentimental. Dinâmica: meio forte com crescendos.
Modos rítmicos	Verificar tabela I.
Modo de significação	Uma das alegrias dos pomeranos é a bebida: a música sugere que o amigo beba.
Modo de Luz	De acordo com as modulações recorrentes na peça, há a sensação maior ou menor de contrastes de luz e sombra.
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I

Modos Rítmicos

	Célula	Quantidade
01		16 X
02		06 X
03		03 X
04		02 X
05		10 X
06		05 X
07		9 X

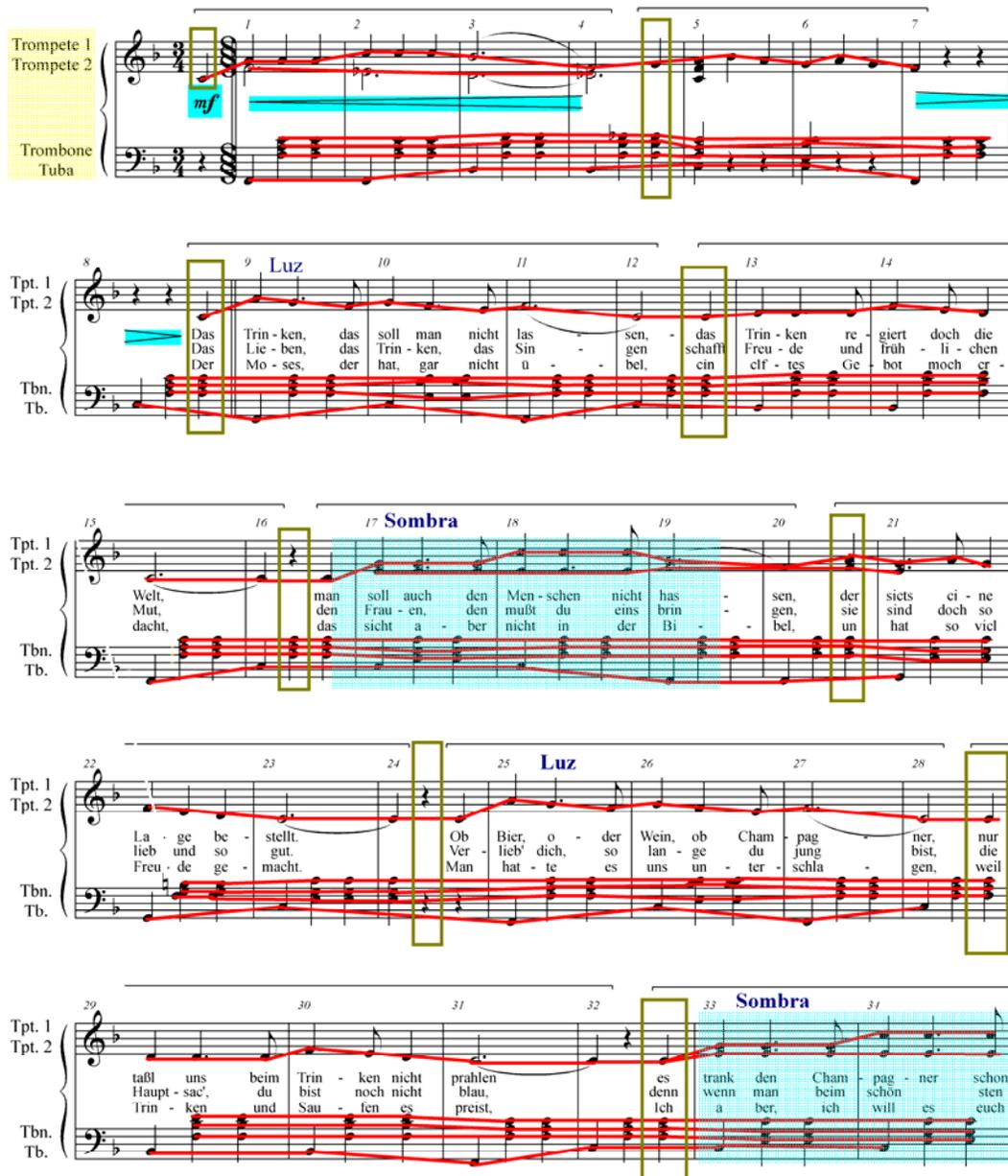
08		04 X
09		01 X

Tabela II

Trink, trink, Brüderlein trink

Walzerlied

Wilhelm Lindemann
Fritze Bollmann



mf

1 2 3 4 5 6 7

8 9 **Luz** 10 11 12 13 14

15 16 17 **Sombra** 18 19 20 21

22 23 24 25 **Luz** 26 27 28

29 30 31 32 33 **Sombra** 34

Trompete 1
Trompete 2
Trombone
Tuba

Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Tb.

Das Das Der
Trin - ken, das
Lie - ben, das
Mo - ses, der

man soll Trin - ken, das
den Frau - en, hat,
soll auch Trin - ken,
sicht a - ber

den den nicht
Men - schen muß du
nicht in

las Sin - gen
ü - bel,
sen - das schaff
ein

Trin - ken re - giert doch die
Freu - de und früh - li - chen
elf - tes Ge - bot moech er -

Welt, Mut, dacht,
man den das
soll auch den
Frau - en, hat,
sicht a - ber

den den nicht
Men - schen muß du
nicht in

has brin - sen, der
ein - gen, sie
der Bi - bel, un
sichts ci - ne
sind doch so
hat so viel

La - ge be - stellt, Ob Bier, o - der Wein, ob Cham - pag
lieb und so gut, Ver - lieb' dich, so lan - ge du jung
Freu - de ge - macht, Man hat - te es uns un - ter - schla - ner, bist, nur
Trin - ken und Sau - fen es, preist, es denn lich, trank den Cham - pag - ner schon
Haupt - sac', beim du Trin - ken nicht prahlen blau, es denn lich, wenn man beim schön - ner schon
Trin - ken und Sau - fen es, preist, es denn lich, wenn man beim schön - ner schon

2 Trink, trink, Brüderlein trink

35 36 37 38 39 40

Tpt. 1
Tpt. 2

und be - kommt' ilm mach - her nicht be zahlen.
ja. erst man schr denn leicht ci - ne Frau.
heißt?

Tbn.
Tb.

41 **Luz** 42 43 44 45 46 47 48

Tpt. 1
Tpt. 2

Trink trink, Brü - der - lein trink, laß doch die Sor - ge zu Haust

Tbn.
Tb.

49 50 51 52 53 54

Tpt. 1
Tpt. 2

Trink, trink, Brü - der - lein trink, laß doch die Sor - gen zu

Tbn.
Tb.

55 56 57 58 59 60 61

Tpt. 1
Tpt. 2

Sombra
Haust Met - de den Kum - mer un mei - de den dann ist das

Tbn.
Tb.

62 63 64 65 66

Tpt. 1
Tpt. 2

le - ben ein Scherz! Mei - de den Kum - mer und

Tbn.
Tb.

67 68 69 70 71 72 73

Tpt. 1
Tpt. 2

met - de den schmerz, dann Le - ben ein Scherz!

Tbn.
Tb.

D.S.

Legenda:

- *Modo de direcionalidade*
- *Modo de timbre*
- *Modo de articulação*
- *Modo de Luz / Sombra*
- *Modo de intensidade:*
 - *Dinâmica*
 - *Densidade*

Tabela III***Modo de estrutura***

01			72
01	42	43	72
A		B	

Os *modo de planos e de justaposição e simultaneidades* encontram-se na análise harmônica abaixo:

Trink, trink, Brüderlein trink

Wilhelm Lindemann

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The chords and figured bass notation are as follows:

- System 1: Treble: F, F7, Bb, Bbm, F/C; Bass: (F), (F)
- System 2: Treble: C7(B), F, F9, C7(F), F; Bass: V, I
- System 3: Treble: Bb, F, C; Bass: (F)
- System 4: Treble: F, C/G(B), G7, C; Bass: (V), (I)
- System 5: Treble: F, C7, F, Bb; Bass: (F)

Observação: Alguns compassos na partitura original apresentam erros de impressão (ou no baixo ou no acorde da pauta inferior). Ex: Comp. 18, 36, 60 e 63.

Análise: Michelle F. Nasr

Trink, trink, Brüderlein trink

2

36 F C F

37 C/G G7 C F

43 C7/G C7 C7/G

50 C7 C7/G C7#9/E F

57 Bb F C7 F

63 Bb F C7 F D.S.

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

O elemento que se destaca no *modo de valor* é o estilo valsa. A valsa (compasso ternário), denominada *Trink, trink, Brüderlein trink*, possui aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos, e, estes denotam regularidade, elegância, além de grande riqueza contida. Também se destacam a expressão de um caráter romântico e até mesmo choroso. As células rítmico-melódicas que definem a sua identidade são bem definidas na tabela I. Esses ritmos estão demonstrados na partitura, de forma bem marcada e apoiada, nos primeiros tempos de cada compasso.

No *modo de tons, cores e timbres*, destacamos o caráter choroso da valsa. Investigando as suas razões, detectamos resoluções de frase antecipadas de suspensão (terminação feminina ao lado de terminações masculinas), no *modo de estruturas*; e características especiais, nos modos de direcionalidades, que criam a sensação de queixa.

O *modo de discurso* é o da melodia acompanhada: a melodia é o discurso expressivo principal, ligado à letra; já a harmonia e o ritmo do acompanhamento também criam a sensação de uma valsa chorosa e o contexto sentimental que emoldura o discurso melódico.

4. 9 Wir Kommen

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas Percussão Emissão vocal e gesticulação
Modos de tons/ cores/ timbres	Atmosfera psicológica: alegria e festividade.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: popular Estrutura: Harmônica Equilíbrio: Simetria e regularidade estrutural Conteúdo: Festa camponesa Língua: Pomerana Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	A – B – A – C - A
Modo de Planos	A tonalidade é Si bemol maior, Fá Maior, Mi bemol maior, Si bemol Maior.
Modos de articulação	Legato e staccato; Estudo fraseológico; Estudos estruturais (blocos)
Modo de discurso	Marcha festiva
Modos de justaposição e simultaneidades	Harmonia com predominância dos seguintes graus: I,II,IV e V, maiores,menores e com sétimas.
Modo de leitura	Análise metodológica: (SAAC)
Modos de direcionalidades	Verificar tabela II.
Modos de intensidades	Densidade: Verificar tabela II Dinâmica: Forte, meio forte, meio piano e crescendo.
Modos rítmicos	Verificar tabela I.

Modo de significação	A música pretende transmitir à comunidade uma sensação de chegada. Como se eles, os tocadores, estivessem chegando a algum lugar, ou mesmo lá.
Modo de Luz	Nos marcatos e trinados assinalados na partitura(tabela II). .
Modo de interpretação	Verificar no DVD. .O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I

Modos Rítmicos

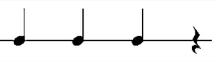
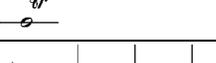
	Célula	Quantidade
01		03 X
02		19 X
03		29 X
04		03 X
05		02 X

Tabela II

WIR KOMMEN

Hans Coldit

The musical score is presented in five systems, each with two staves (Trompete 1 and 2 on top, Trombone and Tuba on the bottom). The first system (measures 1-6) includes dynamics *f* and *p*, and the instruction **Legato** with a yellow box around measures 3-4. The second system (measures 7-12) continues the brass parts. The third system (measures 13-18) shows further development. The fourth system (measures 19-24) includes the dynamic *mf*. The fifth system (measures 25-30) includes dynamics *Staccato*, *Marcato*, and *Luz*, with blue boxes around measures 28-29 and 30. The word **Uhurú*** is written in blue above the vocal line in measures 29 and 30. A legend on the left identifies the parts: Trompete 1, Trompete 2, Trombone, Tuba, Emissão Vocal Jubilosa*, and Percussão: Improviso.

*Emissão Vocal Jubilosa acompanhada de gesticulação (emitida em uma pausa). caracteriza-se como um “*modo de Luz*” (SAAC): um signo de alegria expansiva, desvelando o caráter da peça.

WIR KOMMEN

3

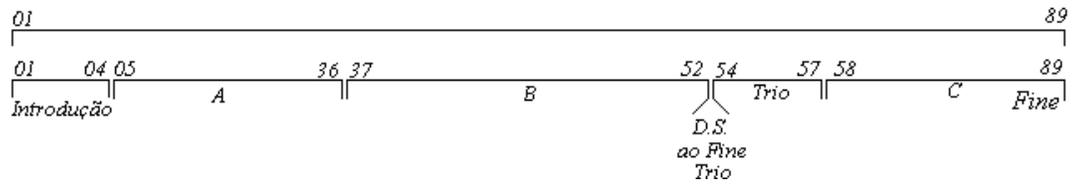
The musical score is divided into five systems, each with measures 64-68, 69-73, 74-79, 80-85, and 86-91. The score includes parts for Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn., and Tb. Red lines connect notes across staves to show phrasing. Annotations include 'Luz' (blue), 'Sombra' (blue), 'Tutti' (blue), 'mf' (cyan), and 'f' (cyan). A yellow box highlights a 'Staccato' marking in the Tbn. part at measure 86. Cyan boxes highlight accents in the Tbn. part at measures 90 and 91.

Legenda

- *Modo de direcionalidade*
- *Modo de timbre*
- *Modo de articulação (Finais de frases, legatos, staccatos e marcatos).*
- *Modo de Luz/ Sombra*
- *Modo de intensidade:*
 - *Dinâmica*
 - *Densidade*
 - *Agógica*

Tabela III

Modo de estrutura



Os *modos de planos e de justaposição e simultaneidades* podem ser observados na análise harmônica abaixo:

De forma geral, estão destacadas as seguintes tonalidades:

Si bemol Maior - Fá maior - Mi bemol Maior - Si bemol Maior, com suas dominantes individuais.

Wir Kommen

Hans Coldit

F Gm7/F F7 F7 D^bT F⁹ F⁹ B^bF F7 Gm7/F F

8 B^b6 B^b B^b6 B^b B^b6 F7/C F7 F7/C F7

15 A m7/C F7 B^b B^b B^b6 B^b B^b6

23 B^b B^b6 B^b B^b9 B^b B^b V I

31 B^b7/D F7 F7 B^b *Fine* C7 F/A

40 C7/G V C7 F/A I F/C C7 V F/A I

Análise : Michelle F. Nasr

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

Na peça *Wir Kommen*, em análise, observa-se que se trata de uma marcha, em forma de rondó, porém, mais festiva e não tanto militar, com 91 compassos no tempo bem marcado em quartenário simples (4/4), conforme explicitação do autor, abaixo do título.

Os principais elementos encontrados nos *modos de valores* mostram-se presentes no próprio *modo de estrutura*, que é uma marcha, com aspectos característicos melódicos, rítmicos e harmônicos. Estes, por sua vez, denotam regularidade, alegria e brilhantismo dançante. Todas estas características estão contidas, de forma original, na expressão, resultando um caráter festivo. As células rítmico-melódicas, que definem a sua identidade, são estabelecidas na tabela (I) já observada acima.

A peça possui oscilações bem harmonizadas e modulações que variam em torno do modo de estrutura. Há três modulações fortemente marcadas pelo desenvolver da música: Si bemol maior, Fá maior e Mi bemol Maior. Estas modulações formam três planos dentro do ciclo dos tons vizinhos de Si bemol Maior e, brilhantemente, denotam uma sonoridade festiva e viva.

Portanto, a modulação e a estruturação formal da peça causam jogos de luzes e sombras.

4.10 DE VOGELTJASDANS

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones Tubas Percussão (METAIS)
Modos de tons/cores/timbres	Atmosfera psicológica de alegria e festividade
Modo de Valores	Linguagem:Tonal Caráter: popular Estrutura: Harmônica Equilíbrio:Simetria e regularidade estrutural repetitiva. Conteúdo: festa camponesa Língua: pomerana Estilo:Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX
Modos de estrutura	A – B-A1 (tabela IV)
Modo de Planos	A tonalidade é Mi bemol maior, girando em torno dos acordes que regem a tonalidade.
Modos de articulação	Legato e staccatos.
Modo de discurso	Coro instrumental.
Modos de justaposição e simultaneidades	Harmonia formada predominantemente pelos seguintes graus: I, II,IV e V.
Modo de leitura	Análise metodológica: (SAAC)
Modos de direcionalidades	Tabela II.
Modos de intensidade	Agógica: observamos um allegro vivo. Densidade: Criada pelos blocos corais, variando do mais concentrado aos rarefeitos e mais leves. Dinâmica: nada consta, observamos variadas dinâmicas ao longo da execução da peça. (verifique no DVD)

Modos rítmicos	(verificar tabela I)
Modo de significação	Grande alegria, os passarinhos se casam. A união de pássaros e a observação campestre é o centro da significação dessa peça.
Modo de Luz	Cria-se uma dialética de luz e sombra, trata-se das partes A e B, sendo A, brilhante pela densidade da instrumentação e pelos blocos sem pausas de terças. Na parte B observamos mais sombreamento, por conter ritmos mais estáticos e pouca movimentação entre as vozes.
Modo de interpretação	Verificar no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabela I

Modos rítmico

	Célula	Quantidade
01		02 X
02		12 X
03		02 X
04		01 X
05		27 X
06		17 X

Tabela II

De Vogeltjandsans

Luz

Trompete 1
Trompete 2

Trombone

Tuba

Percussão Improvisada

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.

Tbn.

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.

Tbn.

Tpt. 1
Tpt. 2

Tbn.

Tbn.

* Ritmo recorrente na peça
Ritmo base freqüente na peça

2

De Vogeltjasdans

Luz Sombra

Terminação Feminina

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Tb.

Terminação Masculina

Terminação Masculina

Terminação

Luz Sombra

Luz Luz

The image displays a musical score for 'De Vogeltjasdans' in B-flat major, 3/4 time. It is divided into four systems, each with staves for Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn., and Tb. Red lines connect notes across staves, indicating rhythmic relationships. Annotations include 'Luz' (blue) and 'Sombra' (black) above measures 21-25 and 36-38. 'Terminação Feminina' (blue) is marked above measures 24-25, and 'Terminação Masculina' (blue) is marked above measures 27-29 and 31-35. Yellow vertical boxes highlight specific measures (22, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37). Measure 30 is marked with a fermata. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Legenda

- Modo de direcionalidade
- Modo de articulação
- Modo de intensidade
- Densidade
- Modo de ritmo
- Modo de timbre
- Modo de Luz / Sombra

Tabela III

Modo de estrutura

01											39
01	06		21			39	06		21	39	
Introdução		A		B				A'		Φ	

Os *modo de planos e de justaposição e simultaneidades* encontram-se na análise abaixo:

De Vogeltjansdans

Chord symbols for the first system: $B\flat$

Chord symbols for the second system: $E\flat G$ $A\flat$ $E\flat G$ $E\flat$ $A\flat E\flat E\flat$ $E\flat$ $B\flat F$ $F m$ $E\flat G$ $B\flat 7$ $E\flat B\flat$ $B\flat$

Chord symbols for the third system: $B\flat 7$ $B\flat 7$ $E\flat 6$ $E\flat$ $B\flat 7$ $E\flat$ $A\flat C$ $E\flat D$

Chord symbols for the fourth system: $E\flat$ $A\flat E\flat$ $E\flat G$ $E\flat$ $B\flat F$ $F m$ $E\flat G$ $B\flat 7$ $E\flat B\flat$ $B\flat$

De Vogeltjiasdans

2

19 $B^{\flat}7$ $E^{\flat}B^{\flat}$ B^{\flat} $B^{\flat}7$ E^{\flat} *To Coda* E^{\flat} B^{\flat} B^{\flat}

24 $A^{\flat}6$ $B^{\flat}7/E^{\flat}$ E^{\flat} E^{\flat} $Gm7$ $Cdim/G^{\flat}$ $B^{\flat}7/F$

30 B^{\flat} $B^{\flat}7$ Cm $Fm7$ $B^{\flat}F$ B^{\flat} $Fm7$ $B^{\flat}F$

36 $B^{\flat}7$ E^{\flat} E^{\flat} E^{\flat}

Modos de leitura e de interpretação textual, comentando todos os fenômenos detectados mediante o SAAC:

Em *De Vogeltjansdans*, traduzida em português como "O casamento dos passarinhos" encontram-se os seguintes elementos-chave (denominados *valores, no SAAC*): compasso binário alternado; aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos que denotam regularidade, serenidade, grande riqueza contida e original na expressão. Também nota-se um caráter romântico e ao mesmo tempo alegre. Curioso notar que essa peça remete à recordação de outra música que, no Brasil, é muito conhecida como "O passarinho quer cantar", até mesmo sendo divulgada como um folclore brasileiro.

No *modo de planos*, há o contorno melódico bem definido em Mi bemol maior. Toda a peça analisada possui oscilações refinadas e expressivas, marcadas por notas características dominantes individuais. O *modo de discurso* está ligado aos blocos harmônicos: a melodia do bloco é o discurso expressivo principal, ligado ao trompete um; a harmonia e o ritmo do acompanhamento criam a atmosfera psicológica e o contexto de encantamento que emoldura o discurso melódico.

Quadro Paradigmático das músicas populares Pomeranas

Legenda:

● Comuns às peças

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones Tubas (METAIS) Percussão
Modos de tons/ cores/ timbres	Todas causam a sensação de alegria e brilho.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal. Caráter: Alegre brilhante. Estrutura: Harmônica. Equilíbrio: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX. Conteúdo: Falam de pessoas que tocam à noite. Linguagem: Popular pomerana. Estilo: Popular
Modos de estrutura	Variam entre: A – B A – B - A1 A -B -C - A
Modo de Planos	Gira em torno dos acordes que regem a sua escala.
Modos de articulação	Legato; Staccato; Fraseados e blocos corais.
Modo de discurso	Coro instrumental.
Modos de justaposição e simultaneidades	Predominância dos seguintes graus: I, II, IV e V, e suas dominantes individuais; Justaposição e simultaneidade das partes estruturais da peça.
Modo de leitura	Análise metodológica (SAAC).
Modos de direcionalidades	Varia de peça para peça.
Modos de intensidade	Varia de peça para peça.
Modos rítmicos	Todos exploram figuras simples.
Modo de significação	Música para animar os amigos, com temas alegres e campestres.
Modos de Luz	Criam uma dialética de brilho e opacidade entre as partes estruturais e suas variações.
Modo de interpretação	(verificar no DVD), pois varia de peça para peça. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor

Quadro paradigmático das peças sacras

Legenda:

- Comum a todas as músicas. (Vermelho).

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones (METAIS) Tubas
Modos de tons/ cores/ timbres	Todas causam a sensação de solenidade.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Solene Estrutura: Harmônica Equilíbrio: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX Conteúdo: Religioso Linguagem: Alemã Estilo: Sacro
Modos de estrutura	Variam entre: A - B A - B - A1 A - B - C
Modo de Planos	Giram em torno dos acordes que regem a sua escala.
Modos de articulação	Há articulações: blocos corais,legatos e staccatos.
Modo de discurso	Coro, diálogo de blocos.
Modos de justaposição simultaneidades	Predominância dos seguintes graus: I, II, IV e V, e suas dominantes individuais; Justaposição e simultaneidade das partes estruturais da peça.
Modo de leitura	Análise metodológica:(SAAC)
Modos de direcionalidades	Varia de peça para peça.
Modos de intensidade	Varia de peça para peça.
Modos rítmicos	Predomínio das figuras simples.
Modo de significação	Música para orar e louvar ao Senhor.
Modo de Luz	Criam uma dialética de tensão e repouso, luz e sombra,gerados por fatores diversos pela interpretação da <i>Banda Pommerchor</i> .
Modo de interpretação	Varia de peça para peça.Verifique no DVD. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

Tabelas comparativas entre as músicas populares e sacras

Legenda:

- Sacro (Azul).
- Popular (Vermelho).
- Comum às duas categorias (Preto).

Modo	Descrição
Modos de instrumentação	Trompetes Trombones Tubas Percussão
Modos de tons/ cores / timbres	Todas causam a sensação de alegria e brilho Todas causam a sensação de solenidade.
Modo de Valores	Linguagem: Tonal Caráter: Alegre brilhante, solenidade. Estrutura: Harmônica Equilíbrio: Simetria Conteúdo: Deus, festividades populares. Linguagem: Popular pomerana, religiosa. Estilo: Predomínio da linguagem dos primórdios do séc.XIX.
Modos de estrutura	Variam entre: A - B A - B - A1 A - B- C
Modo de Planos	Giram em torno dos acordes que regem a sua escala.
Modos de articulação	Há articulações: legatos, staccatos e articulações fraseológicas.
Modo de discurso	Coro instrumental.
Modos de justaposição e simultaneidades	Graus predominantes: I, II, IV e V .
Modo de leitura	Análise metodológica (SAAC).
Modos de direcionalidades	Varia de peça para peça.
Modos de intensidade	Varia de peça para peça.
Modos de rítmicos	Todos exploram figuras simples.
Modos de significação	Música para animar os amigos, com temas alegres e campestres. Música para a igreja (oração e louvor).
Modo de Luz	Cada peça cria sua dialética de tensão e repouso, luz e sombra de acordo com seus elementos particulares.
Modo de interpretação	Varia de peça para peça. (Verificar no DVD). Mas mantendo os valores da tradição pomerana. O modo típico de interpretação da Banda Pommerchor.

CONCLUSÃO

Nesse trabalho, buscamos analisar e refletir sobre a música desenvolvida pela colônia pomerana na cidade de Domingos Martins–ES, como reflexo e escrita indireta de sua cultura. Durante o processo de análise, várias hipóteses foram levantadas e houve verificações inesperadas. Dentre elas, destacou-se a influência da colonização alemã, em especial a das igrejas luteranas, sobre o aprendizado da música sacra, que alcançou as gerações de imigrantes que se instalaram no Brasil.

Constatamos que, de forma generalizada, as músicas sacras e algumas músicas populares são de estrutura musical alemã. Identificamos os *valores* de cada estilo musical tocado, através do objeto de pesquisa etnográfico: a “Banda de Metais *Pommerchor*”. Trata-se de um dos grupos precursores de produção musical no local, com repertório que abrange músicas sacras e populares.

A pesquisa de campo atingiu a banda e outros membros da comunidade, como amigos, parentes, pastores e descendentes da colonização alemã da cidade de Domingos Martins/ES. Tal pesquisa nos mostrou que os aspectos imanentes estão entrelaçados na história musical européia e em suas relações com o Brasil.

Outra verificação importante refere-se à estrutura formal estética. Usando o método SAAC, constatamos, de forma geral, que as 10 peças musicais selecionadas possuem, em comum, o processo da composição para metais e voz, mantendo o cultivo do sistema tonal.

O equilíbrio do *modo de estrutura* é notório, mantendo, portanto, a música com linhas perfeitas, com um conteúdo bem definido e uma coerência de idéias musicais bem estabelecida. Notamos simples modulações e simples jogos de luzes, que se tornam ricos por seus significados.

Causou-nos surpresa a verificação de um elo amigável e lógico entre o manifesto cultural alemão na vida dos descendentes de pomeranos e o comprometimento de não deixar esquecidos os hábitos e costumes de seus ascendentes, mantendo o equilíbrio dessas duas culturas. A igreja e as tradições da família pomerana influenciaram, de forma determinante, a educação musical dessa comunidade.

A educação musical dos pomeranos de Melgaço, em especial da comunidade da Cruz, onde vivem os membros da Banda Pommerchor, foi observada em vasta pesquisa de campo. Notamos a influência dos pais e amigos mais velhos que, tocando de forma expressiva e constante, despertaram a vontade de fazer música dos mais jovens. Portanto, não só a igreja, mas a motivação dentro da família foi elemento de suma importância para a difusão da música no cotidiano do povo pomerano.

Em termos etnográficos, esses descendentes de pomeranos constituem um povo que hoje manifesta interesse, curiosidade e atração por outras culturas, inclusive a rica cultura brasileira. Tal curiosidade fez com que a comunidade adquirisse aspectos étnicos de culturas e línguas diversas. Da Alemanha sua catequização religiosa trouxe uma base cultural mais fortalecida do que tiveram antes da dominação alemã. Essa catequização também teve influência na música, modificando-a.

A musicalidade pomerana foi estudada em aspectos práticos e teóricos. Esse estudo permitiu constatar que existem dois tipos bem definidos na cultura musical: as peças sacras totalmente alemãs e as peças populares, sendo assim consideradas as músicas de rituais e festas de tradições pomeranas.

Através dos descendentes de pomeranos, ocorreu a reconstrução do que foi a Pomerânea por meio da mimese de sua cultura transplantada no Brasil. Interpretamos o que nos foi apresentado, de forma a traduzir sua realidade e sua cultura musical. Por isso, a literatura consultada serviu de forma eficaz ao estudo, buscando, de fato, a veracidade mais próxima daquilo que se enclausura no simbolismo desse povo.

O que parece estático nas pautas e transcrições musicais feitas é uma mensagem codificada, mas plena de significados. Esse foi o ponto marcante no estudo realizado, pois toda a estrutura musical converge para um sentimento compartilhado pela comunidade. Na música sacra, para o respeito por Deus e pela pátria, denotando a gratidão pela colonização alemã, enquanto que, na música popular, é transmitida toda a alegria de viver, festividade e amor do povo pomerano.

Consideramos, por fim, que, para esse grupo musical de descendentes de pomeranos e sua comunidade, o estilo musical popular se apresentou como um grande resgate ideológico, refletindo-se no modo de ser, de ver e de sentir, como o de fazer e de lutar. O que se repete em todas as músicas são os elementos que constituem os valores presentes na tradição pomerana: identificam esta tradição que guarda a herança européia da região da antiga Pomerania. Isto se verifica no modo de interpretação musical típico da Banda Pommerchor.

No Brasil, essa arte musical se tornou uma forma de linguagem, ou mesmo, um instrumento, ao lado de outras artes, para manter viva uma herança e sentimento do passado perdido, inserido no cerne da diversidade brasileira, lembrando de modo "*sui generis*" a herança musical clássica do colonizador europeu.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, J. Capistrano. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989.
- ACERVO FOTOGRÁFICO. Disponível em: <www.domingosmartins.es.gov.br/>. Acesso em 2005, 2006, 2007e 2008.
- ADAM e VALLE. *Linguagem e estrutura musical*. Curitiba-Paraná; Ed. [s.n], 2000.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Artur Morão (trad.). Lisboa: Ed. 70, 1970.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1965.
- ANDRADE, L. *Memórias pomeranas no Espírito Santo*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Espírito Santo, 2002.
- ANTÔNIO, I. RODRIGUES, R. C.; BAUAB.H.H.; *Bibliografia da música brasileira: 1977-1984*. São Paulo: Centro Cultural/USP, 1988.
- AYTAI, D. *O mundo sonoro xavante*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. (Coleção Museu Paulista Etnologia, v.5).
- BAKHTIN, M. *Seech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- _____. El problema de los géneros discursivos. In: BAKHTIN, M. *Estética de la creación verbal*. México: Ed: México, 1982 (1979). p. 248-293.
- BASSO, E. *Musical view of the universe: kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- BASTOS, R. M. Ritual, história e política no Alto Xingu: observação a partir dos Kamayurá e da festa da Jaguatirica (Yawari). In: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (orgs.). *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- _____. *Cultura e Sociedade na América latina e Caribe-projeto Integrado de pesquisa*. Universidade Federal de Santa Catarina, núcleo de estudos "Artes, Cultura e Sociedade na América latina e Caribe" (MUSA), 2004.
- BAHIA, Joana. *O tiro da bruxa*. Identidade, magia e Religião entre camponeses Pomeranos do estado do Espírito Santo. 2000. Tese (Programa de Pós- graduação em Antropologia Social) – Museu Nacional. Universidade Federal Rio de Janeiro, 2000.
- BENJAMIM, W. A Obra de arte na era da sua reprodutividade técnica. In: BENJAMIM, W. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d Água Editores, 1992.
- BERNER, Augusto. *Projeto escolar rainha da Paz*. São Paulo: Ed Sinodal, 2006. Ensino Médio interdisciplinar música e arte. Caderno III.
- BÍBLIA SAGRADA. *Nova tradução na linguagem de hoje*. Barueri(SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- BORBAS, T.; GRAÇA, L. *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: Ed.Cosmo; Rio de Janeiro, 1956-1958. 2 v.

CAMBRIA, Vincenzo. *Música e identidade negra*. O caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, 2002.

CARVALHO, J. J. Metamorfose das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural à indústria de entretenimento. In: CARVALHO, J. J. *Celebrações e saberes da cultura popular*: pesquisa, inventários, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: FNA, IPHAN, Minc, 2004. (Série encontros e estudos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, p.65-84).

_____. As culturas afro-americanas na Ibero América: o negociável e o inegociável. In: CARVALHO, J. J. *Culturas da Ibero-América*. São Paulo: Ed. Moderna/OEI, 2003.

_____. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, n.11, p. 53-91, 2001.

CARVALHO, Regina Hees. *Santa Maria de Jetibá*. Uma comunidade Teuto-Capixaba. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia. UFBA. Salvador, 2006.

CASTRO C. M. *A prática da pesquisa*. São Paulo: Ed. McGraw-Hill, 1977.

CASTRO E.V. A imanência do inimigo. In: CASTRO E.V. *A inconstância da alma selvagem*. São paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002.

COSTA, João Ribas da. *Canoeiros do Rio Santa Maria*, 2. ed. Rio de janeiro: Ed UFES, 1951.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*, Oxford. Oxford University Press.

COKER, Wilson (1972). Music and Meaning. Breaking the Monopoly of Knowledge: Research methods, Participation and Developmente. In B.Hall, A Gillette, e R. Tandon (ed). *Antropologia Cultural e Social*. São Paulo: Pensamento-Cultrix-LTDA. 1995.

DEDUQUE, N. Harmônia de Arnald Schoenberg. *Per Musi*. Belo Horizonte: Ed [s/n] v.09- jan/jun, 2004.

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de janeiro: Ed. 34, 1992.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO. Disponível em: <[HTTP://www.wikipedia.org/](http://www.wikipedia.org/)>. Acesso em: 2006, 2007 e 2008.

DROOGERS. André. *Religiosidade popular Luterana*. São Leopoldo: Ed. Sinodal, 1984.

_____. *A sociedade pomerana do Espírito Santo*. São Leopoldo: Ed. Sinodal, 1984.

ECO, H. *Como se faz uma Tese*. 2.ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva. 1977.

ELLIS, Alexander John. "On the Musical Scales of Various nations" *Journal of the Society of the Arts*. Londres, v.33, n. 1688, 1885.

FRANÇA, J. L. *Manual para normalização de publicações técnicas científicas*/Júnia Lessa, Ana Cristina de Vasconcellos, colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 7 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

- FELD, S. *Sound and sentiment*. Philadelphia: Ed. University of Pennsylvania Press, 1994.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Ed Unesp, 2000.
- GRANZOW, Klaus. Os pomeranos de Santa Maria. *Revista pommern Heft 4*. Rio Grande do Sul: Ed. Santa Catarina, 1972.
- GLAURA, Lucas. *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- _____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- IGREJA LUTERANA, Disponível em: <<http://www.ieclb.org.br>>. Acesso em: 2005, 2006, 2007 e 2008.
- JACOB, Jorge Kouster. *A imigração e aspectos Culturais Pomerana no Espírito Santo*. ES: Ed. Departamento Estadual de cultura. 1992.
- _____; FOERSTE, Erineu. *Pommerhochtied. Um casamento pomerano no Espírito Santo*: Ed. Gráfica Criace. Nova Venécia ES. 1997.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KUHLO, J. *Jubilate*. Gütersloh: Ed.33, 1934. p. XXII.
- KRAHE Hans. *Lingüística Germânica*. Madrid: Ediciones Cátedral, 1977.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. Tradução de Anna de Vecchi e Maria Mourão. São Paulo: Summs, 1978.
- LAGROU, E. M. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alternidade? *Mana*, v. 8, n. 1, p.29-61, 2002.
- LAING, Ronald D. Identidade Complementar. In: *O Eu e os Outros - relacionamento Interpessoal*. Petrópolis: Ed Vozes. 1986.
- LEONARD, Hal. *Dicionário Musical de Bolso/Halleonard*. Tradução de Edgar de Brito Chaves Júnior. Rio de Janeiro: Gryphus, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1976.
- _____. *Estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- LIEVEN, Guilherme. *Música: história e adorações-ritmo e barulhos?* São Paulo: Ed SP, 2006.
- MAGALHÃES, E. As atividades do Summer Institute of linguistics no Brasil. Coimbra: Ed Biblos, 1992.
- MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Ática, 1976. (Abril Cultural, Col. Pensadores)
- MARCONI, M. A; Pressoto, M. N. *Antropologia: uma introdução*. São Paulo: Atlas, 2005.

MOLINO, Jean. Fato musical e semiologia da música. In: SEIXO, M.A. (Org.) *Semiologia da Música* (vários autores). Tradução de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa; Coleção Veja Universidade, 1975.

_____. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique em jeu*, Montreal, n. 17, p. 32-62, 1975.

MONTARDO, D. L. *Através do Mbaraká: Música e xamanismo guarani*. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Antropologia, Universidade Federal de São Paulo, SP, 2002.

MORAES, N. L. Espírito Santo-história de suas lutas e conquistas. Vitória(ES): Ed. Artgraf, 2002.

_____. *Novo Atlas escolar do Espírito Santo*. Vitória (ES): Ed UFES, 2004.

NATTIEZ, J. J. Situação da semiologia musical. In: *Semiologia da Música*. Trad. Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Ed. Universidade de Lisboa, p.16-40, (s.d).

_____. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie, de Debussy*. Trad. de Luiz Paulo Sampaio. In: *Debates (Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música)*. Rio de Janeiro, UNIRIO, v. 6, 2002.

_____. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K.550, de Mozart). Trad. de Sandra Loureiro de Freitas Reis. *PerMusi - Revista de performance Musical*, Belo Horizonte, v. 8, julho/dez.2003.

_____. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. Trad. de Sandra Loureiro de Freitas Reis. *PerMusi - Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 9, janeiro/julho de 2004.

_____. *O combate entre Cronos e Orfeu, Ensaios de Semiologia musical aplicada*. Trad. de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Ed. Via Lettera, 2005.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. New York: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: Ed. University of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno *et al. Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey:Ed. Prentice Hall, 1997.

NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora. Nova Fronteira, 1976. (3a ed., revista e ampliada em 1999); 6a reimpressão, Curitiba, p-1884.

PACHECO, *Imigrantes do Brasil*. São Paulo: Ed. USP, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PINTO, T. Cem anos de etnomusicologia e a era fonográfica da disciplina no Brasil. In: *Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABNET)*, São Paulo, 2006.

QUEIROZ, L. *Pomeranos comunidade de Domingos Martins: uma história*. Espírito Santo: Ed. UFES, 2000.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Elementos de uma filosofia da educação musical em Theodor Wiesengrund Adorno*. Belo Horizonte: Ed. Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 1996.

_____. *Educação artística: introdução à história da arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.

_____. Uma nova perspectiva para a pesquisa: a literatura musical comparada. Encontro de Musicologia Histórica, III (IX Festival Internacional de música Colonial Brasileira e Música Antiga. 11 a 26 de julho de 1998. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró- Música, 1999.

_____. A Linguagem oculta da arte impressionista; tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.

_____. Apostilas didáticas aplicadas à disciplina Análise semiologia musical (UFMG), 2004, 2005 e 2006.

_____. Musicologia e filosofia: *mimesis* na linguagem musical. Encontro Nacional da ANPOOM, XIII, 2001, Belo Horizonte. *Música no século XXI: tendências, Perspectivas e Paradigmas*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. p. 496-5000.

_____. Aspectos acadêmicos de uma experiência cultural Brasil-Canadá: O Sistema de Análise de Arte Comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis(SAAC) e a Teoria da Tripartição de Jean-Jacques Nattiez. In: *Brasil-Canadá: olhares diversos*. Organização de Dilma Castelo Diniz, Maria Lúcia Jacob Dias de Barros, Sandra Regina Goulart Almeida Thaís Flores. Belo Horizonte: FALE/ABECAN/NEC, 2006, p.269 a 286.

_____. *Essais sur l'art: Musicologie, Sémiologie et Philosophie*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições pedagógicas, 2004. V. I.

ROCHE, Jean. A colonização alemã no Espírito Santo. São Paulo: USP, 1968.

RÖLKE, Helmar Reinhard. *Descobrendo raízes: aspectos geográficos, históricos e culturais da pomerânia*. Vitória (ES): UFES, 1996.

ROUCH, J. La camera et les hommes. In FRANCE, C (ed.) *Pour une antropologie visuelle*. Paris-La-Hayes-New York, Mouton Éditeur et École des Hauter Etudes en Sciences Sociales, 1979.

ROUGGET, G. A música e o Transe na Grécia Antiga. In: ROUGGET, G. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1990.

ROUSSEAU, J. J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ROYCE, P. *The antropology of dance*. Indiana: University Press, 2001.

SAID, W. E.; BRRENBOIN, D. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre a musica e sociedade*. Rio de janeiro: Martins Fontes, s/d.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce*. São Paulo: Editora da USP, 1974.

SALAMONI, G. Valores da família de origem pomeranas no Rio Grande do sul – Pelotas e São Lourenço do Sul. Pelotas: Ed. Universitaria. 1995.

- SAMPAIO, E; KILL, R. M.; MURRARI, J. História, geografia e organização social e política do Município de Domingos Martins. Brasília: Ed. Ltda., 2001.
- SANTAELLA, LÚCIA. *Cultura das mídias*. São Paulo: Ed. Razão Social, 1992.
- _____. *O que é semiótica?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- _____. *Semiotica aplicada*. São Paulo: Ed. Thonsom.2002.
- SCHAEFFNER, A. *Variations sur la musique*. Paris: Ed. Fayard, 1998.
- _____, A. *Le sistre et hochet*. Paris: Ed. Hermann, 1990.
- SCHALK, Carl. F. *Lutero e a Música: paradigmas de louvor*. São Leopoldo: Ed. Sinodal, 2006.
- SEEGER. A. *tradicional music in community life*. Cultural survivalquarterly,v. 20, nº4,1997.
- _____. Ethnography of Music. In Myers, Helen, *Etnomusicology:An Introduction*. London: Ed. The Norton/Grove Handbooks in Music,1992.
- _____. *Thought in Musicology*. Austin – Londres: University of Texas, 1977.
- _____. *Tracatus esthetica- semiotic*, in Grutbbs, J.W9:edCurret.1976
- _____. *Studies in Musicology of California Press*, 1997.
- _____. Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical e etnomusicologia. *Revista do Museu Paulista XXXIII*, p.173-91,1988.
- _____. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Ed. Cambridge university Press, 1997.
- _____. The collection, preservation and archiving of field material. In: Working Papers from The seminar and Workshop on Documentation and Archiving in Etnomusicology. Pune: Ed. ARCE/AIIS, 1984.
- _____. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs? In: SEEGER. A. *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1977.
- _____. "*Styles of musical ethnography*". In: NETTL, BRUNO E BOHLMAN, PHILIP. Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 342-55.
- TINHORÃO, J.R. *História social da música brasileira*. São Paulo: Ed 34,1998.
- TRESSMANN, Ismael. *Bilingüismo no Brasil: O caso da comunidade pomerana de laranja da Terra*. ASSEL. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ:Ed Rio de Janeiro. 1998.
- _____. *A classificação genética da língua Pomerana. Pomerbla.:* Ed. Nos07(maio-junho) e 08(julho-agosto,p.09).
- _____. O convite e a Participação do Hochtijdsbiere na Festa de casamento pomerano. In: ROJAS Yli Maria.Duu Kast rierkooma: programa de assistência aos lavadores pomeranos do Espírito Santo, 15 anos. Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Pró-Reitoria de Extensão. Texto bilíngüe; alemão/português. Vitória – ES: 2002.
- _____. Ismael. (org) *Ump Land-Up pomerisch Sprak*. Na Roça-Em língua Pomerana (livro-texto) Vitória (ES): Ed. Gráfica Sodrê, 2005.

_____. Apostilas didáticas para o curso de capacitação aos professores do ensino regular em cultura e língua Pomerana. Prefeitura Municipal de Domingos Martins – ES. 2004, 2005, 2006 e 2007.

_____. *Dicionário enciclopédico pomerano: português*. Santa Maria de Jetibá: Ed CDU, 2006.

TUGNY, R. P. de. *Novas perspectivas para um comércio de especiarias*. Texto apresentado no Congresso Anual da ANPOOM em outubro de 2000, Salvador.

VAZ, O. *Escritos de filosofia II (ética e cultura)*. Belo Horizonte: Ed. Loyola, 1991.

VAZ *apud* MENESES, P. *A Cultura e suas razões, Síntese*, n.56, 1992, p.7-13.

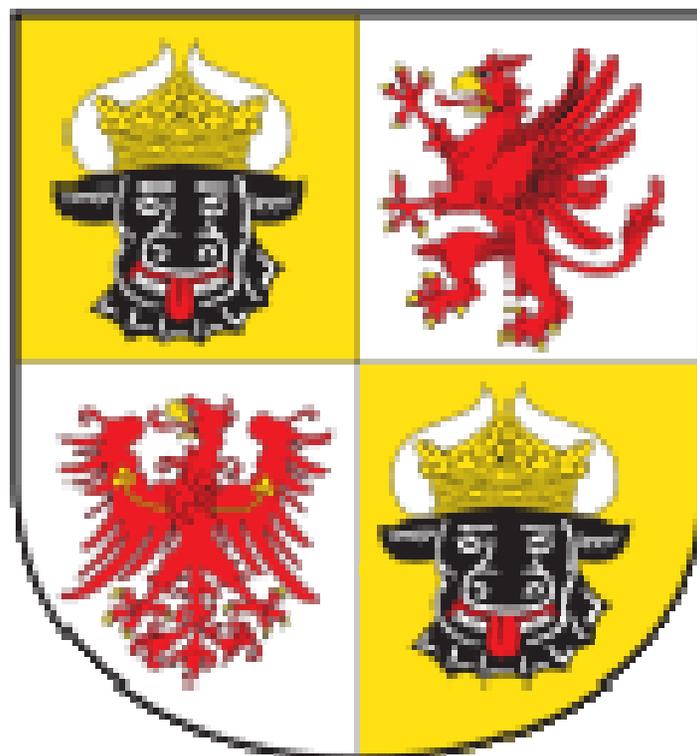
_____. *Ética e Cultura, Síntese*, n.55, 1991, p. 559-575.

VÉRAS, L. B. Silva A. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. *In: VIDAL. L. B (org). Grafismos indígenas*. São Paulo: Ed, Studio Nobel, FAESP e EDUSP, 1992

ANEXOS



ANEXO 1: Mapa Maré Balticvm (sic)



ANEXO 2: Brasão da Pomerânia



ANEXO 3: Bandeira civil



ANEXO 4: Bandeira estatal



ANEXO 5: Mapa da divisão administrativa

Jesu, Gnadenfonne. (Freiheit, die ich meine.)
 No. 100. MEL GROSS 1818.

The musical score is written in 4/4 time. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the next two staves. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The melody is simple and hymn-like, with a steady accompaniment.

1. Jesu, Gnadenfonne, | süße Seelenzier, | Brunnenquell aller Bönne,
 neige dich zu mir: | Blicke voll Erbarmen | auf dein Kind herab; | tröste
 selbst mich Armen, | sei mein Schild und Stab!

2. Tüßig all meine Sünde, | Herr, in deinem Blut, | daß der Zorn
 verschwinde, | o du höchstes Gut! | Laß mir deine Wunden, | deiner Marter
 Schön' | alle Tag und Stunden | vor den Augen stehn!

3. Dir nur will ich leben | und für dich nur sehn, | dir mich ganz
 ergeben | und zum Opfer weihn. | Sprich dazu dein Amen, | o mein
 Fels und Gott, | Preis sei deinem Namen, | Preis dir hier und dort!

GUSMAN ANAT. 1806—1878.

Declaração de Responsabilidade

Autor(es): Michelle Fonseca Nasr

Título do manuscrito: Dissertação de mestrado, cursada na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, na Escola de Música.

Dissertação titulada: **BANDA DE METAIS POMMERCHOR:
UMA REFLEXÃO ETNOMUSICOLOGICA SOBRE A MUSICA POMERANA
DE MELGAÇO – DOMINGOS MARTINS- ES.**

Orientadora: Dr. Sandra Loureiro de Freitas Reis

Declaro aos devidos fins que as imagens e textos de depoimentos utilizados, tais como: Fotos, filmagens, depoimentos recolhidos, declarados na dissertação "*Banda de Metais Pommerchor: Uma reflexão etnomusicológica sobre a musica pomerana de Melgaço Domingos Martins - ES*", realizada pela autora Michelle Fonseca Nasr em seus estudos de mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais, terá total liberdade de publicação de nossas imagens e declarações. Adquirindo assim o direito de publicar este estudo em qualquer outra parte ou meio de divulgação, impressa ou eletrônica, sem que a prévia e necessária autorização seja solicitada, desde que tenha finalidade acadêmica.

Por ser verdade firmo a presente declaração.

Local: Melgaço - Domingos Martins ES

Data: 23/11/2206

Assinatura(s):

Rubens Ragny Vanderley Schwambach
 Gerson Schwambach
 Silmar Schwantz
 Leonor Schwambach
 Luciano Schwambach
 Alexey Justo Ragny
 Belmira Schwantz
 Silmar Schwantz
 Sivaldo Schwambach
 Peluza Sabatini

20
25 de Julho

Baixo

de: Gustavo Dietze

The musical score is written for a Bass instrument (Baixo) in a 2/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic melody. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' respectively. The piece concludes with the instruction 'D.S. al Fine'.

Handwritten notes and markings on the left margin, including a vertical line of dots and some illegible text.

20
25 de Julho
2^o trompeta

The image shows a page of a musical score for the 2nd trumpet part of a piece titled "25 de Julho". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 7/8 time signature. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The score includes first and second endings, marked with "1." and "2.". A section labeled "Fine Trio" begins on the seventh staff. The right side of the page is partially obscured by a dark vertical band, likely from a scanner or binder.

ANEXO 9: Transcrição musical da peça 25 de julho

ANEXO 10: CD

ANEXO 11: DVD

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)