XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

ALLAS GAUT?

Um documentário de base etnomusicológica sobre música pomerana e intercâmbios culturais na Serra dos Tapes (sul do sul do Brasil)

Danilo Kuhn
danilokuhn@yahoo.com.br
Unipampa
GT 11- Música, territórios e encontros:
a sonoridade das f(r)estas

Resumo

Depois de encontrar um número escasso de canções tradicionais pomeranas, uma pesquisa de doutorado (XXXX, 2019) trilhou a senda de uma etnografia musical (SEEGER, 2008). Analisam-se festividades tradicionais pomeranas nas quais a música possui papéis importantes, além da atuação de um conjunto musical tradicional pomerano e de outros relevantes atores sociais. Nesse sentido, a fim de uma maior devolutiva à comunidade, produziu-se, através de um projeto cultural, um documentário de base etnomusicológica, reverberando as vozes dos colaboradores da tese e amplificando suas temáticas. Este trabalho tem como objetivo estudar, à luz da Etnomusicologia, os contatos interétnicos e os intercâmbios culturais que ressoam da música pomerana da Serra dos Tapes, região sul do Rio Grande do Sul, Brasil, localidade em que o hibridismo entre a música gaúcha e a música pomerana – no qual incidem músicos negros e pomeranos – é manifesto.

Palavras-chave: Música pomerana; etnografia musical; hibridismo.

ALLAS GAUT?

An ethnomusicological documentary about Pomeranian music and cultural exchanges in Serra dos Tapes (southern Brazil).

Abstract

After discovering a scarce number of traditional Pomeranian songs, a doctoral research project (XXXX, 2019) followed the path of musical ethnography (SEEGER, 2008). It analyzes traditional Pomeranian festivities in which music plays an important role, as well as the performance of a traditional Pomeranian musical ensemble and other relevant social actors. In this sense, in order to provide greater feedback to the community, a documentary based on Ethnomusicology was produced through a cultural project, echoing the voices of the thesis collaborators and amplifying their themes. This work aims to study, in the light of Ethnomusicology, the interethnic contacts and cultural exchanges that resonate in the Pomeranian music of Serra dos Tapes, southern Rio Grande do Sul, Brazil, a location where the hybridism between Gaucho music and Pomeranian music – in which Black and Pomeranian musicians are involved – is evident.

Keywords: Pomeranian music; musical ethnography; hybridism.

Introdução

Este trabalho visa ressoar o *Allas gaut? Um documentário sobre música pomerana e intercâmbios culturais em São Lourenço do Sul*, produzido pelo pesquisador entre 2024 e 2025 através da Política Nacional de Fomento à Cultura Aldir Blanc (PNAB) e da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul/RS – apesar de se tratar de uma peça audiovisual, o referido documentário é uma consequência de sua tese de doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural, intitulada *XXXX* (XXXX, 2019), fundamentada em conceitos como memória cultural (ASSMANN; CZAPLIKA, 1995) e etnografia musical (SEEGER, 2008).

Nesse sentido, o *Allas gaut* revisita entrevistados – e inclui outros mais – e festas tradicionais pomeranas outrora acessadas durante a pesquisa de campo para amplificar as vozes de atores sociais – musicistas e ativistas – e enfocar manifestações culturais relevantes deste contexto, documentando audiovisualmente falas, músicas e festas e reverberando-as ao grande público. Temáticas como paisagem rural, paisagem cultural e paisagem sonora, música pomerana, música gaúcha, festas pomeranas, danças pomeranas, contatos interétnicos, intercâmbios culturais e hibridismo musical soam em 10 episódios onde os depoimentos dos interlocutores são entremeados por músicas e atividades que expressam a memória e o patrimônio cultural pomerano da região. Em suma, o presente trabalho intenta reverberar estas vozes, estas notas, espiando os encontros étnicos e culturais que se deixam entrever e entre-escutar pelas frestas (e pelas festas tradicionais) da música pomerana da Serra dos Tapes.

1. Uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil

Ao investigar a música pomerana da Serra dos Tapes, região sul do estado do Rio Grande do Sul, o pesquisador se deparou com escassas canções tradicionais que ainda reverberavam na tradição oral da comunidade

de descendentes de imigrantes pomeranos que ainda residem na área da antiga colônia São Lourenço, fundada em 1858. Desse modo, decidiu-se por uma etnografia musical pomerana, a fim de transpor a moldura por vezes fria da partitura – e da Nova Musicologia – e observar aquele contexto musical desde seu interior – empenhando, para tanto, uma etnografia musical. Foi desta maneira, fundamentado nos preceitos da Etnomusicologia (TITON, 1997; RICE, 1994; NETTL, 2005) e focando nas pessoas fazendo música (Seeger, 2008), que uma pesquisa de doutorado (XXXX, 2019), após registrar apenas duas canções tradicionais, empenhou-se a etnografar festas tradicionais pomeranas, quais sejam casamentos, confirmações[1], bailes de casais e festas de comunidade, bem como a atuação de um conjunto musical pomerano, o Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a compor, cantar e gravar músicas populares autorais em pomerano hodiernamente, e de outros atores sociais importantes.

Pesquisas apontam a origem eslava dos pomeranos (WILLE, 2011; SALAMONI, 1995), descendentes do povo *wende*, o qual emigrou para a região da Pomerânia – hoje pertencente uma parte à Alemanha e outra à Polônia – no período das migrações dos povos, a partir do século VII (HAMMES, 2010, vol. 1; MALTZAHN, 2011), onde foram cristianizados no século XVII (Seibel, 2010, p. 69) e germanizados no século XV (MALTZAHN, 2011, p. 85) e de onde emigraram para a colônia São Lourenço – em área situada sobre a Serra dos Tapes, em terras hoje pertencentes ao município de São Lourenço do Sul/RS – a partir de 1858 (PODEWILS, 2011, p. 7). A comunidade estudada consiste em descendentes de imigrantes pomeranos que ainda habitam a área original da colônia e seu entorno, que abrange a zona rural dos municípios de São Lourenço do Sul/RS, Canguçu/RS,

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

Turuçu/RS, Arroio do Padre/RS, Pelotas/RS, Capão do Leão/RS e Morro Redondo/RS (CERQUEIRA, 2010, p. 872).

Muito embora a referida comunidade seja bastante próxima à música, haja vista sua massiva participação em corais de igreja e o elevado número de conjuntos musicais na região, são escassas as canções tradicionais pomeranas que ainda ressoam em sua tradição oral. Contudo, através de pesquisa de doutorado (XXXX, 2019) se pôde registrar as canções *De múta éna hóchtich* (“O casamento da vovó”) e *De fest* (“A festa”), fornecidas pelo senhor Leopoldo Klug (*in memoriam*).

A canção tradicional pomerana *De múta éna hóchtich* apresenta as seguintes características musicais gerais: andamento rápido, 100 bmp; compasso binário, 2/4, uma polca; ritmo de caráter marcial, duro, sem síncopes, 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, sendo a primeira do tom original Dó Maior para a subdominante Fá Maior e, a segunda, um retorno de Fá Maior para Dó Maior; e forma ternária, i.e., possui três seções musicais. Já *De fest* se apresenta musicalmente da maneira que segue: andamento bastante rápido, 150 bmp; compasso ternário, 3/4, uma valsa; ritmo inicialmente simples, na primeira seção, mas, na segunda e na terceira seções, aparecem síncopes, em forma de ligaduras entre a semínima do primeiro tempo com a primeira colcheia do segundo tempo, e entre compassos, de semínima para semínima – há predominância de semínimas e mínimas, mas também figuram colcheias, semínimas pontuadas, pausas de semínima e mínimas pontuadas –; melodia essencialmente tonal, passeando em arpejos sobre os acordes de tônica, subdominante, e de dominante com sétima, com notas de passagem, repetições rítmicas de notas, e apojaturas; tonalidade Fá

Maior, sem modulações; harmonia tonal, com a utilização de apenas tônica, subdominante, e dominante com sétima (I – V7 – I; IV – I – V7 – I); e forma ternária, i.e., possui três seções musicais.

Não são claras, porém, características musicais estritamente pomeranas nas duas canções tradicionais registradas, exceto sua origem alemã. Tendo em conta a secular germanização dos pomeranos, a primeira canção pomerana apresentada, *De múta éna hóchtich*, é uma polca, gênero oriundo da cultura alemã, bem como a segunda canção, *De fest*, é uma valsa, também de mesma origem. No entanto, as temáticas e as letras das canções são notas de como os pomeranos veem o mundo que ali ficaram cristalizadas, das representações culturais intrínsecas, i.e., são uma forma de narrativa cultural da memória pomerana. Se as canções têm letra, elas contam histórias, narram fatos, episódios, expressam ideias, revelam traços culturais, registram a memória da comunidade que as criam. Segundo Jovchelovitch (2007), é pelo contar histórias que o conhecimento social se torna palpável, assim como as representações do passado e as apresentações da identidade, pois, com base em narrativas, as comunidades resgatam à memória o que aconteceu, dão sentido aos acontecimentos e constroem o individual e o social. Cada uma das canções tradicionais pomeranas aludem, portanto, a características culturais atreladas à memória e à identidade da comunidade.

A partir de *De múta éna hóchtich*, por exemplo, foi possível traçar uma rota e emigração pomerana para os Estados Unidos anterior à para o Brasil e identificar outras duas alusões culturais, quais sejam a fartura de bebidas e comidas nas festas pomeranas e a presença do violino naquele contexto musical. Primeiramente, analisou-se a letra da canção, quando os versos “Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete,/ onde está minha namorada?/ Não está aqui, não está ali,/ ela é dos Estados Unidos”, “Desde o casamento da vovó/ não dá mais carne de porco”, e “Violino, violino, pedra de breu,/ você não viu minha namorada?” soaram como indícios culturais. Após, buscou-se na literatura corroboração aos achados, quando a hipótese da emigração foi

endossada por Tressmann (2008), Droogers (2008) e Wille (2011), a da fartura por Salamoni (1995), Hammes (2010, vol. 1) e Bahia (2011), e a do violino novamente por Hammes (2010, vol. 1). A partir de *De fest*, por seu turno, foi possível elencar a temática das grandes festas com a presença da música, bem como o misticismo pomerano. Ao debruçar-se sobre a letra da canção, sobressaíram-se os versos “E nós saímos para a grande festa,/ onde muitos querem cantar e os músicos tocam muito” e “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”. Então, a revisão de literatura comprovou a hipótese das grandes festas com música através de Salamoni (1995) e a do misticismo pomerano também por Salamoni (*ibid.*), mas também por Thum (2009) e Bahia (2011), entre outros tantos pesquisadores que apontam a utilização mágica da vassoura dentre as superstições dos pomeranos, cuja cultura ainda é permeada pelo seu paganismo originário (Maltzahn, 2011).

Entretanto, muito embora plenas de significados, as canções tradicionais pomeranas que ainda reverberam na tradição oral da comunidade local são raras e, por este motivo, após deparar-se com apenas dois exemplares deste repertório em processo de esquecimento, a referida pesquisa de doutorado guinou da Nova Musicologia para a Etnomusicologia. A Nova Musicologia, que a partir da década de 1980 reconstituiu a Ciência da Música no sentido de uma crítica musical pluralista, que abarcasse julgamentos estéticos e históricos a partir da contextualização mais ampla das obras musicais analisadas (WILLIAMS, 2000, p. 385) e que se propusesse a lidar com aspectos sociais, culturais, históricos, políticos e ideológicos (McCRELESS, 1996, p. 8), mostrou-se profícua conquanto à analise do repertório tradicional; porém, a partir da necessidade de ampliar os horizontes investigativos e, por conseguinte, teóricos, veio ao auxílio da investigação acadêmica a Etnomusicologia, cujo paradigma mais atual – que se estabeleceu também a partir dos anos 1980 – foi definido por Titon (1997) como o estudo

das pessoas fazendo música, ou das pessoas experenciando música, pautado no compartilhamento da autoridade entre o pesquisador e seus colaboradores no campo de pesquisa. Logo, o presente pesquisador, que também é musicista, foi autorizado pelo conjunto musical pomerano colaborador da pesquisa – após negociação etnográfica e artística – a empregar sua performance musical junto ao mesmo, tocando bandoneon – um instrumento que, embora conhecido mundialmente por sua ligação ao tango uruguaio e argentino, foi originalmente utilizado em música sacra e popular alemã e que se consolidou como o instrumento mais representativo da música pomerana da Serra dos Tapes –, a fim de observar este contexto musical desde seu âmago. Tratou-se, portanto, de uma etnografia musical, assim conceituada por Seeger (2008):

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

Sob essa abordagem, a música pomerana saiu da moldura (por vezes fria) da partitura e do universo restrito do registro através da tradição oral para ganhar corpo e voz no fazer musical da comunidade. À vista disso, o conjunto Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a cantar, compor e gravar músicas em pomerano na região, habilitou-se como importante objeto de estudo e seu aval oportunizou a observação participante do pesquisador/musicista em casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidade e bailes de casais.

Quanto à música popular pomerana composta pelo Musical Boa Esperança, sua atuação compositiva começou com *Fóta Krúiha*[2] (“Vovô Krüger”), primeira canção autoral em pomerano gravada – em meados do ano 2000 – na região. O compositor, Almiro Hörnke, líder do conjunto, conhecia a primeira estrofe da tradição oral pomerana através de sua família, a qual serviu como embrião para a criação das demais estrofes. Porém, há mais canções autorais no repertório do Musical: *In uza tit*[3] (“No nosso tempo”) aborda as mudanças culturais no transcorrer das gerações do avô, do pai, e do “nosso tempo”, embora sem um ar de preocupação; *Xtüpas*, se refere à tradição pomerana homônima[4]; *Dütx gevéa* (“Arma pomerana”) e *Víi köipa*[5] (“Nós compramos”) foram elaboradas a partir de trechos escritos doados à banda pelo rimador[6] Valdir Geppert, às quais Almiro musicou e adaptou para se tornarem canções; e *Us zaina* (“Nosso zaino[7]”) remete às negociações rurais de outrora, onde as pessoas percorriam grandes distâncias para negociar animais e coisas[8]. A partir do sucesso de *Fóta Krúiha*, o próprio Musical Boa Esperança, mas também outras bandas da região se sentiram instigadas a compor mais canções em pomerano. Trata-se, portanto, de uma estratégica comunal de preservação e continuidade de sua música, ainda que em até certo ponto restrita e motivada pelo escasso repertório musical em sua língua materna.

---

[2] «Fóta Krúiha», Musical Boa Esperança. [*online*]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ME0LLQYUAM>. Acesso em: 25 jun. 2025.

[3] «In uza tit», Musical Boa Esperança. [*online*]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4R8DnasvqeU>. Acesso em: 25 jun. 2025.

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

[5] «Víi köipa», Musical Boa Esperança. [*online*]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZ1-dxsKwsU>. Acesso em: 25 jun. 2025.

[6] Termo utilizado pela banda.

[7] Cavalo de pelagem castanho-escura.

[8] Sublinha-se que as temáticas de todas as letras mencionadas possuem *ethos* camponês.

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

Portanto, a música popular pomerana, analisada sob uma etnografia musical, ao desempenhar importante papel estrutural e social nas festas pomeranas e ao se relacionar com manifestações culturais tradicionais, como os cortejos e as danças, atua também como uma estratégia comunal de

salvaguarda cultural, pois conforma uma parte indispensável da cultura pomerana da Serra dos Tapes.

Para além do repertório de músicas populares autorais em pomerano do Musical Boa Esperança e da observação das festas tradicionais pomeranas do contexto cultural da Serra dos Tapes, a supracitada etnografia musical pomerana pôde também analisar a atuação de outros atores socias relevantes, como bandoneonistas e ativistas culturais, os quais contribuíram para escrutinar temáticas relevantes para a pesquisa, como a existência de um *luthier* de bandoneons na colônia São Lourenço e a presença do hibridismo cultural entre a música pomerana e a música gaúcha e de contatos interétnicos, notadamente entre pomeranos e pessoas negras, no seio da comunidade estudada. Salienta-se que a etnografia musical em si, bem como as entrevistas com os demais atores sociais relacionados ao mencionado contexto, advieram do trabalho de campo, justamente o fator de distinção do ofício do etnomusicólogo em relação a outras formas de estudo da música, conforme aponta Nettl (2005, p. 9). Nesse sentido, segundo Prass (2013, p. 293), é importante que haja um retorno aos colaboradores da pesquisa que, no caso da presente investigação, configuram-se como a própria comunidade de onde a mesma parte, qual seja a comunidade de descendentes de imigrantes pomeranos da Serra dos Tapes. Esta ideia é endossada por Oliveira (2009), para quem campo precisa ser entendido enquanto uma verdadeira “situação etnográfica”, “onde os atores interagem com finalidades múltiplas e complexas, partilhando (ainda que com visões e intenções distintas) de um mesmo tempo histórico” (OLIVEIRA, 2009, p. 12). Dessa forma, o que se pesquisa em campo, de acordo com o autor, não deve permanecer objeto exclusivo de algum interesse acadêmico, justificado puramente por sua relevância científica e decidido entre o pesquisador, seu orientador e a instituição universitária (*ibid.*, 2009, p. 12), mas, sim, atravessar as fronteiras acadêmicas e retornar à comunidade sob forma de alguma contrapartida acessível à mesma.

Assim sendo, embora a própria performance do pesquisador/musicista tenha desempenhado uma contrapartida ao conjunto – que angariou alguns contratos justamente por contar com um bandoneonista entre seus pares – e à comunidade – pois que inúmeras pessoas se acercavam do instrumentista e do instrumento, mostrando admiração e memória afetiva ante o bandoneon, emitindo relatos tais como: “Meu pai tocava”, “Meu avô tocava”, “Ainda tenho o bandoneon dele guardado lá em casa” –, além de trabalhos acadêmicos do pesquisador terem reverberado a cultura e a música pomerana – e a própria comunidade – em eventos regionais, nacionais e internacionais – em países como Uruguai, Argentina, Chile, México, Estados Unidos, Portugal, Itália e Alemanha (XXXX, 2016; 2023a; 2022a; 2024a; 2023b; 2022b; 2024b; 2020) –, entendeu-se, acadêmica e culturalmente, ser necessário um retorno outro à comunidade estudada, que retornasse à mesma sob a forma de um produto cultural onde ela se pudesse reconhecer e que lhe fosse mais acessível, tanto no que tange à linguagem quanto no que concerne ao formato. Assim se gestou o documentário *XXXX*, proposto pelo pesquisador/produtor cultural e viabilizado através da Lei Paulo Gustavo e da Prefeitura Municipal de São Lourenço do Sul/RS. Contudo, embora se constitua em uma peça audiovisual, o referido documentário porta conteúdos etnomusicológicos, os quais serão apontados e analisados adiante.

2. Um documentário etnográfico sobre a música pomerana da Serra dos Tapes

O *Allas gaut?* partiu da possibilidade de elaborar um material documental, através de uma concepção audiovisual, mas com o intuito de ressoar a voz dos atores sociais que colaboraram durante o trabalho de campo relacionado à tese – com alguns acréscimos –, bem como registrar audiovisualmente algumas festas tradicionais pomeranas, aproximando-se ainda mais da comunidade estudada. O documentário, em vez de consistir em uma peça única, subdividiu-se em dez episódios, de três a cinco minutos, lançados semanalmente no canal do pesquisador e em suas redes, e abordou

as temáticas paisagem (rural, cultural e musical), atores sociais, música pomerana (tradicional, popular autoral, instrumental, e o luthier Willi Boemeke e o bandoneon), música gaúcha (pomeranos e música gaúcha, o bandoneon e a música gaúcha, e negros na colônia e música gaúcha), festas pomeranas (casamentos, confirmações e festas de comunidade), danças pomeranas – parte 1 (dança do bolo, dança da noiva e dança do cesto), danças pomeranas – parte 2 (polonese, quebra-louças e dança da vassoura), negros em São Lourenço do Sul (contatos interétnicos), intercâmbios culturais (hibridismo musical), e encerramento (exemplos de gêneros musicais). Porém, para o recorte deste trabalho, serão trazidos à baila somente as temáticas concernentes ao seu objetivo, qual seja, analisar, à luz da Etnomusicologia, os contatos interétnicos e os intercâmbios culturais que ressoam da música pomerana da Serra dos Tapes.

Neste sentido, o oitavo episódio do documentário, *Negros em São Lourenço do Sul (contatos interétnicos)*, abordou tais contatos através de duas ativistas culturais negras (Ana e Almerinda Centeno), filhas de um musicista negro criado por alemães, o *Schwarz Guri* (“Guri Preto”, em pomerano), e também apresentou outro musicista negro criado entre os pomeranos, o “Alemão Preto”. Ambos são exemplos de contatos interétnicos pacíficos e orgânicos entre negros e alemães ou pomeranos na colônia São Lourenço (BOSENBECKER, 2011, p. 6) através da música.

Importa mencionar que São Lourenço, a colônia alemã mais meridional do Brasil, foi considerada por Roche (1969, p. 179) uma “ilha agrícola numa mancha florestal, no meio de uma zona luso-brasileira de pecuária, na planície”. Tal ideia de “ilha de colonização”, segundo Bosenbecker (2011), remete a certo grau de isolamento dos colonos. No entanto, de acordo com a pesquisadora, houve contatos interétnicos desde o princípio (BOSENBECKER, 2011, p. 6). Para além do contato entre pomeranos e renanos (e demais etnias minoritárias) no interior da colônia, Bosenbecker (2011) aponta as vendas como casas comerciais de grande importância social

e econômica à época, as quais foram “transformando-se em espaços centrais nas relações entre os habitantes locais” (BOSENBECKER, 2011, p. 124-125), onde os colonos estabeleciam contatos com os luso-brasileiros, bem como com afrodescendentes e famílias italianas estabelecidas na Vila Boqueirão – povoação localizada há alguns quilômetros da colônia – e também com os demais estrangeiros que por ali passavam[9]. Além disso, alguns camponeses de origem lusa ou brasileira compraram lotes e se estabeleceram na colônia, escapando da configuração das estâncias (*ibid.*, 2011, p. 131). Em sua pesquisa, Bosenbecker (2011) demonstra contatos interétnicos[10] através de vários exemplos, evidenciando que a “ilha colonial” não era tão isolada assim. Contatos interétnicos se sucederam desde muito cedo, o que relativiza a afirmação de Roche (1969) e comprova que a colônia não era “fechada”, “isolada” em si mesma, já pouco tempo após sua fundação.

Para além, ainda que a seguinte narrativa tenha escapado às cenas da entrevista com Ana e Almerinda Centeno publicadas no *Allas gaut?*, as irmãs relataram a história de seus ancestrais, indicando que, após a abolição da escravização, grandes contingentes de pessoas negras deixaram as estâncias de seus ex-escravizadores para fundar comunidades quilombolas no território colonial. E, justamente por conta dos contatos interétnicos entre negros e alemães/pomeranos deste fato decorrentes, a colaboradora Ana Centeno, ainda no segundo episódio do documentário, foi capaz de cantar uma

[9] Segundo Bosenbecker (2011), “as regiões de Pelotas/RS e Rio Grande/RS recebiam grande contingente de trabalhadores de países vizinhos, ou de outras regiões, seja pelo trabalho disponível nas charqueadas [fazendas especializadas na produção de charque] ou pelo grande volume de comércios realizados pelo porto de Rio Grande/RS. Aliás, a característica portuária da região contribuiu para a passagem de pessoas de origens diversas por tratar-se de uma área de trânsito” (BOSENBECKER, 2011, p. 129).

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

música tradicional alemã embora se constitua uma pessoa negra, além de ativista cultural em prol da cultura afro: Ana é filha do *Schwarz Guri*, que fora criado em contato com uma família de imigrantes alemães no seio da colônia São Lourenço, o qual ensinou à filha algumas músicas em alemão durante sua infância.

Por seu turno, o nono episódio do *Allas gaut?*, *Intercâmbios culturais (hibridismo musical)*, alude à referida temática através dos relatos dos colaboradores Adolfo Peglow (bandoneonista de ascendência pomerana), João Bergmann (acordeonista, bandoneonista e negociante de bandoneons de ascendência alemã) e Adão Quevedo (compositor e guitarrista de ascendência luso-espanhola). Tais entrevistados evidenciaram, em suas narrativas – e em suas próprias práticas musicais –, que a música pomerana local, apesar de preservar elementos tradicionais, também se mostra aberta ao hibridismo cultural e a intercâmbios musicais. Ademais, ao longo do documentário se fazem ver e ouvir casos mais marcantes de hibridismo, notadamente entre a música gaúcha e a música pomerana: de um lado, tem-se o Musical Boa Esperança, uma bandinha[11] pomerana, tocando gêneros musicais aclimatados à música gaúcha, como o chote[12] e a vaneira[13], porém, com instrumentação tradicional pomerana (com destaque para instrumentos de sopro, como trompete, saxofone e trombone); e, de outro, temos um cantor e compositor de música gaúcha, o Alemão Preto (uma pessoa negra), executando gêneros

[11] Como são popularmente conhecidos na região os grupos de música alemã/pomerana (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 54-55).
[12] Para Oliveira e Verona (2006), o chote é um gênero musical procedente de uma dança europeia, o *schottisch*, lançada em Paris em 1849. Essa dança de salão foi importada para o Brasil, entrando em voga no fim do século XIX. No ambiente gauchesco, o aparecimento do chote coincidiu com a difusão do acordeon como instrumento musical (OLIVEIRA; VERONA, 2006, 51-53).
[13] Segundo Oliveira e Verona (2006), a vaneira gaúcha tem origens na *habanera* cubana, um acrioulamento da contradança europeia levada a Cuba pelos colonizadores espanhóis. No fim do século XIX, a vaneira – corruptela de havaneira – tomou lugar de destaque nos bailes gaúchos, sendo adaptada às características regionais, ao som do acordeon e do violão, constituindo-se no principal gênero musical dançante dos bailes gauchescos (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 56-59).

musicais tradicionalmente alemães e pomeranos, como a polca[14] e a valsa[15], mas com instrumentação à gaúcha (notadamente acordeon e violão de cordas de náilon), além de proferir frases em pomerano e em alemão à plateia.

Outrossim, cabe mencionar que a multiplicidade de elementos técnico-musicais, poéticos, processos sociais, históricos, culturais, dentre outros, que envolve a(s) música(s) popular(es) desafia qual(is)quer empreitada(s) no intuito de analisa-la(s) e interpretá-la(s). Um desses desafios se dirige ao fato de que a música popular também se configura como um "híbrido de tradições, de estilos e influências musicais[16]" (SHUKER, 2005, p. XII).

Canclini (2011) endossa essa perspectiva de ressignificações quando aponta exemplos de cruzamentos (hibridações) musicais através de termos como fusão, mistura, reinterpretação e reelaboração no universo da música popular. O autor apresenta uma ampla reflexão acerca da complexidade envolvida na noção de hibridação, principalmente pelo fato de que tal noção passou a modificar, a partir de fins do século XX, os modos de se falar sobre "identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo", além de inserir-se em discussões sobre trânsitos como "tradição-modernidade, norte-sul, local-global".

Nesse sentido, o hibridismo se define, segundo o pesquisador, como "[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos

---

[14] Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (O*nline*. Disponível em: http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110810105629360?rskey=7M7UmO&result=0&q=polka. Acessado em: 18 set. 2025), a polca se caracteriza 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.

[15] Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Music* (O*nline*. Disponível em: http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120811916?rskey=MnLqvZ&result=1&q=waltz. Acessado em: 18 set. 2025), a valsa se caracteriza 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.

[16] Tradução minha. Texto original em inglês: "hybrid of musical traditions, styles, and influences".

e práticas" (CANCLINI, 2011, p. XIX). Essas "estruturas discretas" já são frutos de hibridações anteriores, o que leva a questionar a própria noção de pureza das fontes. Tratam-se de "ciclos de hibridação": "passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja 'pura' ou plenamente homogênea" (*ibid.*, 2011, p. XX). Ou seja, trata-se de um *continuum* hibridizante.

O olhar sobre processos híbridos questiona noções essencialistas (representações de pureza, autenticidade) relativas às identidades culturais. Por meio da "abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas)", noções essencialistas "definem" as identidades a partir de modos absolutizados de representar as realidades, rejeitando" maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições" (*ibid.*, 2011, p. XXII-XXIII).

As sociedades contemporâneas, segundo Hall (2011), são marcadas por processos de fragmentação cultural, de classe, de gênero, sexualidade, etnias, cujo efeito é a "perda de um sentido de si". Novos contextos em que as identidades, antes percebidas como estáveis, passaram a ser analisadas no interior de um processo de deslocamento e fragmentação, e os indivíduos, antes concebidos como portadores de uma identidade fixa, passaram a ser concebidos como indivíduos descentrados, podendo assumir diferentes posições identitárias, em diferentes momentos. Ainda de acordo com Hall (2002), a identidade cultural apresenta-se sob dois focos: o primeiro refere-se à cultura compartilhada em sociedade ou nação, aquela que reflete experiências históricas comuns consolidadas em códigos e referências; o segundo foco refere-se, complementarmente ao primeiro, à experiência individual que agrega valores e referências a uma cultura, tornando-se mecanismo de transformação, mudança e adaptação desta.

Uma identidade artístico-cultural híbrida pode ser induzida ou acentuada pelos processos globalizadores que facilitam intercâmbios interculturais conformados através de "mercados mundiais de bens materiais e

dinheiro, mensagens e migrantes". Esses intercâmbios favorecem fluxos e interações que diminuem distâncias entre fronteiras físicas e simbólicas:

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

Nessa direção, a fala de inúmeros entrevistados durante a já mencionada pesquisa doutorado, objeto de pesquisa desse trabalho, bem como relatos de atores sociais do documentário etnográfico acima mencionado, também objeto de análise deste texto, indicam que o contato da música pomerana com a música gaúcha na zona colonial de São Lourenço do Sul vem de décadas, sendo um dos motivos a tentativa de agradar ao público. Na medida em que esse tipo de música chegou à colônia através do rádio e cativou a audiência, em meados da década de 1950[17], os conjuntos musicais passaram a incorporar canções, gêneros musicais e outros elementos da música gaúcha ao seu fazer musical. Inclusive, o próprio Miro (Almiro Hörnke), líder do Musical Boa Esperança, chega a afirmar, durante o *Allas gaut?*, que o gênero musical preferido dos pomeranos da Serra dos Tapes é o chote, um gênero musical oriundo da música gaúcha.

Exemplo disso na referida pesquisa etnomusicológica (e que reverbera no documentário) é a canção *Álas folóra*[18] ("Tudo perdido", Musical Boa Esperança, 2017), na qual se mesclam práticas endógenas – instrumentação acústica; protagonismo dos instrumentos de sopro; ritmo dançante, i.e., a música atrelada à dança; canto em pomerano; e conteúdo da letra com *ethos* camponês – e exógenas – a utilização de elementos musicais oriundos da música gaúcha (e nordestina); a modernização da instrumentação

[17] Segundo Hammes (2014), a primeira rádio lourenciana, a Rádio São Lourenço, foi fundada em 1955, incluindo programações especialmente dirigidas para a colônia, fato que indica que à época já havia demanda local (HAMMES, 2014, p. 554).

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

outrora acústica; o emprego de recursos tecnológicos para gravação musical e divulgação; o uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas; e a pomeranização de canções exógenas –, sem deixar de ser pomerana, em justo equilíbrio cultural. Os subitens subsequentes detalham essas práticas e o papel do hibridismo como salvaguarda da tradição musical pomerana local.

As práticas musicais endógenas

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

Quanto ao arranjo para metais, dois trompetes realizam a introdução que é repetida ao final de cada refrão, para efeito de solo, onde executam notas em intervalos de sexta (o primeiro trompete toca a melodia do solo e o segundo trompete toca uma segunda voz, uma sexta abaixo, diatônica, da melodia). Tal procedimento de arranjo foi encontrado em várias outras canções do repertório do Musical Boa Esperança, inclusive durante as observações de campo realizadas através do *Allas gaut*.

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

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

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

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

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

E quanto à letra, ainda, nota-se a presença do *ethos* camponês alemão/pomerano (BAHIA, 2011, p. 47), manifestado nas referências a produtos oriundos da colônia, meios de transporte rurais, ferramentas de trabalho no campo, animais e seu *habitat*, etc. Essencialmente campesinos, os

pomeranos se valem de seu contexto rural para se expressar através das letras das canções e para que as mesmas tenham sentido para si próprios. A ruralidade como território e modo de vida acaba sendo um suporte de preservação da memória como próprio *modus vivendi*.

Tudo isso faz parte das práticas musicais endógenas da bandinha, atreladas à cultura pomerana, à sua própria tradição. São esses elementos que dão a coloratura pomerana necessária à *Álas folóra* (e a outros tantos exemplos registrados pelo *Allas gaut*), embora o hibridismo relatado a seguir. A canção soa muito adequadamente à audiência pomerana atual da região, sem causar quaisquer estranhamentos, por conta dessas características. É através dessas práticas que os musicistas descendentes de pomeranos do Musical Boa Esperança e sua audiência não deixam de olhar para o passado, e por meio do qual a prática musical pretérita ainda faz sentido no presente.

As práticas musicais exógenas

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

Dentre os gêneros musicais alemães/pomeranos mais utilizados na colônia lourenciana estão a valsa e a polca. No entanto, *Álas folóra* é uma vaneira, gênero musical também atrelado à dança, mas pertencente à tradição musical gaúcha, um caso de hibridismo musical, de reuso de tradições exógenas dentro de tradições endógenas. Isso fica evidente, por exemplo, na adaptação da instrumentação gaúcha à pomerana: em vez de violão e acordeon, característicos da vaneira, metais se tornam os instrumentos protagonistas.

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

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

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

Já com relação ao uso de palavras da língua portuguesa (e expressões gauchescas) pomeranizadas na letra de *Álas folóra*, trata-se de uma prática corriqueira nas letras das canções autorais do Musical Boa Esperança e também nas de outras bandinhas da Serra dos Tapes, a qual advém do contato linguístico já secular entre o pomerano e o português e o *gauchês*. O pomerano passou por transformações linguísticas e históricas ao longo do tempo e, no contexto sul-brasileiro, com o distanciamento do lugar de origem e em contato com o português do Brasil e com o *gauchês* do Rio Grande do Sul, apresenta, consequentemente, evidências dessas interferências (XXXX; BEILKE, 2017, p. 29). Por isso, já é possível falar em uma variedade brasileira, nomeada como *Brasilianische-Pommersch* (BEILKE, 2014, p. 187). Seria o caso, em outras palavras, de um hibridismo linguístico.

Dessa forma, através dos já mencionados trabalhos, acadêmico e documental, resta evidente que a música pomerana da Serra dos Tapes se equilibra entre a tradição, as práticas endógenas, e inovação, as práticas

exógenas, das quais se destaca o hibridismo com a música (e com a “língua”) gaúcha.

Conclusão ou Considerações Finais

Portanto, pode-se concluir que, no contexto da comunidade de descentes de imigrantes pomeranos da região sul do Rio Grande do Sul, a música pomerana se hibridiza à música gaúcha, a qual, na prática musical de alguns artistas, como o Alemão Preto, também se hibridiza à música pomerana – que, inclusive, há muito se utiliza de gêneros musicais germânicos, como a polca e a valsa, embora com o devido aclimatamento. Demais, nesse processo hibridizante, por vezes, de mão dupla, atuam artistas de etnias diversas, como pomeranos e negros, deixando entrever – ou melhor, entreouvir – que a cultura – e, mais especificamente, a música – da Serra dos Tapes se constitui, sobretudo, como um mosaico cultural (CERQUEIRA, 2010).

Referências

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

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

BOSENBECKER, Patrícia. **Uma colônia cercada de estâncias**: imigrantes em São Lourenço do Sul (1857-1877). 2011. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BRAGA, Robson da Silva. Interações entre o tradicional e o massivo: em busca das matrizes regionais do forró eletrônico. **Anais Eletrônicos do IV SIPECOM**, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/sipecom/2012/anais/artigos/culturaidentidade/BRAGA.pdf> . Acesso em: 25 jun. 2025.

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

CAPA – Centro de Apoio ao Pequeno Agricultor/ MDA – Ministério do Desenvolvimento Agrário. **Revelando os quilombos no Sul**. Pelotas: Centro de Apoio ao Pequeno Agricultor, 2010.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Serra dos Tapes: mosaico de tradições étnicas e paisagens culturais. **Anais Eletrônicos do IV SIMP**, p. 872-874, 2010. Disponível em: <https://simpufpel.files.wordpress.com/2010/09/mesa-serra-dos-tapes.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2025.

DROOGERS, Andreas Frederik. Religião, identidade e segurança entre imigrantes luteranos da Pomerânia, no Espírito Santo (1880-2005). **Religião e Sociedade**, v. 28, n. 1, p. 13-41, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** – 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

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

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

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Knowledge in Context**: Representations, Community and Culture. London and New York: Routledge, 2007.

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

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

NETTL, Bruno. **The Study of Ethtomusicology***:* Thirdy-one Issues and Concepts. Urbana & Chicago: The University of Illinois Press, 2005 [1983].
OLIVEIRA, João Pacheco de. Pluralizando tradições etnográficas. **Cadernos do LEME**, v. 1, n. 1, p. 2-27, jan./jun. 2009.

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

PRASS, Luciana. Tem que vir aqui prá saber: sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, p. 285-301, 2013.

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

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

RICE, Timothy. **May it fill your soul** – Experiencing Bulgarian music. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

ROCHE, Jean. **A colonização alemã e o Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1969.

SALAMONI, Giancarla (org.). **Os pomeranos**: Valores culturais da família de origem pomerana no Rio Grande do Sul – Pelotas e São Lourenço do Sul. Pelotas: Universitária, 1995.

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

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

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

SHUKER, Roy. **Popular Music: the Key concepts** – 2ª ed. New York: Routledge, 2005.

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

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

TRESSMANN, Ismael. O pomerano: uma língua baixosaxônica. **Educação, cultura e sociedade**, v. 1, p. 10-21, 2008.

WILLE, Leopoldo. **Pomeranos no sul do Rio Grande do Sul**: trajetória, mitos, cultura. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

WILLIAMS, Alastair. Musicology and postmodernism. **Music Analysis**, v. 19, n. 3, p. 385-407, 2000.