

A MÚSICA POMERANA COMO NARRATIVA DA MEMÓRIA CULTURAL

Danilo Kuhn da Silva

Vol. XI | n°21 | 2014 | ISSN 2316 8412



A MÚSICA POMERANA COMO NARRATIVA DA MEMÓRIA CULTURAL

Danilo Kuhn da Silva¹

Resumo: Este artigo pretende investigar a música pomerana na região sul do Rio Grande do Sul sob a perspectiva da narrativa da memória cultural. O objetivo principal reside em analisar canções pomeranas coletadas no interior do município de São Lourenço do Sul, bem como identificar suas relações com a comunidade. Primeiramente, são expostas informações histórico-culturais acerca dos pomeranos. Num segundo momento, com ênfase em aspectos musicais, são apresentadas duas canções pomeranas. Por fim, são abordadas as formas que a comunidade utiliza para narrar sua memória coletiva e cultura através das canções.

Palavras chaves: Pomeranos, Narrativas, Memória, Identidade, Cultura, Música.

Abstract: One aims to investigate the Pomeranian music from southern Rio Grande do Sul, under the perspective of the cultural memory's narrative. The main goal is to analyze Pomeranian songs from the rural area of the city São Lourenço do Sul, as well as identifying the relations they maintain with the community. First, one exposes historical and cultural information about the Pomeranians. Afterwards, one presents two particular Pomeranian songs, emphasizing musical aspects. Finally, one focuses the way the collective memory and culture are narrated through songs by the community.

Keywords: Pomeranians, Narratives, Memory, Identity, Culture, Music.

INTRODUÇÃO

Este trabalho parte do meu envolvimento com a cultura pomerana e da consequente coleta de canções pomeranas no interior do município de São Lourenço do Sul, região sul do Rio Grande do Sul. As canções *De múta éna hóchtich* e *De fest* foram coletadas no ano de 2008 através do senhor Leopoldo Klug², por demanda do projeto da Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desporto de São Lourenço do Sul intitulado *Canto Coral nas Escolas*³, do qual eu era coordenador. Fornecidas oralmente as melodias e as letras, procedi ao registro da melodia na pauta, à análise harmônica inicial e, posteriormente, a arranjos para coral misto⁴, os quais foram ensaiados e cantados pelos alunos do referido projeto na Escola Municipal de

¹ Mestre em Teoria e Criação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil.

² *In memoriam*.

³ O projeto *Canto Coral nas Escolas* (2007-2010) visava estimular a prática do canto coral, comum no interior do município de São Lourenço do Sul, Brasil, nas escolas. Nas escolas municipais de zona urbana, o projeto abria-se em consonância com a demanda cultural local, mas, nas da zona rural, visava exclusivamente à valorização e ao incentivo da prática do canto coral.

⁴ Termo difundido na região que designa um coral masculino e feminino (baixo, tenor, contralto, e soprano), distinguindo-se dos corais estritamente masculinos.

Ensino Fundamental Germano Hübner⁵. Porém, somente neste ano, através do *Projeto Pomerando*⁶, pude escrever as letras das canções e analisar o seu conteúdo.

Partindo deste material, intentei, no presente trabalho, primeiramente pincelar aspectos acerca do povo pomerano, como sua história, sua cultura e sua trajetória, para posteriormente analisar algumas características da música pomerana nesta comunidade específica do sul do Rio Grande do Sul no tocante à linha melódica, à harmonia, ao ritmo, ao caráter musical, e à estrutura da letra para, finalmente, abordar aspectos referentes às representações inerentes às canções e a esta comunidade, i.e., às formas como a comunidade narra sua memória e sua cultura através da música.

Trata-se também de um resgate de memória, pois esta região é escassa em manifestações musicais pomeranas. Este trabalho visa ser um precursor de outros trabalhos investigativos neste sentido, para que a música pomerana que ainda se preserva na região sul do Rio Grande do Sul e seus ecos, através da memória de algumas pessoas desta comunidade, não se percam no tempo-espaço sem que se perceba a relação entre a comunidade e sua própria memória e cultura através da música.

ACERCA DOS POMERANOS

Pesquisas recentes apontam a origem eslava dos pomeranos, considerados, mais especificamente, descendentes do povo *wende*, pagãos que tinham como divindade principal um deus de três cabeças chamado *Triglav*. O nome da região da Pomerânia – em alemão, *Pommern* – provém do eslavo *Po-Morje*, que significa *terra ao longo do mar*. Os pomeranos foram cristianizados pelo prelado alemão Otto de Bamberg a partir do ano de 1124, tendo sido completamente destruído o templo dedicado ao deus *Triglav* na cidade de Stettin, e, posteriormente, germanizados no ano de 1400 a partir da oficialização da língua alemã na região da Pomerânia, uma região de amplas e férteis planícies na costa do mar Báltico, pertencente hoje uma parte à Alemanha e outra à Polônia, que passou por constantes invasões e disputas de território (WILLE, 2011; HAMMES, 2010; COSTA, 2007; SALAMONI, 1995).

Quanto ao paganismo referido, a cristianização das populações europeias não conseguiu apagar as diferentes tradições étnicas. A conversão ao cristianismo deu lugar ao sincretismo e à criatividade própria das culturas populares, agrárias e pastoris (ELIADE, 1983, p. 201-207).

Segundo consta em Costa (2007, p. 38) e em Hammes (2010, p. 180), ainda no final do século XIX alguns habitantes de regiões isoladas – cidades de Bütow, Lupow e Leba – falavam a língua *wende*. Embora

⁵ Escola na qual trabalho como professor de Educação Artística, onde desenvolvo o Projeto Pomerando, e onde à época era professor do projeto *Canto Coral nas Escolas*, além de coordenador do mesmo.

⁶ Projeto que desenvolvo juntos aos alunos e professores da EMEF Germano Hübner desde 2010 e que visa incentivar à escrita da língua pomerana partindo de uma padronização simplificada, haja vista que se trata de uma língua ágrafa. Os resultados destes primeiros dois anos de trabalho foram registrados em um livro, intitulado *Projeto Pomerando: Língua Pomerana na escola Germano Hübner* (SILVA, 2012), o que se intenciona fazer periodicamente.

cristianizados e germanizados, tinham seus hinários em *wende* além de em alemão, editados em 1588, os quais foram utilizados até meados de 1920. O mesmo se verifica nas pregações de alguns pastores da região, que se davam em ambas as línguas. Contudo, alguns viajantes teriam relatado que estes pomeranos não haviam renunciado de todo ao paganismo e cultuavam secretamente o deus *Triglav*. Este paganismo remanescente pode ser observado entre os descendentes de pomeranos, no Brasil, no que denomino de *misticismo pomerano*, um conjunto de costumes, crenças, simpatias e benzeções que os acompanham até os dias de hoje, como nos demonstra a obra de Joana Bahia, *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã* (BAHIA, 2011), sobre os pomeranos do estado do Espírito Santo, ou ainda a tese de doutorado *Educação, história e memória: silêncios e reinvenções pomeranas na Serra dos Tapes*, de Carmo Thum (THUM, 2009), sobre os pomeranos da região sul do Rio Grande do Sul, interpretações corroboradas pelo meu contato com a comunidade pomerana do interior do município de São Lourenço do Sul. Mais adiante, tratarei deste assunto, a partir da análise de uma das canções pomeranas e suas representações místicas.

Quanto às disputas pelo território da Pomerânia, Hammes (2010, p. 178-186) destaca que desde a Migração dos Povos, cerca de 175 d.C., quando os *wendes* migraram para aquela região, muitas invasões e guerras se sucederam ali, fustigando o povo pomerano. Por ser rica em alimentos, terras baixas e férteis, lagos e rios, esta região cedo despertou o interesse de povos *vikings*, noruegueses e dinamarqueses. Os poloneses, por sua vez, chegaram a dominar por três vezes parte do território pomerano. Entre os anos de 768 e 814, Carlos Magno, e entre 936 e 973, Otto, o Grande, tentaram sem êxito anexar estas terras ao então Sacro Império Romano-Germânico. Entre os séculos X e XI, Dinamarca e Polônia lutaram pelo domínio da Pomerânia, arrasando parte daquelas terras, mas ambos não conseguiram o domínio da região. Em 1630, a Suécia invadiu a Pomerânia e a levou à beira da ruína. Entre 1655 e 1660, suecos e poloneses travaram disputa, em solo pomerano, por este território. Em 1720, praticamente todo o território pomerano passou a pertencer a Brandemburgo-Prússia. Entre 1756 e 1763 o rei da Prússia, Frederico, o Grande, enfrentou russos e suecos, vencendo-os e empenhando-se, após esta conquista, para recolonizar e reconstruir a Pomerânia, devolvendo-a certo progresso. Em 1806, Napoleão Bonaparte passou pela Pomerânia em direção à Rússia deixando um rastro de destruição. Por fim, o desfecho da II Guerra Mundial impôs ao povo pomerano derradeira diáspora, forçado a migrar para a Alemanha Ocidental, Europa e para o resto do mundo, em razão da Conferência de Potsdam, que permitia aos soviéticos e aos poloneses expulsarem a população civil de origem alemã que habitava ao leste dos rios Oder e Neisse.

Conquanto à emigração pomerana para o Brasil, assim como os demais europeus emigrantes, inicia-se em meados do século XIX (LANDO; BARROS, 1980, p. 9). O desequilíbrio entre a demanda e a oferta de trabalho na Europa, agravado pelo aumento demográfico, condicionou muitas pessoas à busca de soluções através da migração, primeiramente em termos europeus, dentro ou fora de seu país. Mas como

estes países não tinham capacidade de absorver o elemento flutuante e pendular, a solução encontrada foi a emigração para a América, um continente à espera de povoamento para desbravar a selva e as terras devolutas (FLORES, 1983, p. 86).

Segundo Klaus Granzow, havia incentivo à emigração pomerana para o Brasil na própria Pomerânia, onde o general prussiano Johann Jakob Sturz teria afirmado: “Mais do que qualquer outra terra oferece o Brasil uma riqueza de elementos, com os quais pode-se desenvolver uma existência feliz para os imigrantes” (GRANZOW *apud* SALAMONI, 1995, p. 19).

Quanto a este processo, do ponto de vista brasileiro, segundo Podewils, “o país começava a se desenvolver neste momento, porém a densidade demográfica era baixa, fator que levou ao investimento nessa forma de imigração” (PODEWILS, 2011, p. 9). A regulamentação da Lei de Terras, lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, abriu espaço para a colonização das terras públicas brasileiras (SEYFERTH *apud* BAHIA, 2011, p. 10).

Quanto ao Rio Grande do Sul, de acordo com Podewils (2011, p. 6), prevaleceu a colonização oficial, organizada pelo governo e que instalou importantes núcleos coloniais baseados na pequena propriedade em distintas áreas desocupadas do Estado, mas a colonização de iniciativa privada, organizada por empresários particulares, também buscava angariar trabalhadores rurais para fixá-los à terra com o propósito de formar colônias para produzir alimentos. A imigração germânica no Rio Grande do Sul teve início, segundo Willems (1980, p. 71), em 1824, por ocasião da Colônia São Leopoldo.

Quanto à região sul do Rio Grande do Sul, em 1858 foi criada a colônia particular São Lourenço (PODEWILS, 2011, p. 7), uma colônia agrícola instalada na Serra dos Tapes, em terras do município de Pelotas em área que hoje se encontra no município de São Lourenço do Sul, composta majoritariamente por imigrantes pomeranos (*ibid.*, p. 15). De acordo com Schröder, a maioria pomerana deveu-se à sua capacidade agrícola: “Após a chegada de mais de 115 pessoas no ano de 1858, os anos posteriores trouxeram elementos mais apropriados: trabalhadores rurais da Pomerânia” (SCHRÖDER, 2003, p. 123).

AS CANÇÕES POMERANAS COLETADAS

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

A partir das duas canções pomeranas coletadas, passarei neste item à análise das mesmas, abordando aspectos musicais relevantes e a estrutura das letras das canções.

É interessante colocar que, conquanto às letras, elas estão escritas em pomerano neste trabalho de acordo com a *padronização simplificada da escrita* proposta pelo *Projeto Pomerando* (SILVA, 2012, p. 17-19), e que, para a comunidade estudada, esta é uma língua ágrafa, muito embora haja, em outras comunidades no Brasil, trabalhos voltados para o desenvolvimento da escrita do pomerano, como o de Ismael Tressmann, do estado do Espírito Santo, que elaborou o *Dicionário enciclopédico pomerano-português* (TRESSMANN, 2006). No entanto, haja vista algumas dificuldades de apreensão da escrita de Tressmann por parte dos alunos, pois há certa distância entre o som falado e o escrito, julguei necessário propor uma padronização simplificada, visando uma mais rápida e fácil assimilação. O pomerano é utilizado na região apenas oralmente, o que dificulta a preservação de letras de canções e contribuiu para que, hoje em dia, sejam poucas as canções pomeranas que ainda têm lugar na memória da comunidade.

De múta éna hóchtich

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

- Andamento rápido, 100 bmp;
- Possui compasso binário, 2/4, uma polca⁷, vulgarmente conhecida como “marchinha”;
- Ritmo de caráter marcial, duro, sem sínopes, com predominância de colcheias, semínimas, e da figura colcheia pontuada com semicolcheia;
- Melodia estritamente tonal, passeando em arpejos sobre os acordes de tônica e de dominante com sétima, com algumas notas de passagem, e repetições rítmicas de notas;
- Tonalidade maior, com modulações;
- Harmonia tonal, com a utilização de apenas tônica e dominante com sétima (I – V⁷), mesmo nas modulações;
- Apresenta duas modulações: a primeira, do tom original Dó maior para a subdominante Fá maior; e a segunda, quando ocorre o retorno de Fá maior para Dó maior;
- Forma ternária, i.e., possui três seções musicais.

⁷ Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (2007), versão *on line*, a polca caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, originária da região da Bohemia, na Alemanha, no início do século XIX, realizada em compasso 2/4 e com andamento rápido, que foi muito popular nos salões europeus. Já o *Dicionário Grove de música, edição concisa* (1994, p. 732), acrescenta que a polca é uma dança animada e que geralmente a música é estruturada em forma ternária, i.e., tem três seções, assim como a canção abordada no presente trabalho.

A figura 01 demonstra a partitura de *De múta éna hóchtich*, com melodia, harmonia e letra:

De múta éna hóchtich

(canção tradicional pomerana)

100 bpm

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

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

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

mé-ri-ka. Fí-dal, fí-dal, fúm-balsch-tái - a, hést dùu doch min brut ni zái - a?

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

Figura 01: Partitura da canção pomerana *De múta éna hóchtich*

A figura 02 apresenta a letra da canção em pomerano e sua respectiva tradução para o português:

De Muta éna hóchtich

Záit múta éna hóchtich héa
líft dat káina schuíñ fláisch méia.

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

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

O casamento da vovó

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

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

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

Figura 02: Letra da canção pomerana *De múta éna hóchtich* em pomerano e tradução.

A canção tem certo caráter alegre, festivo, ambientado pelo “casamento da vovó”, embora o personagem esteja à procura de sua namorada.

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

A primeira *Seção A* possui oito compassos, e não tem *ritornelo*. É formada por duas frases musicais⁸, cada uma delas dividida em duas semifrases de dois compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total; como esta primeira estrofe tem apenas dois versos, há a repetição da letra. Os compassos 1 e 2 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, nos compassos 5 e 6. Já os compassos 3 e 4 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, a qual ganha uma variação na segunda semifrase da segunda frase, nos compassos 7 e 8. Logo, a estrutura é $a - b - a - b'$, uma repetição variada. A Figura 03 a seguir revela a estrutura melódica da primeira seção:

⁸ De acordo com Green (1979, p. 7), uma frase musical é uma pequena passagem de música que, havendo alcançado um ponto de relativo repouso, expressa mais ou menos uma ideia musical completa. No presente trabalho, adoto este conceito para analisar a estrutura melódica das canções pomeranas, dividindo, ainda, as frases musicais em semifrases.

Seção A

100 bpm

frase 1

semifrase a semifrase b

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

frase 2

semifrase a semifrase b'

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

Figura 03: Análise melódica da Seção A de *De múta éna hóchtich*.

A Seção B possui oito compassos, e tem *ritornelo*. Também é formada por duas frases musicais, cada uma dividida em duas semifrases de dois compassos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total; como há *ritornelo*, o número de compassos da seção sobe para dezesseis (e o total de semifrases e versos para oito) e, para tanto, há a repetição da letra. Seguindo o padrão da primeira seção, os compassos 9 e 10 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, nos compassos 13 e 14. Os compassos 11 e 12 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, a qual ganha uma variação na segunda semifrase da segunda frase, nos compassos 15 e 16. Mais uma vez, a estrutura é *a - b - a - b'*. A Figura 04 mostra a estrutura melódica da segunda seção:

Seção B

100 bpm

frase 1

semifrase a semifrase b

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

frase 2

semifrase a semifrase b'

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

Figura 04: Análise melódica da Seção B de *De múta éna hóchtich*.

A *Seção C* possui oito compassos, e tem *ritornelo*. É formada por uma primeira frase musical de duas semifrases de dois compassos que guardam entre si apenas uma nota de variação, e de uma segunda frase, de duas semifrases distintas. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total; como há *ritornelo*, o número de compassos da seção sobe para dezesseis (e o total de semifrases e versos para oito) e, para tanto, há a repetição da letra. Nesta seção, os compassos 17 e 18 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que se repete nos compassos 19 e 20 com apenas a primeira nota variada. Os compassos 21 e 22 abrigam a primeira semifrase da segunda frase, e os compassos 23 e 24 guardam a segunda semifrase da segunda frase. Logo, a estrutura é *a - a' - b - c*. A Figura 05 indica a estrutura melódica da terceira seção:

Seção C

100 bpm

frase 1

semifrase a semifrase a'

17

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

frase 2

semifrase b semifrase c

21

Íis - tan záits im brái-rasch - tái - a, hit hef ni mēi - a zi - tan zái - a.

Figura 05: Análise melódica da *Seção C* de *De múta éna hóchtich*.

Quanto à harmonia, que é estritamente tonal, mas com modulações, é interessante apresentar uma análise harmônica, como mostra a Figura 06:

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

I V⁷ I V⁷ I I/IV V⁷/IV I/IV V⁷/IV I/IV

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

V⁷ I V⁷ I V⁷ I V⁷ I

Figura 06: Análise harmônica de *De múta éna hóchtich*.

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

Os demais aspectos referentes à letra, seu significado, bem como outras questões implícitas à canção, serão abordados posteriormente.

De fest

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

- Andamento bastante rápido, 150 bpm;
- Possui compasso ternário, 3/4, uma valsa⁹;
- Ritmo inicialmente simples, na primeira seção, mas, na segunda e na terceira seções, aparecem síncofes, em forma de ligaduras entre a semínima do primeiro tempo com a primeira colcheia do segundo tempo, e entre compassos, de semínima para semínima. Há predominância de semínimas e mínimas, mas também figuram colcheias, semínimas pontuadas, pausas de semínima e mínimas pontuadas;
- Melodia essencialmente tonal, passeando em arpejos sobre os acordes de tônica, subdominante, e de dominante com sétima, com notas de passagem, repetições rítmicas de notas, e apojeturas;
- Tonalidade Fá maior, sem modulações;
- Harmonia tonal, com a utilização de apenas tônica, subdominante, e dominante com sétima (I – V⁷ – I; IV – I – V⁷ – I);
- Forma ternária.

A Figura 07 demonstra a partitura de *De fest*, com melodia, harmonia e letra:

⁹ Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (2007), versão *on line*, a valsa caracteriza-se por ser uma dança, ou uma canção, em compasso 3/4, provavelmente decorrente de Ländler alemão, que entrou em destaque no último quarto do século XVIII tanto entre os compositores quanto nos salões de baile. O Dicionário Grove de música, edição concisa (1994, p. 997), acrescenta que a valsa ganhou muita popularidade no início do séc. XIX, apesar de objeções levantadas por motivos médicos (a velocidade com a qual os bailarinos rodopiavam pelo salão) e também morais (os casais se prendiam num abraço muito estreito).

De fest

(canção tradicional pomerana)

150 bpm

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

6 fóa, zái láich ni hí - na. Ik náim a bés - sám un rakt á - las
 něi, zái vu bitssch - ló - pa. Ik zéi - a ta - a é kúmas, mit schéin

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

18 mó - ka lous na dem grou - da fest, vòu - a fé - el vi - la

24 zinh - a un dái mus - kan - dassch - pé - la zéi - a un min

30 fruch dau ik vé - ra nich fi - na. Ví - li, Vi li Lin - de - man, drink ma

36 nich zòu fel, zi - za, zi - za krist sch - nacht mit ain bés - samsch - tel.

41 Vi - li, Vi - li Lin - de - man, trek din hòu - zasch - tram, zi - za vets vat di

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

Figura 07: Partitura da canção pomerana *De fest*.

A Figura 08 apresenta a letra da canção em pomerano e sua respectiva tradução para o português:

De fest

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

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

Un vi móka lóus na dem gróuda fest
vôua féel víla zínha
un dái muskandas schpéla zéia
un min fruch dáu ik véra nich fina.

Víli, Víli Lindeman, drink ma nich zôu fel,
zíza, zíza krist schacht mit áin béssam shtel.
Víli, Víli Lindeman, trek din hóuza schtram,
ziza vets vat di passira kan. Ha! Ha! Ha!

A festa

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

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

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

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

Figura 08: Letra da canção pomerana *De fest* em pomerano e tradução.

A canção tem caráter alegre, festivo, jocoso, ambientado numa grande festa. Mais uma vez o personagem está à procura de sua namorada. Há referência à bebida e à brincadeira, e a música finaliza com uma risada.

A estrutura melódica desta canção também apresenta uma quadratura padrão. Novamente são três pequenas seções, mas todas na mesma tonalidade, Fá maior. As seções estão organizadas de acordo com as estrofes, sendo que as duas primeiras estrofes fazem parte da primeira seção, que tem *ritornelo*; a terceira estrofe corresponde à segunda seção, sem *ritornelo*, e a quarta estrofe à terceira seção, também sem *ritornelo*.

A Seção A possui dezesseis compassos, e tem *ritornelo*. É formada por duas frases musicais, cada uma dividida em duas semifrases de quatro compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total; como esta seção tem *ritornelo*, o tamanho da estrutura dobra, abarcando também a segunda estrofe da letra. Os compassos 1 a 4 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, compassos 9 a 12, com apenas uma adaptação à letra no compasso 11. Já os compassos 5 a 8 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, a qual ganha uma variação na segunda semifrase da segunda frase, compassos 13 a 16. A estrutura é *a - b - a - b'*. A Figura 09 revela a estrutura melódica da primeira seção:

Seção A

150 bpm

frase 1

semifrase a

semifrase b

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

6

frase 2

semifrase a

fõa, zái láich ni hí - na. Ik nāim a bés - sām un rakt á - las
 nēi, zái vu bitsch - ló - pa. Ik zéi - a ta - a é kúmas, mit schēin

12

semifrase b'

1. 2.

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

Figura 09: Análise melódica da Seção A de *De fest*.

A Seção B possui dezesseis compassos, e não tem *ritornelo*. Também é formada por duas frases musicais, cada uma delas dividida em duas semifrases de quatro compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total, não havendo repetição da letra. Seguindo o padrão da primeira seção, os compassos 17 a 20 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase – com pequena adaptação rítmica à letra no final –, compassos 25 a 28. Os compassos 21 a 24 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, a qual ganha uma variação na segunda semifrase da segunda frase, compassos 29 a 32. Novamente a estrutura é *a - b - a - b'*. A Figura 10 mostra a estrutura melódica da segunda seção:

Seção B

150 bpm

frase 1

semifrase a

semifrase b

17

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

frase 2

semifrase a

23

vi - la zinh - a un dai mus - kan-dassch - pê - la zêi - a

semifrase b'

29

un min fruch dau ik vê - ra nich fi - na.

Figura 10: Análise melódica da Seção B de *De fest*.

A Seção C possui dezesseis compassos, e não tem *ritornelo*. Também é formada por duas frases musicais, cada uma delas dividida em duas semifrases de quatro compassos. Uma semifrase corresponde a um verso e uma frase corresponde a dois versos. O total da estrutura é de quatro semifrases – ou duas frases –, que correspondem a quatro versos no total, não havendo repetição da letra. Seguindo o padrão das seções anteriores, os compassos 33 a 36 abrigam a primeira semifrase da primeira frase, que também é a primeira semifrase da segunda frase, compassos 41 a 44. Os compassos 37 a 40 abrigam a segunda semifrase da primeira frase, a qual ganha uma variação na segunda semifrase da segunda frase, compassos 45 a 49. Mais uma vez, a estrutura é *a - b - a - b'*. A Figura 11 indica a estrutura melódica da terceira seção:

Seção C

150 bpm

33

frase 1

semifrase a

Vi-li, Vi li Lin - de - man, _____ drinck ma nich zôu fel, _____ zí-za, zí-za

38

semifrase b

frase 2

semifrase a

krist sch-nacht _____ mit áin bés-samsch-tel, _____ Vi-li, Vi-li Lin - de-man, _____ trek din

44

semifrase b'

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

Figura 11: Análise melódica da Seção C de *De fest*.

Quanto à harmonia, que é estritamente tonal, a Figura 12 apresenta uma análise harmônica:

3/4 ||: F | % | % | % | C7 | % | F | % | F | % | % | % | C7 | % | F | % :||

I V⁷ I I V⁷ I

| Bb | % | F | % | C7 | % | F | % | Bb | % | F | % | C7 | % | F | % ||

IV I V⁷ I IV I V⁷ I

| F | % | C7 | % | % | % | F | % | F | % | C7 | % | % | % | F | % ||

I V⁷ I I V⁷ I

Figura 12: Análise harmônica de *De fest*.

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

Os demais aspectos referentes à letra, seu significado, bem como outras questões implícitas à canção, serão abordados a seguir.

A NARRATIVA DA MEMÓRIA CULTURAL POMERANA ATRAVÉS DAS CANÇÕES

Musicalmente falando, não são claras quaisquer características que possam ser classificadas como peculiares à música pomerana nas duas canções coletadas, exceto sua origem germânica. Haja vista a secular germanização dos pomeranos, a primeira canção pomerana apresentada, *De múta éna hóchtich*, é uma polca, ritmo oriundo da cultura alemã, bem como a segunda canção, *De fest*, é uma valsa, também de origem alemã.

No entanto, as temáticas e as letras das canções são reveladoras de significados, de maneiras de como os pomeranos veem o mundo que ali ficam cristalizadas, de representações culturais intrínsecas, i.e., são uma forma de narrativa cultural da memória pomerana. Se as canções têm letra, elas contam histórias, narram fatos, episódios, expressam ideias, revelam traços culturais, registram a memória da comunidade que a cria. De acordo com Jovchelovitch (2007, *apud* AMON, MENASCHE, 2008, p. 20), é pelo contar histórias que o conhecimento social se torna palpável, assim como as representações do passado e as apresentações da identidade, pois, com base em narrativas, as comunidades resgatam à memória o que aconteceu, dão sentido aos acontecimentos e constroem o individual e o social.

Cada uma das canções pomeranas nos revela características culturais atreladas à memória e à identidade da comunidade, as quais passarei a apresentar a seguir.

O casamento da vovó e a emigração pomerana

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

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

Em poucos dias, enrascado, Armin suicida-se, deixando a família apenas com a casa e poucas perspectivas. Seus filhos, Rutger e Ernest, abatidos, encontram esperança em um folheto de publicidade de

uma agência de imigração de Hamburgo, Alemanha, que informava que os Estados Unidos da América precisavam de imigrantes para colonizar terras em Wisconsin e Minnesota, e que “trazia informações de como um homem poderia ter rapidamente suas terras, fazer logo um ‘pé de meia’ e não estar subjugado a nenhum nobre ou grande proprietário” (*ibid.*, p. 73). Entusiasmado, Rutger explica ao irmão:

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

Enredo à parte, o romance, historicamente fundamentado, com extensa bibliografia especializada, indica que, ainda na primeira metade do século XIX, antes de os pomeranos começarem a emigrar para a região sul do Rio Grande do Sul¹⁰, já havia emigração pomerana para os Estados Unidos.

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

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

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

Ainda de acordo com Wille (2001, p. 54), no período de 1830 a 1890, emigraram para o Brasil cerca de trinta mil alemães, enquanto que o fluxo dirigido para os Estados Unidos foi de trezentos e trinta e um mil alemães no mesmo período.

Droogers (2008, p. 19), ao também se referir a alguns imigrantes germânicos que podem ter tido

¹⁰ Os primeiros pomeranos começaram a chegar a São Lourenço do Sul após a criação da Colônia São Lourenço, em 1858 (PODEWILS, 2011, p. 9).

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

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

Há ainda outras duas representações culturais na letra desta canção que eu gostaria de destacar. Uma está na primeira estrofe: “Desde o casamento da vovó não dá mais carne de porco”. É uma referência à fartura de comida que há tradicionalmente nos casamentos. Os festejos do casamento são considerados pelos pomeranos como a data mais importante no transcorrer da vida de uma pessoa (HAMMES, 2010, p. 200-203), chegando a contar com três dias de festa, e é quando eles mais dispõem de seus recursos econômicos (BAHIA, 2011, p. 212), para realizarem uma grande festa. A comilança¹¹ teria sido tamanha no casamento da vovó, que esgotara o estoque de carne de porco da comunidade. Aqui, fica evidente também a relação dos pomeranos com o seu habitat rural, consigo mesmos reconhecendo-se como imigrantes camponeses de origem pomerana (*ibid.*, p. 47), com a criação de animais e com o consumo de seus produtos.

A outra representação cultural pomerana está na última estrofe: “Violino, violino, pedra de breu, você não viu minha namorada?”. Aparece aqui o violino, instrumento musical europeu utilizado pelos pomeranos na Pomerânia, absorvido da Alemanha e dos países vizinhos e trazido para o Brasil pelos emigrantes. Segundo Hammes (2010, p. 43), até o início do século XX o violino ainda era presença marcante

¹¹ Em ditados pomeranos coletados por Roelke (1996, p. 56), há expressões de apetite e da comilança característicos das suas festas de casamento.

nos bailes de São Lourenço do Sul, tanto na cidade quanto no interior do município, além das casas de família. Hoje em dia, o violino não é mais muito utilizado na região, tendo perdido espaço para os instrumentos de sopro, como o trompete e o trombone, e instrumentos eletrônicos, como guitarra, contrabaixo e teclado, além de bateria, instrumentos característicos das *bandinhas*¹² atuais. Porém, na memória pomerana cristalizada tanto na letra da canção quanto na historiografia, ainda soa o violino.

A festa e o *misticismo pomerano*

As festas são marcos na cultura pomerana (SALAMONI, 1995, p. 45). Aniversários, casamentos, batizados, Páscoa, Natal, e Confirmações são eventos muito importantes na vida social dos pomeranos. A esta importância se refere a terceira estrofe da segunda canção pomerana apresentada neste trabalho, *De fest* (A festa): “E nós saímos para a grande festa, onde muitos querem cantar e os músicos tocam muito”.

Nestas festas, é notória também a presença do que denomino *misticismo pomerano*, um conjunto de costumes, simpatias e benzeduras que são elementos identitários tanto étnicos quanto sociais. Estas *práticas mágicas*¹³ são profundamente debatidas no livro *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã* (BAHIA, 2011), e mencionadas em relação à região sul do Rio Grande do Sul através da tese de doutorado *Educação, história e memória: silêncios e reinvenções pomeranas na Serra dos Tapetes* (THUM, 2009). Há também mais autores que se referem a tais práticas pomeranas, tais como Bosenbecker (2012), Wille (2011), Loner e Gill (2010), Hammes (2010, vol. 1), Baysdorf; Rodrigues (2007), Costa (2007), Zehetmeyr (2007), Roelke (1996), Salamoni (1995), Grinbaum (1994), Jacob (1992), Rocha (1984), Roche (1968), Wagemann (1949) e Neves (1943).

De acordo com Bahia:

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

A palavra em pomerano para se referir a estas práticas, segundo Bahia, é *ouwagloubá*, que significa “acima da fé”, a qual engloba “superstições e bruxaria” (BAHIA, 2011, p. 137). Às *práticas mágicas*, ou ao *misticismo pomerano*, eu associo a primeira estrofe da canção *De fest*, por conta da representação da

¹² Como são vulgarmente conhecidos na região os grupos de música germânica (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 54-55).

¹³ Termo utilizado pela antropóloga Joana Bahia (2011).

vassoura como instrumento auxiliar na busca do personagem pela sua mulher: “Eu não conseguia achar minha mulher na cama, ela não estava deitada nem na frente, e nem atrás. Peguei a vassoura e revirei tudo e aí passou no meio das minhas pernas”.

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

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

Segundo Roelke (1996, p. 74), a última dança da segunda noite do casamento pomerano, já com o dia clareando, era a dança da vassoura. Quem não conseguisse um par para dançar, dançava com a vassoura. Quando a deixava cair, todos tinham que procurar outros parceiros. Sempre sobrava alguém para dançar com a vassoura.

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

maior que a da mulher, e por isso a sua fumaça tem que subir até o teto, e o trabalho doméstico está associado à subserviência da mulher ao marido.

Salamoni observa como aspecto muito relevante a sobrecarga da mulher na divisão sexual do trabalho (SALAMONI, 1995, p. 35). Afazeres domésticos e trabalho nas lavouras, tirar leite, tratar os animais, cuidar da horta e do jardim, carregar lenha, cuidar dos filhos, tudo são tarefas da mulher pomerana: “Resignadamente, as mulheres assumiam suas obrigações, submissas e os maridos extremamente dominadores” (*ibid.*, p. 65).

A vassoura, entre os pomeranos, vem a representar a figura da mulher, doméstica, atrelada aos afazeres da casa; na dança da vassoura, esta faz as vezes de par para aquele ou aquela que sobrou, que não tinha outra coisa para fazer senão resignar-se e ‘varrer’. Também tem o poder de juntar, de agregar, sejam cacos de louça ou a prosperidade que juntar estes representa. A vassoura tem o poder mágico de varrer maus espíritos, de juntar cacos, e simboliza o trabalho feminino pomerano. E tem o papel de ajudar o personagem da canção *De fest* a encontrar sua esposa: “Eu não conseguia achar minha mulher na cama, ela não estava deitada nem na frente, e nem atrás. Peguei a vassoura e revirei tudo e aí passou no meio das minhas pernas”. O “revirar tudo” indica “limpeza”. Ao eliminar a “sujeira” – ou, como se pode interpretar, as influências dos maus espíritos –, o marido pôde encontrar sua esposa.

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Quanto à identidade, pode-se observar um relativo consenso entre os pesquisadores em admitir que esta seja uma construção social, associada a uma relação dialógica com o *outro* (CANDAU, 2012, p. 9).

Isto pode se manifestar na oposição entre etnias, como no caso dos pomeranos. Segundo o mesmo autor, um consenso existe também em relação à memória, reconhecendo-se esta como uma “reconstrução continuamente atualizada do passado” (*ibid.*, p. 9). Enfim, admite-se geralmente que memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas, “pois sem recordar o passado não é possível saber quem somos. E nossa identidade surge quando evocamos uma série de lembranças” (LOWENTHAL *apud* SILVA; SILVA, 2005, p. 204).

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMON, D.; MENASCHE, R. Comida como narrativa da memória social. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 13-21, 2008.
- BAHIA, J. *O tiro da bruxa: identidade, magia e religião na imigração alemã*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- BAYSDORF, N. C.; RODRIGUES, P. R. Q. A etnia pomerana no sul do Rio Grande do Sul: autonomia, identidade e as influências externas da globalização e sua preservação através de feriados religiosos. *XVI CIC - Pesquisa e responsabilidade ambiental*. Pelotas, 2007. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/cic/2007/cd/pdf/CH/CH_00235.pdf>. Acesso em: 02 dez. 21012.
- BERNABÉ, J.; LORINT, F. E. *La sorcellerie paysanne*. Bruxelas: A. de Boeck, 1977.
- BÖHLKE, M. *A Colônia Particular de São Lourenço: seu contexto dentro do processo colonial do Rio Grande do Sul*. 2003. Monografia – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2003.
- BOSENBECKER, P. *Uma colônia cercada de estâncias: imigrantes em São Lourenço do Sul/RS (1857-1877)*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira, 1. ed., 1ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2012.
- COSTA, J. S. *O Pescador de Arenques*. Pelotas: EDUCAT, 2007.
- DROOGERS, A. Religião, identidade e segurança entre imigrantes luteranos na Pomerânia, no Espírito Santo (1880-2005). *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 13-41, 2008.
- ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1983.
- FLORES, H. A. H. *Canção dos Imigrantes*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes: Universidade de Caxias do Sul, 1983.
- GREEN, D. M. *Form in tonal music – an introduction to analysis*. University of Texas, Austin: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- GRINBAUM, R. Gente de outro mundo. Descendentes de pomeranos vivem no Espírito Santo como se estivessem na Europa do século passado. *Revista Veja*, São Paulo: Abril Cultural, 8 jun. 1994.
- HAMMES, E. L. *São Lourenço do Sul: radiografia de um município – das origens ao ano 2000*. V. 1-4. São Leopoldo: Studio Zeus, 2010.
- IEPSEN, E. *Jacob Rheingantz e a colônia de São Lourenço do Sul: Da desconstrução de um mito à reconstrução de uma história*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2008.
- JACOB, J. K. *A imigração e aspectos da cultura pomerana no Espírito Santo*. Espírito Santo: Departamento Estadual de Cultura, 1992.
- LANDO, M.; BARROS, E. C. *A colonização alemã no Rio Grande do Sul – uma interpretação sociológica*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

- LONER, B. A.; GILL, L. A. *Memórias sobre o cuidado: o (a)s benzedeiro (a)s na região sul do Brasil*. Recife, 2010. *X Encontro Nacional de História Oral*, Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1268243136_ARQUIVO_Memoriassobreocuidado-LorenaGilleBeatrizLoner.pdf>. Acesso em 05 de dez. 2012.
- NEVES, G. S. Costumes nupciais da Pomerânia entre os colonos teuto-brasileiros. *Folclore*. Espírito Santo: Comissão Espírito Santense de Folclore, n. 24-25, mai/ago. 1953.
- PODEWILS, D. O. *Colonização germânica: a colônia de São Lourenço e suas particularidades*. Pelotas, 2011. Monografia - Universidade Federal de Pelotas.
- RHEINGANTZ, C. G. *Colônia de São Lourenço: Histórico de sua fundação por Jacob Rheingantz*. Rio Grande: Oficina da Livraria Americana, 1907.
- ROCHA, G. *Imigração estrangeira no Espírito Santo, 1847-1896*. 1984. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1984.
- ROCHE, J. *A colonização alemã no Espírito Santo*. São Paulo: Difel/USP, 1968.
- ROELKE, H. R. *Descobrimos raízes*. Aspectos geográficos, históricos e culturais da pomerânia. Vitória: UFES/Secretaria de Produção e Difusão Cultural, 1996.
- SADIE, S.; LATHAM, A. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SALAMONI, G. (org.). *Os pomeranos*. Valores culturais da família de origem pomerana no Rio Grande do Sul – Pelotas e São Lourenço do Sul. Pelotas: Universitária, 1995.
- SCHRÖDER, F. *A imigração alemã para o sul do Brasil*. São Leopoldo, Editora da Unisinos, co-edição com EDIPUCRS: 2003, 2ª edição, 2003.
- SEYFERTH, G. A identidade teuto-brasileira numa perspectiva histórica. In: *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: ULBRA, 1994.
- SILVA, D. K. *Projeto Pomerando: língua pomerana na Escola Germano Hübner*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2012.
- SILVA, K. V.; SILVA, M. H. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- The Concise Oxford Dictionary of Music*, 2007, versão on line. Disponível em: <<http://goo.gl/TaJWY6>>. Acessado em 02 jun. 2013.
- THUM, C. *Educação, história e memória: silêncios e reinvenções pomeranas na Serra dos Tapes*. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2009.
- TRESSMANN, I. *Dicionário Enciclopédico: Pomerano e Português*. Santa Maria de Jetibá: SEC, 2006.
- TRESSMANN, I. *O pomerano: uma língua baixosaxônica*. In: Educação, cultura e sociedade. *Revista da Faese* (Faculdade da Região Serrana), vol. 1., Santa Maria de Jetibá, ES, p. 10-21, 2008.

- UNESCO, 2003, *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, Decreto n.º 28/2008 de 26 de Março, Diário da República n.º 60, 1685-1704. Disponível em: <<http://dre.pt/pdf1s/2008/03/06000/0168501704.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2009.
- UNESCO, 2006, *Report of the Expert Meeting on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Towards the Implementation of the 2003 Convention*. Tóquio, 2006. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00034-EN.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2012.
- VASSALLO, S. P. O registro da capoeira como patrimônio imaterial – Novos desafios simbólicos e políticos. *Educação Física em Revista*, Vol. 2, No 2, 2008. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/efr/article/view/977/841>>. Acesso em: 10 nov. 2012.
- WAGEMANN, E. *A colonização alemã no Espírito Santo*. Rio de Janeiro: IBGE, 1949.
- WILLE, L. *Pomeranos no sul do Rio Grande do Sul: trajetória, mitos, cultura*. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.
- WILLEMS, E. *A aculturação de alemães no Brasil*. 2ª Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- ZEHETMEYR, M. L. *Uma amostra da realidade linguística dos pomeranos de duas regiões do Brasil*. Pelotas, 2007. Monografia - Universidade Federal de Pelotas.

Recebido em: 04/01/2014
Aprovado em: 14/02/2014
Publicado em: 15/03/2014