



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EDUCAÇÃO E ARTES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**“LOUVAI CANTANDO”: O CANCIONEIRO QUE (EN)CANTOU A
MÚSICA E SUAS PRÁTICAS NA ESCOLA TEUTO-BRASILEIRA
PROTESTANTE DE IVOTI-RS**

Monia Kothe

Santa Maria, RS, Brasil
2008

**“LOUVAI CANTANDO”: O CANCIONEIRO QUE (EN)CANTOU A
MÚSICA E SUAS PRÁTICAS NA ESCOLA TEUTO-BRASILEIRA
PROTESTANTE DE IVOTI-RS**

por

Monia Kothe

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação, Área de Concentração Educação e Artes, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Educação

PPGE

Orientador: Prof^a. Dr^a. Luciane Wilke Freitas Garbosa

Santa Maria, RS, Brasil
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EDUCAÇÃO E ARTES

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**“LOUVAI CANTANDO”: O CANCIONEIRO QUE (EN)CANTOU A
MÚSICA E SUAS PRÁTICAS NA ESCOLA TEUTO-BRASILEIRA
PROTESTANTE DE IVOTI-RS**

elaborada por
MONIA KOTHE

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Educação
COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Luciane Wilke Freitas Garbosa
(Presidente / Orientadora)

Prof. Dr. Lúcio Kreutz - UCS

Prof^a. Dr^a. Cláudia Ribeiro Bellochio - UFSM

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia de Marques e Louro - UFSM
(Professora Suplente)

Santa Maria, RS, Brasil, 2008

*Dedico este trabalho à minha avó Annita e à minha mãe,
por terem mantido a tradição da língua alemã,
cultivando o canto, alimentando a alma...*

Agradecimentos...

São tantos, que nem sei por onde começar...

*À profª drª Luciane Wilke Freitas Garbosa, pela possibilidade de aprender, pela dedicação ímpar,
pela paciência, pelas broncas, por acreditar... e por não desistir...*

*Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria,
profª Drª Dóris Bozan e à secretária D. Beth.
À Editora Sinodal e em especial à senhora Brunilde.*

*À professora Drª Ana Lúcia Marques e Louro e, em especial, à professora Drª Cláudia
Bellochio, por me fazer sonhar com o pós-graduação..*

*Ao Instituto de Educação I voti e os colegas que me substituíram, em especial, aos
professores Vera, Gisele, Darli e Bencke*

*Às minhas colegas Letícia e Aruna... Vocês são demais! Foi um grande prazer conhecer e
aprender com vocês!*

*À Clarissa, por me ajudar no projeto, pelo café, pela cama, pela roupa lavada e por me
agüentar... Muito obrigado!*

*Aos meus irmãos Fausto, Farlei, e Muriel... E aos meus quase irmãos Luciano e Kátia
À Vera e Eurico, meus pais de coração..*

À minha avó Serena, avó Annita, , tia Dóris, tia Ester, tia Zeca, tio Álvaro, Milton e tio Luiz...

À minha Madrinha, que sempre incentivou meus estudos..

À avó Alsira e vovô Nilo, meus avós emprestados..

À Letícia, por me apresentar uma família tão especial...

Às amigas Marga, Rê, Adenáide...

*Às queridas e simplesmente "o máximo" Lia, Miriam e Berna, sem vocês eu não sou
ninguém. Obrigado por estarem em minha vida... Vocês são muito, muito especiais..*

Ao Pamino, Nina e Shine... Pela paciência com a minha falta de atenção...

*Ao Rodrigo, meu amor... Sem o teu apoio e esforço eu não teria chegado aqui. Muito
obrigada!*

À Constance Eugênia, por chegar em minha vida...

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

“LOUVAI CANTANDO”: O CANCIONEIRO QUE (EN)CANTOU A MÚSICA E SUAS PRÁTICAS NA ESCOLA TEUTO-BRASILEIRA PROTESTANTE DE IVOTI-RS

AUTORA: MONIA KOTHE
ORIENTADORA: LUCIANE WILKE FREITAS GARBOSA
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 26 de setembro de 2008.

A presente dissertação está vinculada à linha de pesquisa Educação e Artes do PPGE/UFSM e ao grupo de estudos e pesquisas Formação, Ação e Pesquisa em Educação Musical - FAPEM. Esta pesquisa teve como objetivo, analisar as práticas de Educação Musical decorrentes da utilização do cancioneiro “Louvai Cantando” no contexto da escola teuto-brasileira protestante de Ivoiti, no período de 1968 a 1976, relativo à 1ª edição do livro, sob a ótica de seus organizadores e de professores de Música. Buscou ainda, como objetivos específicos, investigar os espaços nos quais as práticas se desenvolviam e examinar os protocolos de leitura inscritos no cancioneiro. A pesquisa, de natureza qualitativa, utilizou-se da história oral temática híbrida, sendo a entrevista semi-estruturada e o questionário os instrumentos de coleta de dados utilizados. Assim, o cancioneiro “Louvai Cantando” serviu como objeto de estudo e como fonte de dados, além de outros materiais documentais. O referencial teórico adotado segue os preceitos do historiador francês Roger Chartier (2007, 2004a, 2004b, 2002, 2001, 1999a, 1999b, 1996, 1994, 1990), que apresenta o tripé conceitual, livro, impresso e leituras, mediante os quais foi efetuada a análise do cancioneiro. A partir da análise dos dados coletados, verificou-se que as práticas de educação musical estavam alicerçadas na execução vocal e que a partir do cancioneiro, conteúdos musicais e educacionais eram trabalhados. O professor servia, muitas vezes, de modelo para a classe, sendo o responsável pela seleção de repertório, uma vez que o manual não apresentava uma ordem rígida a ser seguida. O cancioneiro, por carregar um repertório oriundo de diversas regiões do país, oportunizava o contato com realidades diferentes das quais os alunos estavam inseridos, ampliando o vocabulário e levando o grupo a conhecer outras culturas, formas e gêneros musicais, contemplando paralelamente a cultura lingüística trazida pelos imigrantes. Verificou-se ainda, que o canto era uma constante no espaço escolar, não restringindo-se, porém, às atividades de sala de aula. Salienta-se que a organização do “Louvai Cantando” foi diretamente influenciada pela publicação de dois cancioneiros da década de 1930, o *Es Tönen die Lieder...* e o *Kommt und Singet!*, caracterizando-se assim como uma continuação do trabalho, de modo a manter a tradição musical e cultural da prática do canto trazida pelos primeiros imigrantes.

Palavras-chave: Educação musical; “Louvai Cantando”; cancioneiro; teuto-brasileiro.

ABSTRACT

Masters Dissertation
Postgraduate Program In Education
Federal University of Santa Maria

“LOUVAI CANTANDO”: THE SONG BOOK THAT (EN)CHANTED THE MUSIC AND ITS PRACTICES IN THE PROTESTANT GERMAN-BRAZILIAN SCHOOL IN IVOTI – RS

AUTHOR: MONIA KOTHE
SUPERVISOR: LUCIANE WILKE FREITAS GARBOSA
Date and Place of Presentation: Santa Maria, September 26, 2008

The present dissertation is linked to the research line of Education and Arts from the PPGE/UFSM and to the group of studies and research Training, Action and Research in Musical Education – FAPEM. Aimed to the analysis of the Musical Education practices that results from the “Louvai Cantando” song book utilization context in the German Brazilian school in Ivoi on the period of 1968 to 1976 (1st edition of the book) under the arrangers and teacher’s scope. The investigation of the places at which the practices took place and the song book’s inscribed reading protocols are intended specific objectives. The developed research from qualitative nature uses hybrid oral thematic history with semi-structured interview and questionnaire as tools to collect material. Besides other materials the song book itself act as source of data. The theoretical referential adopted, from which the analysis were done, follows Roger Chartier’s ((2007, 2004a, 2004b, 2002, 2001, 1999a, 1999b, 1996, 1994, 1990) teaches that shows the conceptual tripod book, print and readings. Based on the collected data and analysis we have the conclusion that the music was build on vocal execution and that from the song book musical and educational knowledge were aborded. The teacher was in most cases an example to the students being the one responsible for selecting the songs once the song book don’t show an explicit sequence to be followed. The song book carries songs from various different realities giving the student the opportunity to have contact with these realities and with other cultures, forms and musical genre and also expanding his vocabulary. The linguistic culture brought by the immigrants was also contemplated. Taking place not just as a classroom activity the singing was a constant in the German Brazilian School. Besides, the organization of Cancioneiro was directly influenced by two publications of the 1930’s, *Tönen die Lieder...* and *Kommt und Singet*, featuring a continuation of these two song books well as the tradition of the practice of singing brought by early immigrants.

Keywords: Musical Education; “Louvai Cantando”; song book; German Brazilian

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Folha de rosto do cancioneiro “Cantai Jovens”	58
Figura 2 - Exemplo de canções que fazem parte do “Cantai Jovens”	60
Figura 3 - Capa do livro <i>Chants Populaires du Brésil</i>	63
Figura 4 - Exemplo de hino sacro encontrado no cancioneiro “Louvai Cantando”	81
Figura 5 - Hino 17 - Entrega os teus enfados.....	83
Figura 6 - Exemplos de cânones sacros	85
Figura 7 - Exemplo de canção que aparece na parte de folclore	86
Figura 8 - Exemplos de cânones bilíngües inseridos na parte de folclore.....	88
Figura 9 - Exemplo de arranjo em terças paralelas.....	89
Figura 10 - Índice numérico.....	91
Figura 11 - Índice alfabético	92

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relação de entrevistados	51
Tabela 2 - Livro	55
Tabela 3 - Texto	55
Tabela 4 - Leituras	55
Tabela 5 - Custo x Benefício	55

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Sobre a escolha do tema	13
1. Aproximações ao tema	18
1.1. O teuto-brasileiro no contexto do Rio Grande do Sul: desafios para uma nova vida	18
1.1.1. A escola e o <i>Lehrer</i>	21
1.1.2. O professor também vai à escola	25
1.1.3. Materiais didáticos: produção teuto-brasileira.....	28
1.2. O cantor na vida escolar.....	31
2. A História Cultural: práticas e desafios.....	34
2.1. Livros, leituras e leitores do mundo	35
2.2. O referencial de Chartier e a educação musical.....	40
3. Perspectiva metodológica	45
3.1. A pesquisa de natureza qualitativa.....	45
3.2. A história oral	47
3.3. Instrumentos de pesquisa e fontes de dados.....	49
3.3.1. Entrevista.....	49
3.3.2. Questionário	50
3.3.3. Colaboradores	51
3.3.4. Materiais documentais.....	51
3.4. Procedimentos de coleta de dados	52
3.5. Procedimentos de análise dos dados	53
4. “Louvai Cantando”: o tom do (en)canto	56
4.1. Os organizadores	66
4.1.1. Barbara Friedburg.....	68
4.1.2. Ingo Schreiner	70
4.2. Hinos, canções e cânones: textos cantantes	75

4.2.1. Estrutura explícita	76
4.2.1.1. <i>Objetivos</i>	77
4.2.1.2. <i>Conteúdos musicais e educacionais</i>	78
4.2.1.3. <i>Facilitadores técnicos</i>	90
4.2.2. Estrutura implícita	93
4.2.2.1. <i>Método de ensino</i>	95
4.2.2.2. <i>O professor de música</i>	97
4.2.2.3. <i>O aluno leitor</i>	99
4.3. O impresso.....	100
4.3.1. Estrutura externa	101
4.3.1.1. <i>Dimensões capa e acabamento</i>	101
4.3.1.2. <i>Capa</i>	102
4.3.1.3. <i>Acabamento</i>	102
4.3.2. Estrutura interna	103
4.3.2.1. <i>Papel</i>	103
4.3.2.1. <i>Paginação e distribuição dos elementos gráficos</i>	104
4.4. As leituras	108
4.4.1. O professor como leitor	108
4.4.2. As práticas de leitura	109
4.4.2.1. <i>A aula de música</i>	110
4.4.2.2. <i>Protocolos de leitura</i>	110
4.5. Relação custo e qualidade do material	112
Considerações finais	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
APÊNDICES	127
Apêndice 1 - Ficha do projeto - Colaboradores.....	127
Apêndice 2 – Carta de cessão.....	131
Apêndice 3 – Roteiro para entrevista com organizador.....	132
Apêndice 4 – Roteiro para entrevista com o professor de música.....	134
Apêndice 5 – Questionário com a organizadora	136
Apêndice 6 – Cartas de cessão.....	138
Anexos	142

Anexo 1 – Louvai Cantando	143
Anexo 2 – Cantai Jovens	145
Anexo 3 – <i>Chants Populaires Du Brésil</i>.....	146
Anexo 4 – Manuscritos de Ingo Schreiner	148

INTRODUÇÃO

Sobre a escolha do tema

Minha identificação com a música começou muito cedo. Venho de uma família que sempre manteve a música muito presente no seu dia a dia. No âmbito familiar, minha avó materna, que era agricultora, tocava violino. Meu avô paterno era pianista profissional de conjunto de baile. Tanto por parte da família materna quanto da paterna, a música sempre se fez presente em batizados, aniversários, casamentos, funerais, além de ser essencial no Natal e na Páscoa, visto que tais datas, para a cultura alemã, assinalam momentos singulares de convivência familiar. Nessas situações, o canto sempre foi uma das formas de se fazer música. Como as crianças não sabiam ainda tocar seus instrumentos de modo satisfatório, eram convidadas a cantar. Assim, desde cedo, cantávamos cânones e canções a duas vozes. Montávamos pequenos corais para os encontros natalinos, cujo repertório era ensaiado antes dos encontros.

O gosto pela música influenciou fortemente na escolha da escola que freqüentei, uma escola teuto-brasileira protestante, em virtude de apresentar em seu programa trabalhos constantes na área de Educação Musical, ou seja, Música como conhecimento curricular nos anos iniciais e aulas de canto coral e conjunto instrumental como atividades complementares nos anos finais do ensino fundamental. Ao terminar esse nível de escolarização, troquei de escola em função das instituições em minha cidade, Santa Cruz do Sul, não contemplarem o ensino de música no 2º Grau¹. Foi desta forma que cheguei a Iveti, uma instituição que contemplava a música em seu programa de ensino e oferecia a modalidade de internato, hoje denominado moradia escolar. Passei a estudar na Escola Evangélica Iveti², instituição que integra a Rede Sinodal³, destacando-se na área de Formação de Professores.

¹ Atualmente, Ensino Médio.

² A Escola Evangélica Iveti surgiu como Seminário de Formação de Professores, *Lehrerseminar*, em 1909 com a função de “formar jovens oriundos do próprio meio em que iriam atuar”. (GOMES, 2005, p.58).

³ As origens da Rede Sinodal de Educação estão vinculadas às dificuldades por que passaram as Comunidades Evangélico-Luteranas durante a 2ª Guerra Mundial, especialmente com a

Na Escola Evangélica Ivoi, cursei o segundo grau, freqüentando o Magistério⁴, como era denominado na época. Esse curso destinava-se à formação de professores, no qual havia um trabalho intenso voltado ao canto. Eram ministradas aulas de música com um enfoque mais geral, em que aprendíamos noções de teoria musical, fazíamos exercícios de percepção musical e apreciações comentadas. Paralelamente havia uma aula específica para formação pedagógico-musical dos futuros professores, voltada à atuação nos anos iniciais.

A instituição sistematicamente abria espaços para concertos musicais com diferentes formações e todos os alunos tinham oportunidade de assistir a eles, sendo dispensados das aulas. Esses concertos eram conhecidos como “Concertos Didáticos”, pois sempre eram acompanhados de explicações sobre os compositores, períodos e instrumentos. Paralelamente às aulas de música no currículo, éramos estimulados a estudar um instrumento musical, participar do Coro Juvenil e, na medida do possível, integrar a Orquestra Escolar. Também, uma vez por mês, tínhamos a chance de apresentar nossos progressos no instrumento musical que estudávamos, nas audições, que até hoje acontecem na última sexta-feira do mês.

Foi nessa escola que tive contato direto com o cantor “Louvai Cantando”, cujas canções eram trabalhadas em sala de aula. Esse cantor foi editado pela primeira vez em 1968, pela Editora Sinodal, em São Leopoldo. O cantor foi organizado por Barbara Friedburg em colaboração com Ingo Schreiner e foi estruturado em três partes. A primeira parte apresenta três hinos pátrios (Hino Nacional Brasileiro, Hino à Independência e Hino à Bandeira), a segunda parte é composta por 42 hinos em louvor a Deus, e a terceira parte é composta por 81 canções folclóricas. O “Louvai Cantando” foi organizado com intuito de atender escolas, grupos de juventude e coros vinculados à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Os hinos em louvor a Deus e as canções folclóricas possibilitam, através dos arranjos, o canto a duas ou três vozes, incluindo também alguns cânones. Salienta-se que este cantor é ainda hoje utilizado na escola de Ivoi,

“nacionalização”, a política adotada pelo Governo Vargas, proibindo que estrangeiros exercessem determinadas atividades - inclusive o magistério - e proibindo o uso da língua alemã. Como na maioria destas escolas, lecionavam professores não habilitados ou somente falantes do alemão, o Sínodo Rio-grandense, através de seu Departamento de Ensino, auxiliou as comunidades no processo de regularização de escolas e professores. Atividades relacionadas ao esporte, à música, ao teatro, à dança, ao canto-coral perpassam o processo educacional oferecido ao aluno da Rede Sinodal.

⁴ Atualmente, Curso Normal.

constituindo-se em elo de ligação com a tradição cultural dos primeiros imigrantes e com a atualidade.

Assim, utilizei esse manual durante todo o período em que fui aluna da instituição, nos anos de 1987 a 1990, quando então fiz o estágio do Magistério. Após este período, ingressei na instituição como professora de Música, na qual atuo até os dias de hoje.

Atualmente, o cancionero “Louvai Cantando” já não é mais editado, apesar de no Instituto de Educação Ivoi ainda ser utilizado como material auxiliar para as aulas de música, tanto no nível fundamental, quanto no médio. Na escola, há uma caixa com exemplares doados por outra instituição ligada à Rede Sinodal, os quais ficam à disposição dos alunos e professores para serem utilizados durante as aulas.

Assim, em virtude da estreita ligação que mantengo com o manual e com o repertório que aprendi a cantar desde cedo, elegi para este trabalho o cancionero “Louvai Cantando”, o qual teve um valor especial em minha formação e ainda está presente em minha atuação profissional. Além disso, pouco se conhece acerca das práticas de Educação Musical no final dos anos 60 e início dos anos 70, desenvolvidas no contexto analisado, verificando-se, assim, a necessidade de estudos que contemplam a história da educação musical dos teuto-brasileiros do sul do Brasil. Desta forma, justifico este trabalho em virtude de este cancionero ainda não ter sido contemplado nas investigações já realizadas sobre materiais didáticos utilizados nas aulas de música. Neste sentido, essa investigação contribuirá com as discussões voltadas ao ensino de música escolar, bem como voltadas às práticas de leitura realizadas em torno do “Louvai Cantando” no período de 1968 a 1976, a partir da visão de seus organizadores e de professores de música. É importante salientar que, desde sua primeira edição, o manual passou a ser utilizado nas aulas de música da instituição. No início dos anos 70, mesmo com a nova legislação enfatizando a obrigatoriedade da Educação Artística, a escola manteve sua prática na área de Música, com a utilização do cancionero “Louvai Cantando”.

Desta forma, busca-se analisar as práticas de Educação Musical decorrentes da utilização do cancionero “Louvai Cantando” no contexto da escola teuto-brasileira protestante de Ivoi, no período de 1968 a 1976, relativo à 1ª edição do livro, sob a ótica de seus organizadores e do professor de Música. Busco, ainda, investigar os espaços nos quais as práticas se desenvolviam e examinar os protocolos de leitura inscritos no cancionero.

Como metodologia, foi utilizada a história oral temática híbrida (MEIHY, 2005), a qual contempla a utilização de relatos orais combinados com documentos escritos. O estudo está alicerçado sobre o tripé conceitual desenvolvido por Roger Chartier (2007, 2004a, 2004b, 2002, 2001, 1999a, 1999b, 1996, 1994, 1990), o qual inclui texto, impresso e leituras.

No que se refere à estrutura desta dissertação, o trabalho está organizado em quatro partes distintas, sendo o primeiro capítulo voltado à revisão bibliográfica, o segundo capítulo apresentando o referencial teórico adotado, o terceiro voltado aos procedimentos metodológicos da pesquisa, e o quarto capítulo constituído pela análise do cancioneiro a partir do referencial adotado. Para uma melhor compreensão, cada capítulo foi estruturado em sub-capítulos, contemplando aspectos relevantes para o objeto de estudo.

Assim, o primeiro capítulo está subdividido em dois sub-capítulos, contemplando a inserção dos imigrantes alemães no Rio Grande do Sul a partir de 1824, ano da chegada do primeiro grupo de imigrantes ao estado. Apresenta também uma visão sobre a importância da escola e sobre a formação dos professores neste contexto, contemplando a produção de material didático e as manifestações culturais, focalizando a música, enquanto legado da influência da imigração alemã na região do Vale dos Sinos, inserindo, desta forma, a cidade de Iotti no contexto da realidade teuto-brasileira. O segundo sub-capítulo apresenta uma breve contextualização do manual escolar na realidade da pesquisa.

O segundo capítulo apresenta um olhar sobre o referencial teórico adotado, baseado nos conceitos de Roger Chartier (2007, 2004a, 2004b, 2002, 2001, 1999a, 1999b, 1996, 1994, 1990). Segundo o autor, os textos compreendem um conjunto de “formas impressas” (CHARTIER, 1999b, p.18) que “tornam a ordem do discurso imediatamente mais legível” (ibid., p.19). Os livros, segundo Chartier (ibid., p.17), “são objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados” e as leituras estão ligadas à “apropriação, invenção, produção de significados” (CHARTIER, 1999a, p. 77).

O terceiro capítulo apresenta a metodologia adotada, contemplando a pesquisa qualitativa, os autores que utilizam esta abordagem, além de características e utilização no campo da educação. No segundo sub-capítulo é apresentada a história oral temática híbrida, a partir de Meihy (2005), refletindo-se acerca de sua utilização e características. O terceiro sub-capítulo apresenta os

instrumentos de pesquisa e as fontes de dados. São apresentados ainda os procedimentos de coleta e análise dos dados, fazendo parte desta última sessão as categorias de análise.

O quarto capítulo apresenta o cantor como foco do estudo, sendo subdividido em cinco sub-capítulos. O primeiro sub-capítulo apresenta os reflexões acerca dos organizadores do cantor. O segundo lança o olhar sobre o texto, o “Louvai Cantando”, contemplando aspectos sobre a estrutura explícita e estrutura implícita do material. O terceiro sub-capítulo aborda o impresso, trazendo análises sobre suas estruturas externa e interna. O quarto aborda as leituras que se faziam a partir do cantor, constituindo tal processo o professor de música, as práticas de leitura, a aula de música e os protocolos de leitura. O quinto sub-capítulo faz referência ao custo e à qualidade do cantor analisado.

Encerro com considerações sobre a presente pesquisa e com algumas palavras sobre suas contribuições para a sub-área Educação Musical. Desta forma, convido a todos a se aproximarem do (en)canto do “Louvai Cantando”, o cantor da escola teuto-brasileira protestante de Iotti-RS.

1. APROXIMAÇÕES AO TEMA

Lançar o olhar sobre o Rio Grande do Sul na perspectiva da formação populacional, traz elementos que não podem ser esquecidos, pois se refletem as relações que esta população estabeleceu, e estabelece, em relação à cultura, sociedade e política de forma direta. Dentre esses elementos que compõem o nosso estado, estão os grupos étnicos que aqui se afixaram, imprimindo nestes espaços suas marcas. Dentre esses grupos étnicos que fizeram a história do Rio Grande do Sul, encontramos os alemães, que em 1824 aqui aportaram, se estabeleceram e transformaram esta terra em seu *Heimat*⁵. Junto com esses imigrantes vieram usos, costumes, tradições e uma grande valorização da educação como um todo. Apesar das grandes dificuldades encontradas pelos imigrantes, dos escassos recursos, a educação sempre se fez presente nestas comunidades, muitas vezes apoiada pela igreja como instituição.

A partir dos estudos levantados, busca-se, neste capítulo, traçar um panorama geral sobre a trajetória dos imigrantes alemães que aqui se instalaram, lançando um olhar sobre a organização social e cultural desse grupo étnico. A escola como espaço de formação, o professor em busca de sua formação, e a produção de material didático específico para esta realidade interligam-se com o olhar lançado sobre o livro didático como parte da história cultural.

1.1. O teuto-brasileiro no contexto do Rio Grande do Sul: desafios para uma nova vida

Os pioneiros imigrantes alemães⁶ que aportaram no Rio Grande do Sul no dia 25 de julho do ano de 1824, estabeleceram sua colônia na cidade hoje conhecida como São Leopoldo. Segundo Schröeder (2003), a base legal para a nova colônia

⁵ Terra natal, pátria. (Tradução da autora)

⁶ No texto a expressão imigrante alemão será usado segundo definição de Rambo (2005) "O denominador comum que os fazia alemães era a tradição cultural por todos compartilhada, expressa pela "ordem alemã". Para todos os efeitos práticos, portanto, eram alemães os imigrantes vindos dos territórios da Alemanha atual, da Áustria, Suíça, Alsácia, Lorena, Luxemburgo, da Pomerânia, da Silésia, da Boêmia etc."

alemã foi criada por meio da ordem de 31 de março de 1824, do Governo Imperial ao presidente da província.

Estudos em torno do tema teuto-brasileiro⁷ têm sido foco de atenção de vários pesquisadores, dentre os quais, Dreher (2006, 1998, 1993, 1984), Tramontini (1994), Gertz (1994), Cunha (2006, 2003), Kreutz (2003, 2000, 1999, 1997, 1994, 1987), Seyfert (1994), Meyer (2003, 2000,), Rambo (2005, 2003, 1996, 1994), Arendt, (2005), Gomes (2005), Garbosa (2007, 2006, 2003, 2002). As pesquisas versam sobre os mais diferentes aspectos da vida desses imigrantes, suas dificuldades, suas formas de organização, sua identidade, seu sistema educacional, além de seus conflitos e necessidades.

Segundo Meyer (2000, p.140), a imigração alemã ocorreu em virtude de duas políticas implementadas pelo Primeiro Império, objetivando a ocupação dos territórios de fronteira e o desenvolvimento de uma agricultura familiar de gêneros alimentícios, cuja principal finalidade era abastecer o mercado interno. Este sistema “deveria basear-se em pequenas propriedades” (MEYER, 2003, p.188), e, por constituir-se de uma iniciativa de colonização, “levou a uma concentração étnica em áreas homogêneas e compactas” (*ibid.*) no estado do Rio Grande do Sul.

Seyfert (1994, p. 13) salienta que muitos imigrantes alemães que participaram do processo imigratório não eram necessariamente colonos. A grande maioria vinha do meio rural, mas também aportaram aqui “artesãos, técnicos especializados, refugiados políticos, ex-militares, pequenos empresários, intelectuais, etc.” (*ibid.*), que foram fundamentais para a constituição da comunidade teuto-brasileira.

Segundo Schröder (2003), a esses imigrantes foram oferecidas várias vantagens, como a chance de uma nova vida; terras para serem cultivadas; despesas de viagem pagas; animais como cavalos, bois, porcos; isenção de impostos por dez anos, como consta no contrato apresentado no anuário de 1824, do arquivo de estado em Porto Alegre. Ao chegarem a São Leopoldo, os imigrantes foram alojados na Feitoria Velha, onde receberam os primeiros gêneros alimentícios.

⁷ A expressão “teuto-brasileira” será usada seguindo a definição de Seyfert (1981, p. 77) a qual afirma, “o indivíduo que fala alemão como sua língua materna, tem ascendência (sangue) alemã, se considera membro da comunidade nacional (étnica) alemã, mas cuja lealdade política pertence ao Brasil e não à Alemanha. [...] Ser brasileiro significa, por outro lado, cumprir as obrigações de cidadão do Brasil como qualquer outro brasileiro: votar nas eleições, trabalhar, pagar impostos, aprender a língua oficial, respeitar as leis, etc.”

A área destinada à colonização estendia-se mais ao norte do estado e era coberta por mata virgem.

Colonizar esse novo espaço não era uma tarefa fácil. As três primeiras picadas na mata destinadas aos imigrantes foram Dois Irmãos, Bom Jardim, hoje Ivoti, e São José do Hortêncio, para onde os imigrantes foram se deslocando. Lá se depararam com mata fechada, animais selvagens e o medo de encontrarem tribos indígenas hostis. Passados os primeiros anos, outras famílias foram chegando, novas colônias foram sendo criadas e os imigrantes foram se organizando.

O desenvolvimento da colônia estava alicerçado em dois pontos, o desenvolvimento material e o desenvolvimento cultural. A agricultura, o comércio, a indústria e a agropecuária faziam parte do desenvolvimento material. A comunidade religiosa, a escola, a imprensa e as associações conhecidas como “*Verein*”, figuram como componentes do desenvolvimento cultural desses teuto-brasileiros.

Em consequência disto, pode-se dizer que,

[...] trazia o imigrante - fosse o alemão ou o italiano, [...] - uma base cultural alicerçada em milhares de anos de formação étnica. Dentro desta base cultural que se refletia em sua mentalidade, em seus hábitos, em suas atividades, o papel da escola se destacava. A preocupação pelo ensino das novas gerações se colocava em primeiro plano, no sentido de assegurar aos descendentes - no caso os teuto-brasileiros [...] - a continuidade da formação intelectual que seus pais haviam herdado. Neste sentido, aliás, o alemão deve destacar-se em relação aos outros grupos, uma vez que, por fatores diversos, o imigrante dessa nacionalidade sempre se sobressaía pelo alto grau de alfabetização. O ensino, ou seja a existência da escola, constitui, na formação dos seus núcleos coloniais, uma das primeiras iniciativas, colocada como uma das chaves do seu progresso. (DIEGUES JUNIOR, 1964, p. 78)

Lançar um olhar sobre a chegada desses primeiros imigrantes alemães ao sul do Brasil e perceber como esse grupo se organizou neste espaço, desbravando matas, enfrentando desafios diários agravadas pela falta de infra-estrutura, leva-nos a pensar sobre como a união entre esses imigrantes foi especialmente importante. Sem a capacidade de cooperação entre os integrantes desses primeiros núcleos, a situação seria, para muitos, insustentável. Hoje ainda encontram-se grupos de convívio e associações entre os teuto-brasileiros, como sociedades de canto, de tiro, de bolão, de trabalhos manuais, entre outras, as quais auxiliam na preservação cultural e funcionam como espaços de encontro e de cooperação.

1.1.1. A escola e o *Lehrer*⁸

A educação formal fazia parte da base cultural do imigrante que, ao se instalar em suas colônias, esperava que “as autoridades brasileiras lhes dessem escolas” (WILLEMS, 1980, p. 273). No entanto, o governo não correspondeu às expectativas dos imigrantes, obrigando-os a encontrarem suas próprias soluções. As primeiras escolas caracterizavam-se pelo atendimento domiciliar e o *Lehrer* constituía-se em alguém do próprio grupo que soubesse ler e escrever, o qual, muitas vezes, estava impossibilitado de trabalhar na roça. Os pais mandavam seus filhos então para que recebessem alguma instrução à casa desse professor. No início, eram apenas alguns meses por ano e mais tarde por um ou dois anos.

Segundo Kreutz (1994), os imigrantes alemães empenharam-se muito para oferecer escolas aos seus filhos, de modo a manter as tradições culturais e religiosas.

A época inicial da imigração alemã, no Rio Grande do Sul, coincide com a maré alta da implantação generalizada da escola elementar na Prússia e outras regiões alemãs, enfatizando-se a renovação de métodos, a formação de professores, a criação de escolas normais e a formação da mística em torno da escola como privilegiado mecanismo para a reconstrução nacional. Os imigrantes alemães provieram dessa efervescência de iniciativas e idéias em torno da escola elementar. Por isso, entende-se que os mesmos, ao se instalarem no Rio Grande do Sul, consideravam a instrução elementar indispensável, empenhavam-se ao máximo pela construção de escolas, pela manutenção do professor e pela aquisição de material didático adequado. As escolas seriam um mecanismo tanto para a melhor formação religiosa de seus filhos quanto para despertá-los para a vivência da cidadania. (KREUTZ, 1994, p.151)

Fazendo referência a Amstad (1924), pode-se subdividir a história das escolas teuto-brasileiras em quatro períodos, sendo a última fase considerada pelos pesquisadores como a mais longa, abrangendo o período posterior a tal referência (*ibid.*) até o período da nacionalização, em 1938. O primeiro momento, de 1825 a 1850, caracterizou-se como o início da concepção da escola comunitária. Nesse período as escolas que surgiram eram improvisadas, muitas vezes na casa de um dos imigrantes, com ensino multisseriado. Segundo Kreutz (1994), a escola e a igreja estavam em sintonia, gerando diferentes formas de ser professor e, consequentemente, diferentes atribuições a esse. Essas escolas, chamadas de

⁸ Professor

escolas comunitárias, não recebiam nenhum tipo de auxílio do governo para sua manutenção, ficando isso ao encargo da própria comunidade. O idioma utilizado nas aulas era o alemão. Nesse momento da história, as escolas contavam com períodos e calendário bastante flexíveis, e o professor ensinava o que se constituía como mais necessário à vida na comunidade. Ainda nesse período, precisamente em 1832, foi impressa a primeira cartilha escolar (KREUTZ, 1994). Antes disso, utilizavam-se cartilhas escritas a mão como, por exemplo, a do Prof. Rosenbrock, de Hamburgo Velho.

O segundo momento da educação do imigrante compreende o período de 1850 a 1875, verificando-se poucas modificações no campo da educação. Até o ano de 1870, o período destinado à escolarização limitava-se a um ou dois anos. As disciplinas ensinadas eram as mais elementares, não havendo uma orientação padrão a ser seguida. Foi nesse período que os *Brummer*⁹ se engajaram à vida nas comunidades, trazendo novas idéias e vivências às instituições comunitárias da época.

O ano de 1875 inaugura a terceira fase, que se estende até 1900. Nesse momento, a escola ampliou o tempo de permanência dos seus alunos para quatro anos. Também se percebe uma maior estruturação do ensino dessas escolas. Nesse período são criadas as Associações dos Professores Teuto-Brasileiros, tanto católicos como evangélicos. Paralelamente nascem os Jornais dos Professores Teuto-Brasileiros, tanto de orientação católica quanto evangélica¹⁰.

Inaugurando a última fase da escola teuto-brasileira, antes do período da nacionalização do ensino, a qual compreende as primeiras décadas do século XX, de 1900 até 1938, os professores participavam de assembleias, seminários de formação docente, quando recebiam orientações e discutiam assuntos referentes ao currículo escolar. Segundo Rambo (1994), a língua portuguesa já havia sido incorporada ao currículo das escolas nesse período.

Estudos sobre representação de docência teuto-brasileira evangélica e sobre representação de germanidade, escola e professor no *Allgemeine Lehrerzeitung für*

⁹ Os *Brummer* eram lanceiros alemães contratados pelo Império para lutarem na guerra dos Rosas, na Argentina. Após o término do conflito, estes integraram-se às comunidades, assumindo tanto “funções de magistério quanto de incentivo ao associativismo e participação política” (KREUTZ, 1994), fomentando várias mudanças em diferentes setores das comunidades onde se inseriram.

¹⁰ O termo “evangélico” será utilizado segundo preceitos de Martinho Lutero (1483-1546), podendo também utilizar o termo “luterano” ou “protestante” como sinônimo.

Rio Grande do Sul são apresentados por Meyer (2000) e Arendt (2005), respectivamente, contribuindo para um melhor entendimento da importância do professor no contexto da comunidade teuto-brasileira, assim como do papel fundamental que as publicações de periódicos tiveram para o desenvolvimento cultural dos teuto-brasileiros.

Paralelamente ao núcleo escolar, estava a vida social e a religiosa. A música fazia parte destes núcleos, amenizando a saudade e a solidão vivenciadas no quotidiano da colônia, agindo como um elemento de preservação de costumes trazidos da distante Europa.

Segundo Garbosa (2003), a Igreja, enquanto instituição, fomentava o ensino musical através do canto-coral, quando os integrantes da comunidade se encontravam para preparar o repertório sacro, especialmente entre os evangélicos, constituindo-se a música em uma forma de pregação do evangelho. Além do canto-coral vinculado às igrejas, também foram criadas as sociedades de canto, as *Gesangvereine*, nas quais o encontro com pessoas da comunidade para cantar e conversar se constituía em essência para o grupo. Nesses espaços, os imigrantes cantavam a saudade das terras longínquas e fortaleciam laços de solidariedade entre os membros da sociedade.

[...] a música era tida como um elemento de fundamental importância, proveniente da própria herança de Lutero, sendo valorizada como instrumento de veiculação do evangelho e expressão da fé. Neste sentido, no que se refere às escolas de orientação luterana, torna-se evidente uma grande influência da doutrina de Lutero na inserção da música como conhecimento escolar. (GARBOSA, 2003, p. 33)

Da mesma forma que a Igreja valorizava a música, e em especial o canto, a escola também faria da música uma constante, seguindo os preceitos da doutrina de Lutero. “Para Lutero, a música era parte indispensável da boa educação, não somente a música voltada a si mesma, mas também em relação à função que ela poderia desempenhar na vida dos jovens” (SCHALK, 2006, p.37). Sendo assim, os professores “deveriam ser bem instruídos em música para corresponder a essas importantes responsabilidades” (ibid. p.38).

O cultivo da música entre os alemães, tanto na forma de canto como na execução em qualquer instrumento, permeava as atividades de qualquer encontro, fosse ele de cunho religioso ou profano. [...] Mantendo sempre presente a missão de professor comunitário, como agente de preservação dos valores culturais, explica-se o espaço, aparentemente excessivo, reservado à formação musical. Cabia a ele, salvo raras exceções, assumir o coral da comunidade ou das comunidades. E para desempenhar a um nível satisfatório essa tarefa, exigia-se dele, em primeiro lugar, um sólido conhecimento teórico de solfejo e de teoria musical, complementado com o exercício de técnica de disciplina e de educação vocal. (RAMBO, 1996, p. 189-190)

Essas convicções trazidas pelos primeiros imigrantes, foram se refletindo na organização curricular, à medida que as escolas foram se organizando. No ano de 1900, o *Lehrerverein*¹¹ apresenta uma série de orientações a respeito do funcionamento e das disciplinas que faziam parte do currículo escolar. Naquele momento o canto é apresentado como disciplina do currículo.

Com o passar dos anos, percebe-se uma atenção maior com o último item, o ensino de aptidões. E entre estas, o canto e a caligrafia mereciam tratamento especial. A escola deveria despertar o gosto pela música e pelo canto, que nas comunidades teuto-brasileiras era cultivado com especial ênfase através da formação de corais e da promoção de cantos populares, religiosos e profanos. (KREUTZ, 1994, p. 54)

Segundo Garbosa (2003), a freqüência das aulas de canto dependiam da flexibilidade do próprio professor, o *Lehrer*. No entanto, não havia uma rigidez quanto ao número de aulas, tendo em vista que a música fazia parte da formação dos alunos, estando presente, de modo geral, em todos os encontros. Durante as aulas de canto, era comum o professor tocar violino ou harmônio para apresentar as melodias aos seus alunos. O texto era anotado no quadro. Os alunos aprendiam por imitação e repetição e memorizavam as canções. O repertório destinado às aulas de canto era variado, incluindo hinos religiosos, canções folclóricas alemãs e brasileiras, assim como hinos cívicos do Brasil e da Alemanha. As canções eram em forma de cânones e melodias a uma, duas ou três vozes, oportunizando também o movimento e a dança, em alguns casos.

Tendo em vista a presença da língua portuguesa a partir de 1900, a partir desse momento, as canções também passaram a abordar questões relacionadas à cultura e à língua desta terra. Em localidades mais distantes este processo foi um pouco mais longo em função dos professores não dominarem a língua oficial.

¹¹ Associação dos Professores católicos que a partir de 1900 assumiu a edição do jornal da associação, cujo objetivo era promover a escola e o professor na perspectiva católica. (KREUTZ, 1994)

Em comemorações oficiais, no entanto, era comum ser cantado o Hino Nacional Brasileiro e o Hino Nacional Alemão, assim como outras canções que faziam parte do repertório escolar. Algumas dessas canções populares eram em língua portuguesa e outras em alemão.

Com o passar do tempo, as comunidades foram sentindo a necessidade de se engajarem cada vez mais com a cultura local, principalmente aprendendo a língua do país. Muitos dos professores que atuavam nas escolas desconheciam o Português. Com isso, surgiu a necessidade de se formar professores que pudessem atuar nessas realidades, conhecendo ambas as línguas, com o objetivo de facilitar a comunicação à comunidade escolar e à comunidade local.

1.1.2. O professor também vai à escola

O imigrante alemão trazia em sua bagagem convicções da importância da escola para seus filhos e, consequentemente, havia a necessidade de professores que pudessem assumir tal responsabilidade. Foi assim que surgiu a necessidade da criação dos seminários de formação de professores, tanto evangélico como católico. Cada confissão religiosa organizou o seu seminário de formação, seguindo os preceitos da sua orientação religiosa.

Os objetivos do Seminário voltavam-se à formação de um professor capaz de ser líder na comunidade, cultivar e difundir as características religiosas e culturais e integrar-se na sociedade de forma a tornar-se um cidadão brasileiro responsável, o que também incluía o domínio do idioma Português. No que se refere à formação de professores no *Lehrerseminar*¹², destaca-se o estudo de Gomes (2005) que apresenta a história sobre a origem e trajetória do Seminário, bem como sobre o perfil dos egressos.

Assim, em 1909 foi criado o *Lehrerseminar*, vinculado ao Sínodo Rio-grandense. O Seminário Evangélico de Formação de Professores conta com longa trajetória, tendo iniciado seus trabalhos em Taquari, junto aos Asilos Pella-Bethânia. No ano de 1910 o Seminário foi transferido para Santa Cruz do Sul, onde passou a receber auxílio do governo alemão, contando com um professor vindo da Alemanha,

¹² Seminário de formação de professores evangélicos.

que atuou como diretor. No ano de 1926, o Seminário foi transferido para São Leopoldo. Já naquele período matriculavam-se moças, o que para a época significou um grande avanço no sistema educativo. No Seminário os alunos recebiam uma significativa formação na área de música, com aulas de violino, harmônio, teoria musical, canto e didática musical. Sobre a formação na área de música oferecida no *Lehrerseminar*, destaco Garbosa (2007),

Com base na carga horária semanal destinada à área, verifica-se uma valorização da Música na formação docente, de modo que o futuro professor deveria estar apto a conduzir atividades voltadas à prática musical. Neste sentido, Naumann¹³ (2006) afirma, “(...) a música era considerada importante para a formação dos professores e se esperava do professor comunitário (...) que ele soubesse ensinar o canto. Canto, não música. Fazer música.” Verifica-se assim que a prática, o fazer musical em si, era considerado como elemento essencial na formação do professor. A música representava um conhecimento de mesmo nível de importância das demais matérias do currículo, havendo uma grande valorização da área na formação do professor. (GARBOSA, 2007 p.01)

Segundo Garbosa (2007), o Seminário mantinha aulas de canto em todas as classes e, além dos conhecimentos gerais da área de música, eram ministrados exercícios técnicos, execução de um repertório de canções, além de serem recomendados livros didáticos para as aulas, na sua maioria vindos da Alemanha, em virtude da dificuldade de aquisição das publicações produzidas no Brasil.

Mediante os dados analisados, verifica-se que o *Lehrerseminar* tinha a música como área voltada à formação do cidadão brasileiro e à preservação cultural. Como área de conhecimento, as práticas naquele espaço efetuadas ultrapassavam os limites do Seminário. [...] A música assumia assim, funções e importância equivalente às demais áreas do currículo, difundindo-se na vida das comunidades e marcando de forma permanente o contexto das instituições, escolares e comunitárias, teuto-brasileiras do Sul do país. (GARBOSA, 2007, p.6)

No *Lehrerseminar*, o canto era parte importante da vida diária. “As aulas de canto buscavam o aprendizado de canções populares alemãs, *Volkslieder*, e de canções e hinos brasileiros, os quais deveriam ser ensinados nas escolas, acompanhados, especialmente, do violino” (GARBOSA, 2007, p.1). Desta forma, através da preparação dos professores, a música se fazia presente tanto na língua alemã quanto na língua portuguesa.

Entre os anos de 1934 e 1935, a questão do ensino ministrado em português retornou às discussões por ocasião da elaboração da Constituição Estadual. A partir do ano de 1938, houve um grande movimento conhecido como Campanha de

¹³ Ex-aluno e ex-diretor do Seminário Evangélico de professores.

Nacionalização do Ensino, o qual teve acentuada repercussão sobre as escolas particulares de imigrantes. Muitas dessas escolas foram fechadas, professores foram presos e enérgicas medidas contra as escolas de formação de professores foram tomadas. No ano de 1939, o *Lehrerseminar* fechou as portas, encerrando suas atividades, as quais seriam posteriormente retomadas.

Segundo Gomes (2005), em 1948 o Sínodo Riograndense reiniciou a formação de professores em um curso rápido junto ao Instituto Pré-Teológico, objetivando diminuir a carência de professores que atuavam nas escolas primárias evangélicas. No ano de 1950, o curso foi transferido para a Escola Técnica de Comércio, em São Leopoldo, que ocupava os antigos prédios do *Lehrerseminar*. Somente no ano de 1954, foi oficializado o “Curso Normal Regional de 1º Ciclo”, formando regentes de ensino primário, conforme estabelecia o Decreto Lei nº 8530/46. A partir daquele momento, a instituição passou a chamar-se Escola Normal Evangélica.

O curso foi além do disposto pela referida lei, ampliando o currículo e a carga horária nas disciplinas de cultura geral: Português, História e Geografia Geral, Ciências Físicas e Naturais em todas as séries. Adotou o Alemão como primeira língua estrangeira e, posteriormente, o Inglês. A Educação Artística, sobretudo Música e Artes Cênicas, também foram introduzidas no currículo. (GOMES, 2005, p. 75)

No ano de 1962, a Escola Normal Evangélica “ampliou seu curso para o 2º Ciclo (Curso Normal Colegial), mantendo o Curso Normal Ginásial (1º Ciclo) até 1971” (GOMES, 2005, p. 76). Em 1966 a Escola Normal Evangélica foi transferida para Ivoi, onde permanece até hoje. No ano de 1968, a instituição começou a delinear as novas necessidades educacionais articuladas com as necessidades apresentadas pelo Departamento de Educação da IECLB¹⁴, dentre as quais a “qualificação para o trabalho de orientação musical e com aptidão para ministrar ensino qualificado de Língua Alemã” (GOMES, 2005, p. 80).

Com a implantação da Lei 5692/71, novas mudanças foram feitas na Escola, extinguindo-se a formação de professores em nível de 1º Grau. A última turma a formar-se nessa modalidade foi a do ano de 1974. Assim, gradativamente, foram aumentadas as vagas para os alunos de 2º Grau¹⁵ que tivessem o desejo de seguir na carreira do magistério.

¹⁴ Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil.

¹⁵ Atualmente Ensino Médio.

No ano de 1977, a instituição passou a chamar-se Escola Evangélica Ivoi, quando passou a manter dois cursos de 2º Grau, o Magistério e curso de Tradutor e Intérprete.

Com a promulgação da LDB 9.394/96, novas reestruturações vieram e a instituição passou a denominar-se Instituto de Educação Ivoi, passando a oferecer formação de Magistério de 1ª a 4ª séries do Ensino de 1º Grau para o Curso Normal em Nível Médio, com habilitação para Educação Infantil e Anos Iniciais. Paralelamente foi criado o Instituto Superior de Educação Ivoi, com licenciatura em séries iniciais e licenciatura em educação infantil.

Assim, verifica-se que a necessidade de oferecer educação a seus filhos fez com que os primeiros imigrantes, organizados em suas colônias, criassem suas escolas. Primeiramente, tais escolas eram improvisadas, tendo em vista a precariedade da situação do imigrante nos primeiros tempos. Aos poucos foi-se organizando um sistema educacional estruturando, o qual contava com associação de professores e editora, essa responsável pela produção de materiais didáticos específicos para o contexto da imigração. Paralelamente, veio a necessidade de organizar a formação dos professores, de modo que esses pudessem assumir tal tarefa nas mais diferentes comunidades. O Instituto de Educação Ivoi é o exemplo de como esta organização inicial foi desenvolvida, apesar das mudanças políticas, sociais e educacionais sentidas no transcorrer do tempo.

1.1.3. Materiais didáticos: produção teuto-brasileira

Para os imigrantes alemães, a escola era de fundamental importância e a presença de materiais didáticos específicos para o uso neste espaço se constituía na comprovação do valor que a educação tinha neste contexto. Assim, “a escola deveria partir da realidade do aluno, preparando-o para seu engajamento ativo na comunidade” (KREUTZ, 1997, p.115). Em função disso, procurava-se adequar os materiais que seriam utilizados na escola à realidade dos alunos. Isso requeria materiais específicos para serem utilizados na colônia. Assim, data de 1832 a edição da primeira cartilha elaborada para o contexto teuto-brasileiro (KREUTZ, 1994). Antes disto, há registros de cartilhas escritas a mão pelo professor Rosenbock, de

Hamburgo Velho, em Novo Hamburgo. Até o ano de 1870 poucas informações são encontradas a respeito da publicação de materiais didáticos. A partir desse período, com a criação das Associações de Professores, tanto católico, como evangélico, houve um acentuado incentivo na produção de material didático para as escolas, independentemente da confissão religiosa.

No contexto da escola evangélica, a editora Rotermund, de São Leopoldo, era responsável pela produção da maioria dos livros e manuais escolares. Já as escolas de orientação católica utilizavam os serviços da Typographia do Centro e da Livraria e Editora Selbach, de Porto Alegre. Há uma lacuna de informações entre os anos de 1832 a 1870, no que se refere à produção de materiais didáticos. Conhecer aspectos sobre os livros e manuais produzidos para utilização na realidade teuto-brasileira, reforça a percepção da importância dada à educação, aos valores e princípios difundidos por esses teuto-brasileiros.

Segundo Kreutz (1997), a utilização de material didático apropriado para o trabalho nas escolas era consenso entre os professores das escolas de imigração. Durante as Assembléias Gerais de Professores, as discussões voltadas à elaboração de material didático eram prementes, suscitando discussões acerca da teoria vinculada à prática, conforme propostos em alguns materiais. Os defensores de determinado manual eram convidados a utilizar referidos materiais em uma classe de alunos, fazendo uma demonstração. Terminada a aula demonstrativa, os professores iniciavam o debate. O resultado das discussões era publicado no *Lehrerzeitung*¹⁶, tanto católico quanto evangélico, e também no *Das Schulbuch*¹⁷.

Nesta perspectiva, estudos de Kreutz (2003, 2000, 1997, 1996, 1994), apontam para uma grande quantidade de materiais produzidos e editados pelos teuto-brasileiros para uso nas escolas¹⁸. Muitos desses manuais foram catalogados, estando hoje disponíveis em micro-filme e formato digital, existindo, no entanto, outros que sequer foram encontrados. Alguns manuais foram reeditados, sofrendo grandes ou pequenas transformações, apontando para mudanças teórico-metodológicas, o que caracterizava uma constante reflexão por parte dos

¹⁶ Jornal do professor

¹⁷ “O livro escolar”. Periódico voltado à divulgação de materiais destinados à escola teuto-brasileira luterana.

¹⁸ No Acervo documental e de Pesquisa - Biblioteca - UNISINOS, São Leopoldo – RS, encontram-se digitalizados e microfilmados um número expressivo de materiais didáticos, entre manuais, cancioneiros e livros escolares.

professores sobre suas práticas e sobre a utilização de materiais no contexto escolar.

Especificamente sobre manuais destinados ao ensino de música na escola teuto-brasileira, encontramos referências em Kreutz (1994), o qual aponta a existência de um livro destinado ao canto, com edição de 1901, o qual até agora não foi localizado, nomeado “Cantos para as aulas” (Dois Irmãos, Selbstverlag. Mitt., p. 58.). A produção de material didático específico para este fim demonstra que “o ensino da música, em especial o canto, merecia ampla atenção dos professores e da comunidade, ocupando posição similar aos demais conhecimentos curriculares” (GARBOSA, 2003, p. 39). Também em mapeamento realizado por Garbosa (2002) encontra-se referência a materiais didáticos específicos para as aulas de música. A autora cita 39 livros de música publicados na década de 1930, classificando-os em “Livros publicados no Brasil” e “Livros estrangeiros”, encontrados em acervos públicos e particulares nas cidades de Panambi¹⁹, Ivo²⁰, Santa Cruz do Sul²¹, São Leopoldo²² e Porto Alegre²³. Dentre esses livros, Garbosa (2007, 2006, 2003, 2002) selecionou dois cancioneiros publicados no Brasil, tendo dedicado estudos ao ensino da Música nas escolas teuto-brasileiras da década de 1930. Neste sentido, destaca-se o trabalho “*Es tönen die Lieder... Um olhar sobre o ensino de música nas escolas teuto-brasileiras da década de 1930 a partir de dois cancioneiros selecionados*” (2003), tendo como base a análise de dois cancioneiros produzidos e utilizados nesse período nas escolas de orientação luterana. Trata-se dos cancioneiros *Es tönen die Lieder... Deutschbrasilianisches Liederbuch für Schule und Haus*, editado em 1931, organizado pelo professor Wilhelm Schlüter e o *Kommt und Singet*, editado em 1938, pelo também professor do *Lehrerseminar*, Max Maschler. O trabalho utiliza o referencial de Chartier para análise, apontando para o pioneirismo do material no referido contexto, na área de música, bem como para o atendimento de necessidades crescentes no que se refere à produção de materiais didáticos de música para a comunidade teuto-brasileira da época.

¹⁹ Acervo particular da Srª. Helga Jung; e Arquivo do Colégio Evangélico de Panambi.

²⁰ Arquivo da Escola Evangélico de Ivoi.

²¹ Arquivo Histórico de Santa Cruz do Sul; Acervo particular do Sr. Roberto Steinhaus; e Acervo particular da Srª. Iria Bender.

²² Museu Histórico de São Leopoldo; Instituto Anchietano de Pesquisas; Núcleo de Estudos Teuto-Brasileiros; e Arquivo da Editora Rotermund.

²³ Acervo Benno Mentz .

Assim, verifica-se uma grande capacidade de organização e articulação perante os desafios da vida das colônias. Os livros oriundos da terra natal já não eram suficientes para o contexto no qual esses imigrantes se inseriram. A falta de material impresso específico para a realidade fez surgir entre os teuto-brasileiros uma produção que se adequasse às necessidades da população local, adaptada à realidade brasileira.

1.2. O cancioneiro na vida escolar

Falar na relação do cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) com a vida escolar requer um olhar sobre a importância da produção e da presença de material didático, no caso o manual escolar, no contexto analisado. Também pressupõe uma definição de termos utilizados, a fim de que se tenha clareza em relação ao objeto de estudo.

Segundo Gérard e Roegiers (1998, p.19), um manual escolar pode ser definido como um “instrumento impresso, intencionalmente estruturado para se inscrever num processo de aprendizagem, com o fim de melhorar sua eficácia”. Neste sentido, o cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) pode ser incluído nesse conceito de manual escolar, pois, em seu prefácio, a organizadora Barbara Friedburg (1968) apresenta-o como uma “coleção [destinada] a todos que, através do canto, desejam ser mensageiros da alegria autêntica e da edificação espiritual: aos professores e alunos de nossas escolas [...]”, explicitando, desta forma, o contexto escolar como espaço de leitura do manual.

Para Gérard e Roegiers (1998), os termos “livro” e “manual”, no contexto escolar, são utilizados como sinônimos, mantendo-se sua equivalência.

Designam um mesmo tipo de obra, mas situam-se em registros diferentes: o termos “manual” tem, sobretudo, uma conotação institucional; o de livro, uma conotação mais afetiva. A escola encomendará “manuais”, mas o aluno dirá, preferencialmente, que trouxe o seu “livro”. (GÉRARD e ROEGIERS, 1998, p.30)

Um manual escolar também tem características específicas que o compõem e que o tornam adequado à utilização no ambiente escolar, dentre as quais,

[...] pode preencher diferentes funções associadas à aprendizagem; pode incidir em diferentes objetos de aprendizagem; pode propor diferentes tipos de atividades suscetíveis de favorecer essa mesma aprendizagem. (GÉRARD e ROEGIERS, 1998, p. 19)

Neste sentido, o “Louvai Cantando” (1968), que em seu prefácio é apresentado como cancioneiro, será denominado ora como manual, ora como livro, respeitando a conotação apresentada pelos autores citados. Sob a ótica dos alunos, será chamado de livro e sob a ótica institucional, será chamado de manual ou cancioneiro.

Sob tais aspectos, o cancioneiro “Louvai Cantando” apresenta estas características, pois tem como principal objetivo o ensino do canto que primeiramente acontecia nas aulas de música, mas que pode ser estendido a outros momentos e contextos, de acordo com a necessidade criada pelo meio em determinado período. A partir de seu repertório, que é composto de hinos cívicos, hinos religiosos da IECLB e canções folclóricas variadas, o “Louvai Cantando” (1968) flexibiliza as práticas de utilização em função de abranger um público maior, isto é, não só alunos e professores, mas também “grupos da juventude e à juventude em geral, aos corais, enfim, a todos que gostam de cantar”, como prefaciado pela organizadora Barbara Friedburg (1968) no próprio cancioneiro. Além de abranger um público maior, esse cancioneiro, através de seu repertório variado, permite preencher outras funções que não apenas relacionadas às funções musicais, mas também às culturais e sociais.

Neste sentido,

O manual está, efetivamente, inscrito na realidade material, participa do universo cultural e sobressai-se, da mesma forma que a bandeira ou a moeda, na esfera do simbólico. Depositário de um conteúdo educativo, o manual tem, antes de mais nada, o papel de transmitir às jovens gerações os saberes, as habilidades (mesmo o “saber-se”) os quais, em uma dada área e a um dado momento, são julgados indispensáveis à sociedade para perpetuar-se. (CHOPPIN, 2002, p.13)

Fazendo parte deste universo cultural, no qual os manuais escolares estão inseridos, cabe um olhar sobre alguns trabalhos que têm sido feitos em relação ao livro didático. Esses trabalhos versam sobre os mais variados enfoques, demonstrando que o manual escolar apresenta um potencial de informações relacionadas ao contexto escolar e que vem se expandindo consideravelmente.

Dedicam-se à pesquisa sobre os livros didáticos Conceição (2005), com “Leitura no livro didático”, Ticks (2005) em “O livro didático sob a ótica do gênero”,

Bitencourt (2004, 1993) com “O livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar”, Fernandes (2004) com “Livros didáticos em dimensões materiais e simbólicas”, Choppin (2004, 2002) com “História dos Livros e das Edições Didáticas: sobre o estado da Arte” e “O historiador e o livro escolar”. No que diz respeito aos trabalhos que abordam temas relacionados ao ensino de música e material didático, podemos citar Tourinho (1995), com “Livros didáticos para o ensino de música: estrutura concepções e propostas”; Souza (1997), com “Livros de música para a escola: uma bibliografia comentada”; Gonçalves e Costa (1998), com “A música nos livros didáticos”; Silva (2002), com “Representação de música brasileira nos livros didáticos de música”; Oliveira (2000), que traz o estudo “A função da canção em livros didáticos: uma análise de conteúdo”; Garbosa (2003), que aborda a presença e utilização de dois cancioneiros no contexto da escola luterana na década de 1930; e Torres (2004), analisando diferenças e semelhanças entre livros e métodos musicais para o ensino de instrumentos.

Desta forma,

Os manuais representam para os historiadores uma fonte privilegiada, seja qual for o interesse por questões relativas à educação, à cultura ou às mentalidades, à linguagem, às ciências... ou ainda à economia do livro às técnicas de impressão ou à semiologia da imagem. O manual é, realmente, um objeto complexo dotado de múltiplas funções, a maioria, aliás, totalmente desapercebidas aos olhos dos contemporâneos. (CHOPPIN, 2002, p. 13)

Sob estes aspectos, o manual escolar constitui-se em uma fonte de informações sobre concepções, práticas e realidades inscritas em determinado espaço e momento social. Através de sua presença no espaço escolar, pode-se procurar entender como as práticas aconteciam, quais os valores que a escola veiculava em um determinado contexto político e social.

Analisar o “Louvai Cantando” (1968) e sua presença no contexto escolar, sendo esse específico para a escola protestante, contribui para a percepção de como a música se fazia presente. Desta forma, abre-se a possibilidade de uma reflexão em torno das práticas relacionadas à sua utilização sob a ótica dos organizadores e do professor de música envolvido no processo. O cancioneiro foi utilizado no contexto analisado desde o ano de sua edição e hoje ainda participaativamente na vida de muitos estudantes que o utilizam durante as práticas desenvolvidas nas aulas de música.

2. A HISTÓRIA CULTURAL: PRÁTICAS E DESAFIOS

Falar em livros, leituras e leitores requer um olhar sobre as histórias que compõem um panorama amplo, dentro do qual a história da educação está inserida. Segundo Galvão e Souza Junior (2005), a história da educação preocupou-se, por muito tempo, em entender como os sistemas de ensino, os discursos pedagógicos e seus ideários se organizavam. Essa história da educação era construída a partir de projeções da realidade e não a partir da realidade em si, evidenciando, muitas vezes, as descrições de fatos, ações de sujeitos vistos como heróis, cujos relatos eram organizados cronologicamente, em um tempo histórico linear. Como consequências para esta forma de olhar a história da educação, apresentam-se retratos sobre a história política, história das intenções dos sujeitos civis e dos sujeitos políticos, entendidos aqui como o Estado.

No Brasil, nos últimos vinte anos, iniciou-se um processo de renovação para este olhar sobre a história da educação, proporcionando uma nova forma de escrever a história, focalizando os objetos de estudo de forma mais contextualizada, em períodos de tempo mais curtos, preocupando-se

[...] com a organização e funcionamento interno das escolas, com a expressão e/ou construção cultural no cotidiano escolar, com o estabelecimento do conhecimento, do currículo, das disciplinas escolares. Além das fontes oficiais, que têm recebido um novo olhar e um novo tratamento, outras fontes passaram a ser utilizadas, tais como a fotografia, a literatura, os manuais escolares, os jornais e revistas, a “história oral”. (GALVÃO E SOUZA JUNIOR, 2005, p.397)

Sob estes aspectos, a história da educação recebeu a influência da Nova História. Segundo Burke (1997), a Nova História apresenta algumas características dentre as quais a de “substituir a narrativa tradicional de acontecimentos por uma história problema, descrever/reconhecer a história além de fatos políticos, buscando os elementos de todas as atividades humanas” e buscando “integrar a história com outras disciplinas das Ciências Sociais (*ibid*, p. 397)”.

É nesse contexto da Nova História que se insere a História Cultural, tendo como importante representante o historiador francês Roger Chartier (2007, 2004a, 2004b, 2002, 2001, 1999a, 1999b, 1996, 1994, 1990). Entender os processos que permeiam a produção dos textos, das práticas de leitura e do impresso em si, fazem parte do olhar que Chartier lança ao falar sobre livros, leitores e leituras, formando-

se o tripé conceitual texto, impresso e leitura. Cada um desses elementos compõe uma parcela da história do livro. Desta forma, neste capítulo, apresento estes três elementos de forma que se possa compreender o referencial adotado e sua relação com o objeto de estudo, no caso, o cantor “Louval Cantando” (1968) e a relação do referencial teórico com a educação musical.

2.1. Livros, leituras e leitores do mundo

Falar do impresso pressupõe um olhar sobre a história do livro após a revolução de Gutenberg, na década de 1450. Antes desse período, os textos eram copiados a mão e, principalmente a partir dos séculos XIV e XV, já seguiam algumas estruturas fundamentais como folhas dobradas, sucessão de cadernos montados e costurados, protegidos por uma capa. Também os elementos textuais seguiam uma distribuição na página, contando com paginação, numerações, índices e sumários, caracterizado assim como códex.

Com o advento da imprensa, as estruturas fundamentais do livro foram mantidas e ainda hoje percebemos esta influência, quando adquirimos livros com tais características, não sendo mais, porém, esta a única forma de representação. O livro disponibilizado na tela do computador confirma uma nova possibilidade de forma de circulação de idéias escritas.

Segundo Chartier (1999a, p.8), os diferentes tamanhos e formatos do livro existem “desde os últimos séculos do manuscrito”. Livros do saber, de estudo, da escolástica, conhecido como *in-folio* são os livros de grandes dimensões, feitos para serem usados sobre a mesa. Os livros de formato médio constituem o que Chartier referenda como “dos novos lançamentos, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo antes de Gutenberg” (ibid.p.8); e o livro de bolso, o *libellus*, “é o livro de preces, de devoção, e às vezes de diversão” (ibid. p. 9). Sob estes aspectos, vale o questionamento sobre os livros destinados à escola e especificamente sobre o formato do cantor “Louval Cantando” (1968).

Compreender as razões e os efeitos dessas materialidades (por exemplo, em relação ao livro impresso o formato: as disposições da paginação, o modo de dividir o texto, as convenções que regem a sua apresentação tipográfica, etc.) remete necessariamente ao controle que editores ou autores exercem sobre essas formas encarregadas de exprimir uma intenção, de governar a recepção, de reprimir a interpretação. (CHARTIER, 1994, p.35)

Outro aspecto levantado pelo autor diz respeito à apresentação tipográfica e divisão do texto. Estes aspectos são importantes, pois deixam transparecer aí relações com a técnica de produção empregada, abrindo-se a possibilidade de perceber a participação de um ou mais indivíduos no processo de elaboração física do material e, consequentemente, sua recepção pelo público ao qual é dirigido.

[...] o triunfo definitivo dos brancos sobre os pretos" - quer dizer, a aeração da página pela multiplicação dos parágrafos que quebram a continuidade ininterrupta do texto, e aquela das alíneas, que entre idas e vindas à linha tornam a ordem do discurso imediatamente mais legível. (ibid., 1994, p.18-19)

Também se pode perceber, a partir da apresentação do impresso em si, o investimento feito e a relação com o custo do livro. Cada edição carrega em si uma inscrição sobre sua própria trajetória, sobre seu processo até o lançamento.

O processo no qual a produção do texto se insere, está intimamente ligado ao trabalho de um ou mais indivíduos. Estes indivíduos estão relacionados à figura do autor e do editor. Segundo Chartier (1999a, p. 32), o autor é aquele cujo "nome próprio dá identidade e autoridade ao texto" e "é também qualificado como aquele que publicou obras impressas" enquanto o editor é alguém que tem uma "profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição" (ibid., p. 50). Sob estes aspectos, fica clara a importância destes indivíduos para o nascimento de um livro. Ambos precisam estar articulados entre si, o que nem sempre é fácil.

O autor carrega a responsabilidade por sua obra. Cabe a ele criar, organizar, selecionar de forma inédita os conteúdos textuais. Neste sentido, sua função é "constituir a escrita como expressão de uma individualidade que fundamenta a autenticidade da obra" (CHARTIER, 1999b, p. 53). O autor não escreve livros, mas sim, "textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e hoje informatizados (ibid., p. 17). Além do trabalho do autor, tem-se ainda outra função no processo de criação do livro, que envolve a figura do editor.

O editor pode possuir uma gráfica, mas isto não é necessário e, em todo caso, não é isto que fundamentalmente o define; ele pode também possuir uma livraria, mas tampouco é isso que o define em primeiro lugar. [...] Seu sucesso depende de sua inventividade pessoal. [...] Tudo gira em torno deste empreendedor singular que se vê também como um intelectual e cuja atividade se faz em igualdade com a dos autores; daí, aliás, suas relações freqüentemente difíceis e tensas. (CHARTIER, 1999a, p.53-54)

Controlar a edição de um livro dá ao editor uma certa autonomia para sugerir adaptações do texto original de acordo com critérios próprios, estes, muitas vezes ligados à questão comercial do livro. Esses critérios nem sempre são os mesmos que o autor do texto define como prioridade. O editor tem um olhar voltado ao público a quem o livro se destina, o que, em muitos casos, pode causar certos impasses entre o autor e o editor. Para que o livro seja editado, faz-se necessário uma negociação entre o autor e editor.

Todo o trabalho de adaptação - que diminui, simplifica, recorta e ilustra os textos - é comandado pela maneira através da qual os livreiros e impressores especializados nesse mercado representam as competências e expectativas de seus compradores. (CHARTIER, 1999b, p.20)

Desta forma,

as próprias estruturas do livro são dirigidas pelo modo de leitura que os editores pensam ser o da clientela almejada [...] porque as obras e objetos produzem o seu nicho social de recepção, tanto mais quanto não forem produzidas por divisões cristalizadas e prévias (ibid., p.20).

Outro aspecto importante diz respeito às práticas de leitura efetuadas a partir de um texto. Cada espaço social e temporal determina a forma como estas leituras se impõem.

[...] a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos. Distante de uma fenomenologia que apaga qualquer modalidade concreta do ato de ler e o caracteriza por seus efeitos, postulados como universais (como também o trabalho de resposta ao texto que faz com que o assunto seja mais facilmente compreendido graças à mediação da interpretação), um história das maneiras de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura. (ibid., p. 13)

O ato de ler, nos dias de hoje, vem carregado de pressupostos que nem sempre são compreendidos por todos da mesma maneira. O que entendemos por prática de leitura está muito além de uma decifração. “A relação da leitura com um texto depende do texto lido, mas depende também do leitor, de suas competências e práticas, e da forma na qual ele encontra o texto lido ou ouvido” (ibid., p. 152). Apresenta-se aí a pluralidade de comunidades de leitores, entre alfabetizados e

analfabetos iletrados e consequentemente as formas de leitura relacionadas a estas comunidades. O ato de ler apresenta duas formas distintas relacionadas à sua maneira de se apresentar. Em uma primeira forma, a leitura silenciosa, quando o leitor percorre o texto com os olhos. A segunda forma necessita de oralização, podendo ser em voz alta ou murmurada. “A oposição entre visualização e oralização é, sem dúvida, o indicador mais manifesto de uma diferença nas maneiras de ler” (CHARTIER, 2001 p.84).

A uma leitura oral, sempre representada pelos pintores e iluminadores como um esforço intenso que mobiliza o corpo inteiro, sucede em meios cada vez mais amplos uma outra arte do ler, a do livro folheado e percorrido em absoluta intimidade de uma relação individual. (ibid, p. 82)

A oralização dos textos é uma forma muito eficaz de apropriação de conteúdos, mesmo para aqueles cuja apropriação se dá de forma indireta. Os textos por si só não existem. Eles dependem de uma comunidade de leitores que lhe dão vida, mesmo que estes leitores o façam através da percepção advinda da oralização deles.

Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de literatura escrita no se limitaba a sus “lectores”, en el sentido moderno de la palabra, sino que se extendía a un elevado número de oyentes. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. (CHARTIER, 2004, p.484-485)²⁴

Um material impresso voltado à realidade escolar suscita diferentes possibilidades de leituras dentre os diferentes olhares presentes neste contexto, seja a leitura do professor, seja do estudante ou de outros membros da comunidade escolar. Cada leitor tem a sua maneira de ler, de compreender e utilizar o material que lhe é disponibilizado. Também o próprio impresso traz inscrito em seu corpo disposições tipográficas que influenciam tais práticas.

Neste sentido, pode-se afirmar que

²³ Dada a importância que a voz tinha na transmissão dos textos, o público da literatura escrita não se limitava ao público de seus leitores, no sentido moderno da palavra, mas sim, estendia-se a um elevado número de ouvintes. Cada exemplar de um impresso ou manuscrito era um foco virtual de irradiação, do qual podiam emanar incontáveis receções, seja por sua leitura oral, seja porque servia de base para a memorização e a repetição livre. (Tradução da autora)

[...] a estética da recepção hesita entre duas perspectivas: seja considerar que os dispositivos textuais impõem necessariamente ao leitor uma posição relativa à obra, uma inscrição do texto em um repertório de referências e de convenções, uma maneira de ler e compreender; seja reconhecer a pluralidade de leituras possíveis de um mesmo texto, em função das disposições individuais, culturais e sociais de cada um dos leitores. (CHARTIER, 2001, p.100)

Assim como cada leitor se apropria, inventa e produz significados a partir da leitura dos textos, os textos constroem representações de acordo com a forma que “são recebidos e apropriados por seus leitores (e editores)” (CHARTIER, 1999b, 12-13).

O nascimento de um texto, um processo no qual seu autor esboça uma estrutura, desenvolve seus argumentos, condiciona o leitor através da disposição do texto sobre o papel, pode ter como correspondência as etapas de produção de um tecido, no qual envolve um projeto de composição da padronagem, a produção do tecido e sua comercialização.

Existe aí um primeiro conjunto de dispositivos resultantes da escrita, puramente textuais, desejados pelo autor que tendem a impor um protocolo de leitura, seja aproximando o leitor a uma maneira de ler que lhe é indicada, seja fazendo agir sobre ele uma mecânica literária que o coloca onde o autor deseja que esteja. (ibid., p.97)

O texto, até chegar às mãos de seus leitores, também passa por processos, nos quais sofre diferentes intervenções. Além das primeiras instruções que o autor disponibiliza sobre o texto, há ainda a concepção do editor a respeito deste texto. Este estabelece critérios que também podem influenciar as formas de leitura desse texto.

Mas essas primeiras instruções [do autor] são cruzadas com outras, trazidas pelas próprias formas tipográficas: a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos de produção de livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto. (ibid. p.97)

Esse trabalho de registro de idéias através da escrita percorre um longo caminho, servindo como base de conservação, de registro de memórias. Como já dito anteriormente, os leitores se apropriam de diferentes formas desses textos, sendo que muitos desses leitores o fazem através dos relatos ou práticas nas quais a oralidade se faz presente.

Nas sociedades antigas, os parentescos entre os escritos e os tecidos não são somente metafóricos. Eles são também manifestos pela proximidade completamente material entre as produções da escrita e os objetos da costura e bordado. Isso também acontece com o cesto do vendedor ambulante [...]. Seu comércio é caracterizado pela proximidade entre as canções impressas e os instrumentos ou produtos dos trabalhos de agulha. Ao mesmo tempo que as baladas que cantam os amores felizes ou infelizes, ele propõe aos camponeses de uma Boêmia fantasiosa todos os objetos de mercearia que se encontram nos cestos dos vendedores ambulantes ingleses do século XVII. (CHARTIER, 2007, 233)

E não somente através dos relatos, como também no momento que os textos são compartilhados, recitados, cantados, decifrados em comum, “lido pelos que sabem aos que sabem menos ou nada, às vezes manuseados e elaborados coletivamente” (CHARTIER, 2001, p.95). A presença de práticas coletivas de leitura, nos quais a prática do canto pode ser incluída, faz alusão à memorização do texto como forma de sua inscrição.

A memória desempenha um papel essencial na transmissão dos poemas. O poeta é um “cantor” cuja voz e suspiros habitam os cânticos. A maneira comum e previsível de sua “publicação” é, então, uma recitação ou uma declamação, apoiada na memorização do texto. (*ibid.*, p. 33)

Desta forma, pode-se afirmar que as práticas coletivas de leitura são um meio de socialização e de democratização da informação, oportunizando o acesso e a compreensão daqueles que participam desse processo. O acesso ao texto inscrito em um material impresso e as práticas de leitura advindas dele, retomam e reforçam a importância do tripé conceitual texto, impresso e leitura, apresentado por Chartier no contexto de análise do manual escolar, no caso, o cancionero “Louvai Cantando” (1968).

2.2. O referencial de Chartier e a educação musical

Olhar a educação musical através da perspectiva teórica adotada aproxima o manual escolar do contexto da educação musical. Os manuais escolares cumprem “diferentes funções, que variam de acordo com o respectivo utilizador, com a disciplina e o contexto em que o manual é elaborado” (GÉRARD e ROEGIERS, 1998, p. 74). A educação musical é um campo vasto de possibilidades, dentre as quais a prática do canto está inserida. No presente texto, a prática do canto receberá

a ênfase, em função do manual escolar abordado ser um cancioneiro, ou seja, uma coleção de hinos e canções destinados à escola.

Sob esta perspectiva, o cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) se inscreve na categoria de manual escolar, pois esse destina-se à prática do canto no contexto das escolas protestantes, deixando transparecer a importância da presença da música na escola de imigrantes e, principalmente, o canto coletivo como componente para o trabalho de música, propiciando o acesso aos mecanismos que possibilitam diferentes práticas de leitura deste universo. “O canto, enquanto prática de natureza sonora, combina formas literárias e textuais com as formas musicais, produzindo uma prática singular de recepção” (GARBOSA, 2003, p. 120).

A leitura é reverência e respeito pelo livro [...], porque ensina o essencial. Essa leitura intensa produz a eficácia do livro, cujo texto torna-se uma referência familiar, cujas fórmulas dão forma às maneiras de pensar e de contar. (CHARTIER, 2001, p. 86)

Chartier (ibid., p. 86) frisa a importância da escola na construção da capacidade de leitura, estabelecendo várias possibilidades de percepção sobre os textos. Esses podem ser também aqueles destinados ao canto e às estruturas que compõem estes textos, no caso, estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas e as práticas de leitura a partir destas informações.

Entre as leis sociais que modelam a necessidade ou a capacidade de leitura, as da escola estão entre as mais importantes, o que coloca o problema, ao mesmo tempo histórico e contemporâneo, do lugar da aprendizagem escolar numa aprendizagem da leitura, nos dois sentidos da palavra, isto é, a aprendizagem da decifração e do saber ler em seu nível elementar e, de outro lado, esta outra coisa de que falamos, a capacidade de uma leitura mais hábil, que pode se apropriar de diferentes textos. (ibid., p.240)

Percebe-se que o livro e as práticas de leitura acompanham a religião protestante de forma muito intensa desde o período da Reforma, em 1520. Mesmo os não alfabetizados, de alguma forma, participavam do processo em que a utilização do livro se fazia presente, através de práticas de leituras coletivas, sendo a oralização a forma de veicular as informações. Chama atenção, no período da Reforma Protestante, a questão de que os fiéis, isto é, a população em geral, adquiriam seu próprio livro. Os livros não eram doados, mas sim adquiridos dos vendedores ambulantes. Esta necessidade de se ter o seu próprio material impresso pode ser sentida no dia a dia do contexto analisado.

A Reforma se apóia nesses conventículos em que o canto dos salmos e a leitura em voz alta do Evangelho misturam na fé aqueles que lêem e os que ouvem, os que ensinam e os que aprendem. [...] Reunindo homens e mulheres, letrados e analfabetos, fiéis de profissões e de bairros diferentes, os cultos protestantes, tal como se pode perceber, apesar do segredo que os cerca, nas cidades atingidas pela Reforma, são um dos lugares em que se opera, em comum, a aprendizagem do livro. [...] Os fiéis do novo culto cantam salmos e lêem o Evangelho. Os livros vêm dos ambulantes. [...] “Não se fazia distribuição de livros... a maioria tinha os referidos salmos, comprados em parte nesta cidade, à qual vinha algumas vezes de Anvers um confrade vendendo semelhantes livros em pleno mercado”. Lido e comentado pelos ministros e pregadores, possuído e manuseado pelos fiéis, o texto impresso impregna toda a vida religiosa das comunidades protestantes em que o retorno à verdadeira fé não se separa da entrada do escrito impresso na civilização. (CHARTIER, 2004, p. 101-102)

O canto como forma de veiculação de informações e condutas assim como a leitura coletiva, muitas vezes oralizada, apropria-se do impresso como forma de veiculação do evangelho e o contato direto com ele por parte da comunidade protestante perpassa a necessidade do material impresso se fazer presente no transcorrer da história e também no contexto escolar. As leituras efetuadas a partir do momento em que o material se inseriu no contexto da sala de aula, requerem um olhar sobre estas práticas, pois “há múltiplas experiências que são diretamente ligadas à situação do leitor e ao objeto no qual o texto é lido” (CHARTIER, 1999a, p.71).

As leituras efetuadas através da prática do canto caracterizam-se como uma prática de oralização e convivência social intensa, pois estabelecem relações entre participantes ativos na leitura e aqueles que se apropriam de forma indireta das informações veiculadas, estes na posição de ouvintes. Durante a prática do canto no contexto da sala de aula, as canções podem ser entoadas ora pelo professor, ora pelos alunos, oportunizando “recepções, interpretações e apropriações diferenciadas, dependentes das identidades sócio-históricas daqueles que ouvem” (GARBOSA, 2003, p.123). É possível de aceitação que esta prática de leitura conduzisse à memorização, devido às várias repetições de determinadas canções, características estas relacionadas ao trabalho de música.

Como prática de natureza oral, o canto sustenta o encontro com o outro, induz a uma prática socializadora, alimentando uma relação entre o leitor-cantor e a comunidade de ouvintes, permitindo, desse modo, uma apropriação indireta da cultura escrita. Em virtude de sua natureza, a execução vocal apresenta um grande poder de alcance, estendendo-se a pessoas não familiarizadas com o texto impresso e com a leitura. Através do seu efeito multiplicador, o canto concede aos menos letrados a participação na prática coletiva, mesmo que de forma passiva, favorecendo a veiculação de normas e valores. (ibid., p.121-122)

Por serem um impresso de circulação no contexto escolar, as práticas de leitura e as apropriações a partir destas práticas estão intimamente ligadas à forma, aos locais e aos próprios protocolos de leitura que se estabeleceram neste período e contexto. Durante a prática do canto, por exemplo, o corpo se inscreve de forma ativa no processo de leitura, no momento em que as melodias são entoadas, pois estas melodias trazem um componente rítmico que favorece a movimentação corporal. “Seja em pé ou sentado, o corpo faz parte do ato de cantar, produzindo uma prática cultural, na qual protocolos e maneiras de ler se encontram” (GARBOSA, 2003, p.122).

Outro aspecto a ser contemplado diz respeito à forma como o cancioneiro está organizado. No prefácio é apresentada a figura do organizador²⁵, função diferente da do autor. Ao organizador coube a tarefa de selecionar e organizar o repertório. O repertório que compõe o manual está dividido em três partes distintas, sendo a primeira destinada aos hinos cívicos, a segunda composta por hinos religiosos da IECLB e a última parte reservada às, assim denominadas pela organizadora, canções folclóricas. Essa forma de organização permite ao leitor uma seleção descontínua do repertório a ser cantado, sem uma necessidade de seqüência pré-disposta. Ao leitor cabe a seleção da canção ou hino, de acordo com o momento e necessidade inscritos na realidade.

Em análise prévia do cancioneiro, observou-se que muitos textos abordam os mesmos temas, apresentam uma repetição em sua estrutura, com canções e hinos compostos de várias estrofes. Muitas das canções são compostas por melodias curtas e algumas delas são conhecidas, pois fazem parte da tradição oral, perpassada de geração em geração, cujo aprendizado se dá através da escuta, repetição e, por fim, a memorização. Também as formas como os arranjos musicais são feitos constantemente se repetem. Essas estruturas repetidas facilitam que um maior número de leitores compreendam e se apropriem do texto.

As obras impressas para um maior número de leitores apostam no pré-conhecimento desses leitores. Pela recorrência de formas muito codificadas, pela repetição de temas semelhantes de um título ao outro, pelo reemprego das mesmas imagens, o conhecimento do texto já visto é utilizado para a compreensão de novas leituras. (CHARTIER, 1999b, p. 20)

²⁵ Organizador nesta pesquisa é compreendido como “aquele que organiza, arruma, dispõe para funcionar” (KOOGAN/HOUAISS, 2000, p. 1177).

Esses textos veiculados através do cancioneiro carregam formas de representações capazes de inscrever no período e no contexto, valores, hábitos e práticas. Segundo Chartier (1999a, p. 18) “o historiador deve poder vincular em um mesmo projeto o estudo da produção, da transmissão e da apropriação dos textos”.

Desta forma, os manuais escolares de música são uma fonte importante de informações sobre as práticas relacionadas à música no contexto e período analisados. Através de sua circulação, utilização e própria materialidade, o manual escolar apresenta para o pesquisador uma fonte muito próxima da realidade da cultura escolar de determinado período. Assim, o cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) participa da construção da história da educação musical em nosso país, servindo de fonte de informações sobre o período e contexto analisados.

3. PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Diante do desafio de analisar o cantor “Louvai Cantando” (1968), sua influência nas práticas de Educação Musical no contexto da escola teuto-brasileira protestante de Ivoi, no período de sua primeira edição, 1968-1976, surge a necessidade da pesquisa de natureza qualitativa como ponto de partida para esse estudo. Essa abordagem faz-se necessária em função da própria característica da pesquisa, necessitando de descrições mais próximas da realidade no contexto e período analisados, considerando o olhar do professor de música e sua importância no processo das práticas de leitura. A partir do foco desta pesquisa, a qual contempla as práticas que sobre o texto e o impresso recaem, sob a ótica dos organizadores e do professor de música, faz-se necessária a utilização da história oral, tendo em vista sua capacidade de registrar experiências de pessoas, no caso, os professores que atuaram com o ensino de música no período em questão.

Neste sentido, o presente capítulo, voltado à metodologia utilizada nessa pesquisa, é apresentado a partir de cinco sub-capítulos, os quais incluem a perspectiva qualitativa, a história oral como método de estudo, as fontes de dados selecionadas, bem como os procedimentos de coleta e de análise de dados a serem utilizados.

3.1. A pesquisa de natureza qualitativa

A abordagem de natureza qualitativa tem sido utilizada no campo da educação em função da necessidade de se compreender o meio, “captando as interações e significados dos sujeitos entre si e dos sujeitos com o meio ambiente, sem deixar de lado as imprevisões em alguns momentos do desenvolvimento da investigação” (CORREA, 2003, p.2). A abordagem qualitativa se utiliza da interpretação direta dos acontecimentos em detrimento da interpretação de dados de medições. Dentre os autores que têm se dedicado à pesquisa qualitativa, destacam-se Stake (1999), Lüdtke e André (1986), Eisner e Peshkin (1990), Bogdan e Biklen

(1994), Triviños (1994), Alves-Mazzotti e Gwandsznajder (1999), Bressler (2006, 2007), entre outros.

Conforme Denzin e Lincoln (2006, p.17), a abordagem qualitativa tem características específicas, dentre as quais, a de situar o pesquisador no mundo, um mundo repleto de informações que são apresentadas de formas diversas, muitas vezes não compreensíveis em um primeiro momento. Esta não compreensão exige do pesquisador a inserção no espaço, o que determina que a pesquisa qualitativa seja naturalista.

Outra característica da pesquisa qualitativa é seu caráter descritivo, tornando o pesquisador uma peça importante no processo, pois exige dele a realização de uma série de escolhas para o levantamento de dados. Dentre essas escolhas, estão os instrumentos de dados, que podem ser entrevistas, material documental, fotografias, relatos, conversas e percepções do próprio pesquisador, gerando uma série de informações que podem levar a um melhor entendimento da realidade do mundo/espaço em questão. Ao pesquisador cabe a sistematização das informações obtidas, de modo a compreender a realidade estudada e registrar as percepções/informações levantadas através das fontes consultadas. Como Bresler (2006, p.61) afirma, “el propósito [da pesquisa qualitativa] es construir una memoria experencial más clara y ayudar a las personas a obtener un conocimiento más sofisticado de las cosas”²⁶. Este conhecimento mais aprofundado faz-se necessário para o campo da história da educação musical no Brasil e, consequentemente, para o campo da história do ensino de música efetuado nas instituições teuto-brasileiras protestantes no RS, analisado a partir do viés de cancioneiros, de instituições e de pessoas que marcaram momentos e instituições. Com este conhecimento sobre a história da educação musical, abre-se a possibilidade para a construção de novas perspectivas para a área, alicerçada sobre caminhos trilhados em outros períodos e que muito contribuíram para o contexto no qual estão inseridos. Sob este enfoque, a pesquisa qualitativa propicia a compreensão da realidade, pois olha o mundo pesquisado de forma global. Isso possibilita a interação entre o objeto em si, no caso o cancioneiro, e o pesquisador que, através dos seus processos de interação, abarcando suas experiências e os dados advindos das fontes consultadas, desdobra

²⁶ “O propósito [da pesquisa qualitativa] é construir uma memória experencial mais clara e ajudar as pessoas a obterem um conhecimento mais sofisticado das coisas. (BRESLER, 2006, p. 61) Tradução da autora.

diante de si uma série de possibilidades interpretativas, proporcionando um melhor entendimento dessa realidade.

3.2. A história oral

A história oral, segundo Meihy (2005, p.17), “é um recurso moderno usado para elaboração de documentos, arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do tempo presente, uma história viva.” Assim, ela é caracterizada como uma história construída com a ajuda de pessoas que, através de seus relatos de experiências registradas na memória e compartilhadas através de diálogos ou narrativas, resgatam passagens da história que partem das vivências destes indivíduos. Segundo Debert (1997, p.156), “histórias de vida e relatos orais fazem convites irrecusáveis para rever interpretações, desenvolver novas hipóteses e encaminhar novas pesquisas de forma a refinar os grandes conceitos explicativos e seus pressupostos.”

Deste modo, fontes orais servem para dar uma visão bem mais próxima e singular sobre aspectos nem sempre perceptíveis quando utilizadas apenas fontes documentais. Isso se deve ao fato de que aos entrevistados é dada a oportunidade de terem voz. A partir de seus relatos, resgatam-se sutilezas que fazem diferença no processo de composição da história.

Como Meihy (2005) afirma,

Como pressuposto, a história oral implica uma percepção do passado como algo que tem continuidade hoje e cujo processo histórico não está acabado. É isso que marca a história oral como “história viva”. A presença do passado no presente imediato das pessoas é a razão de ser da história oral. (MEIHY, 2005, p.19)

A história oral nasceu em 1948, na Universidade de Columbia em Nova York com intuito de,

[...] registrar [...] e de divulgar experiências relevantes e estabelecer ligações com o meio urbano que consumia as entrevistas, promovendo assim um incentivo para a compreensão e o registro da história local. Esse processo ficou conhecido como “história imediata.” (ibid., p. 93)

No Brasil a história oral demorou em conquistar seu espaço, em função da “falta de tradições institucionais não acadêmicas” (ibid., p.99) e da “ausência de

laços universitários” (MEIHY, 2005, p. 93) para com a cultura local e popular. Como o Brasil passou por um período de ditadura militar, esta também contribuiu para o engessamento da história oral. Só a partir de 1970 é que começaram a aflorar os primeiros trabalhos de história oral, intensificando-se este processo a partir de 1983, com a abertura política do país.

Conforme Meihy (2005), nos trabalhos que utilizam tal método, é possível utilizar a história oral pura ou a história oral híbrida. A primeira utiliza-se apenas da voz dos depoentes. Já a história oral híbrida,

[...] implica uma equiparação dos códigos orais aos demais. O sentido para essa abordagem pode vir tanto da oralidade como de textos escritos ou documentos iconográficos. Tudo que concorrer para o esclarecimento ou a elucidação de algum caso tem valor e peso iguais. (ibid., p.96)

Neste sentido, esta pesquisa utiliza a história oral híbrida, combinando depoimentos de professores de música com documentos escritos, de modo a registrar uma história que não se faz presente dentre os estudos já efetuados. Conforme Meihy (2005), podemos citar quatro gêneros de história oral, dentre estas a história oral de vida, variações sobre histórias orais de vida, a tradição oral e a história oral temática, esta última de caráter específico sobre determinada questão a ser respondida, exigindo do pesquisador certa objetividade ao lançar seus questionamentos aos depoentes de forma que estes possam contribuir para uma melhor compreensão das questões em aberto.

Neste estudo, utilizar-se-á a história oral temática híbrida, focalizando no cancioneiro selecionado de modo a agregar formas de compreensão de como se deu a utilização do cancioneiro “Louvai Cantando”, tendo em vista o período de sua primeira edição, para o desenvolvimento da Educação Musical no Rio Grande do Sul, mais especificamente entre os teuto-brasileiros pertencentes à Rede Sinodal de Educação da cidade de I voti. No caso, uma parte da história da educação musical, abrindo precedentes para a análise, avaliação e reconstrução de conceitos elaborados a partir destas experiências.

3.3. Instrumentos de pesquisa e fontes de dados

A pesquisa de natureza qualitativa caracteriza-se pela utilização de grande “variedade de procedimentos e instrumentos de coleta de dados” (MAZZOTTI, GEWANDSZNAJDER, 2002, p. 163). Diferentes técnicas podem ser utilizadas, no entanto, a entrevista, o questionário, a observação e a análise de material documental fazem parte e podem ser consideradas como as mais utilizadas.

Para o presente estudo, foi selecionado como instrumento de pesquisa a entrevista semi-estruturada, a ser efetuada com os organizadores e com professores de música do período analisado. A entrevista aqui se caracteriza como uma ferramenta para se obter os dados necessários para responder as questões de pesquisa.

Conforme Gil (1996, p. 65), fontes de dados são aquelas “capazes de fornecer as respostas adequadas à solução do problema proposto”. Constituir-se-ão ainda em fontes de dados, o próprio cantor “Louai Cantando” (1968), materiais documentais voltados ao objeto de estudo, incluindo manuscritos e materiais já publicados. Salienta-se que o cantor analisado se caracteriza como objeto de pesquisa e como fonte de dados.

3.3.1. Entrevista

A entrevista é um instrumento de coleta de dados que utiliza a expressão oral e que permite a interação entre o pesquisador e o sujeito que, no caso, constitui-se como colaborador da pesquisa. Conforme Mazzotti e Gewandsznajder (1998, p.169), as entrevistas podem ser livres, estruturadas, semi-estruturadas ou mistas. Os autores Rubin & Rubin (1995) descrevem as características dos diferentes tipos de entrevistas de forma a sistematizar o controle exercido pelo pesquisador no momento da entrevista. A entrevista livre ou não estruturada caracteriza-se pela não interferência do pesquisador diante da fala do depoente. O pesquisador lança o assunto e deixa o depoente discorrer livremente. Este tipo de entrevista é, normalmente, utilizado no início da investigação. Já na entrevista semi-estruturada,

o pesquisador faz algumas perguntas específicas, deixando o depoente respondê-las, interferindo no momento de dúvida, de forma a possibilitar o aprofundamento das questões, buscando uma fala mais precisa por parte do depoente sobre o assunto em foco. Também é possível a utilização de entrevistas mistas, com partes mais estruturadas e outras livres para a fala dos depoentes.

Para o presente projeto, foi utilizada a entrevista semi-estruturada, na qual foram efetuadas algumas perguntas específicas, abrindo-se espaço para o entrevistado desenvolver o assunto de forma mais livre. Esta interação permitiu ao pesquisador lançar o tema, fazer questionamentos sobre ele, interagir com o entrevistado, esclarecer dúvidas e perceber, através da fala do depoente, sutilezas que os documentos escritos ou um questionário fechado não permitiriam vislumbrar.

Ver, olhar nos olhos, ouvir, escutar as palavras, sentir a presença da pessoa, os odores dos lugares são condições que nada supera. As máquinas registram vozes e as imagens. Apenas as vozes e as imagens. As emoções são captadas pelos nossos sentidos. (JUAN MOLLINARI apud MEIHY, 2005, p.33).

Neste estudo, foram realizadas entrevistas temáticas com um dos organizadores do cantor e com dois professores que atuaram na área de música no contexto analisado. As entrevistas foram agendadas e autorizadas antes de sua realização. Conforme recomendado por Meihy (2005), todos os momentos da entrevista foram contemplados, buscando-se respostas para o objeto de estudo.

Para esta pesquisa, se utilizou o formato digital de arquivo de som denominado “mp3”²⁷ para o registro da entrevista, possibilitando o armazenamento do áudio da mesma em formato digital, facilitando a transcrição assim como a acessibilidade a partes da entrevista através dos registros salvos no computador.

3.3.2. Questionário

Segundo Cervo (2007, p.53), o questionário é um instrumento de coleta de dados através do qual se obtém “respostas às questões por uma fórmula que o próprio informante preenche”. Deve ser organizado de forma lógica a fim de

²⁷ Sigla em língua inglesa de MPEG Audio Layer-3. Sistema de compressão de áudio criado em 1987 pelo IIS, *Institut Integrierte Schaltungen*, na Alemanha, juntamente com a Universidade de Erlangen.

responder as questões da pesquisa. O questionário permite que o respondente reflita sobre as questões e o objeto de pesquisa, podendo discorrer sobre o assunto no momento do registro das respostas.

Nesta pesquisa foi aplicado um questionário, sendo seu uso justificado pelo fato da respondente, a organizadora do “Louvai Cantando”, Barbara Friedburg, residir na Europa e não concordar em realizar a entrevista pelo telefone. Desta forma, as questões foram enviadas pelo correio por meio de carta.

3.3.3. Colaboradores

Como colaboradores desta pesquisa, entrevistou-se, em um primeiro momento, os organizadores/editores do cancionero, além de professores de educação musical da instituição de ensino de Ivoi que utilizaram o manual em suas práticas de docência no período selecionado. A seleção das entrevistas deu-se a partir dos critérios de disponibilidade e relação direta com o objeto de estudo.

NOME	FUNÇÃO NO PERÍODO	FUNÇÃO ATUAL	LOCALIZAÇÃO
Hans Günther. Naumannn	Professor de música	Aposentado	Ivoi
Luís A. M. Bencke	Professor de música	Professor de música	Ivoi
Barbara Friedburg	Organizadora	Aposentada	Alemanha
Ingo Schreiner	Co-organizador	Professor	Lajeado

Tabela 1 - Relação de entrevistados

3.3.4. Materiais documentais

São considerados materiais documentais quaisquer formas de registro escrito que auxiliem no processo de pesquisa como fontes de informação. Neste estudo, o cancionero “Louvai Cantando” se caracteriza como objeto de estudo e como fonte de dados, sendo este o primeiro material documental consultado. Como formas de

registro escrito, podem-se destacar ainda as atas de reuniões, os relatórios, arquivos, jornais e revistas. Salienta-se que foram consultados os arquivos da editora Sinodal e outros materiais encontrados na instituição de ensino de Ivoi, os quais trouxeram informações pertinentes ao objeto de pesquisa.

3.4. Procedimentos de coleta de dados

Para a realização da coleta de dados, foram seguidos os critérios propostos por Meihy (2005). A coleta de dados realizou-se em Ivoi e Lajeado, onde residem os colaboradores. Além destes espaços, foi feito contato por telefone com a organizadora, tendo em vista que esta reside na Alemanha. Os materiais documentais foram levantados, inicialmente, nos arquivos da Editora Sinodal, em São Leopoldo, e nos arquivos do Instituto de Educação Ivoi.

Para a realização desta etapa do trabalho, uma ficha foi elaborada, contendo dados gerais dos colaboradores e das entrevistas (apêndice 1). Assim, nessa ficha, constam os dados do projeto, do depoente, dos contatos, e dados do andamento das etapas de preparo do documento final. Esta ficha encontra-se como apêndice.

Em um primeiro momento foi estabelecido contato direto com os professores de música Luiz Alberto Mario Bencke e Hans Günther Naumann. Ambos residem em Ivoi, o que facilitou o acesso pessoal. O primeiro depoente a ser contatado foi o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 12 de novembro de 2007, em função de sua presença na Escola²⁸. A entrevista com o colaborador foi realizada no dia 29 de novembro de 2007, e a devolução da entrevista no dia 10 de julho de 2008. O segundo colaborador a ser contatado foi o professor Hans Günther Naumann, no dia 12 de novembro de 2007. A entrevista foi realizada no dia 05 de dezembro de 2007 e a devolução no dia 10 de julho de 2008. Salienta-se que nesse dia foi feita uma complementação da entrevista, sendo seu resultado disponibilizado para o colaborador no dia 10 de agosto.

Em um segundo momento, foram feitas tentativas de contato com os organizadores do cancioneiro. Primeiramente com o professor Ingo Schreiner, de

²⁸ O termo “Escola” em maiúsculo refere-se especificamente ao Instituto de Educação Ivoi e suas antigas denominações, “Escola Normal Evangélica” e “Escola Evangélica Ivoi”.

Lajeado, RS. Foram três tentativas sem sucesso, em função do grande número de atividades com as quais o entrevistado estava envolvido. No dia 30 de novembro foi estabelecido o primeiro contato telefônico. A entrevista foi agendada para o dia 06 de dezembro de 2007. A devolução da entrevista foi feita no dia 10 de agosto. No dia 15 de agosto foi estabelecido novo encontro com a finalidade de digitalizar o material disponibilizado pelo professor.

Com a organizadora do cancionero, senhora Barbara Friedburg, o contato ficou bem mais difícil, em função da colaboradora residir na Alemanha. Foram várias tentativas telefônicas. No dia 12 de fevereiro foi estabelecido o primeiro contato telefônico. A colaboradora prontamente dispôs-se a ajudar. Porém, a colaboradora não quis fazer a entrevista por telefone, alegando dificuldades em compreender e responder via telefone. Solicitou que enviasse as perguntas, as quais seriam respondidas e reenviadas, via correio. Assim, elaborou-se um questionário, o qual foi enviado na primeira semana de março. A senhora Barbara respondeu na data de 17 de março. Em função da greve nos Correios, a correspondência chegou no fim do mês de abril.

Também foram feitas visitas à Editora Sinodal, nos dias 15 de julho e 1º de agosto. Na editora, as informações foram prestadas pela senhora Brunilde Tornquist, da equipe editorial. No arquivo do Instituto de Educação não foram encontrados documentos relativos ao cancionero. No entanto, foram emprestados os originais manuscritos da senhora Barbara Friedburg, em papel encerado.

3.5. Procedimentos de análise dos dados

Os dados coletados a partir do cancionero “Louvai Cantando”, dos documentos levantados, e do resultado das entrevistas, foram analisados mediante categorias provenientes do referencial teórico adotado, no caso, o tripé conceitual desenvolvido por Roger Chartier (1999). Nesse tripé teórico o autor estabelece relações entre texto, impresso e leituras. Para essas categorizações, foram levados em conta o contexto no qual o material era utilizado, os protocolos de leitura que o próprio impresso impôs e o olhar do professor de música no contexto e período analisados.

Em um primeiro momento foram feitas as transcrições das entrevistas. A partir destas informações, foram feitas as leituras das entrevistas e agrupamento das informações de acordo com as questões pertinentes à pesquisa.

Em um segundo momento foi realizada uma tabulação a partir do repertório do cancioneiro, analisando-se os conteúdos musicais encontrados. Para essa análise foram utilizados critérios como tonalidade, tipo de compasso, extensão vocal, tipo de arranjo ou forma e número de compassos na composição.

Em um terceiro momento as categorias pré-elencadas foram divididas de acordo com o tripé conceitual e os dados recolhidos foram sendo organizados na medida em que os depoimentos se aproximavam da categoria elencada.

Em um quarto momento foi feito um cruzamento entre os dados, possibilitando uma maior compreensão da realidade descrita pelos colaboradores, permitindo uma aproximação com as questões da pesquisa.

No que se refere às categorias de análise, foram elencadas pré-categorias para a análise dos dados, as quais foram divididas em subcategorias, visando a uma melhor compreensão do objeto de pesquisa, de forma a compor uma visão mais global. Estas categorias nasceram a partir do referencial teórico adotado. Neste sentido, Roger Chartier (2002, 1999) propõe um tripé teórico composto por texto, impresso e práticas de leitura. Tais categorias justificam-se pelo fato da presente pesquisa focalizar leituras, ou seja, as apropriações referentes ao material em si, isto é, o cancioneiro “Louvai Cantando”. Da mesma forma, Gérard e Roegiers (1998) apontam diretrizes voltadas à concepção e à avaliação de manuais escolares. Com base no referencial de Chartier (2002, 1999) e no de Gérard e Roegiers (1998), Garbosa (2003) propõe categorias e subcategorias elencadas especificamente para análise de cancioneiros, configurando-se, desta forma, em uma referência adotada neste projeto. É importante salientar que as categorias adotadas contemplaram plenamente os dados coletados, de modo que novas categorias não se fizeram necessárias.

LIVRO	
Estrutura externa	Formato
	Capa
	Acabamento
Estrutura interna	Papel
	Paginação

Tabela 2 - Livro

TEXTO	
Estrutura explícita	Objetivos
	Temas
	Conteúdos musicais e educacionais
	Facilitadores técnicos
	Ilustrações
Estrutura implícita	Metodologia
	Modelo docente
	Modelo de aprendizagem do aluno

Tabela 3 - Texto

LEITURAS	
Leitores	Público que utiliza o material
Leituras	Espaço onde estas práticas ocorriam
Protocolos de leitura	Normas que regem a utilização do material

Tabela 4 - Leituras

RELAÇÃO CUSTO X BENEFÍCIO	
Custo	Livro
	Durabilidade

Tabela 5 - Custo x Benefício

4. “LOUVAI CANTANDO”: O TOM DO (EN)CANTO

O cantor “Louvai Cantando” se constitui a partir de uma coleção de 126 músicas, voltadas especificamente ao canto, destinando-se, desde sua primeira edição, de 1968, a um grupo de pessoas que em comum tinham estreita relação com a Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, a IECLB, à cultura teuto-brasileira e àqueles que compartilhavam o gosto pelo canto. Neste sentido, verifica-se na apresentação do cantor, escrita pela organizadora Barbara Friedburg (1968, p.3),

Recomendamos a presente coleção a todos que, através do canto, desejam ser mensageiros da alegria autêntica e da edificação espiritual: aos professores e alunos de nossas escolas, aos grupos da juventude e à juventude em geral, aos corais, enfim, a todos que gostam de cantar.
Além dos principais hinos da Pátria, incluímos em nossa coleção 24 hinos sacros do Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, em arranjos para duas ou três vozes. Nestes hinos foi impressa a primeira estrofe do texto original em alemão. Os hinos podem ser aproveitados nas mais diversas oportunidades: servem para louvor e glória a Deus, nos cultos da comunidade, para festas escolares e familiares.

Na apresentação do cantor, fica explícita a relação do canto com o termo “alegria”, o que pressupõe que o ato de cantar seja uma atividade prazerosa para aqueles que a praticam. Outra característica importante é a expressão “aos professores e alunos de nossas escolas”, que deve ser entendida como pertencentes a uma rede de ensino que atualmente é chamada de Rede Sinodal de Educação²⁹, ligada à IECLB. Sob este prisma, pode-se afirmar que as escolas que hoje integram a Rede Sinodal de Educação nasceram junto às comunidades dos primeiros imigrantes alemães evangélicos que, por necessidade, fundaram suas instituições educativas de modo a oportunizar o ensino a seus filhos.

Sobre o aspecto da música e especialmente do canto, Kreutz (1994b) afirma que o canto cultivado com tanta ênfase nas comunidades teuto-brasileiras fez

²⁹ As origens da Rede Sinodal de Educação estão vinculadas às dificuldades por que passaram as Comunidades Evangélico-Luteranas durante a 2ª Guerra Mundial, especialmente com a “nacionalização”, a política adotada pelo Governo Vargas proibindo que estrangeiros exercessem determinadas atividades - inclusive o magistério - e proibindo o uso da língua alemã. Como na maioria destas escolas, na época lecionavam professores não habilitados ou que somente falavam o alemão, o Sínodo Rio-grandense, através de um Departamento de Ensino, auxiliou as comunidades no processo de regularização de escolas e professores. Atividades relacionadas ao esporte, à música, ao teatro, à dança, ao canto-coral perpassam o processo educacional ofertado ao aluno da Rede Sinodal.

nascer a necessidade de se produzir material impresso. Neste aspecto destacam-se dois cancioneiros “*Es Tönen die Lieder...*” e “*Kommt und Singet!*” analisados por Garbosa (2003). Esses cancioneiros fizeram parte da produção editorial da década de 1930, no estado do Rio Grande do Sul, e destinavam-se ao trabalho em sala de aula nas escolas teuto-brasileiras. Foram tão importantes para a educação musical que são considerados inspiradores para a criação do “Louvai Cantando”, como percebe-se na fala de um dos professores de música entrevistado,

O cancioneiro “Louvai Cantando” tem alguns precedentes, tem alguns antecedentes, né? Um deles se chamava... bom, [havia sido] editado pelo Maschler. Antes do Maschler, [havia outro] editado pelo professor Schlüter, Wilhelm Schlüter, *Es tönen die Lieder...* Depois, o Maschler fez uma segunda, um segundo caderno, uma edição digamos, complementar e chamou nova seqüência, nova edição, *Neue Folge* do *Es Tönen die Lieder...*, [o] *Kommt und Singet!*.³⁰

Também um dos organizadores do cancioneiro cita a influência dos dois livros *Kommt und Singet!* e *Es Tönen die Lieder...*, utilizados na década de 1930 para a produção do cancioneiro “Louvai Cantanto”. [...] *A história começa com estes livros aqui, Kommt und Singet! e Es Tönen die Lieder..., que eram anteriores. E daí como se diz, ah... muita aparência alemã...*³¹

Com o período da nacionalização, iniciado ao final da década de 1930, muitas escolas teuto-brasileiras sofreram retaliações, tendo seus livros e impressos confiscados pelo governo e muitas vezes incinerados. Apesar disso, o canto sempre se fez presente na vida do teuto-brasileiro. Foram então feitas traduções de algumas canções e hinos para que pudessem ser utilizados nos espaços ligados à IECLB, dentre eles, as escolas.

Depois veio a guerra, não se podia mais cantar em alemão. Aliás, naqueles livros já tinham canções brasileiras. Poucas canções brasileiras que esses dois professores conseguiram colher por aí. Folclóricas, canções infantis também. Depois, durante a guerra, uma parte dessas canções foi traduzida para o português. [...] Canções alemãs com texto em português. E se cantava também do hinário da igreja, que não era o nosso HPD³² ainda e sim, o antecedente. [...] E essas canções eram cantadas durante a guerra.³³

Também um dos organizadores do “Louvai Cantando” cita ainda outro cancioneiro que nasceu da tradução parcial dos livros “*Es Tönen die Lieder...*” e “*Kommt und Singet!*” como alternativa de material impresso e que podia ser usado

³⁰ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann no dia 05 de dezembro de 2007.

³¹ Entrevista com o professor Ingo Schreiner, realizada no dia 06 de dezembro de 2007.

³² Hinos do Povo de Deus. Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil.

³³ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann no dia 05 de dezembro de 2007.

no período da nacionalização. Este cancioneiro chamava-se “Cantai Jovens” e foi publicado pela Editora Sinodal, com traduções de Lothar Hennig.

Durante a guerra isso não podia ser usado [*Es Tönen die Lieder... e Kommt und Singet!!*]. Daí apareceu um livro que é o “Cantai Jovens” [...] Era da Editora Sinodal e só [tinha] texto. [...] Era sem música, só o texto para cantar. Ele era em português, todo ele. E tinha os hinos traduzidos. [...] ele era usado nas escolas, em tudo que é lugar. [...] mas uma coisa bem mais pobre.³⁴

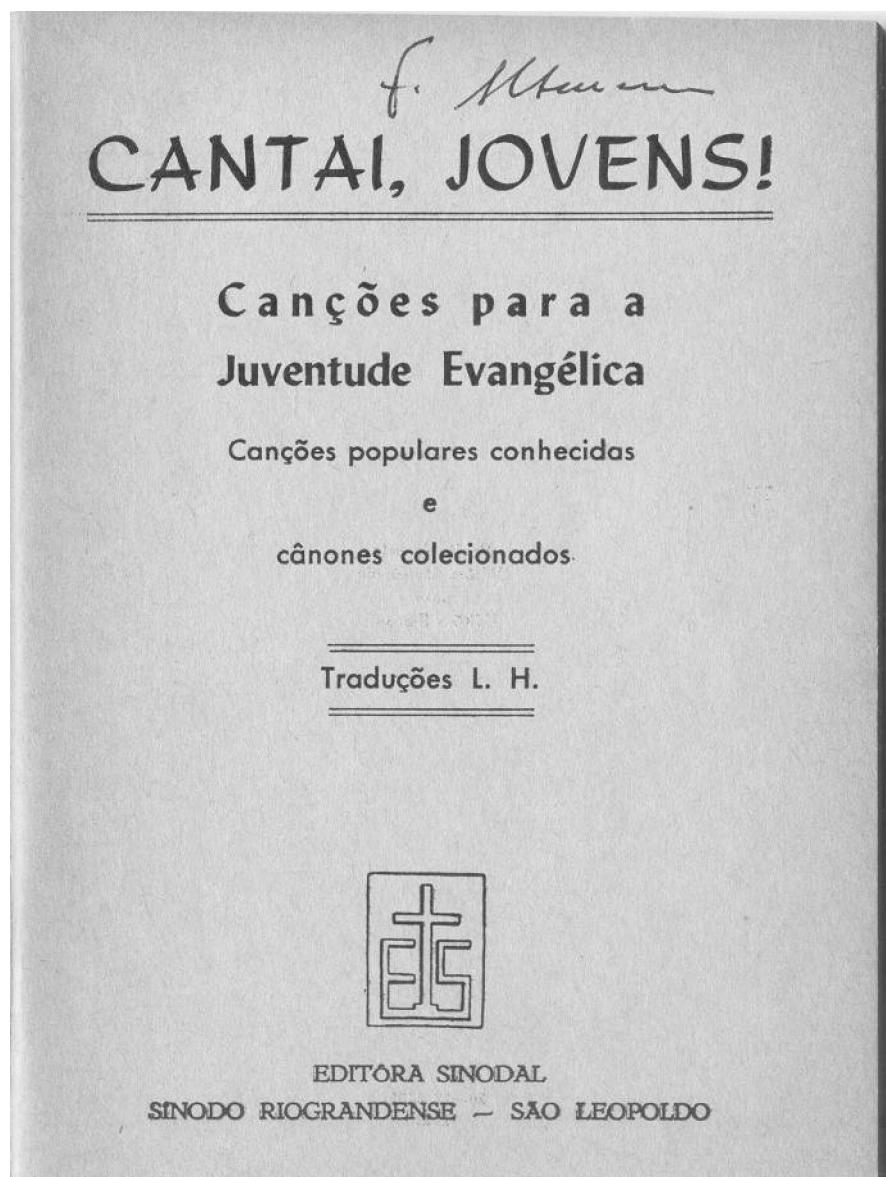


Figura 1 - Folha de rosto do cancioneiro “Cantai Jovens”

³⁴ Entrevista com o professor Ingo Schreiner, realizada no dia 06 de dezembro de 2007.

O “Cantai Jovens” não apresentava as partituras das canções, nem mesmo as melodias. Era composto basicamente pelos textos traduzidos do alemão, provenientes dos livros produzidos por Max Maschler³⁵ e Wilhelm Schlüter³⁶ na década de 1930. Essas traduções foram feitas por estudantes de teologia da Faculdade de Teologia, no Morro do Espelho, em São Leopoldo. [...] *uma parte dessas canções foi traduzida para o português por, eu só sei de traduções de estudantes de teologia. Um deles se chamava Lothar Hennig, faleceu já.*³⁷

O “Cantai Jovens” proporcionou às comunidades a possibilidade de continuarem cultivando o canto no conturbado período da nacionalização. [...] *Servia pelo menos para a gente cantar as melodias.*³⁸ Sob este aspecto, pode-se perceber, através da fala do colaborador, que o importante no repertório era a melodia e o ritmo, sendo o texto das canções uma questão secundária.

Por ser um cancioneiro proveniente da tradução de algumas músicas dos livros de Schlüter e Maschler, fica implícita na sua utilização um conhecimento prévio do repertório e do canto em uníssono. Desta forma, o aprendizado de novas canções e hinos ficava quase impossível para aqueles que não conhecessem as melodias contidas na seleção, dificultando e restringindo a sua utilização a um pequeno grupo de pessoas, independentemente de dominarem ou não a leitura musical.

³⁵ Max Helmut Maschler (14/11/1909) de nacionalidade alemã, chegou no Brasil em 1935, integrando-se ao corpo docente do *Evangelisches Lehrerseminar* ou Seminário Evangélico Alemão de Professores, em São Leopoldo, como professor de música. Em 1940, em virtude do fechamento do *Lehrerseminar*, Maschler foi integrado, como docente, no Instituto Pré-Teológico, no Morro do Espelho, em São Leopoldo. Foi grande incentivador da música em todo o período que esteve no Brasil. Retornou à Alemanha em 1956, vindo a falecer em 1993. (GARBOSA, 2003)

³⁶ Wilhelm Schlüter, de nacionalidade alemã, chegou ao Brasil no final da década de 1920 e atuou como professor de música no *Lehrerseminar* e no Instituto Pré-Teológico, em São Leopoldo. Destacou-se como professor do *Lehrerseminar*, sendo responsável pela organização do primeiro cancioneiro dirigido às escolas teuto-brasileiras. Retornou à Alemanha no final de 1932. (GARBOSA, 2003)

³⁷ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

³⁸ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 10 de julho de 2008

<p>45. (Mel.: Pg. 111, „Kommt und singt“)</p> <p>1. No mar, no fundo Sobre as areias Dançam sereias Quando há luar. Estr. O mar é lindo, a noite é bela Desfralda a vela! Remar, remar!</p> <p>2. No mar, no fundo Sobre os aljôfres Há lindos cofres Que te hei de dar. O mar é... 3. No mar, no fundo Sobre as areias Dançam sereias Ao meu cantar. O mar é...</p>	<p>48.</p> <p>(Mel.: Lustiger Matrosensang... Pg. 39, Es tönen die Lieder).</p> <p>1. Moços, levantai a voz, oldiô, guapos navegamos nós, oldiô! Já ao norte, já ao sul, Ora em Londres ou Estambul ou no vasto mar azul, oldiô, oldiô, oldiô. 2. Quando as asas do tufão, oldiô, embalando-nos estão, oldiô, voaremos pelo mar, qual gaivota pelo ar. Nossa vida é navegar, oldiô, oldiô, oldiô. 3. Camaradas, se eu morrer, oldiô, uma tábua quero ter, oldiô, para nela m'embocar, qual na vida vou boiar sobre as vagas dêste mar, oldiô, oldiô, oldiô.</p>
---	--

Figura 2 - Exemplo de canções que fazem parte do “Cantai Jovens”

Com o término da segunda guerra mundial, os teuto-brasileiros instalados nas colônias do Rio Grande do Sul puderam, pouco a pouco, voltar a falar alemão sem receber restrições ou punições, o que possibilitou uma retomada também das atividades relacionadas à vida cultural dessas comunidades. As escolas, as sociedades de canto, as igrejas puderam retomar seus trabalhos, utilizando o antigo repertório das canções em língua alemã. Importante ressaltar que nestes espaços, em função da nacionalização, também a língua portuguesa se fazia presente de forma paralela, em todo o trabalho realizado.

O “Louvai Cantando”, tendo sua primeira edição em 1968, surge de modo a reforçar a importância do canto para as comunidades teuto-brasileiras, contemplando alguns textos originais em alemão, presentes em todos os hinos e alguns cânones. O cancionário contém ainda canções folclóricas brasileiras e hinos pátrios, voltando-se para toda a comunidade, não se restringindo apenas ao trabalho escolar. Mesmo assim, na própria apresentação do cancionário, pode-se perceber uma clara indicação de como o repertório apresentado poderia ser inserido no espaço escolar,

[...] Servem para o louvor e a glória a Deus, nos cultos da comunidade, para **festas escolares**³⁹ e familiares. Por que não cantar, p.ex., a um aniversariante, ao lado do tradicional “Parabéns a você”, um canto de agradecimento a Deus, “que nos guiou em dor e provação; desde que nascermos nos guardou a sua proteção”? (Nº. 16). (FRIEDBURG, 1968, p.3)

³⁹ Grifo meu. Esta citação confirma a presença e importância do mantenimento da língua alemã da religiosidade no espaço escolar.

A necessidade de se ter um material para ser utilizado também nas escolas, trouxe uma preocupação no que diz respeito ao repertório, exigindo a inserção de mais canções do folclore brasileiro e menos traduções de canções alemãs. Sob este aspecto, é possível perceber que o nacionalismo conseguiu de certa forma incutir a necessidade de conhecer e dominar a língua portuguesa. Proporcionar aos estudantes o contato com canções brasileiras possibilitaria o aprendizado de vocabulário, estreitando os laços com a realidade que se instalara, amainando aos poucos as diferenças culturais e sociais causadas pelo desconhecimento da língua portuguesa. O ato de cantar, uma tradição antes cultivada em língua alemã, agora passa a ser feita também na língua portuguesa. Um novo conteúdo, no caso as canções folclóricas brasileiras, é perpetuado pela tradição do canto trazida pelos imigrantes. A importância do canto não se desfaz com a introdução da língua portuguesa nem tampouco com a inserção de canções brasileiras no contexto. Pelo contrário, há interesse em conhecer novas canções, oriundas de diversas regiões do Brasil. Proporcionar a prática do canto, mas também garantir que o legado cultural presente nas canções folclóricas brasileiras se fizesse presente na realidade escolar, faz do cantor “Louvai Cantando” uma porta de acesso à cultura do país, possibilitando a interação entre a tradição e a inovação.

Sob este aspecto, percebe-se uma preocupação com o cantor “Louvai Cantando”, cujo repertório se faz registrado com as notas musicais, favorecendo a disseminação de sua utilização em diferentes períodos e realidades e oportunizando também de uma forma mais explícita, o canto a duas e três vozes. Desta forma, pode-se guardar uma parte da memória cultural relacionada ao canto e oportunizar às gerações futuras o contato com este legado que, sem um registro, perder-se-ia com o passar do tempo.

O cantor “Louvai Cantando” está dividido em três partes distintas: hinos pátrios, hinos religiosos e canções folclóricas. Na primeira parte encontramos o Hino Nacional Brasileiro, o Hino da Independência e o Hino à Bandeira Nacional. Em seguida, seguem 42 hinos religiosos. Desses, 24 hinos pertencem ao HPD⁴⁰ da IECLB⁴¹. Na última parte, encontram-se 80 canções folclóricas, muitas provenientes do registro do professor Ingo Schreiner, sob influência do movimento de resgate das tradições liderado por Paixão Cortes.

⁴⁰ Hinos do Povo de Deus

⁴¹ Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil

[...] Olha, eu vou te dizer o seguinte: eu não estava ligado nisso nem um pouco. E eu estava tentando relaxar... Estava ocupado com isso, eu estava preocupado com meu curso de matemática, que me interessava, mas eu gostava de música. Mas meu irmão, o Udo, este que estava lá no Sinodal, já era professor lá enquanto eu estudava. Ele começou a tocar violão. Eu tinha uma irmã também que tocava violão, minha irmã mais velha. E [então] ele começou a tocar violão. Ele gostava de música e fez contato com o Telmo Lauro Müller. [...] Ele [Telmo Müller] foi muito tempo diretor do museu Visconde de São Leopoldo. Mas o Telmo Müller, ele foi meu professor no primário [...] e depois passou a ser professor na Fundação Evangélica de Novo Hamburgo entrando neste movimento Paixão Cortes. [...] Ele tinha, ele fazia [ensaços com] grupos de danças gauchescas [...] Ele era professor de história. Então, ele tinha esta tendência. E ele se dava com meu irmão e ensinou para o meu irmão uma série de músicas do folclore gauchesco, redescobertas por Paixão Cortes. Um dia eu estava tocando violão também... Mas eu estava tocando, estudando violão por minha conta, para tocar por notas. Não estava tão preocupado [com] acompanhamento em si. Eu estava mais interessado no violão clássico. Mas um dia ele me levou junto e, como eu tocava violão, achei interessante isto. [...] Comecei a anotar as músicas que ele cantava. E aí comecei a... O que eu fiz foi anotar as músicas... [...] Registrar o que ele tinha... [...] Sim, daí eu fiz isto aqui... [mostra um arquivo com os manuscritos] Isto aqui eu acho que é bem interessante... Vamos ver... Aqui ó... Tu vais encontrar muita coisa, porque tudo está aqui dentro do "Louvai Cantando".⁴²

Mas os manuscritos do professor Ingo não são a única fonte para a parte voltada às canções folclóricas. Outra fonte consultada e citada pelo professor Ingo Schreiner refere-se ao trabalho de pesquisa sobre o repertório brasileiro feito em 1920, por Elsie Houston - Péret, uma pesquisadora francesa, que publicou o resultado da sua pesquisa em forma de livro, intitulado *Chants Populaires Du Brésil*,⁴³ editado por *Librairie Orientaliste Paul Geuther*, Paris, 1930. [...] Daí eu fui olhar isto, estudar isto e eu achei músicas bonitas que estão aqui junto no "Louvai Cantando", que eu tirei daqui⁴⁴. Além destas fontes, ainda foram incluídas algumas canções dos cancioneiros elaborados pelos professores Schlüter e Maschler, na década de 1930, demonstrando a importância e influência destes cancioneiros, mesmo depois de décadas.

⁴² Entrevista com o professor Ingo Schreiner, realizada no dia 06 de dezembro de 2007.

⁴³ Canções populares do Brasil.

⁴⁴ Entrevista com o professor Ingo Schreiner, realizada no dia 06 de dezembro de 2007.

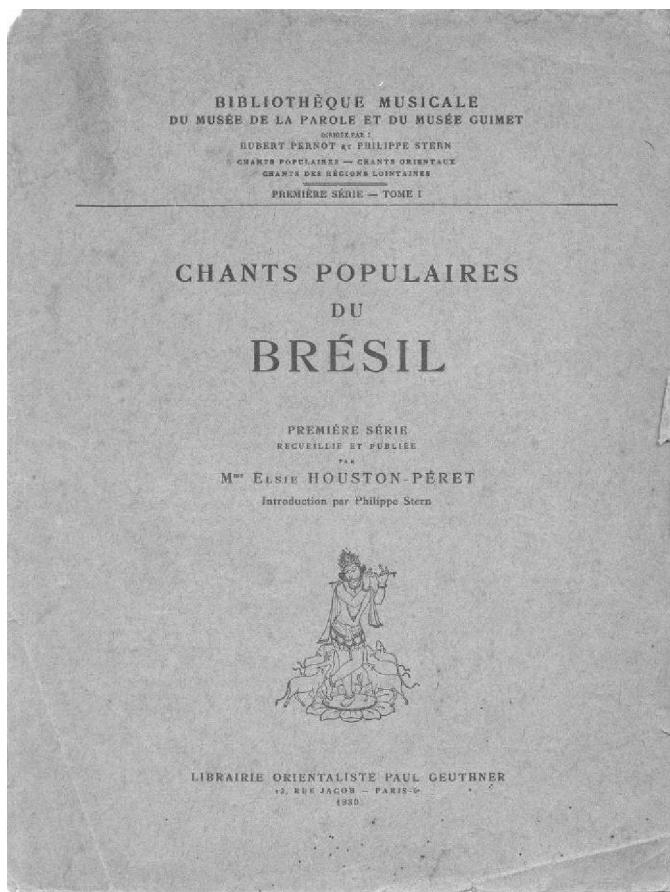


Figura 3 - Capa do livro *Chants Populaires du Brésil*

O “Louvai Cantando” foi editado pela Editora Sinodal de São Leopoldo, no ano de 1968, sob coordenação do Departamento de Música Sacra da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. O Departamento foi criado para incentivar a música na Igreja e consequentemente levar a música, através do canto para as escolas vinculadas à Rede Sinodal.

Bom, ele nasceu [o departamento] por sugestão de um músico alemão que esteve entre nós aqui em 1960... não, até foi antes... 58, 59. O Kantor Mayer, Kantor Friedrich Mayer, de Hannover. Ele foi enviado para cá pelo Departamento Exterior da Igreja da Alemanha e realizou cursos, visitou comunidades, cantou com a turma, com as comunidades, realizou cursos, como é que chama... aqueles *Singenfreizeit*. Agora, onde? Um em São Leopoldo. Esse eu até organizei. Aliás, eu divulguei isso e convidei o pessoal. Ele esteve aqui duas vezes. Ele visitou inclusive algumas comunidades do interior, entre outros, Sobradinho, Santa Catarina, Curitiba também. São Paulo, Espírito Santo. Era um camarada muito... Ele era de alguma idade já, e foi muito bem recebido aqui, e deu bons impulsos. Ele até realizou alguns cursos de regência. Depois do primeiro [curso], quando saiu o primeiro, ele incentivou a criar na nossa Igreja o Departamento de Música Sacra. Isso foi decidido pelo Conselho Diretor.⁴⁵

Com a criação do Departamento de Música Sacra da Igreja em 1960, veio também a necessidade de ter pessoas que respondessem por este departamento. Para o cargo de diretora foi indicada pelo Cantor Friedrich Mayer, responsável pelo Departamento do Exterior da Igreja na Alemanha, a senhora Barbara Friedburg.

[...] Foi indicação dele, ele a conhecia, chegou a conhecê-la em Buenos Aires, onde ela passou 2, 3 anos ou mais. Fez um bom trabalho naquela comunidade mais ou menos alemã. E na segunda viagem dele já se fez acompanhar pela Barbara Friedburg e a [ambientou] aqui um pouco. Ele então foi encarregada da direção do Departamento de Música Sacra.⁴⁶

Para assessorar o trabalho da diretora do Departamento, foi criada também uma Comissão Coordenadora de Música Sacra, sendo nomeado presidente o professor Hans Günther Naumann. O professor Naumann era então o diretor da Escola Normal Evangélica e foi o responsável pelo diálogo entre o Departamento de Música Sacra e as escolas ligadas à Rede Sinodal. A partir deste diálogo surgiu a necessidade de criar um material impresso que pudesse ser utilizado nas escolas e outros espaços ligados à IECLB.

[...] E foi criada a Comissão Coordenadora de Música Sacra, cuja presidência foi destinada pelo Conselho Diretor, a mim. E eu montei isso então. Daí participava, entre outros, a Isolde Frank. [...] Eu exercei esta função até 60, não, 70, 77, 78...⁴⁷

A Comissão Coordenadora de Música Sacra determinava de certa forma o que deveria ser feito, quais as ações que o Departamento de Música Sacra deveria desenvolver. Assim, a senhora Barbara Friedburg estava à disposição para, de forma bastante flexível, realizar iniciativas que fomentassem a música nas comunidades da IECLB, como atividade de interação social e cultural.

⁴⁵ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 10 de julho de 2008

⁴⁶ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 10 de julho de 2008

⁴⁷ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 10 de julho de 2008

[...] Ela, em primeiro lugar tinha um, uma função de professora no Instituto Pré-Teológico, em São Leopoldo, e na Faculdade de Teologia. Além disso, eu diria, isso foram funções bem vagas... Incentivar a música na Igreja, realizar cursos pra regentes e cantores *Freizeiten*⁴⁸. Então anualmente se fazia um curso em Gramado....[...] Depois, por iniciativa dela, fez também *Kinderfreizeiten*⁴⁹. [...] Isto ela fazia em alemão. Ela não dominava muito bem o português... ela fazia quase tudo em alemão. Naquela época era possível isso ainda. Fazia tudo em alemão. Sim, o que mais ela fazia? Ela dedicou muito, muita atenção ao então, como nós chamamos, hinos evangélicos, se não me engano. Foi antecessor do HPD1. Essa primeira edição, ela colaborou na parte musical. Ela fez, ajudou bastante.⁵⁰

Dentre as atribuições de Barbara Friedburg estava a docência de música na Faculdade de Teologia e no Instituto Pré-Teológico, em São Leopoldo, a realização de cursos de regência e, a partir de 1966, também a docência de música na Escola Normal Evangélica.

Barbara Friedburg foi encarregada de dirigir aqui o Departamento de Música. O primeiro Departamento de Música da Igreja. Primeira diretora do Departamento de Música da Igreja. Eu era, eu ajudava ela nessa coisa porque eu fui presidente da comissão coordenadora. Então, eu era por assim dizer, o chefe dela. E nós tínhamos um bom relacionamento. Depois, eu a convidei para dar aulas aqui [Escola Normal Evangélica] também. Então ela sempre pernoitava em nossa casa. E aí nós chegamos à conclusão: "olha, nos temos que editar algum material. Temos que procurar... material, canções folclóricas". E então quem muito ajudou nisso foi o Ingo Schreiner.⁵¹

Assim, estabeleceu-se que a criação de um material impresso para ser usado durante as aulas de música, nos cursos de regência, e nas comunidades seria uma das atribuições do Departamento de Música Sacra. Como a diretora do Departamento era alemã, fez-se necessário o auxílio de pessoas que pudessem ajudá-la na seleção de material. Mais especificamente, canções folclóricas brasileiras. Desta forma, integrou-se ao trabalho o professor Ingo Schreiner, que no período era estudante de matemática, na UFRGS⁵², e concomitantemente professor de música na Escola Normal Evangélica. [...] *O Ingo trouxe muita coisa, eu trouxe alguma coisa de São Paulo, nessas nossas viagens. A Barbara não tinha muita, muita... Muito acesso a essas coisas, como estrangeira.*⁵³

A organização do cancioneiro levou cerca de seis meses, desde a seleção do material até a impressão da primeira tiragem. [...] *Mas isso tinha que ser feito*

⁴⁸ Tempo livre. No caso, cantores e regentes amadores. (Tradução da autora)

⁴⁹ Tempo livre para crianças. (Tradução da autora)

⁵⁰ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 10 de julho de 2008

⁵¹ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

⁵² Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵³ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

rapidamente e ninguém tinha muito tempo para investir nisso. Em questão de meio ano estava formado isso aí.[...]⁵⁴

A necessidade de ter um material em mãos para ser utilizado pelos regentes e cantores amadores nos cursos promovidos pelo Departamento de Música Sacra e pelos alunos das escolas evangélicas em suas aulas de música, fez com que o cancioneiro fosse rapidamente produzido. O resultado foi um manual funcional, sem ilustrações, mas variado na questão do repertório, adequando-se, desta forma, àquilo que se propunha.

A impressão do “Louvai Cantando” foi feita pela Empresa Gráfica Metrópole S. A. - Av. Belém, 729 - Porto Alegre e a encadernação, pela editora Rotermund S/A, rua Osvaldo Aranha 523 - São Leopoldo, RS. A primeira edição teve uma tiragem de 15.000 exemplares. Teve como editora a senhora Barbara Friedburg em colaboração com Ingo Schreiner. O cancioneiro teve mais três edições, em 1977, 1984 e 1987, sendo as últimas duas reimpressões da segunda edição. A segunda edição sofreu alteração na quantidade de hinos em louvor a Deus e teve como responsável o senhor Frank Graf. Salienta-se que essa edição não constitui-se em foco de análise.

4.1. Os organizadores

Lançar o olhar sobre um cancioneiro idealizado para diferentes realidades como a escola, os grupos de juventude, coros de comunidades, traz à tona um grande desafio. O desafio de compreender como se deu a sua elaboração, em que circunstâncias e quem foram os idealizadores que se envolveram no processo, ajuda a elucidar aspectos, antes desconhecidos, que motivaram e influenciaram na criação desse cancioneiro.

O “Louvai Cantando” foi criado em razão da carência de material impresso que pudesse ser usado para incentivar a música nos diferentes espaços e momentos relacionados à IECLB. Esta necessidade foi sentida pela comissão Coordenadora de Música da Igreja e pelo Departamento de Música da Igreja. O

⁵⁴ Ibid.

departamento estava sob responsabilidade da *Chantre*⁵⁵ Barbara Friedburg, enquanto que a presidência da Comissão Coordenadora de Música da Igreja estava aos cuidados do professor Hans Günther Naumann, também diretor da Escola Normal Evangélica desde a sua reabertura, em 1950. Como o Departamento de Música da Igreja promovia cursos de regência, canto e divulgação dos hinos da IECLB, fez-se necessária a organização de um material impresso que pudesse ser utilizado nas escolas, por grupos de juventude e coros da comunidade.

[...] Veio para cá uma Kantorin. Kantorin é um título na Alemanha que corresponde a não sei o que no Brasil, com formação no campo da Música. Kantorin, Barbara Friedburg, que assumiu a coordenação da música na igreja, na ocasião.[...] Trabalhava então em São Leopoldo e principalmente aqui na Escola. Ela reunia pessoas interessadas e capacitadas durante os finais de semana, em São Leopoldo ou em Gramado, para fazer música coral religiosa. Eu participava disto como violinista ou como cantor. E aí se via a necessidade de criar um cancionero; e foi neste momento que nasceu o “Louvai Cantando”.⁵⁶

Na organização do “Louvai Cantando” fica claro, através dos depoimentos dos colaboradores, que as pessoas que se envolveram no processo de composição do cancionero tiveram papéis bem definidos, sendo o Departamento de Música Sacra da igreja o responsável pela publicação do cancionero. A diretora do Departamento era Barbara Friedburg e este departamento recebia o auxílio da Comissão Coordenadora de Música, sob a presidência de Hans Günther Naumann. Desta forma, participaram ativamente do processo de criação do cancionero a *Chantre* Barbara Friedburg e o professor Ingo Schreiner. O professor Ingo Schreiner colaborou com sugestões de canções. À comissão coordenadora de música, na pessoa de Hans Günther Naumann, coube a tarefa de traduzir o prefácio, trazendo também algumas sugestões de repertório.

[...] Eu fiz questão de não aparecer. Eu não queria ser mencionado, por uma série de motivos. Por que eu não sei... Não me recordo mais... Eu não queria aparecer, mas eu trabalhei. Eu colaborei bastante, principalmente na parte em português, no prefácio. Tudo eu traduzi para ela.⁵⁷

⁵⁵ *Chantre* é a contração da palavra *Kantorin*, que se refere àquele que tem formação superior em Música Sacra.

⁵⁶ Entrevista realizada com professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 29 de novembro de 2007.

⁵⁷ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 10 de julho de 2008.

A *Chantre* Barbara Friedburg ficou responsável pela edição, significando que a publicação do material estava sob sua responsabilidade. Importante ressaltar que o Departamento de Música Sacra não possuía a figura do editor. O cancioneiro foi publicado pela Editora Sinodal. Como não havia uma pessoa responsável pela parte de música na editora, a *Chantre* acabou assumindo esta responsabilidade, para esta publicação específica, em função do seu conhecimento na área. Coube a ela selecionar o material, fazer os arranjos para muitas das canções folclóricas, escrever o prefácio e preparar o material que posteriormente seria entregue para impressão. Também coube a ela, em função de sua formação em música sacra na Alemanha, selecionar os arranjos a duas ou três vozes já existentes para os hinos que fariam parte do cancioneiro. Como muitos destes hinos provinham do hinário da igreja protestante alemã e a tradição do canto coral lá é significativa, os hinos contavam já com arranjos feitos para coros a duas ou três vozes, facilitando e agilizando o processo de elaboração do cancioneiro.

[...] E para esses hinos era muito fácil de encontrar bons arranjos, a duas ou três vozes. E depois, temos umas 80 no total... Canções folclóricas eu não me recordo, mas "Boiadeiro" foi uma descoberta do Maschler. "Cai um cravo do céu" também. "João de Barro", "Alecrim".⁵⁸

4.1.1. Barbara Friedburg

A Chantre Barbara Friedburg nasceu na Alemanha e estudou na Escola de Música Sacra, em Hamburg, classificando-se como "B" *Organisten*⁵⁹. Esteve no Brasil de 1965 até 1971, quando retornou à Alemanha, seu país de origem. No Brasil trabalhou como diretora do Departamento de Música Sacra da IECLB, tendo como principal função incentivar a música nas comunidades da igreja. Também atuava na preparação musical dos futuros pastores e professores.

[...] Ela dedicou muita atenção [aos], como nós chamamos, "Hinos Evangélicos", se não me engano. Foi antecessor do HPD1. Essa primeira edição ela colaborou na parte musical. Ela fez, ajudou bastante [...] ⁶⁰

⁵⁸ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

⁵⁹ [...] Eles têm três categorias, "A", "B" e "C". "A" são os organistas de concerto, "B" são os intermediários e "C" são os mais simples. Agora existe ainda um "D". Da pra fazer um curso "D". Entrevista Realizada com o professor Hans Günther Naumann, dia 10 de julho de 2008.

⁶⁰ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

Em São Leopoldo, Barbara Friedburg assumiu a tarefa de organizar o “Louvai Cantando”, recolhendo material com a ajuda do professor Ingo Schreiner e do professor Hans Günther Naumann. Também fez arranjos para as canções, acumulando assim as funções de editora, organizadora e arranjadora, pois na Editora Sinodal não havia ninguém responsável pela parte de música. “[...] *Não tinha responsável. Até hoje não há*⁶¹” Ser a editora do “Louvai Cantando” concedeu à Barbara Friedburg a possibilidade de selecionar e preparar o material como lhe parecesse mais adequado. Um pequeno grupo testava o material antes, executando as partituras por ela arranjadas. Este grupo tinha por objetivo aprofundar seus conhecimentos em teoria, harmonia e contraponto, e era composto pelos então já professores Luiz Alberto Mário Bencke e Ruth Naumann, esposa do diretor da Escola Normal Evangélica e pelo próprio diretor Hans Günther Naumann, eventualmente.

[...] Antes [nós testávamos] no pequeno grupo... Por exemplo, o número 17 para duas vozes iguais e para um instrumento, que [podia] ser violino, flauta transversa, trompete ou coisa assim. Eu me lembro de ter tocado isto aqui na hora de testar. A dona Barbara escrevia este material. [...] Os arranjos são dela, a maioria dos arranjos são dela.⁶²

Como professora da Escola Normal Evangélica, a *Chantre* Barbara iniciou o curso de regência nas aulas de música curriculares. Também ministrava aulas de teoria, contraponto, piano e harmônio. “[...] *Bom, quando viemos para cá e começou o curso de formação de catequistas, a Igreja a liberou para dar um ou dois dias por semana [de aula de música]. Ela [ficava] aqui*⁶³”

[...] Ela tinha um excelente relacionamento com pessoas como o Luiz Bencke, por exemplo. O Luiz aprendeu muito com ela. Minha esposa também. Ela tinha uma boa base musical, fazia arranjos e a minha esposa aprendeu com ela também.⁶⁴

Esse pequeno grupo se reunia com o objetivo de ampliar seus conhecimentos de teoria musical, contraponto e harmonia. Também faziam alguns arranjos, sob supervisão da *Chantre* Barbara Frideburg e executavam as músicas e os arranjos que ela fazia. Salienta-se que muitos dos arranjos testados neste pequeno grupo foram posteriormente inseridos no “Louvai Cantando”.

⁶¹ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 10 de julho de 2008.

⁶² Entrevista realizada com professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 29 de novembro de 2007.

⁶³ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007

⁶⁴ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

[...] Talvez devêssemos dizer ainda que nós experimentamos isto antes. [O grupo] era [formado pela] dona Ruth Naumann, a esposa do diretor, o próprio Naumann, eu e a dona Barbara. Eu devia me citar por último, esqueci... Eu não lembro em que ano foi, a dona Ruth Naumann e eu tivemos aula de teoria e inclusive aula de harmonia, contraponto, de uma forma assim bastante intensiva. Eu tive também aula de piano com ela, com a dona Barbara. E aí houve oportunidades em que a gente podia testar este material. Por exemplo, de repente, uma segunda voz deste “Louvai Cantando” tenha sido eu que tenha feito. Isto eu não posso provar. Mas nós tínhamos que fazer isto intensivamente. De repente alguma segunda voz do “Louvai Cantando” aqui tenha sido feito pela dona Ruth. No caso, nós experimentávamos este material antes.⁶⁵

Barbara Friedburg teve uma participação intensa na formação musical de professores e pastores no período em que esteve no Brasil. O “Louvai Cantando” foi amplamente utilizado na Escola Normal Evangélica, mesmo após o período em que a *Chantre* Barbara esteve presente como docente na instituição. Hoje, o cantor é ainda utilizado nas aulas de regência, aulas essas que a própria Barbara introduziu na instituição. Atualmente estas aulas são ministradas pelo professor Luiz Alberto Mario Bencke, discípulo de Barbara Friedburg.

Atualmente a senhora Barbara reside na cidade de Birkenfeld, Alemanha, participando ativamente como organista e professora de órgão.

4.1.2. Ingo Schreiner

Filho e neto de professores, o também professor Ingo Schreiner teve seu primeiro contato com a música na infância. A música era cultivada no âmbito familiar, regularmente. Seu pai, professor egresso do *Lehrerseminar*, ex-aluno do professor de música Wilhelm Schlüter, valorizava e cultivava a prática do canto com seus filhos.

⁶⁵ Entrevista realizada com professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 29 de novembro de 2007.

[...] Meu pai é filho de agricultor e professor. Meu avô era professor aqui no interior de Cruzeiro do Sul e também regia o coral da comunidade. Então ele estava envolvido com música. Ele tinha violino [e] meu pai aprendeu violino acho que com meu avô. Muito cedo depois do serviço militar, ele teve que ir para o oeste catarinense, para a colônia nova de Palmitos, para ajudar a irmã dele que era recém-casada e tinha um filho pequeno. [Como] ela precisava de ajuda, ele foi junto para ajudar no serviço. Muito rápido ele se transformou em professor porque havia muita[s] criança[s] e não tinha ninguém que desse aula para essas crianças. Então, escolheram ele para dar aulas lá em Palmitos e criaram uma escola [onde] ele começou a dar aulas. Ele cantava muito com as crianças. Ele gostava. Daí ele fez seu pé de meia durante uns quatro anos e comprava livros. Ele gostava muito de matemática também. Ele mandava trazer livros da Alemanha e começou a estudar por si próprio alguma coisa de matemática. Quando ele tinha [economizado] algum dinheiro, ele resolveu ir estudar em São Leopoldo, no antigo *Lehrerseminar*, que foi o precursor da Escola Evangélica de Ivoi. Lá ele foi aluno do Schläuter, [Lá] ele conheceu muita coisa sobre música, conheceu minha mãe também, e ai depois ele esteve um período em Candelária. Durante a guerra ele teve um problema sério, ele teve que sair de lá, até foi preso. Preso com a mulher grávida e dois filhos pequenos. Mas ele não ficou muito tempo preso e [então] ele ficou em São Leopoldo, encostado um tempo, Depois contrataram ele para ser professor. Ele ficou a vida inteira lecionando em São Leopoldo. E como tinha muitos filhos e ele gostava de cantar, cantava conosco diariamente, de noite, depois da janta. E às vezes dava briga, porque quando não funcionava... Eu me lembro de um dia que ele bateu na mesa e quebrou a mesa.⁶⁶

Preocupado com o desenvolvimento da educação musical dos filhos, o pai Schreiner procurou ajuda, consultando o professor Max Maschler, então professor de música no antigo *Lehrerseminar*. Este aconselhou-o a introduzir o aprendizado da flauta-doce na família.

[...] Mas daí ele queria fazer mais e ele pediu conselho para o Max Maschler. O que ele poderia fazer para melhorar a educação musical dos filhos O Maschler conhecia o desenvolvimento musical da Alemanha, todo este movimento de recuperação da flauta doce e ele aconselhou pra ele [Schreiner] fazer isto. Aí meu pai até emprestou [pediu emprestado] umas flautas antigas dos Frank, que era o Eberhard Frank, marido da Isolde. Eles tocavam flauta em casa e eles tinham também relação com a Alemanha, eles tinham flautas. Então as primeiras flautas eram até emprestadas. Logo em seguida ele importou flautas para todos os filhos e começou a fazer um grupo para tocar.⁶⁷

Desta forma, o pai Schreiner foi o responsável pela disseminação da flauta doce em São Leopoldo. Ele estudou e ensinou os filhos. Uma educação musical familiar através da flauta doce. Desta forma, os filhos podiam ser diariamente estimulados a praticarem o instrumento, trazendo grandes avanços em termos de desenvolvimento musical. Uma forma natural de se relacionar com a música que,

⁶⁶ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

⁶⁷ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007

sem dúvida, traz grandes resultados em função do estímulo diário, proveniente da família.

[...] O pai Schreiner introduziu aqui em São Leopoldo a flauta doce. Talvez não só em São Leopoldo. Talvez até foi para Porto Alegre. [...] Ele tinha contato com fabricante lá [Alemanha], como se diz, um fabricante de flautas Moeck, em Celle, [Alemanha] e ele mandava vir estas flautas por correio. Às vezes caiam na alfândega. Ele teve este mérito. O pai do Ingo.⁶⁸.

A família Schreiner executava, no começo, obras musicais de um livro que era utilizado no *Lehrerseminar* para as atividades de canto coral intitulado *Heim*⁶⁹. Isto acontecia em função da escassez de material impresso, específico para flauta doce. Com o passar do tempo, o pai Schreiner importou também cadernos de flauta doce da Alemanha, oportunizando o acesso ao repertório específico de flauta doce e algumas transcrições.

[...] Como não tinha muita música, nós tínhamos que tocar do *Heim* [...] É um livro de canto coral que era usado no antigo *Lehrerseminar*. Todos os alunos tinham que comprar. Eu sei que tenho várias versões em casa. Um [era] da minha mãe, um do meu pai. É um livro grosso, que tem arranjos para coral a 4 vozes [...]. *Heim* é o autor ou o organizador do livro para corais a 4 vozes. E tem arranjos que vão de Bach a Beethoven, de tudo, uma seleção. E ai a gente tocava desse livro com flautas. Não tinha outra música para tocar. Depois ele conseguiu alguma literatura do *Moeck Verlag*, de *Celle*, que vendia flautas, flautas *Moeck* e vendia, editava cada mês uma revista. Se chama *Zeitschrift für Spielmusik*⁷⁰. Tinha músicas originais ou transcrições para flauta doce. Então a gente tinha que... tocar. [...] Meu pai aprendeu e ensinava para nós do jeito dele.⁷¹

Observa-se na fala do colaborador a questão da obrigatoriedade de tocar um instrumento. As crianças não tinham opção para decidir se aprenderiam ou não o instrumento. A música fazia parte da concepção de educação do pai, concepção essa que, possivelmente, foi influenciada pela formação recebida no *Lehrerseminar*, onde estudou para ser professor. No *Lehrerseminar*, a música tinha seu espaço garantido, tendo “grande número de aulas semanais dedicadas às atividades artísticas, como a música, que envolvia a teoria musical, o coro e o curso de instrumentos musicais” (GOMES, 2005, p.110).

Quando o grupo de flautas doces da família Schreiner já estava formado, o professor Max Maschler sugeriu a introdução de um instrumento baixo como

⁶⁸ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

⁶⁹ *Heim*, livro de arranjos para coral.

⁷⁰ Revista para música instrumental (Tradução da autora).

⁷¹ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

acompanhamento. Desta forma, por desistência do irmão mais velho, que não queria o compromisso de tocar no grupo, o professor Ingo teve sua iniciação no violoncelo.

[...] Eu passei para o violoncelo porque o Maschler aconselhou para o meu pai que era interessante acompanhar as flautas [com] um instrumento baixo, porque a flauta baixo não tem muito som. Então ele aconselhou a comprar um instrumento também baseado na viola da gamba que se chama *Fidel*⁷². Daí ele achava que o meu irmão era para tocar isto. [...] E ele tocava [flauta]. Ele era mais velho que eu. Eu sou o quarto filho, e ele tocava com as minhas duas irmãs que tocavam muito bem... Eu era assim... considerado... o estepe, assim. Diziam que eu sempre cantava a quarta voz porque os meus irmãos mais velhos cantavam a três vozes e eu era para cantar junto e às vezes eu saía fora do [tom]... Mas ele [irmão] não quis. Ele não quis assumir este compromisso de tocar esta viola da gamba. Eu disse, eu quero.[...] Aí eu aprendi com o pastor, alemão, recém-formado que veio aqui para o Brasil para trabalhar, Gebhard Streb. Ele era violoncelista. E ele estava fazendo um semestre de adaptação em São Leopoldo, na EST⁷³, e dava algumas aulas também. Aí ele deu aula para mim. Eu tive aula com ele durante um semestre e aprendi a tocar este instrumento. Acho que eu tinha 14 anos, eu estudava... De repente eu senti vontade de fazer isto. Era uma coisa que me dava sentido, tinha significado pra mim e eu estudava pelo prazer de estudar. E logo em seguida eu já participei, depois de tocar um ano, de um concerto no Morro do Espelho, com música de câmara, tocando junto uma Sonata de Händel, no baixo contínuo. E aí o Maschler depois me aconselhou a fazer, estudar violoncelo com Pagnot, Jean Jacques Pagnot⁷⁴[...] Era professor de violoncelo da... da UFRGS.[...] Eu fiz então vários anos de aula com ele, no curso de extensão, nunca fiz o curso regular e sempre fazia música de câmara.⁷⁵

Por tocar violoncelo e flauta doce, o professor Ingo foi convidado no ano de 1962, pelo então diretor da Escola Normal Evangélica, sediada ainda em São Leopoldo, para ser professor destes instrumentos. No ano seguinte iniciou seu trabalho como professor de música no currículo e paralelamente fazia o curso de Matemática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁷² Fidel corresponde à rabeca. (Tradução da autora)

⁷³ Escola Superior de Teologia, em São Leopoldo.

⁷⁴ Jean Jacques Pagnot foi professor titular do curso de Bacharelado em Violoncelo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

⁷⁵ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

[...] Profissionalmente eu comecei com aulas de música enquanto eu estudava. Eu dava aulas de flauta em casa. [...] Eu ganhava assim um dinheirinho que pra mim era bom. Não dependia mais tanto do pai e aí surgiu a oportunidade de dar aula na Escola Evangélica, que naquela época era em São Leopoldo. [...] Depois de algum tempo, comecei a dar aulas em sala de aula, aula de música mesmo. [...] E aí foram meus alunos a Edi Benke, Tia Edi; o marido dela, o Sílvio; a Rovena Schmidt, este pessoal. Eles foram meus alunos. [...] Estes foram meus alunos na primeira série, o que corresponde atualmente a 5^a, 6^a série... 5^a. Era a primeira série ginásial daquela época. Eu dei aulas de música e eu aprendi com eles a solfejar. Usava um método do Fritz Jöde, que era...[...] Tônica dó.[...] Ele [Fritz Jöde] que elaborou este projeto todo. Ele [o método] funcionava muito bem. E eu sempre ensinava para alunos entre 12, 13, 14 anos a solfejar. E aprendi a solfejar com eles porque eu não tive solfejo antes. E a escrever notas, a brincar com música e a regrer também. Eu sei que no fim do primeiro ano que eu dei aula para eles, eles tinham que no exame pegar assim, ler a música, tentar descobrir ela. Pelo menos uma tentativa de ler. E aprenderam a regrer alguma coisa... [noções básicas de regência] Eu fazia com eles.⁷⁶

Aproveitando a experiência adquirida junto aos alunos, o professor Ingo foi registrando canções do folclore gaúcho, recuperadas pelo movimento de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, nos encontros em que acompanhava o irmão ao violão, enquanto esse fazia ensaio com o grupo de danças gauchescas. Utilizou esse material nas aulas de música na Escola Normal, onde era professor.

[...] E eu peguei partes com o Lauro Müller, Telmo Lauro Müller. Mais a música aqui do Rio Grande do Sul e depois disto aqui [manuscritos que o professor Ingo organizou]. E eu experimentava. Como eu tocava violão, eu estava interessado em achar acompanhamentos para isto. E nas aulas de música eu aproveitava isto para cantar. Então eu praticava. Eu usava mais deste material aqui do que, por exemplo, do "Louvai Cantando". Porque a edição do "Louvai Cantando" é posterior à minha.⁷⁷

O professor Naumann, na função de diretor da Escola Normal, escutava as canções que eram cantadas nas aulas que o professor Ingo ministrava.

[...] É que eu estava dando aulas na escola de Ivoi, na Escola Normal e o Naumann era diretor. [...] Eu dava aula de música e recolhia estas coisas que eu tenho, do meu jeito, sem muita sistemática... E eu estava praticando isto lá na escola e ele viu isto. Sabia que eu sabia e juntou isto.⁷⁸

Hans Günther Naumann também acumulava a função de presidente da Comissão Coordenadora de Música Sacra e, em função do desafio de procurar canções folclóricas para serem incluídas no cancioneiro, convidou o professor Ingo Schreiner para participar deste processo. [...] *E o Ingo então foi nosso professor de violoncelo... um camarada muito, muito inteligente e nós três então organizamos isso*

⁷⁶ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

⁷⁷ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

⁷⁸ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

[“Louvai Cantando”].⁷⁹ O professor Ingo participou da elaboração do cancioneiro, contribuindo com sugestões de canções que poderiam ser incluídos no material. [...] *Eu não trabalhei nisso. A dona Barbara [foi] quem mais trabalhou. Eu forneci as coisas. Até tem algum arranjo meu aqui junto.*⁸⁰

A participação do professor Ingo foi fundamental. Apesar de não ter formação específica na área, sempre teve a música presente em sua vida de forma intensa. A vivência musical familiar, construída ao longo da infância, proporcionou ao professor uma profunda relação para com a música, presente ainda nos dias de hoje.

Atualmente o professor Ingo Schreiner é professor de Matemática na UNIVATES, em Lajeado. Paralelamente, rege o coral da igreja e participa de um conjunto de música de câmara como violoncelista.

4.2. Hinos, canções e cânones: textos cantantes

O cancioneiro “Louvai Cantando”, editado em 1968 pela primeira vez, teve uma nova edição em 1977 e duas reimpressões, em 1984 e 1987. O livro foi concebido a partir de recortes de um determinado conjunto de textos carregados de significados e que foram destinados, por este motivo, a marcarem os contextos nos quais o cancioneiro foi inserido. Destas escolhas surgiram partes distintas no cancioneiro, composta por Hinos à Pátria, Hinos em Louvor a Deus e Folclore, possibilitando, desta forma, sua utilização em diferentes momentos.

O cancioneiro traz em si inscrições que o inserem na realidade escolar específica, no caso, escolas teuto-brasileiras confessionais, ligadas à IECLB, bem como a própria igreja e outros espaços sociais como grupos de juventude, ordem auxiliadora de senhoras e coros das comunidades. Como cancioneiro destinado à escola, traz em seu discurso, através dos textos selecionados, informações, valores, necessidades e conhecimentos que são significativos para a realidade escolar analisada. [...] *Porque isto foi feito pela Igreja para a juventude, para os grupos de juventude e para as escolas da Rede Sinodal*⁸¹.

⁷⁹ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007

⁸⁰ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

⁸¹ Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no dia 06 de dezembro de 2007.

[...] Um material que tinha as notas, tinha a possibilidade para cantar a mais vozes também. O que falta é o cifrado. Eu acho que como em todos eles [cancioneiros], [buscava] divulgar a música, fazer a prática da música e [dar a] conhecer o folclore. Só que isto é uma coisa que muda tanto com o tempo. [...] Tem muita coisa que agora a gente faria diferente. [...] Eu acho que vendo mais globalmente isto aí, o “Louvai Cantando” tem muito a ver com coisas que já existiam antes... *Es Tönen die Lieder...* e *Kommt und Singet!*, também o do Leonido Krey e deste movimento do tradicionalismo. [...] Estas duas coisas juntas, eu acho que acabaram virando isto aí... E era a intenção da igreja, claro, de continuar este trabalho do *Kommt und Singet!* feito antes...⁸²

A prática do canto, marcada pela presença do cancionero, deixa transparecer a importância que a música tem neste contexto. O cancionero traz em suas páginas uma forma de veicular este discurso, através das práticas coletivas de leitura que são estabelecidas no momento da interação do cancionero com o leitor. Estas práticas são caracterizadas pela introdução ao canto, seja ele uníssono, em cânone ou ainda a duas ou três vozes. Destas práticas advém a percepção do discurso veiculado no impresso, de forma explícita ou implícita.

4.2.1. Estrutura explícita

No que se refere ao discurso explícito, verifica-se no interior do impresso a presença de informações declaradas pelo organizador. Tais informações são relativas aos objetivos, temas, conteúdos musicais e educacionais, facilitadores técnicos e ilustrações. Neste sentido, as informações podem estar explicitadas no prefácio da obra e/ou nos capítulos subseqüentes do impresso.

O cancionero “Louvai Cantando” (1968) apresenta idéias referentes ao seu uso em diferentes espaços ligados à realidade das comunidades pertencentes à IECLB. Fazem parte destes espaços as escolas, professores e alunos, grupos de juventude, a juventude em geral, os corais e todos que gostam de cantar. Também são encontradas referências sobre a importância do repertório que foi inserido e sugestões de como organizar o grupo de cantores para a utilização do cancionero.

⁸² Entrevista realizada com o professor Ingo Schreiner, no 06 de dezembro de 2007.

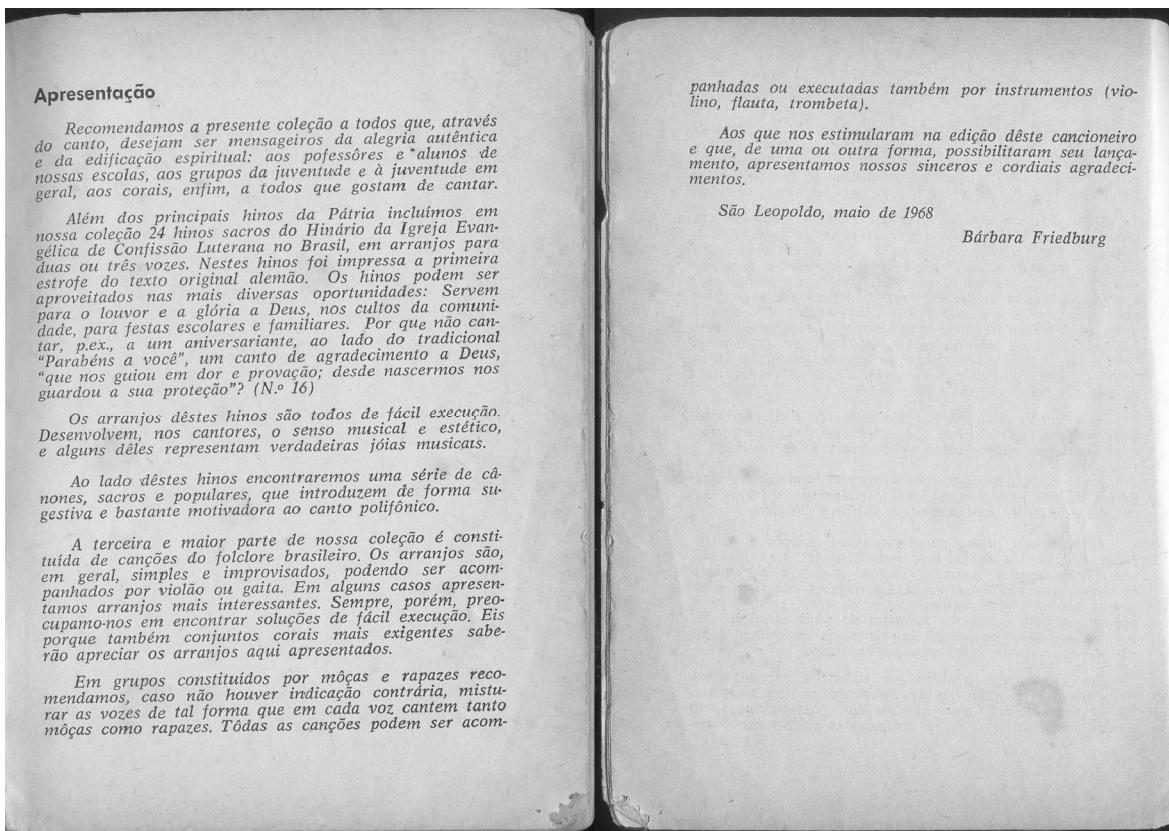


Figura 1 - Apresentação do cancionero “Louvai Cantando”(1968)

4.2.1.1. Objetivos

O cancionero “Louvai Cantando” (1968) teve como principal objetivo motivar à prática do canto todos aqueles a quem se destinou, nos diferentes espaços e momentos. Além disso, objetivava relacionar a prática do canto como edificação espiritual, resgatando a língua alemã como importante componente da realidade teuto-brasileira. Este objetivo se faz representado pela inserção de hinos religiosos pertencentes ao Hinário da IECLB, trazendo sempre o texto de forma bilíngüe, ou seja, em português e em alemão.

[O “Louvai Cantando”] foi usado com esta finalidade, para dar, digamos, uma introdução ao canto a mais vozes. Pode-se ver que ali existem coisas relativamente simples, uma segunda voz simples. O “Louvai Cantando”, em princípio, foi criado, na minha opinião, para servir às escolas, mas não só as escolas. Havia muitos coros no interior, por este Rio Grande do Sul afora... Às vezes bem modestos. E ali [LC], existem arranjos para coro misto a três vozes que são extremamente simples. Teria que folhear aí para saber quais são. Coisas extremamente simples, por exemplo, para os homens. Tradicionalmente era um problema na iniciação musical. Então isto foi adaptado para uma determinada situação ou para alguma situação.⁸³

Através desta inserção dos textos em alemão, o cancionero retoma de forma explícita a importância que a língua alemã tem para estes teuto-brasileiros. A presença da língua alemã e a simultaneidade dos textos em língua portuguesa oferecem subsídios para que, através da tradição do canto, a língua alemã, antes rechaçada pelo movimento de nacionalização, encontre seu espaço de forma que seja novamente acessível através das páginas do impresso, transformando-se em textos cantantes. As duas línguas encontram-se lado a lado, proporcionando aos leitores uma formação desprovida de preconceitos em relação à língua, tornando-os cidadãos capazes de conviver com diferenças culturais e sociais, valorizando os antepassados, sem fechar as portas para as necessidades futuras.

O “Louvai Cantando” procurava, através dos arranjos dos hinos em louvor a Deus, desenvolver o senso musical e estético nos cantores. Visava ainda a introduzir a prática do canto polifônico através da inserção de cânones e de arranjos a duas ou três vozes das canções folclóricas brasileiras

4.2.1.2. Conteúdos musicais e educacionais

O cancionero “Louvai Cantando” (1968) está organizado em três diferentes blocos de canções, denominados de Hinos à Pátria, Hinos em Louvor a Deus e Folclore. Em sua organização, a prática do canto está contemplada como atividade musical primordial, não existindo uma ordem rígida em relação ao repertório a ser seguido. Existia, no entanto, uma necessidade, por parte dos professores, voltada ao conhecimento, pelos alunos, de um determinado número de hinos e canções, os quais eram adequados conforme as necessidades sentidas em relação ao

⁸³ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mario Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

desenvolvimento musical dos alunos. [...] Nós sentamos em conjunto e vimos que determinadas canções deveriam ser conhecidas. [...] Eu não lembro mais qual era esta seqüência. Então um conteúdo mínimo de canções e de hinos também.⁸⁴ Desta forma, os professores garantiam o desenvolvimento musical de seus alunos a partir do repertório selecionado. Em função das diferentes necessidades apresentadas por cada classe no período analisado, a escolha do repertório exigia uma flexibilização por parte do cantor. O cantor, neste sentido, veio contemplar esta necessidade, uma vez que não estipulava uma seqüência rígida a ser seguida, nem tampouco determinava o que do repertório deveria ser utilizado nos diferentes espaços para os quais foi destinado.

[...] Não havia seqüência, não havia nem um programa neste sentido. Muitas vezes eu pensei que nós devíamos organizar isto um pouco melhor, mas pra isso a gente precisava de tempo e isso eu não tinha⁸⁵.

Cada espaço ou situação abre a possibilidade para que a prática do canto se faça presente em diferentes níveis de experiências musicais. Ao recair sobre a realidade escolar, fazia-se necessária uma formação musical básica por parte dos professores, motivada pela capacidade de seleção e adequação de repertório à realidade dos alunos que utilizavam o cantor. Desta forma, o professor precisava reconhecer em seu grupo de alunos as necessidades por eles apresentadas para que o desenvolvimento da prática do canto pudesse agregar de forma satisfatória experiências que pudessem contribuir para a elaboração de conceitos musicais a partir de uma prática estabelecida.

O cantor “Louva Cantando” (1968) apresenta na primeira parte o Hino Nacional Brasileiro, o Hino à Independência e o Hino à Bandeira Nacional. Apesar da inserção desses hinos, pouca atenção foi dada a eles. Já na apresentação do cantor, esses hinos são pouco citados e, durante as entrevistas, nenhum colaborador fez referência aos hinos pátrios. Fizeram referências a outros hinos e canções, citaram exemplos, cantaram... Assim, os hinos pátrios parecem não existir, a partir dos depoimentos dos colaboradores. É possível que esta ausência tenha se dado em virtude da parte congregar apenas 3 hinos, não representando, numericamente, uma volumosa seção do cantor. Salienta-se, no entanto, que a sala de aula, como espaço passível de trabalho voltado aos símbolos nacionais,

⁸⁴ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

⁸⁵ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

deveria fomentar a valorização destes hinos. Cada um deles cumpre com o seu papel perante a sociedade, trazendo um legado histórico, sendo utilizados nos mais diferentes momentos para representar o nosso país. Através destes símbolos, a sociedade é convidada a fazer parte de um todo, comprometendo-se como uma nação. Este patriotismo nasce em diferentes espaços e situações, e a escola tem papel fundamental, cabendo a ela o estímulo a este sentimento. Conhecer e respeitar os hinos pátrios faz parte desta função direcionada à escola.

Na apresentação do cancioneiro, a organizadora faz alusão à inclusão destes hinos no cancioneiro, não havendo, porém, maiores comentários sobre a utilização ou função desses como repertório voltado ao trabalho escolar. Os hinos fazem parte do cancioneiro e estão colocados em um primeiro plano, como repertório inicial do cancioneiro. Apesar disso, não receberam nenhuma atenção especial por parte dos organizadores. O fato de serem inseridos tais hinos pátrios no cancioneiro pode ter uma relação com a situação política vivida no país no período em que o manual foi editado. O Brasil estava sob o regime da ditadura militar, o que justificaria a inserção desses hinos, não garantindo, porém, que fossem cantados nos espaços escolares. Sobre os hinos pátrios paira um silêncio, tanto por parte dos professores que utilizaram o cancioneiro como por parte dos organizadores. Desta forma, parece que o momento político referente à nacionalização teve um impacto negativo sobre os indivíduos, deixando uma lacuna na formação daqueles que produziram e utilizaram o cancioneiro.

A segunda parte do “Louvai Cantando” apresenta 24 hinos sacros do Hinário da Igreja Evangélica e 18 câones. Estes hinos estão, na sua maioria, arranjados a duas vozes e alguns a três vozes. Os arranjos são simples, não exigindo dos cantores grandes noções de teoria musical e solfejo para executá-los. A própria organizadora faz menção às características dos arranjos disponibilizados no cancioneiro. [...] “Os arranjos destes hinos são todos de fácil execução. Desenvolvem, nos cantores, o senso musical e estético, e alguns deles representam verdadeiras jóias musicais.” (FRIEDBURG, 1968, p.3)

Um exemplo de um dos hinos incluídos no cancioneiro é o “Dai graças ao Senhor”, de nº. 4.

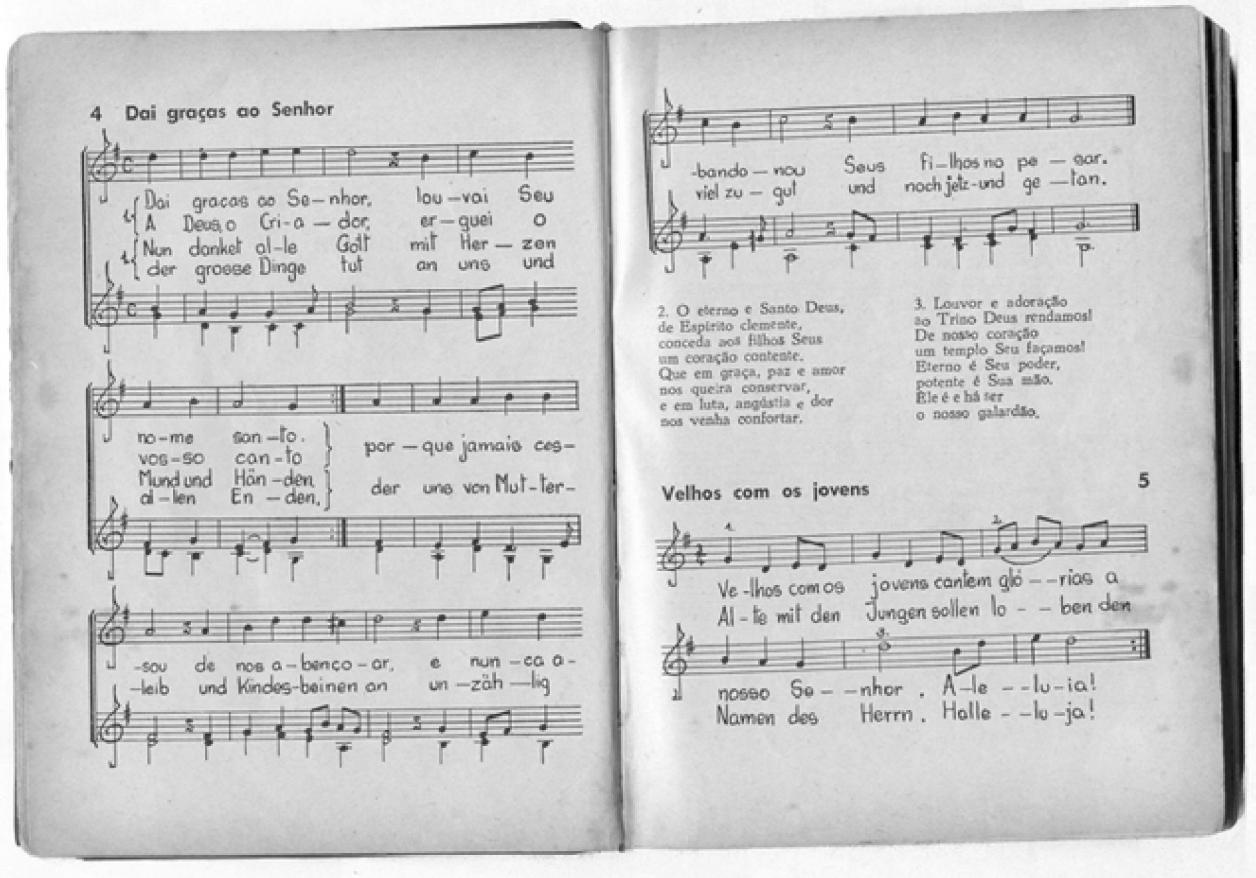


Figura 4 - Exemplo de hino sacro encontrado no cancionero “Louvai Cantando”

A melodia do hino está em Sol Maior, compasso quaternário, sendo basicamente composto por duas frases musicais, começando em anacruse. Este hino apresenta doze compassos. São utilizadas semínimas e mínimas para compor a melodia, que se apresenta em graus conjuntos. No terceiro sistema, encontra-se um acidente na melodia principal, quando o dó transforma-se em dó#, o que já demonstra um certo grau de dificuldade para principiantes no canto. Este hino é arranjado para três vozes e freqüentemente pode-se perceber que a segunda e terceira vozes estão escritas em terças e sextas paralelas e, eventualmente, apresentam algumas oitavas. Na segunda e terceira vozes aparecem duas colcheias juntas, assim como semínima pontuada seguida de colcheia, semínimas, mínimas e pausa de semínima. Não há nenhuma indicação de dinâmica ou andamento. O texto é bastante incisivo e reflete a postura de louvar ao Senhor e agradecimento através do ato de cantar. O texto original, em língua alemã, resgata a importância do vernáculo, reforçando a identidade teuto-brasileira.

[...] É porque o alemão na época era uma coisa extremamente importante. [...] Ali não houve mais a necessidade de cuidar para não falar alemão. O alemão era apreciado. E muita gente vinha falando alemão de casa. E nas comunidades evangélicas do interior, também ali se falava [alemão]. Eu acho que mais alemão do que português. Então se dava a opção. E na própria Escola⁸⁶ se valorizava muito o alemão. Em função disso também se cantava em alemão.⁸⁷

Dentre o repertório selecionado dos Hinos em Louvor a Deus, 36 deles estão em tonalidade maior, sendo a maioria escritos em Fá-M, totalizando assim 13 obras. Importante salientar que os cânones sacros estão contemplados nesta análise. Também encontram-se algumas músicas nas tonalidades de Sol-M, Ré-M, Dó-M, Lá-M, Mib-M e um hino em Sib-M. A tonalidade menor está contemplada em apenas 6 obras, sendo 2 em lá-m, 2 em sol-m, uma em mi-m e uma em dó-m.

Em relação aos tipos de compassos contemplados pelo cancioneiro, a maioria está escrita em compasso quaternário (4/4), e alguns em ternário (3/4) e binário (2/4) simples. Cinco hinos apresentam compassos mistos (2/2 e 3/2), caracterizando uma mudança da métrica dos compassos, exigindo dos cantores uma progressão em termos de contagem e percepção.

Quanto à extensão vocal exigida, a maioria do repertório apresenta uma extensão de até uma oitava. Também são encontrados hinos e cânones que exigem mais de uma oitava, sendo estes, porém, em menor número.

Os arranjos dos hinos são, na maioria, a duas vozes Não são encontrados hinos em uníssono. Em um dos hinos, de número 17, é contemplada uma parte exclusiva para execução em instrumento.

⁸⁶ Aqui a palavra escola encontra-se em maiúsculo por referir-se à Escola Normal Evangélica.

⁸⁷ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

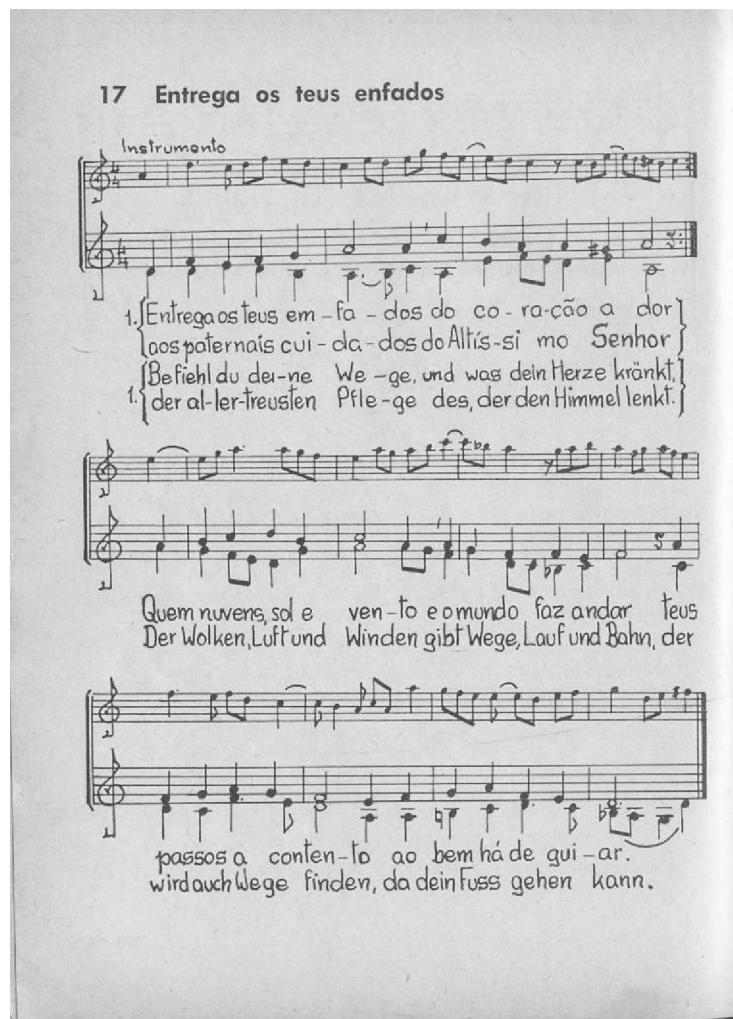


Figura 5 - Hino 17 - Entrega os teus enfados

Os câones são encontrados, na sua maioria, a três ou quatro vozes e totalizam 18 obras do total das 42 peças que fazem parte do repertório sacro. Recebem também um olhar especial da organizadora do cancionero, *destes hinos encontraremos os câones disponibilizados nesta parte. [...] Ao lado uma série de câones, sacros e populares, que introduzem de forma sugestiva e bastante motivadora ao canto polifônico* (FRIEDBURG, 1968, p.03).

Conforme sugestão da organizadora, verifica-se que os câones são utilizados para iniciação dos cantores no canto a mais vozes. Sob esta perspectiva Gainza afirma (1964, p. 156),

El cânon ha llegado a constituir unos de los componentes esenciales del cancionero musical. Los países europeos y también Norteamérica cuentan con um rico caudal tradicional en este aspecto (...) No obstante, ya cuenta con fieles adeptos entre los maestros y profesores de iniciación musical quienes, con toda razón, lo consideran insustituible para desarrollar la independencia en el canto y para promover el sentido armónico en el niño.⁸⁸

Na inclusão de cânones como introdução ao canto polifônico, percebe-se a influência européia trazida pelos primeiros imigrantes alemães que aqui se instalaram, perpetuando uma tradição ao longo de décadas. Desta forma, os cânones têm papel importante no processo de aquisição de independência e desenvolvimento da percepção harmônica por parte dos cantores, no caso, os alunos. Esta prática ainda é cultivada pelos professores de música atuantes do contexto analisado, configurando-se como uma prática eficiente na construção da independência vocal e percepção harmônica daqueles que a utilizam de forma sistemática. Mesmo nas classes do primeiro ano, as crianças são estimuladas a cantarem em forma de cânone, trazendo resultados significativos em termos de desenvolvimento da independência vocal e afinação.

⁸⁸ “O cânone chega a constituir um dos componentes essenciais do cancionero musical. Os países europeus e também a América do Norte contam com um rico acervo tradicional neste aspecto. Da mesma forma, já conta com adeptos fiéis entre professores e professores de educação musical que, com toda a razão, o consideram insubstituível para desenvolver a independência no canto e para promover o sentido harmônico na criança.” (Tradução da autora)

2. A Deus cantemos
e Lhe entreguemos
bens e presentes;
corpos e mentes
ofereçamos a nosso Senhor.
O que Lhe agrada
é uma alma confiada,
que jubilosa,
com fé fervorosa
Lhe rende eterno,
agradável louvor.

3. De noite e dia
o Pai nos guia,
bênçãos aumenta,
mal afugenta,
do sofrimento ao prazer
nos conduz.
Quando dormimos
conosco o sentimos;
quando acordamos,
felizes miramos
de Sua graça a benéfica luz.

4. Todo o tormento
e sofrimento,
toda a desgraça
da terra passa;
de tudo livra-nos o Seu amor.
No fim da vida
Deus dá-nos guardia;
a luz divina
da graça ilumina
todos, no céu, com eterno fulgor.

22 Abençoá-nos, Senhor

Vem, Jesus, ó benigno Senhor 23

Dai louvor ao Senhor 24

Aleluia 25

Figura 6 - Exemplos de cânones sacros

Como panorama geral, percebe-se que a maioria do repertório sacro encontra-se escrito em compasso quaternário, na tonalidade de Fá maior, exigindo uma oitava ou mais de extensão para o cantor. Além disso, os hinos presentes nesta parte são basicamente montados a duas vozes. As figuras rítmicas mais utilizadas são a mínima, a semínima, duas colcheias juntas, semínima pontuada seguida de colcheia e notas com acidentes, como o sustenido, o bemol e o bequadro. A fermata também se faz presente em muitos hinos, os quais, na sua maioria, possuem entre 8 e 14 compassos. Dos 42 hinos, apenas um deles não apresenta o texto em língua alemã.

Dando continuidade à paginação do cancioneiro, encontra-se a seção dedicada ao folclore. Esta terceira e última parte é a maior do cancioneiro e conta com 80 canções. Segundo FRIEDBURG (1968, p.3),

[...] A terceira e maior parte de nossa coleção é constituída de canções do folclore brasileiro. Os arranjos são, em geral, simples e improvisados, podendo ser acompanhados por violão ou gaita. Em alguns casos apresentamos arranjos mais interessantes. Sempre, porém, preocupamo-nos em encontrar soluções de fácil execução. Eis porque também conjuntos corais mais exigentes saberão apreciar os arranjos aqui apresentados.

Conforme a apresentação da obra, há indicações diretas para o uso de instrumentos como acompanhantes para as músicas. Em nenhuma das canções, porém, aparecem cifras ou outras indicações para facilitar a execução do instrumentista. Sob este aspecto, pode-se afirmar que o cantor pressupunha que quem fizesse o acompanhamento já tivesse relativo conhecimento musical, tendo em vista que deveria montar os acompanhamentos. Esta ausência também abre a possibilidade de os próprios participantes criarem formas de acompanhamento mais livres. Como na parte destinada aos hinos de louvor, na sessão destinada ao folclore não é encontrada uma organização em relação à progressão de dificuldades. As canções estão dispostas de forma aleatória, não sendo separadas por temáticas, tonalidades ou região de procedência do repertório. Em algumas obras pode-se ler o nome dos compositores, como na canção de nº. 115, "Noites Gaúchas", de Paraguassu e Fernando Chaves.

115 Noites gaúchas

The musical score consists of three staves of music in common time with a key signature of one sharp. The lyrics are integrated into the music, appearing below the notes. The first two staves contain the first two parts of the song, and the third staff contains the second part. The lyrics are:

1. Quando a noite vem des-cen-do o lu-ar,
com sua luz vai pelo céu a bri-lhar,

sai o ga-u-cho só, cantando a to-ada,
segue do-lente pensa-li-vo pela estrada.

Não há, não há noite mais a-zul, a-

-zul do que as noites do Rio Grande do Sul.

2. Se ouve ao longe o folgar do muchirão,
a gauchada toda canta uma canção.
Desce a garôa como um véu no coração,
todos se apressam pra tomar seu chimarrão.

Paraguassu e Fernando Chaves

Figura 7 - Exemplo de canção que aparece na parte de folclore

Ribeiro (1980) descreve as origens da palavra folclore (*folk* - povo, nação, raça e *lore* - saber), quer dizer saber do povo. Segundo a VII Assembléia do International Folk Music Council, a música folclórica,

[...] é o produto de uma tradição musical que evoluiu por meio da difusão oral sendo os fatores que condicionam a tradição oral, a continuidade, que liga o presente ao passado, a variabilidade, que emana dos impulsos criadores tanto individuais quanto coletivos e a seleção no seio de uma comunidade, que determina a forma concreta em que a música folclórica sobrevive. (RIBEIRO, 1980, p.32)

Desta forma, podemos perceber como a origem das canções pode ser tanto uma criação de um grupo de pessoas quanto de um autor só. Quando se têm autores conhecidos, é possível que se tenha a sensação de que as canções não fazem parte de um repertório folclórico. Algumas destas canções são conhecidas por uma grande parcela da sociedade, sendo tratadas como patrimônio cultural. Sob este aspecto pode-se citar Brandão (1994, p.34), que justifica a inclusão de repertórios cujos autores são conhecidos,

A criação do folclore é pessoal. Alguém fez, em um dia de algum lugar. Mas a sua reprodução ao longo do tempo tende a ser coletivizada, e a autoria cai no chamado “domínio público”. A música erudita e a música popular da cidade eternizam o nome de seus autores, e o que “todo mundo canta” é de alguém que “todo mundo sabe”. O folclore vive da coletivização anônima do que se cria, conhece e reproduz, ainda que durante algum tempo os autores possam ser conhecidos. [...] Mas justamente porque foram aceitas, coletivizadas, com o tempo a memória oral, que é o caminho por onde flui o saber do folclore, esqueceu autorias, modificou elementos de origens e retraduziu tudo como um conhecimento coletivo, popular.”

O repertório da seção de folclore contempla ainda alguns cânones com textos originais em alemão e outros com textos em português, o que demonstra um mesmo nível de valorização entre repertório brasileiro e europeu.

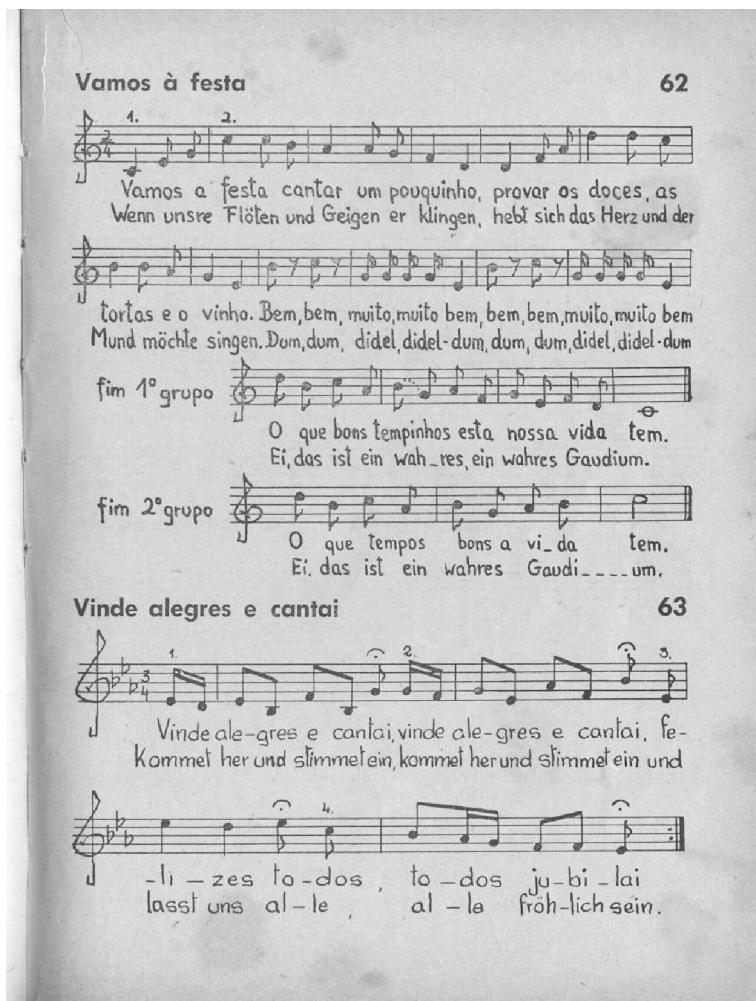


Figura 8 - Exemplos de cânones bilíngües inseridos na parte de folclore

As canções que figuram na parte de folclore têm suas melodias compostas, na sua maioria, em ritmo binário (2/4), totalizando 51 canções. As demais canções são em compasso ternário (3/4), quaternário (4/4) e três canções são em compasso binário composto (6/8).

Das 80 canções que compõem a parte de folclore, 65 estão em tonalidades maiores e 15 em tonalidades menores, sendo as tonalidades de Ré-M, Fá-M as mais freqüentes. São encontradas também canções em Dó-M, Sol-M e Lá-M. Nas tonalidades menores, encontramos com maior freqüência ré-m, mi-m e também fá-m, sol-m e lá-m. Essas tonalidades figuram como confortáveis para a realidade escolar da época, pois muitos alunos chegavam à escola com uma boa iniciação musical proveniente dos espaços familiares, onde o canto era cultivado com muita ênfase. Com o advento da televisão e com a chegada de novas tecnologias, o tempo

antes destinado ao canto familiar foi sendo substituído por programas televisivos, jogos eletrônicos ou ainda pelos computadores.

[...] São confortáveis, eu acho que, para qualquer faixa etária. Hoje talvez não tanto, não mais tão confortáveis porque as pessoas hoje, os alunos que hoje entram na escola, e agora especificamente os alunos, não têm mais experiência de canto quando vem de casa. Antigamente isto era um pouco diferente. As pessoas tinham muito contato com o canto na família ou na escola de onde provinham, principalmente quando era uma escola evangélica.⁸⁹

[...] Se não forem confortáveis [as canções], a gente faz transposição. Tem que saber fazer, claro! Espera-se que um professor tenha [esta] formação.⁹⁰

Dos cantores é exigido, em parte do repertório, a extensão de oitava, sendo que várias canções exigem só uma sexta ou quinta, o que facilita a prática do canto em grupos menos experientes. Também a maioria das canções traz os arranjos a duas vozes, organizados em terças paralelas.

Em termos de figuras rítmicas, encontram-se semicolcheias, colcheias, semínimas pontuadas seguidas de colcheias e estruturas sincopadas, características do repertório folclórico brasileiro.

The musical score for 'Engenho nôvo' consists of two staves of music. The top staff is labeled 'Engenho nôvo' and has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (2/4). The lyrics are: 'Engenho nôvo, engenho nôvo, engenho nôvo bala a roda pra ro - dar. 1. Eu dei um'. The bottom staff continues the melody with lyrics: 'pulo, dei dois pulo, dei três pulo, desta vez pulei o muro, quase morro de pu — lar .'. The score is numbered 99 in the top right corner. The bottom right corner of the score indicates 'D.C.' (Da Capo).

Figura 9 - Exemplo de arranjo em terças paralelas

⁸⁹ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

⁹⁰ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

Os temas abordados na parte do folclore advêm de várias realidades e não apresentam uma sistematização. Assim, são encontradas canções do folclore do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Paraíba, Ceará, Sergipe. Algumas destas canções foram recolhidas por professores vinculado à educação teuto-brasileira da década de 1930, como Max Maschler e Wilhelm Schlüter, destacando-se “O Luar do Sertão”, “Noites Gaúchas”, “A coroa da Virgem”, “A Floreira”. Também são encontradas algumas canções portuguesas e cânones alemães. A variação de estilos do repertório traz para os espaços escolares um contato com realidades que para muitos eram desconhecidas, inserindo vocábulos, hábitos, costumes e valores de diferentes épocas e contextos.

[...] Nós encontramos ali canções de muitas regiões, algumas mais antigas, e outras um pouco mais atuais. Claro que também integra o país se alguém do Rio Grande do Sul canta uma canção do nordeste, do norte do Brasil. Nem se ele não for pessoalmente para o nordeste, o gaúcho no caso. Ele está integrado através da música e o contrário também é verdadeiro. E nós sabemos que, vou puxar a brasa um pouco para o nosso lado, nós sabemos que o folclore gaúcho é muito rico e o nordestino também.⁹¹

Desta forma, além de oportunizar um repertório variado, o cancioneiro serviu para aproximar regiões que geograficamente estavam muito distantes do contexto analisado, apresentando, através das leituras, o contato com valores, normas sociais, hábitos e atitudes diferentes daqueles trazidos pelos primeiros imigrantes alemães. Desta forma, o conhecimento musical e o fortalecimento da identidade teuto-brasileira foram sendo construídos, desenvolvidos e reconstruídos à medida que estabeleceram contato com informações veiculadas no cancioneiro através de textos, ritmos e melodias.

4.2.1.3. Facilitadores técnicos

Segundo Gérard e Roegiers (1998), são chamados de facilitadores técnicos os elementos disponibilizados pelo organizador, que visam à utilização do material impresso de forma precisa e rápida. No caso do cancioneiro “Louvai Cantando” (1968), encontramos dois índices e uma introdução em forma de apresentação.

⁹¹ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

Desta forma, fazem parte destes facilitadores técnicos a apresentação, logo após a folha de rosto, escrita pela editora e organizadora Barbara Friedburg; o índice numérico, organizado a partir da seqüência do repertório; o índice alfabético, localizado ao final da obra e a identificação das três partes que compõem o cancioneiro. No livro, o índice numérico e o índice alfabético encontram-se ao final do impresso, não havendo alusão a esta disposição na apresentação.

ÍNDICE	
Hinos à Pátria	
1 Ouviram do Ipiranga as margens plácidas (Hino Nacional Brasileiro) Letra: Joaquim Osório Estrada Mús.: Francisco Manuel da Silva	13 Cantai ao Senhor Cânone. Joh. Roth, 1964
2 Já podeis, da pátria filhos (Hino da Independência do Brasil) Letra: Evaristo Ferreira da Veiga Mús.: Dom Pedro I	14 Ó vem a nós Senhor Jesus Hin. № 123 Arr.: Fritz Werner, 1952
3 Salve, lindo pendão da esperança (Hino à Bandeira Nacional) Letra: Olavo Bilac Mús.: Francisco Braga	15 Quem no mundo há de magear-me? Hin. № 191 Arr.: Theo Schmidt, 1951
4 Hinos em louvor a Deus	16 Com gratidão ao nosso Deus Hin. № 197 Arr.: Paul Ernst Ruppel
5 Velhos com os jovens Cânone, Paul Ernst Ruppel	17 Entrega os teus enfados Hin. № 188 Arr.: Lili Wieruszowski, 1952
6 Ó, que mil línguas eu tivesse Hin. № 200 Arr.: Paul Kirkstat	18 Povos da terra, louvai o Senhor Cânone Tradição popular
7 Louvai o santo nome Mús.: Paul Ernst Ruppel, 1954	19 Louvor rendamos Hin. № 212
8 Todos os povos, louvai ao Senhor Cânone. Hans Rudolf Simoneit, 1958	20 Em Tuas dâdivas, Senhor Cânone. Ralf von Saalfeld
9 Deus, o Teu Verbo guarda a nós Hin. № 111 Arr.: Hermann Gräbner, 1952	21 O sol fulgente Hin.: № 211 Arr.: Herbert Beuerle, 1959
10 Quem procurar a salvação Hin. № 178	22 Abençoa-nos, Senhor .. Cânone. Paul Ernst Ruppel, 1951
11 Eis, sejamos voz de Deus Cânone. Alfred Stier, 1949	23 Vem, Jesus, ó benigno Senhor Cânone Tradição popular
12 Se Deus está comigo Hin. № 152	24 Dai louvor ao Senhor Cânone
	25 Aleluia Cânone .. Tradição popular
	26 Supremo adôrno és Tu, Jesus Hin. № 214

Figura 10 - Índice numérico

Índice alfabetico			
Abençoas-nos, Senhor	22	À Jesus meu Salvador	45
A dança do carroço	75	Ele é das glórias o Senhor	24
Adens, Sarita	57	Entoas, hoi Fumça	98
A Floreira	120	Engenho nôvo	99
Ajuda estás na coda	56	Entrega os teus enfadados	17
Alecrim, à beira d'água	58	E olhas o céu' penerê	101
Alecrim, durado	50	Erguel os arcos triunfais	28
Aleluia	25	Er ist die sechte Freudensoon	27
Alles, was Odem hat	8	Erhalt uns, Herr	9
Alte mit den Jungen	5	Espero que alegria heilich tag	38
Amigo, boleite a perna	23	Espírito, Verdade	44
A mula, mula manca vai dançar	79	Esta vida da cidade	51
Anoitecer	116	Extrala d'alva	33
A pombinha voo	81	Eu mandei fazer um laço	61
Balai	52	Fogo de São João	114
Befiehl du deine Wege	17	Gáulho apaixonado	93
Bendigo o meu destino	46	Gáulho sou	94
Boiaideiro	47	Gelobt sei Gottes Name	7
Boi fumaça	98	Gelobt sei Gott im höchsten Thron	36
Cabra safada	102	Geseg'n uns, Herr	20
Caíu um cravo	48	Gloriosa dia já raiou	38
Cantai ao Senhor	13	Götter Stimm' lasst uns sein	11
Cantai, criatões	31	Gott sei Dank durch alle Welt	29
Cântico novo cantai ao Senhor	37	Gott, weil er gross ist	34
Capita da lagôa	53	Ist Gott für mich	12
Carreto, paro	54	Jacaré	113
Caruá, prequenina	107	Jaiá, você quer morrer	108
Catira	103	Halleluja	25
Certa vez de montaria	96	Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	14
Chimarrita	97	Herrliebster Jesu	35
Côco penerê	101	Iá, podeis, da pátria filhos	2
Com gratidão ao nosso Deus	16	Jesus Christus herscht als König	42
Como o Juca e Pifina	111	Jesus Christus, König und Herr	41
Como podes o peixe vivo	69	Jesus Christus, König und Herr	(Cânone)
Da Bahia me mandaram	105	Jesus Christo é Rei	41
Dai graças ao Senhor	4	Jesus Christo é Rei (Cânone)	40
Dai louvor ao Senhor	24	Jesus Christo ontem e hoje	43
Danke!, danket dem Herrn	24	Jesus Christo reina em glória	42
De manhãzinha	85	Jesus, meine Zuversicht	45
Der hat seit' Leben	71	João de Barro	49
Doce é a serendipe	34	Juca e Pifina	111
Dous, o Teu Verbo guarda a nós	9	Kommet her und stimmet ein	63
Dic gildade Sonne	21		
Do piabheiro nasce a pinha	109		
Eh! a roliinha, sínâ	80		
Ehre sel Gott in der Hoehe	30		
Ein Tag, der sagt dem andern	46		
Eis, sejamos voz de Deus	11		
Komm, Herr Jesu			
Kommt und laast uns Christum ehren			
Lá bem juntinho do monte			
Lampião de gás			
Lobet den Herren, alle			
Lobet und preiset			
Lobt Gott, ihr Christen			
Louval a Deus em alta voz			
Louval o santo nome			
Louvor rendamos			
Louz bonita			
Luor do sertão			
Macht hoch die Tüx			
Maria, quando tu fóres			
Mafa-canha			
Mein schöne Zier			
Meina que está na coda			
Meinherzige Herzen, vamos			
Meinas, vamos ao vira			
Mês de junho			
Meu barço é veleiro			
Meu senhor, eu vendo flores			
Minha mãe acorde			
Minha mãe deu-me um tesouro			
Na casa branca da serra			
Não há, ô gente			
Não é vós, donzela			
Na praia disse o rochedo			
Nascê a lúa			
Negrinho do pastorelo			
Nesta rua tem um bosque			
Nestes versos tão singelos			
No mar, no fundo			
Nossa alma e frondosa			
Nun danket all und bringet Ehr			
O boi barroso			
O cravo também se muda			
O dass ich tausend Zungen hätte			
Oit, oit, Eu mechamo Belendengu			
Oit, oit, Geist der Wahrheit			
Oit, a coroa maravila			
Ó meu Jesus			
Ó nosso galô fá moreuu			
Ó que mil laguas eu tivesse			
O sol fulgente			
Os olhos de Marianita			
O tropeiro			
O sirapuru			
Ouviram do Ipiranga			
Ouviste o sino			
Ó vem a nós, Senhor Jesus			
Peixe vivo			
Pescador da barra bela			
Por justa e reta via			
Povos da terra, louvai o Senhor			
Prenda minha			
Quando anoicece, a sombra			
Quando a noite vem descendo			
Quem me vê aqui cantando			
Quem no mundo há de magoar-met			
Quem procura a salvação			
Quero-quero			
Que vida amargada			
Roda, carreta			
Salve, lindo pendão da esperança			
Samba-Lelé			
São João dararão			
Sei que é comigo			
Serezo que éai			
Singet dem Herrn ein neues Lied			
Só quem felizes aos homens fizér			
Sou boiaideiro			
Such, wer da will			
Supremo adorno és Tu, Jesus			
Tendo um cavalo zafino			
Todo o mundo louve a Deus			
Todos os povos, louvai ao Senhor			
Trova saudosa			
Tu não te lembras			
Vamos à festa			
Velha gaifa ressononga			
Velhos com os jovens			
Vem dançar a meia canha			
Ver, Jesus, ô benigno Senhor			
Venha trazer ao fogo			
Vida e grida			
Vira do minho			
Você diz que amor não dó'			
Vom Turne Kling das Glockenspiel			
Von contá as maravias			
Vou me embora			

Figura 11 - Índice alfabetico

A apresentação, escrita pela editora e organizadora Barbara Friedburg, traz indicativos do público alvo a quem o cancioneiro se destinava. Também apresenta uma motivação para a prática do canto a mais vozes em diversas situações, sejam estas na família, nas escolas ou nos cultos. “Os hinos podem ser aproveitados nas mais diversas oportunidades: Servem para o louvor e a glória a Deus, nos cultos da comunidade, para festas escolares e familiares” (FRIEDBURG, 1968, p. 3). Traz ainda uma alusão à importância dos cânones como introdutórios ao canto polifônico. “Ao lado destes hinos encontraremos uma serie de cânones, sacros e populares, que introduzem de forma sugestiva e bastante motivadora ao canto polifônico” (ibid., p.3).

Em poucas palavras, a organizadora recomenda que as vozes masculinas e femininas sejam mescladas no momento da execução do repertório. Esta recomendação possivelmente foi feita para deixar os grupos mais equilibrados em termos de afinação e timbre. É muito comum nos grupos mistos de cantores haver uma discrepância de afinação entre as vozes femininas e masculinas. Como o cancioneiro tem o olhar voltado para o trabalho escolar, em vários níveis

encontraremos meninos e meninas em maturação vocal diferenciada, ocasionando muitas vezes transtornos na hora da prática do canto. Meninos que ainda não passaram pela mudança vocal, meninos que já passaram por tal mudança e meninas, que não trazem implicações relacionadas à mudança vocal, tendo em vista que são bem menos perceptíveis. Seria um elemento complicador no contexto da sala de aula, deixar meninos que ainda não passaram por tal mudança no grupo feminino, acarretando, possivelmente, problemas de auto-estima e, como consequência, certa indisposição para a participação das atividades relacionadas ao canto.

A organizadora também salienta a possibilidade de acompanhamento instrumental, sugerindo instrumentos como o violão, a gaita, o violino, a flauta e a trombeta⁹².

Friedburg conclui a apresentação com um agradecimento àqueles que estimularam a edição do cancioneiro e possibilitaram seu lançamento. Não cita nomes, mas faz o agradecimento no plural, indicando implicitamente a participação de outras pessoas no processo de organização do cancioneiro.

4.2.2. Estrutura implícita

No discurso implícito, o olhar recai sobre aspectos que não estão declarados abertamente no impresso e são inerentes à organização do texto. Fazem parte desta categoria a metodologia de ensino, implícita à elaboração do material; a orientação docente, de forma que professores pudessem utilizar o cancioneiro em sala de aula; e o plano de aprendizagem do aluno.

O fato do Departamento de Música da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil preparar um cancioneiro para ser utilizado nas escolas, nos grupos de juventude evangélica e nos coros das comunidades, demonstra a intenção de unificar diferentes realidades e espaços vinculados a IECLB. Esta ação procura resgatar, através do canto coletivo de um repertório que inclui música sacra, folclórica e patriótica, uma tradição trazida pelos primeiros imigrantes que aqui

⁹² Instrumento de sopro, com tubo longo e afunilado, de madeira, metal ou outro material. Pode ser sinônimo de clarim. (GROVE, 1994, p. 963)

chegaram. Busca ainda unificar, através de um repertório comum, toda a comunidade protestante. [...] *Mas a igreja precisa de... como vou dizer, de um cânone. Cânone significa uma orientação, uma orientação básica de um repertório, digamos, de canções que todo mundo conhece.* [...] *Para a escola também*⁹³. Nesta fala, podemos perceber que o termo “cânone” não diz respeito à forma musical em si, mas é utilizada como sinônimo para orientação, indicando um repertório que deveria ser conhecido nos espaços nos quais o cantor foi dirigido. No caso específico das escolas, deveriam utilizar o repertório inserido no cantor, possibilitando uma interação a partir destes hinos e canções entre alunos oriundos de diferentes escolas e períodos, possibilitando a integração destes através da música cantada. Esta idéia pode estar relacionada com o movimento *Jugendmusikbewegung*⁹⁴, da Alemanha, ou ainda com o canto orfeônico idealizado por Heitor Villa-Lobos. Ambos incentivaram a prática do canto de forma intensa, motivando a criação de grandes grupos de cantores em concentrações ao ar livre. No caso específico do cantor “Louvai Cantando”, o fato de ser utilizado como um repertório guia para as escolas luteranas e estas terem sua história construída a partir dos primeiros imigrantes, reflete uma influência do *Jugendmusikbewegung*. Por ser um movimento fomentado na Alemanha e principalmente pela presença de um dos idealizadores do movimento em São Leopoldo, Fritz Jöde, o qual esteve no Morro do Espelho, em São Leopoldo, no ano de 1955. Junto com o professor Maschler, Jöde organizou uma “Semana do Canto em Porto Alegre, patrocinado pelo Consulado” (MASCHLER apud GARBOSA, 2003, p. 301)

Ao analisar este cantor, que também é voltado para o trabalho em escola, vale ressaltar as palavras de Choppin (2002, p.14),

O manual está, efetivamente, inscrito na realidade material, participa do universo cultural e sobressai-se, da mesma forma que a bandeira ou a moeda, na esfera do simbólico. Depositário de um conteúdo educativo, o manual tem, antes de mais nada, o papel de transmitir às jovens gerações os saberes, as habilidades (mesmo o “saber-se”) os quais, em uma dada área e a um dado momento, são julgados indispensáveis à sociedade para perpetuar-se.

Ao propiciar o contato com os hinos religiosos, hinos pátrios e as canções folclóricas, a instituição, através da aula de música ou outra atividade que

⁹³ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

⁹⁴ Movimento Musical da Juventude, fomentado pelo alemão Fritz Jöde na década de 1920, baseado na formação musical através da música e das danças folclóricas.

utilizassem o cancioneiro, estaria veiculando seus valores morais, assim como alimentando a identidade teuto-brasileira ao incentivar o canto de uma determinada obra em sua língua original, no caso, em alemão. Para uma instituição de ensino confessional, os valores religiosos, morais e éticos fazem parte da formação integral oferecida aos seus educandos.

4.2.2.1. Método de ensino

O método de ensino está relacionado aos procedimentos adotados no processo de educação musical, fazendo parte desta categoria, técnicas de construção de conhecimentos adotadas pelo professor. Segundo Libaneo (1994), métodos de ensino são ações, passos e procedimentos vinculados à reflexão, compreensão e transformação da realidade. Estas ações são orientadas pelo professor, nas quais se organizam as atividades de ensino e as atividades dos alunos para atingir determinados objetivos. Estas ações podem ser práticas ou teóricas.

Na apresentação do cancioneiro, não fica explicitada a forma como o professor deveria proceder para apresentar os conteúdos musicais. Existe uma indicação de introdução do canto polifônico através dos cânones inseridos no cancioneiro e uma orientação no sentido de mesclar as vozes femininas às masculinas. Há também uma alusão ao acompanhamento instrumental, sendo sugerido, neste caso, o violão, a gaita, o violino ou a trombeta como possibilidades, embora não sejam disponibilizadas cifras ou outras indicações que facilitem o acompanhamento. Desta forma, pode-se concluir que aqueles que utilizavam o cancioneiro deveriam apresentar conhecimentos musicais suficientes, de modo que pudessem elaborar acompanhamentos a partir das melodias dadas.

[...] São canções agradáveis de serem cantadas. Algumas conhecidas. Eu acho, que no campo da música, é preciso partir do conhecido e depois para o desconhecido. Acho que é um caminho mais fácil de seguir. Então através das canções conhecidas se partia para outras não conhecidas. E este material teve aceitação também muito boa, uma aceitação por parte dos alunos. [...] Eles gostavam muito disso.⁹⁵

⁹⁵ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

Na fala do professor fica clara a importância das vivências musicais trazidas pelos alunos como parte do processo de construção de seu conhecimento, proporcionando “experiências com possibilidades de expressão musical” (SOUZA, 2000, p.176) introduzindo os conteúdos a partir das experiências trazidas de vários contextos, sejam estes atuais ou históricos.

O canto se fazia presente em vários momentos da vida escolar e o ato de cantar era praticado por todos os alunos. Os alunos que tinham mais facilidade ajudavam aqueles que apresentavam alguma dificuldade, tornando a experiência uma atividade eminentemente social e contagiente.

[...] O canto fazia parte da vida diária também. Nós introduzíamos o dia sempre com uma pequena meditação de 5 a 10 minutos no máximo, e todos alunos se juntavam e a gente cantava um hino. No início e no fim, uma ou duas estrofes de um hino, e a noite também. [...] Os alunos gostavam de cantar e as aulas de música eram essencialmente aulas de canto. Essencialmente! Quase, pra não dizer... Quase exclusivamente. [...] Numa única série, que tinha, digamos, 12 ou 15 rapazes e 20 moças, todo mundo cantava. Mesmo não sabendo, não tendo muita vocação para música. Não sabiam cantar assim, digamos, afinadamente. [...] Eles eram levados pelos outros. [...] Não adianta fazer música só para si.⁹⁶

Sob estes aspectos levantados pelo professor de música, percebe-se a importância da aula de música na construção da cidadania, expandindo as experiências musicais dos alunos, desenvolvendo a solidariedade entre os colegas através das práticas alicerçadas no canto. O fato de ser uma atividade eminentemente social faz da música uma possibilidade de inclusão, objetivando sempre o desenvolvimento da capacidade de compreensão de diferentes manifestações musicais, sendo estas relacionadas à nossa cultura ou à cultura de outros povos.

Nas aulas de música o canto tinha seu espaço garantido ao lado de outros aspectos da educação musical, como a história da música, a apreciação musical, a leitura musical, a teoria.

[...] Nós introduzíamos os alunos na história da música, levando-os a ouvir, apreciar obras de compositores como os clássicos, alguns modernos também. Vários períodos, mas principalmente clássicos. Claro, a gente dependia então dos recursos técnicos que havia. [...] Introdução à teoria musical. Ela era aplicada, diversificada sempre.⁹⁷

⁹⁶ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

⁹⁷ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

A teoria era apresentada a partir das experiências adquiridas com a prática do canto decorrente da utilização do cancioneiro “Louvai Cantando”, aproximando o aluno do conteúdo teórico de forma prática, dando um sentido ainda maior para o canto. Sendo assim, o professor, a partir do repertório cantado, desafiava os alunos a relacionarem elementos musicais cantados com elementos teóricos, de forma que estes alunos pudessem construir os conceitos teóricos a partir de uma prática.

[...] Bom, aplicando imediatamente, tentando levar o aluno por exemplo, a fazer leitura musical. [O professor falava] “Vamos ver, vamos ver, conhece isso aqui... Isso aqui é um acorde perfeito?” [cantando o acorde] Então abria o “Louvai Cantando”...⁹⁸

Desta forma, pode-se perceber que, mesmo que o cancioneiro não apresentasse um método de ensino explícito, a partir dos elementos musicais inseridos em seu repertório, o aluno tinha acesso ao conhecimento musical de uma forma concreta, viva. Esta forma de oportunizar o acesso ao conhecimento através da construção dos conceitos a partir de uma prática concreta faz com que o aluno participe do processo de forma intensa, transformando-o em participante ativo. Desta forma também confrontamos este aluno com as informações sonoras que permeiam o cotidiano, dando a ele subsídios para que possa se posicionar frente a diferentes aspectos da música como um todo.

4.2.2.2. O professor de música

O olhar do professor de música refere-se à orientação que o docente tem ao utilizar o material impresso. No cancioneiro “Louvai Cantando” (1968), este modelo não fica explicitado, abrindo-se várias possibilidades de utilização. O material parte do pressuposto de que o professor deveria ter habilidades e competências de ordem prática, teórica, técnica e pedagógica para utilizar o cancioneiro. A partir destas competências e habilidades, o professor poderia selecionar os conteúdos e a forma como seriam abordados. Este professor deveria ser capaz de selecionar, planejar e orientar as atividades, de forma que os alunos pudessem construir seus conceitos e conhecimentos musicais. O principal objetivo voltava-se à prática do canto,

⁹⁸ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007

desenvolvendo o senso musical e estético, chegando à prática do canto coral *a capella*⁹⁹. Por não apresentar uma seqüência a ser seguida, o cancioneiro deixava muito flexível para o professor decidir se o canto seria em uníssono, a duas ou a três vozes. Salienta-se ainda que o cancioneiro não apresenta uma seqüência de utilização.

[...] Se trabalhava isto, por exemplo, numa transposição que está em ré, pode ser cantado em mi ou pode ser cantado em dó. Se experimentava para ver onde era mais cômodo cantar. E hoje, no caso do pessoal que eu tenho na iniciação à regência, é usado como material pra solfejo, por exemplo. Na parte teórica, tonalidades etc... Tudo aplicado! A parte prática aplicada à teoria¹⁰⁰.

Para este professor de música, fazia-se necessária ainda uma capacidade de motivação, inerente ao ensino, para que os alunos participassem de forma consciente da prática do canto.

[...] Colegas, se você não tiver um bom professor de música é melhor nem colocar no currículo porque ele pode estragar mais do que... Se não tiver um professor que saiba motivar os alunos, então deixa [a música] fora, não precisa ter. Aí, nada é mais [pior], do que mal feito. Só estraga, estraga o gosto, leva à indisciplina.¹⁰¹

[...] Infelizmente as canções aos poucos estão se perdendo, as canções folclóricas, principalmente. Cada vez menos pessoas, alunos no caso, cada vez menos alunos conhecem estas canções. Só que eles gostam muito de cantar quando são estimulados, por exemplo. Eu tenho esta experiência e afirmo com convicção que vai depender do professor fazer disso uma coisa interessante e cantar, e cantar sempre de novo, repetindo para realmente guardar. Para que estes alunos egressos daqui, depois, possam levar isto adiante e aí o “Louvai Cantando” é fundamental.¹⁰²

A prática do canto precisava vir carregada de intenção. Não bastava apenas entoar de forma mecânica. O professor precisava deixar transparecer esta paixão para que o cantar fosse um ato sincero e intenso.

[...] Eu acho que, em princípio, toda e qualquer pessoa gosta de cantar. Ela só não faz isto por falta de oportunidade. Se lhe é dada a oportunidade, claro que ela vai embarcar e vai embarcar com gosto nisto aí. “Quem canta seus males espanta”.¹⁰³

Depois de motivar o aluno para o canto, outras atividades voltadas à música poderiam ser desenvolvidas a partir do próprio repertório. O canto servia como

⁹⁹ Canto sem o acompanhamento de instrumentos.

¹⁰⁰ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007

¹⁰¹ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007

¹⁰² Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007

¹⁰³ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007

atividade motivadora inicial e, a partir disso, atividades voltadas à criação e à apreciação musical tornavam-se mais promissoras.

4.2.2.3. O aluno leitor

O cancioneiro “Louvai Cantando” foi idealizado para atender diferentes realidades ligadas à IECLB, dentre essas, as escolas evangélicas. Em função disso, o repertório selecionado foi constituído por um conjunto variado de obras, contemplando hinos pátrios, hinos em louvor a Deus e canções folclóricas.

Assim, dentro do repertório selecionado, os conhecimentos musicais exigidos variavam, sendo encontradas obras com arranjos simples e outros mais complexos. Também os temas abordados são passíveis de serem inseridos em diferentes realidades, objetivando sempre a prática do canto como forma de vivência musical. Através da inserção dos textos em língua alemã, o cancioneiro retomava a importância da língua para os antepassados, proporcionando desta forma um estreitamento de laços entre gerações, pois muitas pessoas e principalmente em regiões do interior, ainda não dominavam a língua portuguesa de forma satisfatória. Cultivar o canto em alemão seria uma forma de cultivar relações, mantendo viva a cultura trazida pelos antepassados. Conhecer o repertório do cancioneiro era uma forma de oferecer subsídios aos alunos, motivando-os a praticarem o canto através de um repertório comum, integrando várias faixas etárias em diferentes momentos da vida. Também era uma forma de incentivar os alunos a aprofundarem seus conhecimentos musicais à medida que suas experiências relativas à música se tornavam mais complexas.

[...] Bom, originalmente ou historicamente era necessário, em função da formação que a Escola dava aos seus alunos, que os egressos soubessem também hinos. Porque muitas vezes eles assumiam funções pastorais, por exemplo, lá fora. As próprias escolas que se identificam, que tem, digamos, o princípio religioso como a base, as escolas evangélicas. E não só as escolas evangélicas, outras escolas da nossa rede também. Então era de suma importância que os hinos mais conhecidos também fossem treinados. E aí a gente tinha mais uma oportunidade e fazer disto uma coisa agradável, com uma ou duas vozes. Muitos saíam para formar pequenos coros e graças à Escola, na escola em que atuariam depois como professores, o material também servia de base para este trabalho.¹⁰⁴

Através destas experiências musicais oportunizadas na Escola, muitos alunos continuaram o trabalho relacionado à música, levando o repertório do cancioneiro como diretriz para o canto coletivo em diferentes espaços e realidades. Como a Escola tem uma tradição na formação de professores, o cancioneiro serviu para muitos destes egressos como uma fonte importante para o trabalho realizado em sala de aula relacionado à música.

Desenvolver o gosto pelo canto, pela música, noções de história da música, apreciação musical, preparação pro canto coral e aqui na Escola Normal levar o futuro professor a cantar com os seus alunos, dentro e fora de aulas específicas de música.¹⁰⁵

4.3. O impresso

O impresso caracteriza-se como um meio pelo qual leitores e leituras se fazem possíveis. A presença de um suporte físico pressupõe uma série de decisões relativas à sua organização, aparência e, como consequência, possibilidades de leituras. Um livro, ou no caso, o cancioneiro, carrega em sua estrutura externa e interna informações referentes aos espaços e usos aos quais se destina. Também apresenta formas e possibilidades de distribuição, estabelecendo uma relação entre estrutura externa e estrutura interna e a relação comercial que se apresenta a partir destas características.

¹⁰⁴ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

¹⁰⁵ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

4.3.1. Estrutura externa

A estrutura externa de um impresso é compreendida pela forma como o livro, e no caso, o cancioneiro, está organizado em relação a tamanho, aparência e ao tipo de acabamento que apresenta ao ser olhado e manuseado antes de abri-lo. Através da aparência externa, podem-se perceber também questões relativas à acessibilidade do material pelos seus leitores, influenciadas pelos custos e possibilidades de distribuição.

4.3.1.1. Dimensões capa e acabamento

O cancioneiro “Louvai Cantando”, editado em 1968 pela Editora Sinodal, tem por característica ser um livro de bolso, isto quer dizer, oferece facilidade no manuseio, transporte e armazenamento, por ser um material com dimensões e peso reduzidos. Também poderia ser chamado de “manual”, por ser uma “obra de formato pequeno”, e que contém “noções ou diretrizes relativas a uma disciplina, técnica, programa escolar” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 1842).

O cancioneiro apresenta as dimensões de 12cm x 16cm, pesando, aproximadamente, 100 gramas. Como se destinava às comunidades, grupos de juventude e também aos espaços escolares, o cancioneiro facilmente podia ser manuseado e transportado.

[...] Olha, eu acho que era muito prático. A gente [podia] colocar no bolso, levar junto para qualquer lugar...¹⁰⁶

[...] Eu acho [que] o tamanho, o próprio formato, são ideais para o manuseio. Como os hinários, por exemplo, nos cultos. Eu acho que uma coisa agradável [que existe] no “Louvai Cantando” é não [ser] muito volumoso. O volume está mais no conteúdo.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007

¹⁰⁷ Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mario Bencke, no dia 29 de novembro de 2008.

4.3.1.2. Capa

A capa do cancioneiro é compreendida pela face frontal e de fundo, externa e interna, que protege o impresso. A face frontal do cancioneiro não apresenta nenhuma informação escrita e pode-se perceber que não houve preocupação em tornar o material visualmente atrativo, dando a conotação de um material funcional, destinado a um público específico. A capa é de polímero plástico, em uma cor única, e apresenta na face frontal, no canto direito superior, três semicolcheias ligadas, em baixo relevo, com dimensão de, aproximadamente, 3cm x 3cm. A face de fundo não apresenta nenhuma informação impressa. A face interna que vem colada na capa é em papel, porém em uma gramatura maior do que o papel usado na estrutura do corpo do cancioneiro. Na primeira edição foram impressos 15.000 exemplares. Ressalta-se que foram encontrados exemplares em polímero plástico preto, azul e verde. Ex-alunos afirmam que havia também cancioneiros com capas laranja e vermelha, não sendo, porém, localizado nenhum exemplar com estas cores, com edição de 1968. Importante ressaltar ainda a questão da durabilidade, da qualidade da capa adotada pela edição. Todos os cancioneiros localizados para esta pesquisa estão em perfeitas condições de uso, sem rasgos nas capas ou descolamentos. [...] *Bom, [ele é] durável. Pode ver que está durando até hoje, desde 68. O meu também está inteiro apesar de bastante gasto. A encadernação foi muito boa.*¹⁰⁸ Por ser uma capa em polímero plástico resistente à água, protegeu o interior do cancioneiro de uma forma muito eficiente, tornando-o leve e mantendo a maleabilidade.

4.3.1.3. Acabamento

O acabamento de uma obra está relacionado ao processo de finalização do impresso. Deste processo fazem parte a produção, o corte, a dobragem, a reunião das folhas, a forma como os cadernos são unidos, a colocação da capa e do refil. O cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) teve suas páginas encadernadas com a técnica de costura dos cadernos, tendo uma entretela em duas cores colada ao

¹⁰⁸Entrevista realizada com o professor Luiz Alberto Mario Bencke, no dia 29 de novembro de 2008

dorso interno do livro. A cor da entretela está relacionada à cor da capa do cancioneiro. O cancioneiro verde recebeu uma entretela branca com listras verdes; o cancioneiro azul, uma entretela branca com listras azuis; e o preto, entretela branca com listras vermelhas. As páginas que compõem o cancioneiro receberam um leve arredondamento nas bordas externas, demonstrando uma preocupação com a durabilidade e apresentação do impresso, evitando também dobras indesejadas.

4.3.2. Estrutura interna

A estrutura interna de um impresso está caracterizada pela forma como os elementos visuais e táteis se fazem presentes e dispostos no interior do impresso. Estas escolhas são atribuições de caráter editorial e são adaptadas de acordo com as necessidades impostas relativas ao público ao qual o impresso se destina e interesse comercial da editora. Sendo assim, fazem parte da estrutura interna do cancioneiro o tipo de papel utilizado para a impressão, a paginação e a própria distribuição dos elementos gráficos nas páginas.

4.3.2.1. Papel

O cancioneiro analisado, datado de 1968, foi impresso em um papel que se assemelha ao papel linho ou marca d'água, em tom amarelado, deixando transparecer a sua trama quando exposto contra a luz. As folhas apresentam uma gramatura próximo a 70 gramas e um toque um pouco áspero. Desta forma, o cancioneiro, apesar de ser composto por 81 folhas de papel, mantém uma aparência de um livro leve e de fácil manuseio e ao mesmo tempo em um papel resistente, mostrando-se adequado ao público ao qual se destinava.

4.3.2.1. Paginação e distribuição dos elementos gráficos

A paginação do impresso é compreendida pela forma como o texto, as imagens e os espaços em branco se dispõem no impresso. Da relação entre estes elementos depende a legibilidade e também a atratividade que o material vai exercer sobre os leitores. O cancioneiro “Louvai Cantando” não apresenta ilustrações e se utiliza de modelos diferentes de letras, denominados “tipos”. Estão presentes letras dos grupos “Estilo Antigo”¹⁰⁹, “Manuscrito”¹¹⁰ e “Sem Serifa”¹¹¹. A falsa folha de rosto¹¹² apresenta o nome do cancioneiro na parte superior com fonte serifada em negrito, tamanho 12. Na folha de rosto encontram-se os elementos essenciais que identificam a obra. Desta forma, na parte superior, em Estilo Antigo, tamanho 10, consta o nome do departamento responsável pela publicação. Ao centro da página, o título do cancioneiro em Manuscrito, negrito e caixa alta, tamanho 16. Na parte inferior da mesma página consta o nome da editora e do colaborador responsável pela publicação, com uso de fonte Estilo Antigo, tamanho 10. Logo abaixo está a logomarca da Editora Sinodal com o respectivo nome em fonte Estilo Antigo, caixa alta, tamanho 10. No verso da folha de rosto encontra-se, na parte superior, o ano de edição, o nome da editora e seu endereço em letra Sem Serifa, tamanho 9. Na parte inferior da mesma página são disponibilizadas informações sobre a gráfica responsável pela impressão e a empresa responsável pela encadernação, ambas em letra Sem Serifa, tamanho 9.

A próxima folha contém a apresentação do cancioneiro, escrita por Barbara Friedburg. O termo “apresentação” está alinhado à esquerda, na região superior da folha, em letra Sem Serifa, tamanho 10 e em negrito. A seguir, encontra-se o texto da apresentação em Estilo Antigo, itálico, tamanho 10. Este texto é apresentado em 7 parágrafos. Entre cada parágrafo existe um espaçamento entre linhas duplo,

¹⁰⁹ [...] baseiam na escrita à mão dos escribas [...] sempre têm serifa e as serifas das letras em caixa baixa (minúsculas) sempre têm um ângulo (o da caneta). Por isso, todos os traços curvos das letras passam de grossos para finos [...] WILLIAMS, 1995, p.84

¹¹⁰ [...] inclui todos os tipos que parecem ter sido escritos à mão [...] ibid, p.89

¹¹¹ [...] não possuem serifas [...] ibid., p.87

¹¹² Falsa folha de rosto é um elemento opcional. No caso de ser utilizado, deve conter: no anverso, o título principal por extenso do livro ou do folheto, e no verso, informações relativas à série a que pertence o livro ou folheto. ABNT NBR 6029: 2006

propiciando uma maior aeração da página e, consequentemente, uma leitura mais agradável.

A próxima folha abre o primeiro dos três capítulos do cancioneiro. A indicação vem em letra Manuscrito, tamanho 16 e em negrito. Na folha seguinte, é apresentada a primeira obra do cancioneiro, o Hino Nacional Brasileiro, que vem com a indicação da numeração no lado direito superior da folha, em negrito. Na mesma altura encontra-se o título do hino, em fonte Sem Serifa, tamanho 10, e negrito. A página apresenta 7 pentagramas com uma distribuição regular entre eles. O texto aparece em manuscrito, logo abaixo das notas musicais correspondentes. As notas musicais também são manuscritas. Na folha seguinte encontra-se a segunda estrofe do Hino Nacional Brasileiro, escrita em Estilo Antigo, tamanho 10, com espaçamento duplo entre as estrofes e o estribilho. O cancioneiro segue apresentando a mesma forma nos três capítulos que o compõem, variando a quantidade de pentagramas por folha, de acordo com o repertório.

A partir do segundo capítulo, quando são apresentados os Hinos em Louvor a Deus, podem-se visualizar arranjos a duas ou três vozes. Chama a atenção a disposição de duas vozes escritas simultaneamente no mesmo pentagrama. Esta disposição pressupõe que o leitor tenha um conhecimento prévio e que domine este tipo de leitura, pois as vozes são indicadas pela orientação das hastes das notas musicais. As notas com haste para cima correspondem a uma voz e as notas com haste para baixo correspondem a uma outra voz. Também neste capítulo encontram-se os textos originais dos hinos em língua alemã, em paralelo às notas e ao texto em língua portuguesa, caracterizando assim uma publicação bilíngüe. Este capítulo inicia no número 4 e vai até o 46.

O terceiro capítulo é destinado ao folclore. Corresponde à canção de número 47 até a de número 126. É o capítulo mais extenso da obra. Assim, como no segundo capítulo, encontram-se arranjos a duas ou três vozes, escritas no mesmo pentagrama. São encontrados ainda alguns cânones, os quais apresentam o texto em português e também em alemão.

O cancioneiro não apresenta numeração de páginas, mas sim uma numeração para o repertório. Desta forma, os números que são apresentados no canto superior direito não correspondem ao número de páginas. Cada número corresponde a uma canção ou hino.

Outra característica importante é o caráter manuscrito do material. Fica evidenciado, através da fala de um dos colaboradores, que a própria editora Barbara Friedburg foi a responsável pela confecção da matriz com a qual foram feitos os clichês para a impressão.

[...] na época pode se ver como foi impresso esse material. Talvez hoje seria uma impressão mais moderna, mas eu acho que está bom. Legível, bem feito. Muitas, muitas canções aqui foram escritas à mão pela dona Barbara, no caso, e que eram experimentadas posteriormente. Aí se pode ver, por exemplo, esta letra aqui, este aqui é o de [...] A canção 64, "Sereno", por exemplo. A primeira estrofe foi escrita à mão. Foi feito pela dona Barbara.¹¹³

O caráter manuscrito e o fato de em um mesmo pentagrama serem apresentadas duas vozes de uma determinada música parecem não atrapalhar as leituras. Da mesma forma, o fato de o cantor “Louvai Cantando” (1968) não possuir ilustrações, não compromete seu uso nos espaços aos quais foi destinado. [...] *E este material teve aceitação também muito boa, uma aceitação por parte dos alunos. [...] Eles gostavam muito disso.*¹¹⁴ Por ser um material destinado a um público específico, o cantor veio para suprir as necessidades presentes no contexto. Um material com custo reduzido, acessível, de fácil armazenagem e cheio de possibilidades em termos de utilização em sala de aula.

[...] Este “Louvai Cantando”, em princípio, foi criado, na minha opinião, para servir às escolas, mas não só às escolas. Havia muitos coros no interior por este Rio Grande do Sul afora... Às vezes bem modestos. E ali [LC] existem arranjos para coro misto a três vozes que são extremamente simples. Teria que folhear aí para saber quais são. Coisas extremamente simples, por exemplo, para os homens. Tradicionalmente era um problema na iniciação musical. Então isto foi, realmente, foi adaptado para uma determinada situação ou para alguma situação.¹¹⁵

A falta de tempo para elaborar o material e também a escassez de recursos técnicos e financeiros fizeram com que o cantor tivesse esta apresentação. [...] *Talvez hoje se faria isso bastante diferente. Mas como eu vou dizer, com desenhos e essa coisa toda.*¹¹⁶ Destinado aos estudantes, grupos de juventude e coros de comunidades do interior, este cantor não poderia ter um preço muito elevado, garantindo o acesso a todos que o utilizariam nos diferentes espaços. O cantor

¹¹³ Entrevista realizada pelo professor Luiz Aberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

¹¹⁴ Entrevista realizada pelo professor Luiz Aberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

¹¹⁵ Entrevista realizada pelo professor Luiz Aberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

¹¹⁶ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007.

foi um material acessível, possibilitando sua utilização por todos os alunos no contexto analisado.

Após a última canção do terceiro capítulo, de número 126, encontra-se o índice, de acordo com a numeração do repertório. Este índice está disposto em quatro páginas. Foi utilizada fonte Estilo Antigo, tamanho 8. As três partes são identificadas pelo nome em negrito, mantendo duas colunas em cada folha., compreendendo do número 1 ao 26 na primeira página, do 27 ao 63 na segunda página, do 64 ao 105 na terceira página, e do 106 ao 126 na quarta página. Neste índice encontra-se nos Hinos à Pátria, identificados pela frase inicial e logo abaixo, entre parênteses, o nome do hino. Os autores da letra e música são descritos abaixo, primeiro o autor da letra e, em outra linha, o autor da música. Tais hinos correspondem ao número 1 ao 3.

Os Hinos em Louvor a Deus iniciam no número 4 e vão até o número 46. Eles são identificados pelo nome, sendo que os 24 hinos que foram retirados do Hinário da Igreja Evangélica são identificados pelo número correspondente nesse, localizado abaixo do título do hino. Na terceira linha verifica-se o nome do arranjador e, em alguns casos, o ano. Nem todos os hinos trazem a informação de quem arranjou. Além dos hinos, também se encontram nesta parte 18 cânones. Estes vêm identificados sempre abaixo do título. Alguns cânones apresentam o nome do autor e ano ao lado da palavra cânone, outros apenas a identificação de que são cânones. Sendo assim, na primeira página são apresentados os Hinos à Pátria e parte dos Hinos em Louvor a Deus. Na segunda página do índice, encontram-se os 20 Hinos em Louvor a Deus que completam a seleção, iniciando-se, em seguida, a parte mais extensa do cancioneiro, destinada ao Folclore. Essa última parte correspondendo do número 47 até o número 126, estendendo-se até a quarta página do índice. Na seleção de músicas da parte do folclore encontram-se também 6 cânones, sendo 4 deles com texto em português e em alemão. O nome do tradutor aparece localizado logo ao lado da palavra cânone. Das 72 canções restantes, 16 trazem a informação de terem sido arranjadas pela *Chantre Barbara Friedburg*.

Em 3 canções há a indicação de autoria logo abaixo do título da canção. Curioso observar que em algumas canções, mais precisamente em 16, abaixo do título, encontramos entre parênteses a frase com a qual a canção inicia, dando a indicação ao leitor de qual canção se trata.

O cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) conta ainda com um índice alfabético nas duas páginas anteriores à contra-capa. As palavras “Índice Alfabético” estão centralizadas no topo da página, em letra Sem Serifa e em negrito. Este índice está também organizado em duas colunas, em letra Estilo Antigo tamanho 8, havendo espaçamento duplo entre linhas quando uma nova letra alfabética se inicia, facilitando a visualização e leitura dos títulos. O cancioneiro termina com a contra-capa e a capa, sem nenhuma informação impressa.

4.4. As leituras

A leitura se caracteriza como um ato carregado de intenção e possibilidades de apropriações. Cada leitor, a partir de experiências prévias, apropria-se de modos diferentes de textos, escritos ou falados, dando a eles o sentido. Dentro desta perspectiva, o cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) se insere como objeto passível de infinitas leituras. Cada leitor que dele se apropria, inscreve-o em uma realidade própria. Desta forma, o cancioneiro se inscreve na realidade escolar como suporte para leituras, trazendo informações sobre as práticas que se estabeleceram e sobre as apropriações decorrentes do material no período e contexto analisados.

4.4.1. O professor como leitor

O cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) traz para o professor de música inúmeras possibilidades de leituras, dependendo do olhar que sobre ele é lançado. Ao apresentar a inserção de hinos à Pátria, o cancioneiro permite aos professores uma incursão cívica dirigida à realidade escolar. Da mesma forma, ao apresentar em suas páginas hinos em louvor a Deus, o cancioneiro induz o leitor a uma prática de leitura norteada pela espiritualidade protestante. Ao voltar-se à última e mais extensa parte do cancioneiro, dedicada ao folclore, percebe-se que as leituras dependem de seus leitores, de suas experiências e de suas necessidades.

O olhar que o professor de música lança sobre o cancioneiro e o uso que dele faz, torna o objeto fonte importante para a história da educação musical em nosso

país, trazendo informações pertinentes às práticas musicais no período e contexto analisado. A necessidade de um material que oportunizasse o canto a mais vozes, contemplando também um repertório voltado para o folclore e que perpassasse valores cristãos, fazem do “Louvai Cantando” um cancioneiro que atendeu aos interesses e necessidades do contexto analisado.

Através do olhar do professor de música sobre as diferentes práticas de leitura que o cancioneiro oportuniza, conseguimos inscrevê-lo nos contextos relacionados à escola. No entanto, não apenas nos contextos relacionados especificamente às aulas de música, mas em momentos da realidade escolar em que o canto oportunizava um estreitamento entre os indivíduos e a música. Estes momentos poderiam ser em festas escolares ou em alguma data cívica, nos festejos de um aniversariante, numa roda descontraída de canto ou ainda para a despedida alguém.

4.4.2. As práticas de leitura

As práticas de leitura alicerçadas no cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) trazem como característica uma prática marcada pela oralização e convivência social intensa. Nos espaços em que as práticas de leitura se fazem presentes, e aqui a realidade escolar teuto-brasileira, diferentes formas de apropriação são oportunizadas. Cada realidade, mesmo a inscrita no espaço escolar, pressupõe possibilidades de práticas de leituras, trazendo seus participantes para a esfera de participantes ativos ou participantes passivos, dependendo da postura adotada por estes leitores no momento destas práticas.

Como participantes ativos do processo de leitura, salienta-se a interação dos alunos com o professor através de uma prática coletiva do canto. No instante em que o professor assume a tarefa de cantar para os alunos, estes passam à categoria de ouvintes, tendo como consequência uma apropriação indireta das informações oralizadas através do canto. Este movimento entre participante ativo e passivo também perpassa as atividades exclusivamente discentes, pois, na proporção que vários leitores se inserem nas práticas de leitura, sempre há a possibilidade de alguns transitarem por hora na esfera de leitores passivos e outras vezes na esfera

de leitores ativos. Este movimento pendular relativo às práticas de leituras não impede o desenvolvimento musical mesmo entre os leitores passivos, pois estes nunca são somente leitores passivos, garantindo o trânsito entre ativos e passivos.

4.4.2.1. A aula de música

A escola é um espaço carregado de possibilidades de leituras provenientes da oralização através da prática do canto coletivo. Segundo Garbosa (2003, p. 264), a escola enquanto espaço formal de educação caracterizou-se por ser um local privilegiado para a execução musical, oportunizando ambientes em que o canto tinha um especial apelo. Através da voz, os textos inseridos no cancioneiro foram sendo oralizados e desta forma também perpetuados, pois, a partir destas leituras, novas leituras eram feitas na medida em que os estudantes compartilhavam este conhecimento em outros espaços, transitando mais uma vez entre leitores passivos e ativos.

A aula de música caracterizou-se como uma possibilidade garantida de leitura, servindo o cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) de suporte para tal. Garantir este espaço torna a vivência musical passível de construção a longo prazo, aprofundando as experiências e os conhecimentos específicos da área. *“Ninguém precisava defender o por que [das] duas aulas de música. Era tradição, nem se discutia. Ponto pacífico. Assim como matemática, geografia, história, a música fazia parte da cultura geral.”*¹¹⁷

4.4.2.2. Protocolos de leitura

Segundo Garbosa, (2003, p.264), os protocolos de leitura se constituem em um conjunto de normas que regulam as práticas mediante a utilização da obra.

¹¹⁷ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007

Esses protocolos estão diretamente vinculadas às práticas efetuadas, práticas relacionadas ao canto nos espaços escolares.

O cantor “Louval Cantando” (1968) traz em suas páginas subsídios relativos à sua presença em determinados espaços em função do repertório que o compõe. Desta forma, por apresentar hinos pátrios, hinos religiosos e folclore, o cantor já determina através destas informações, sua presença em diferentes espaços e oportunidades vinculadas à vida escolar.

A prática de oralização característica do canto coletivo, traz inscrita em si uma atividade capaz de promover a socialização dos indivíduos. Também apresenta um aspecto altamente estimulante para as atividades promovidas nas aulas de música, oportunizando, de forma consciente, vários estágios de desenvolvimento musical em que o corpo participa de forma ativa no processo. Ao cantar, os participantes se inscrevem nesta realidade, participando física e cognitivamente.

Dos protocolos de leitura faziam parte na aula de música a forma como os alunos se posicionavam para a execução das canções ou hinos. Algumas vezes ficavam em pé, outras, sentados em cadeiras de braço. Não havia classes, o que facilitava o deslocamento físico no momento da prática do canto.

Por ser um cantor provido de arranjos a duas e três vozes, o “Louval Cantando” estipula como protocolo também uma organização relativa às vozes dos arranjos. *“Cada um sentava onde queria, mas depois, por exemplo, com aquelas turmas que eu cantava, cantava a quatro vozes, aí a gente juntava por naipe.”*¹¹⁸ Em outras aulas os alunos sentavam *em*

[...] fila, distribuídos por meninas na frente, meninos nos fundos.” E quando se queria cantar, a coisa já estava então mais fixa. Se dominava[m] melhor uma canção, [os alunos] levantavam e cantavam. Claro, nas aulas, isto tudo eu não lembro agora, se fazia exercícios de empotação de voz e uso do diafragma, etc, etc.¹¹⁹

Nestes protocolos de leitura onde a oralização coletiva se faz presente, a aula de música traz inscrita em si uma série de apropriações, dentre elas a memorização. Também nestes espaços comportamentos são assimilados, assim como regras e valores perpassam as práticas de leitura.

¹¹⁸ Entrevista realizada com o professor Hans Günther Naumann, no dia 05 de dezembro de 2007

¹¹⁹ Entrevista realizada pelo professor Luiz Aberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

4.5. Relação custo e qualidade do material

Segundo Garbosa (2003, p. 266), “a qualidade se constitui no grau de excelência de uma obra, para a qual contribuem um conjunto de características relacionadas à produção do texto e à produção do objeto.” Sendo assim, o cancioneiro analisado traz em sua estrutura explícita assim como na estrutura interna e externa, informações relativas ao grau de qualidade e relação de custo que permearam sua circulação. Tendo sua primeira edição marcada no ano de 1968, o cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) foi inserido nos espaços aos quais se destinava de forma gradual. Pelos relatos dos professores, o cancioneiro tinha um valor acessível, sendo obrigatório sua aquisição pelos alunos no contexto analisado.

*“Ele era um material acessível. Eu não posso afirmar isto com certeza, mas eu acho que era subsidiado.*¹²⁰

Como era obrigatória sua aquisição, o cancioneiro era utilizado nos três anos de formação desses futuros professores, caracterizando-se como um investimento que se justificava pelo tempo de permanência na instituição e, consequentemente, pela ampla presença do cancioneiro na realidade inscrita.

¹²⁰ Entrevista realizada pelo professor Luiz Aberto Mário Bencke, no dia 27 de novembro de 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou analisar as práticas de Educação Musical decorrentes da utilização do cancioneiro “Louvai Cantando” no contexto da escola teuto-brasileira protestante de Ivoi, no período de 1968 a 1976, relativo à 1ª edição do livro, sob a ótica de seus organizadores e de professores de música. Buscou ainda investigar os espaços nos quais as práticas se desenvolviam, examinando os protocolos de leitura inscritos no cancioneiro. Para alcançar estes objetivos, foi imprescindível a participação ativa dos professores, colaboradores desta investigação, que utilizaram o cancioneiro no período e contexto analisado, assim como dos organizadores do “Louvai Cantando”. A história oral temática híbrida mostrou-se adequada enquanto opção metodológica, pois sem os relatos coletados não seria possível responder às questões propostas, uma vez que nos arquivos da Editora Sinodal e do Instituto de Educação Ivoi não foram encontrados documentos que trouxessem informações aprofundadas sobre a temática. A história oral temática híbrida, em combinação com o referencial teórico adotado, baseado no tripé conceitual de Chartier (2007, 2004a, 2004b, 2002, 2001, 1999a, 1999b, 1996, 1994, 1990), incluindo texto, impresso e leituras, trouxe os elementos necessários para que se alcançassem os objetivos propostos.

O “Louvai Cantando” (1968) foi criado para estimular o canto em diferentes espaços, dentre os quais as escolas, os grupos de juventude e os corais das comunidades da IECLB. A organização deste cancioneiro foi diretamente influenciada por duas publicações da década 1930, o *Es Tönen die Lieder...*, organizado por Wilhelm Schlüter e publicado em 1931, e o *Kommt und Singet!*, organizado por Max Maschler e publicado em 1938 (GARBOSA, 2003). Esta influência se fez sentir em vários aspectos do “Louvai Cantando”, envolvendo tipo de organização, aspecto físico, e repertório, caracterizando-o como uma continuação dos cancioneiros publicados na década de 1930.

Assim, mediante a análise efetuada, verificou-se que as práticas de educação musical estavam alicerçadas sobre a execução vocal. A partir do canto, outros conteúdos musicais e educacionais eram apresentados e vivenciados pelos alunos. O professor se constituía como principal agente, servindo muitas vezes de modelo para a classe. O ensino das canções era baseado na percepção auditiva e na

introdução à leitura e solfejo, e o “Louvai Cantando” se fazia presente nestes momentos como material de apoio. O repertório era variado, sem uma seqüência rígida, abrangendo diferentes graus de dificuldade, de natureza melódica e rítmica. Os arranjos voltavam-se para o canto a duas ou três vozes, exigindo do leitor conhecimentos voltados à leitura de partituras. Além disso, era necessário que os leitores distinguissem a linha melódica da segunda voz, tendo em vista que as duas vozes encontram-se escritas no mesmo pentagrama.

Por ser um manual, o “Louvai Cantando” podia ser facilmente transportado, possibilitando sua utilização em outros espaços além da sala de aula. Desta forma, era utilizado em cerimônias de cunho oficial, social ou religioso, garantindo a presença da música e do repertório do cancioneiro nessas situações.

Analizar o “Louvai Cantando” dentro deste contexto traz à tona uma parcela da história da educação musical, voltada a uma prática específica, a do canto em comunidades teuto-brasileiras. Salienta-se que o contexto analisado caracteriza-se como o de uma escola com grande tradição na formação de professores, preocupada com uma formação cultural alicerçada sobre valores éticos e religiosos, capaz de estabelecer uma disciplina que pudesse ser levada para a vida toda. O cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) constituiu esse processo, fazendo parte da vida dos estudantes que passaram pela escola de Ivoi no período analisado, marcando-os culturalmente e educacionalmente. Ainda hoje esse cancioneiro se faz presente na realidade escolar, estando presente no dia a dia da escola.

O fácil manuseio, as dimensões reduzidas, e o preço acessível, fizeram do cancioneiro um material indispensável para a vida na escola. Sua durabilidade garantia que fosse passado de irmão para irmão ou, ainda, negociado em forma de escambo por outro material.

O repertório do cancioneiro, por ser variado, passando por canções folclóricas, hinos sacros e pátrios, contemplava uma necessidade vivenciada no espaço escolar. Da mesma forma, as canções presentes no manual oportunizavam o contato com realidades diferentes das quais os alunos estavam inseridos, ampliando o vocabulário e levando o grupo a conhecer outras culturas, formas e gêneros musicais. Assim sendo, o cancioneiro se constituía no “Livro de Música”, intensivamente utilizado nessas aulas, deixando de ser apenas um cancioneiro e transformando-se em um compêndio de teoria e solfejo. Era utilizado ainda como material para a introdução à regência. Desta forma, a utilização do cancioneiro

perpetuava a tradição do canto na língua alemã, garantindo a continuidade da cultura musical e lingüística, trazida pelos imigrantes e, consequentemente, por muitos dos alunos que na instituição ingressavam.

Assim, ao analisar as práticas de Educação Musical decorrentes da utilização do cancioneiro “Louvai Cantando” no contexto da escola teuto-brasileira protestante de I voti, no período de 1968 a 1976, relativo à primeira edição do livro sob a ótica de seus organizadores e professores de música, constatou-se que estas práticas estavam essencialmente voltadas ao canto. Além das atividades cantadas, eram realizadas apreciações musicais. Paralelamente eram trabalhadas algumas noções de teoria e solfejo, aplicadas ao repertório do cancioneiro.

A aula de música mostrou-se como um dos espaços onde o cancioneiro se fazia presente de forma intensa, não sendo porém o único.

A forma como os alunos se posicionavam para cantar, ora em pé ora sentados, distribuídos em nipes, fazem parte dos protocolos de leitura estabelecidos pelo cancioneiro em função da maioria do repertório estar arranjado para duas ou três vozes, exigindo uma postura própria para o canto coletivo. Também exigia do leitor um esforço para perceber sua linha melódica, pois duas vozes eram escritas em um mesmo pentagrama, tornando a leitura pouco convencional.

Apesar de não ser mais editado, o “Louvai Cantando” ainda é utilizado nas aulas de introdução à regência, oferecidas aos alunos do ensino médio e nas aulas de música do ensino fundamental. Também os alunos que cursam a graduação na instituição utilizam este material durante as aulas, ampliando a presença do cancioneiro e de seu repertório em outros espaços não ligados diretamente à Escola.

Utilizar o cancioneiro “Louvai Cantando” (1968) como objeto de pesquisa trouxe à tona uma série de lembranças de um tempo vivido no contexto da escola de I voti. Como aluna egressa da instituição, trago comigo o som das aulas de música, do ensaio do coral, da orquestra, das aulas regadas a canto, meditações, cultos e homenagens que através da música faziam-se presentes no dia a dia da Escola. A prática do canto, evidenciada em diferentes momentos do dia, da semana, do mês, das férias, da volta às aulas, deixa saudade... Os colegas que ora estavam no recreio comendo laranja e minutos depois estavam na sala 36, prontos para a aula de música, trazendo seu caderno pautado, seu hinário e o “livrinho”, o “Louvai

Cantando”, como carinhosamente era chamado, sentavam-se nas cadeiras de braço e já esperavam pelo professor Bencke, ou melhor, o “Benckão”. Claro, não podíamos esquecer a organização... Meia lua, duas filas, sopranos e contraltos na frente, tenores e baixos atrás... Exercícios de respiração... Inspira... Expira... Sem subir os ombros... Arpejo em dó maior... Canto, dó#... Canto, ré maior... Canto e assim sucessivamente...

O professor pega o “Louvai Cantando” e pergunta, “todos trouxeram? Abram no número 52... o que temos aí?”

Os alunos se olhavam, alguns baixavam os olhos, mas outros corajosamente apontavam para o arpejo inicial da canção “Balaio”, dizendo “temos talvez, um arpejo?” Silêncio... O professor tocava no piano o arpejo inicial e já se iniciava a cantoria...

A música do livrinho ainda ecoa na instituição, sendo utilizado nas aulas de música inseridas no currículo do ensino fundamental, nas turmas de 5^a, 6^a e 7^a séries, contribuindo e perpetuando a tradição da língua materna e do canto. Apesar da música estar contemplada no ensino fundamental desta instituição, a ausência dela foi sentida nos espaços escolares deixando uma lacuna em muitas escolas. Mesmo sendo uma tradição entre os teuto-brasileiros, também em suas escolas esta ausência foi sentida. Os valores e os conhecimentos específicos da área foram descartados em nome de uma declarada economia, pela inserção de outras disciplinas ou ainda pelo aumento da carga horária de disciplinas consideradas mais importantes.

Nesta perspectiva, a escola teuto-brasileira protestante de Iboti, apesar de ter uma grande tradição voltada à formação de professores, oferece a disciplina de música em caráter facultativo a partir do 2º ano do ensino médio, podendo o aluno optar em participar ou não. Felizmente a procura pelas aulas é grande, demonstrando o interesse pela disciplina de música e pelo mantenimento de uma tradição cujos alunos são parte.

A partir deste estudo espera-se ter contribuído com a história da Educação Musical no Rio Grande do Sul, possibilitando a compreensão de práticas musicais influenciadas por uma tradição trazida pelos primeiros imigrantes alemães que aqui

no estado se firmaram. A produção do “Louvai Cantando” para o contexto teuto-brasileiro representa a continuidade do processo de produção de impressos voltados ao ensino de música para o mesmo contexto, iniciado na década de 1930. Assim, o “Louvai Cantando” surgiu quase 40 depois, sendo editado até o ano de 1987. Salienta-se, contudo, que esta pesquisa voltou-se para um tempo específico, de 1968 a 1976, abrindo a possibilidade para outros estudos na área. Neste sentido, outros temas decorrem desta investigação, os quais podem nortear novas pesquisas voltadas ao contexto e à temática analisada:

- Estudos voltados à professores de música que marcaram o contexto, os quais contribuíram para a prática atual;
- Pesquisas acerca de outros livros de música ou cancioneiros voltados ao trabalho escolar;
- Estudos voltados à música em escolas teuto-brasileiras específicas;
- Investigações acerca das aulas de instrumentos musicais oferecidas pelas escolas teuto-brasileiras;
- Pesquisas voltadas à construção da área de música no contexto analisado;
- Estudos voltados ao mapeamento e análise do repertório executado em diferentes períodos e para diferentes formações;
- Pesquisas acerca da música enquanto bem cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-MAZZOTTI, Alda; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas ciências sociais:** pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1999.

AMSTAD, Theodor (Org.). **Cem anos de Germanidade no Rio Grande do Sul 1824-1994.** Tradução: Arthur Blasio Rambo. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

ARENKT, Isabel: **Representações de Germanidade, Escola e Professor na Allgemeine Lehrerzeitung für Rio Grande do Sul** [Jornal Geral para professores no RS]. Tese (Doutorado em História) - UNISINOS, São Leopoldo, 2005.

BITTENCOURT, Circe. Em Foco: História, Produção e Memória do Livro Didático. **Educação e Pesquisa**, v.30, São Paulo, 2004.

_____. **O livro didático e conhecimento histórico:** uma história do saber escolar. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

BOGDAN, Robert; BIKLEN S. K. **Investigação qualitativa em Educação: uma introdução à teoria e aos métodos.** Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista (trad.). Portugal, Porto Editora Ltda., 1994.

BRANDÃO, Carlos. **O que é folclore.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. **Revista da ABEM**, n. 16, p.7-16, março de 2007.

_____. “**Paradigmas cualitativos en la investigación en educación musical**”. In: M. Díaz (Ed.). Introducción a la Investigación en Educación Musical. Madrid: Enclave Creativa, 2006.

CERVO, Amado; BERVIAN, Pedro; SILVA, Roberto. **Metodologia Científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007

CHARTIER, Roger. **Inscrever & Apagar**: Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). Tradução: Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.

_____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004b.

_____. **À Beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.

_____. (Org.) **Práticas de Leitura**. Tradução: Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. **A ordem dos Livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999a.

_____. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999b.

_____. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrad, 1990.

CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. **Historia de La Lectura en Mundo Ocidental**. 2. ed, Grupo Santillana de Ediciones: Madrid, 2004a.

CORREA, A.; **Abordagens de Pesquisa**. Texto apresentado na disciplina de Processos Investigativos em Educação, UFSM, 2003.

CHOPPIN, Alain. História dos livros e das edições didáticas sobre o estado da arte. **Educação e Pesquisa**, v. 30, n. 3, São Paulo, set./dez., 2004, p. 549-566.

_____. O historiador e o livro escolar. **História da Educação**, v. 06, nº. 11, Pelotas, 2002.

CONCEIÇÃO, Rute. Leitura no livro didático. **Linguagem & Ensino**, v. 8, n. 1, Pelotas, jan./jun. 2005, p. 51-72.

CUNHA, Jorge. Imigração e Colonização Alemã. In: BOEIRA, Nelson e GOLIN, Tau (Orgs.). **História do Rio Grande do Sul – Império** - Passo Fundo: Ed. Méritos, 2006. p. 279-299.

CUNHA, Jorge; GÄRTNER, Angélica. (Orgs.). **Imigração Alemã no Rio Grande do Sul: História, Linguagem, Educação**. Santa Maria: UFSM, 2003.

DEBERT, Guita. Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral. In: CARDOSO, Ruth, (Org.). **A Aventura Antropológica**. Teoria e Pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 141-156.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonna (Orgs.). **O planejamento da pesquisa e abordagens**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DREHER, Martin. As Religiões. In: BOEIRA, Nelson e GOLIN, Tau (Orgs.). **História do Rio Grande do Sul – Império**- Passo Fundo: Méritos, 2006. p. 321-329.

_____. O imigrante alemão e sua utopia. **Estudos Leopoldenses**, v. 02, n. 02. São Leopoldo, 1998, p. 131-147.

_____. Protestantismo e Imigração no Brasil. In: **Imigração e História da Igreja no Brasil**. DREHER, Martin (Org.) Aparecida, São Paulo: Santuário, 1993, p. 109-131.

_____. **Igreja e Germanidade**. São Leopoldo: Sinodal, 1984.

EISNER, E.; PESHKIN, A. **A Qualitative inquiry in education: the continuing debate**. New York: Teacher's College Press, 1990.

FERNANDES, Antonia. Livros Didáticos em Dimensões Materiais e Simbólicas. **Educação e Pesquisa**, v. 30, São Paulo, 2004, p. 531-545.

FRIEDBURG, Barbara; SCHREINER, Ingo. **Louvai Cantando**. São Leopoldo: Sinodal. 1968.

GAINZA, Violeta. **La iniciacion del niño**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964.

GALVÃO, Ana Maria; SOUZA JÚNIOR, Marcílio. História das disciplinas escolares e história da educação: algumas reflexões. In: **Educação e Pesquisa**, v. 31, n.3, São Paulo, set./dez. 2005. p. 391-408.

GARBOSA, Luciane. *Music Education for Lehrer in the 1930's: Lehrerseminar ISME World Conference - Music all ages*, 28. ISME / SIEM. Bologna - Itália: 2008. **Anais...**

_____. O *Lehrerseminar* e a formação musical do professor comunitário no sul do Brasil. XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina. Campo Grande: UFMS. 2007. **Anais...1 CD-ROM**

_____. Formação Musical do *Lehrer* na década de 30. **Revista do Congresso de Professores de Ensino Superior da Rede Sinodal de Educação**, Santa Maria, 2007, p. 132-134.

_____. Educação musical nas escolas de imigrantes alemães: uma análise a partir de manuais escolares de música. Encontro Da Associação Brasileira De Educação Musical, João Pessoa, 2006. **Anais...** João Pessoa, 2006, p. 301-310.

_____. *Es Tönen die Lieder... um olhar sobre o ensino da música nas escolas teuto-brasileiras da década de 1930 a partir de dois cancioneiros selecionados*. Tese (Doutorado em Música). UFBA, Salvador, 2003.

_____. Uma investigação sobre manuais escolares de música publicados no Brasil na década de 1930. In: 11º Encontro da Associação Brasileira de Educação Musical. Natal, 2002. **Anais...** Natal, 2002

GÉRARD, François-Marie; ROEGIERS, Xavier. **Conceber e avaliar manuais escolares**. Portugal: Porto Editora, 1998.

GERTZ, René. A construção da nova cidadania. In: **Os alemães no Sul do Brasil: cultura, etnicidade, história**. MAUCH, Cláudia e VASCONCELLOS, Naira (Orgs.). Porto Alegre: ULBRA, 1994, p. 29-49.

GIL, Antonio. **Como elaborar projetos de pesquisas**. 3. ed., São Paulo: Atlas, 1996.

GOMES, Derti. **Seminário Evangélico de Formação de Professores: Origem e Trajetória da Instituição e Perfil dos Egressos**. Dissertação (Mestrado em Teologia) Escola Superior de Teologia, São Leopoldo-RS, 2005.

GONÇALVES, Lília; COSTA, Maria. A música nos livros didáticos. VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM. Pernambuco, **Anais...** 1998, p.132-134.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNIOR, Manuel. Imigração, Urbanização e Industrialização. In: **Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos** – Ministério da Educação e Cultura, RJ, 1964.

KOOGAN/HOUAISS. **Encyclopédia e dicionário ilustrado** [direção geral, Abrahão Koogan; supervisão editorial, Antônio Houaiss]. 4^a. Edição, Rio de Janeiro: Seifer, edições Delta, 2000.

KREUTZ, Lúcio. Língua de referência na escola teuto-brasileira. In: CUNHA, Jorge Luiz da e GÄRTNER, Angélica (Orgs.). **Imigração Alemã no Rio Grande do Sul: História, Linguagem, Educação**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2003.

_____. Escolas comunitárias de imigrantes no Brasil: instâncias de coordenação e estruturas de apoio. **Revista Brasileira de Educação**, n. 15, Set/Out/Nov/Dez 2000, p. 159-176.

_____. A representação de identidade nacional em escolas da imigração alemã no Rio Grande do Sul. **História da Educação**, v.5. Pelotas: ASPHR/FaE/UFPel, 1999^a, p. 140-162.

_____. Identidade Étnica e Processo Escolar. **Cadernos de Pesquisa. Revista Quadrimesal**, nº.107, São Paulo, Fundação Carlos Chagas. Autores Associados: Campinas, SP, 1999b, p. 79-96.

_____. Literatura escolar dos imigrantes alemães no Rio Grande do Sul: Fonte inexplorada na história da educação. In: Catani, Denise B. e Bastos, Helena C. (Orgs.). **Educação em Revista. A Imprensa Periódica e a História da Educação**. São Paulo: Escrituras, 1997. p. 111-125.

_____. Escolas da Imigração alemã no Rio Grande do Sul: perspectiva histórica. In: **Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade, história**. Mauch, C. e Vasconcellos, N. (Orgs.). Canoas, RS: Ed. da Ulbra, 1994.

_____. **Material didático e currículo na escola teuto-brasileira**. São Leopoldo: Unisinos, 1994.

_____. Magistério e imigração alemã. A formação do professor católico teuto-brasileiro no Rio Grande do Sul. **Educação e Realidade**, v.12, nº.01, (jan.-jun.), 1987, p.15-43.

LIBANEO, João. Didática. São Paulo: Cortez, 1994.

LUDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MEIHY, José. **Manual de História Oral**. 5. Ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MEYER, Dagmar. Língua e Religião como instituintes da nacionalidade. CUNHA, Jorge Luís da e GÄRTNER, Angélica (Orgs.). **Imigração Alemã no Rio Grande do Sul**: História, Linguagem, Educação. Santa Maria: Ed. UFSM, 2003.

_____. “Alemão”, “Estrangeiro” ou “Teuto-Brasileiro”? Representações de docência teuto-brasileiro-evangélica no Rio Grande do Sul. In 23ª Reunião Anual da ANPED, Caxambu, MG, 2000a. p. 1-17.

_____. **Identidades traduzidas**: Cultura e docência teuto-brasileiro-evangélica no Rio Grande do Sul. Santa Cruz do Sul: EDUNISC: São Leopoldo: Ed. Sinodal, 2000b.

OLIVEIRA, Fernanda. **A função da canção em livros didáticos**: uma análise de conteúdo. Monografia (Especialização em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia: UFU, 2000.

RAMBO, Arthur. Teuto-argentino, teuto-brasileiro, teuto-chileno. Identidades em debate. **Estudos Ibero-Americanos**, v. XXXI, nº.1, PUCRS, 2005.

_____. A história da imprensa teuto-brasileira. CUNHA, Jorge Luís da e GÄRTNER, Angélica (Orgs.) **Imigração Alemã no Rio Grande do Sul**: História, Linguagem, Educação. Santa Maria: UFSM, 2003.

_____. **A escola comunitária teuto-brasileira católica**. A associação de professores e a escola normal. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

_____. **A escola comunitária teuto-brasileira católica**. São Leopoldo: Unisinos, 1994.

RIBEIRO, Maria. **Biblioteca Educação é Cultura - Folclore**. Rio de Janeiro: Bloch: FENAME 1980.

SADIE, (Ed.). **Dicionário Grove de Música** edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SCHALK, Carl. **Lutero e a música. Paradigmas de louvor.** Tradução Werner Ewald. São Leopoldo: Sinodal, 2006.

SCHRÖDER, Ferdinand: **A imigração alemã para o sul do Brasil.** Tradução e Apresentação de Martin Dreher. São Leopoldo: Unisinos; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SEYFERT, Giralda. A identidade teuto-brasileira numa perspectiva histórica. In: **Os alemães no Sul do Brasil:** cultura, etnicidade, história. MAUCH, Cláudia e VASCONCELLOS, Naira (Orgs.). Porto Alegre: ULBRA, 1994, p. 11-28.

SILVA, Luceni. Os contos do canto orfeônico na Paraíba. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educadores Musicais, João Pessoa, 2006. **Anais...** João Pessoa, 2006, p. 589-597.

SILVA, Nisiane. **A representação de música brasileira nos livros didáticos de música.** Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

STAKE, Robert. **Investigación con estudio de casos.** 2. ed. Tradução Roc Filla, S.L: Ediciones Moral, 1999.

SOUZA, Jusamara. **Livros de música para escola:** um bibliografia comentada. N. 3, Porto Alegre: UFGRS, 1997.

TICKS, Luciane. O livro didático sob a ótica do gênero. **Linguagem & Ensino**, v. 8, n. 1, Pelotas, jan./jun. 2005, p. 15-49.

TORRES, Cecília. Entre Livros e métodos musicais para o ensino de instrumentos: diferenças e semelhanças. In: GOBBI, Valéria. (Org.) **Questões de Música.** Passo Fundo: ed. UPF, 2004.

TOURINO, Irene. Livros didáticos para o ensino de música: estrutura, concepções e propostas. **Boletim do NEA, Educação Musical**. Porto Alegre, UFRGS, 1995, p. 39-49.

TRAMONTINI, Marcos. A questão da terra na fase pioneira da colonização. In: **Os alemães no Sul do Brasil: cultura, etnicidade, história**. MAUCH, Cláudia e VASCONCELLOS, Naira (Orgs.). Porto Alegre: ed. da ULBRA, 1994, p. 55- 64.

TRIVIÑOS, Augusto. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a Pesquisa Qualitativa em Educação**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

WILLEMS, Emílio. **A aculturação dos Alemães no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980, p. 270-300.

WILLIANS, Robin. **Design para quem não é designer: noções básicas de planejamento visual**. São Paulo: Callis, 1995.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Ficha do projeto - Colaboradores



CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cantor que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

I Entrevistador

Entrevistador(a) Monia kothe

II Dados do colaborador

Nome completo Hans Günther Naumann

Endereço atual: Jacob Saueressig, 300 Iveti, RS

Profissão atual: aposentado

Profissões anteriores: professor e diretor da Escola Evangélica Iveti

III Dados do contato

Data do contato: 12/11/2007

Forma do contato: pessoal

Data(s) da(s) entrevista(s) 05/12/2007 e 10/07/2008

Local da(s) entrevista(s) Iveti

IV Dados do andamento das etapas e de preparo do documento final

Transcrição: 15/12/2007 até 20/03/2008

Conferência 14/07/2008



CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

I Entrevistador

Entrevistador(a)Monia Kothe

II Dados do colaborador

Nome completo Luiz Alberto Mário Bencke

Endereço atual: Rua Garibaldi, nº 536, Iveti

Profissão atual: professor

III Dados do contato

Data do contato: 12/11/2007

Forma do contato: pessoal

Data(s) da(s) entrevista(s) 29/11/2007

Local da(s) entrevista(s) Iveti

IV Dados do andamento das etapas e de preparo do documento final

Transcrição: 12/12/2007

Conferência: 10/07/2008

Carta de cessão de direitos: 15/08/2008



**CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO**

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iotti-RS

I Entrevistador

Entrevistador(a) Monia Kothe

II Dados do colaborador

Nome completo Ingo Walter Schreiner

Endereço atual: R. Lothar Felipe Christ, 411, Lajeado, RS;

Profissão atual: professor universitário

Profissões anteriores: professor de música

III Dados do contato

Data do contato: 30/11/2007

Forma do contato: telefônico

Data(s) da(s) entrevista(s) 06/12/2007

Local da(s) entrevista(s) Lajeado

IV Dados do andamento das etapas e de preparo do documento final

Transcrição: março de 2008

Conferência: 05/08/2008

Carta de cessão de direitos: 10/08/2008



CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

I Entrevistador

Entrevistador(a) Monia Kothe

II Dados do colaborador

Nome completo Barbara Friedburg

Local e data de nascimento: Hamburg, 1928

Endereço atual: Ahornstrasse, 28. Birkenfeld, CEP 75217, Alemanha

Profissão atual: aposentada

Profissões anteriores: Chantre, diretora do Departamento de Música da IECLB

III Dados do contato

Data do contato: 12/02/2008

Forma do contato telefônico e posterior por carta

Conferência 17/03/2008 foi postada. Chegou ao Brasil no final de abril em função da greve dos correios.

Carta de cessão de direitos: autorizada

Apêndice 2 – Carta de cessão



CENTRO DE EDUCAÇÃO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

Carta de cessão

Eu, _____, CPF _____, residente na cidade de _____ na (rua _____, Nº _____ Bairro _____) autorizo e concedo a Monia Kothe, mestrandona Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (matrícula Nº 2660355), sob a orientação da professora Drª Luciane Wilke Freitas Garbosa, os direitos de publicar, integralmente ou em partes, sem restrições de prazo e citação, minha entrevista gravada no dia _____.

Cidade, ____ de _____ 2007.

Assinatura do colaborador.

Apêndice 3 – Roteiro para entrevista com organizador



CENTRO DE EDUCAÇÃO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

Roteiro para entrevista com organizador

I Identificação

Nome:

Idade

Formação Geral e Musical

Atuação Profissional

II O grupo de trabalho, motivação e periodicidade

Por que resolveu-se produzir um cancioneiro para ser utilizado na escola?

Qual a sua participação na elaboração do cancioneiro “Louvai Cantando”?

Como surgiu a idéia de organizar um cancioneiro?

Quem eram as pessoas envolvidas?

Há algum tipo de registro dos encontros para a organização do “Louvai Cantando”

A seleção do repertório sofreu a influencia de alguém ou de alguma prática?

Algum tipo de hierarquia foi pensada para a organização do repertório?

III O texto

Como foi escolhido o repertório? Havia algum tipo de orientação, em termos de obrigatoriedade de peças que deveriam ser inseridas?
O que foi pensado quando vocês se propuseram a organizar o “Louvai Cantando
Quais foram as fontes para a seleção deste repertório?
Quem montou os arranjos e escolheu as tonalidades do repertório?
Como isto foi feito?

IV O impresso

Por que o livro saiu em um formato pequeno, sem ilustrações?
Como foi definida a forma do livro?
Quem definiu a organização interna do livro, das canções?
Houve algum tipo de “testagem” antes dele ser impresso em quantidade maior?

V Leituras

A quem se destinava o cancioneiro?
Como o livro foi recebido pelos seus leitores?
Houve críticas? Quais? De quem?
Como as canções eram trabalhadas em sala de aula?
Havia uma posição ou uma organização que deveria ser seguida?
Era efetuado algum tipo de preparo prévio antes da execução das canções?

VI Ensino de Música

Como este material pode contribuir para o ensino de música?
Em termos musicais, o que você ressaltaria como positivo no material? E negativo?

Apêndice 4 – Roteiro para entrevista com o professor de música



CENTRO DE EDUCAÇÃO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iotti-RS

Roteiro para entrevista com o professor de música

I Identificação

Nome:

Idade

Formação Geral e Musical

Atuação Profissional

Quando ingressou na carreira docente? Onde, em qual instituição?

No período de 1968 a 1976, quais eram suas funções na escola?

E hoje, quais são?

II Louvai Cantando

TEXTO

Como tomou conhecimento do “Louvai Cantando”?

Por que o cancioneiro foi inserido na escola?

Quais as vantagens desta inserção?

O que o senhor pensa do repertório, ou seja, sobre as canções folclóricas, hinos religiosos?

Por que algumas obras são bilíngües (português e alemão)?

As tonalidades escolhidas são confortáveis para a utilização no contexto escolar?

Para qual faixa etária?

IMPRESSO

O que o senhor pensa sobre o tamanho e o formato do cancioneiro?

E a diagramação? Esta facilita a compreensão do conteúdo do material?

Este cancioneiro tinha um custo acessível na época, 1968 até 1976, período de sua primeira edição?

Todos os alunos adquiriam este material?

LEITURAS

Em que momentos o Louvai Cantando era utilizado?

Este cancioneiro era a base para a aula de música? Como os conteúdos musicais eram trabalhados a partir do cancioneiro?

Como era selecionado o repertório do cancioneiro que seria utilizado nas aulas de música?

Como os alunos ficavam?

Havia alguma seqüência de canções a serem seguidas?

Outras questões

Ensino de música

Como eram distribuídas na carga horária as aulas de música?

Qual a função/objetivos das aulas de música na instituição?

Quais eram os conteúdos das aulas de música?

Qual era a função do canto nas aulas de música?

Qual a função do cancioneiro para as aulas de Música?

Apêndice 5 – Questionário com a organizadora



CENTRO DE EDUCAÇÃO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Ivoiti-RS

Questionário enviado à organizadora

I Identificação

Nome:

Idade

Formação Geral e Musical

Atuação Profissional

II O grupo de trabalho, motivação e periodicidade

Por que resolveu-se produzir um cancioneiro para ser utilizado na escola?

Qual a sua participação na elaboração do cancioneiro “Louvai Cantando”?

Como surgiu a idéia de organizar um cancioneiro?

Quem eram as pessoas envolvidas?

Há algum tipo de registro dos encontros para a organização do “Louvai Cantando”

A seleção do repertório sofreu a influencia de alguém ou de alguma prática?

Algum tipo de hierarquia foi pensada para a organização do repertório?

III O texto

Como foi escolhido o repertório? Havia algum tipo de orientação, em termos de obrigatoriedade de peças que deveriam ser inseridas?

O que foi pensado quando vocês se propuseram a organizar o “Louvai Cantando”

Quais foram as fontes para a seleção deste repertório?

Quem montou os arranjos e escolheu as tonalidades do repertório?

Como isto foi feito?

IV O impresso

Por que o livro saiu em um formato pequeno, sem ilustrações?

Como foi definida a forma do livro?

Quem definiu a organização interna do livro, das canções?

Houve algum tipo de “testagem” antes dele ser impresso em quantidade maior?

V Leituras

A quem se destinava o cancioneiro?

Como o livro foi recebido pelos seus leitores?

Houve críticas? Quais? De quem?

Como as canções eram trabalhadas em sala de aula?

Havia uma posição ou uma organização que deveria ser seguida?

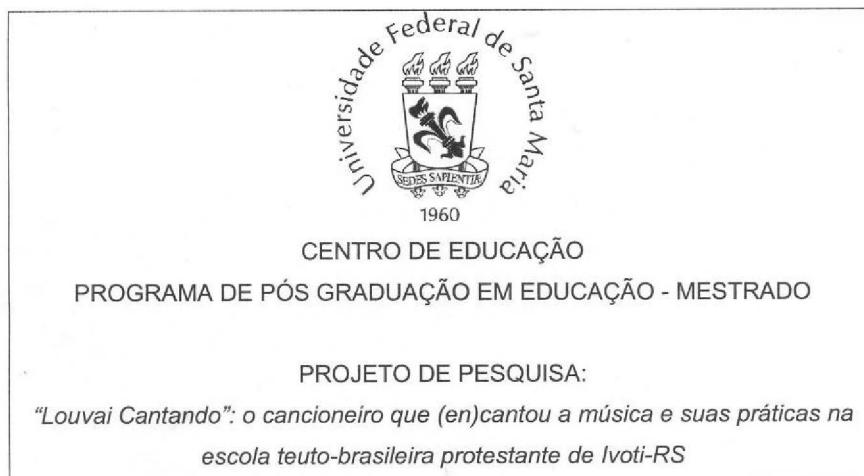
Era efetuado algum tipo de preparo prévio antes da execução das canções?

VI Ensino de Música

Como este material pode contribuir para o ensino de música?

Em termos musicais, o que você ressaltaria como positivo no material? E negativo?

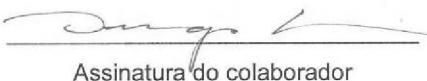
Apêndice 6 – Cartas de cessão



Carta de cessão

Eu, Iago Valter Schreiner,
CPF 008100880/53, residente na cidade de Lajeado, RS, na
rua Lothar Felipe Christ, nº 411
bairro Hidráulica autorizo e concedo a **Monia Kothe**,
mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade
Federal de Santa Maria (matrícula N° 2660355), sob a orientação da professora
Drª Luciane Wilke Freitas Garbosa, os direitos de publicar, integralmente ou em
partes, sem restrições de prazo e citação, minha entrevista gravada no dia
6/12/2007.

Lajeado, 15 de agosto 2008


Assinatura do colaborador



CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cantor que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

Carta de cessão

Eu, **Hans Günther Naumann**, CPF **00464228034**, residente na cidade de **Iveti, RS**, na rua **Jacob Saueressig nº 300**, bairro **Sete de Setembro**, autorizo e concedo a **Monia Kothe**, mestrandra do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (matrícula Nº 2660355), sob a orientação da professora Drª Luciane Wilke Freitas Garbosa, os direitos de publicar, integralmente ou em partes, sem restrições de prazo e citação, minhas entrevistas gravadas no dias **05 de dezembro de 2007 e 10 de julho de 2008, desde que as palavras e frases muitas vezes mal formuladas e até sem nexo, sejam mais ou menos corretamente formuladas.**

Iveti, 14 de agosto de 2008

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Hans Günther Naumann".

Assinatura do colaborador



CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cantor que (en)cantou a música e suas práticas na
escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

Carta de cessão

Eu, Luz A. N. Bunde,
CPF 011115070115, residente na cidade de Iveti, RS, na
rua Garibaldi, nº 536
bairro Farroniella autorizo e concedo a **Monia Kothe**,
mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade
Federal de Santa Maria (matrícula Nº 2660355), sob a orientação da professora
Drª Luciane Wilke Freitas Garbosa, os direitos de publicar, integralmente ou em
partes, sem restrições de prazo e citação, minha entrevista gravada no dia
30/11/2007.

Iveti, 15 de agosto 2008

Luz Bunde
Assinatura do colaborador



CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - MESTRADO

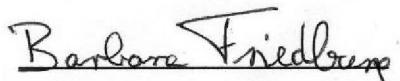
PROJETO DE PESQUISA:

"Louvai Cantando": o cancioneiro que (en)cantou a música e suas práticas na escola teuto-brasileira protestante de Iveti-RS

Carta de cessão

Eu, **Barbara Frieburg**, residente na cidade de **Birkenfeld**, na rua **Ahornstrasse, nº 28**, Alemanha, autorizo e concedo a **Monia Kothe**, mestrandona Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (matrícula Nº 2660355), sob a orientação da professora Drª Luciane Wilke Freitas Garbosa, os direitos de publicar, integralmente ou em partes, sem restrições de prazo e citação, meu questionário enviado no dia 17 de março de 2008.

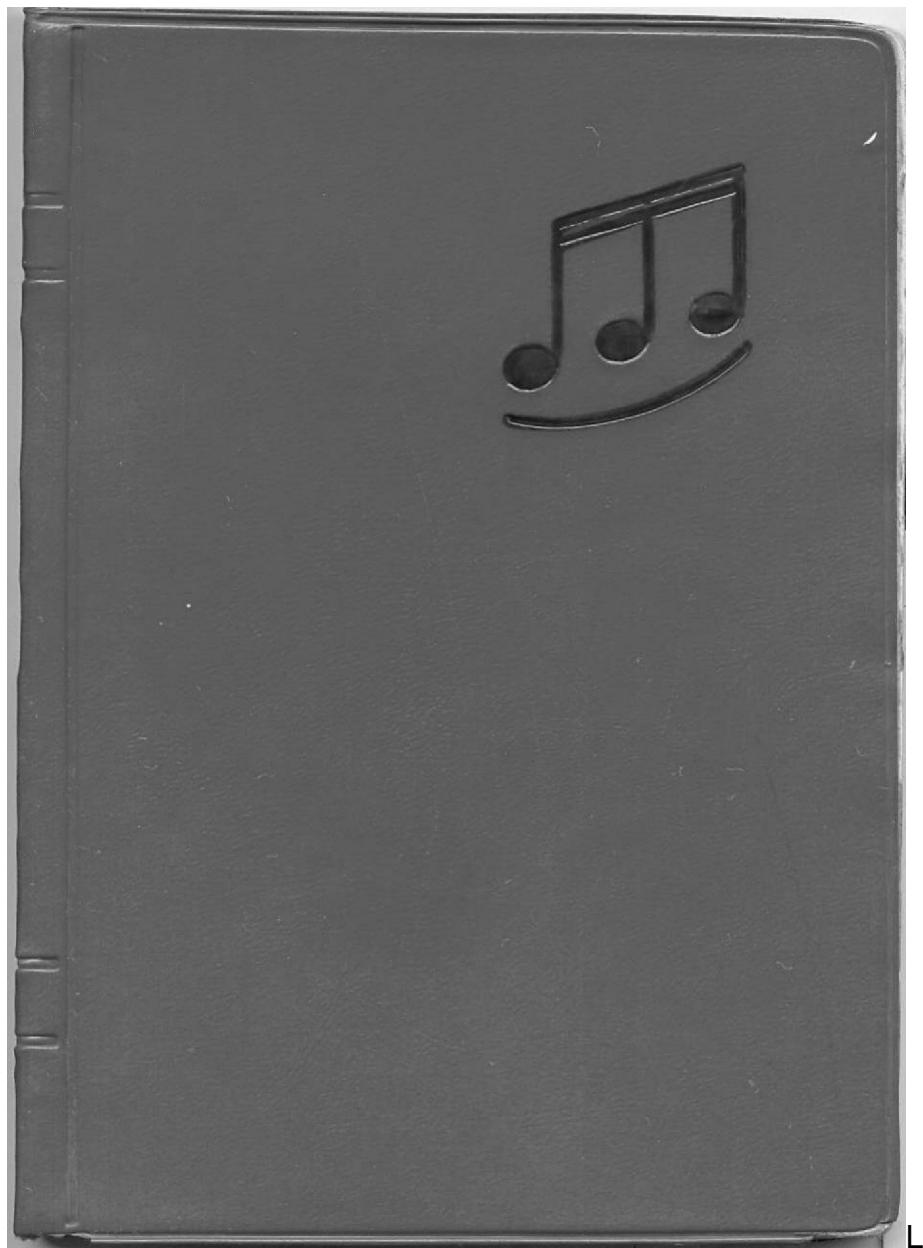
Birkenfeld, 17 de março de 2008


Assinatura do colaborador

ANEXOS

Os presentes anexos encontram-se integrais como arquivo digital no acervo de História Oral do Laboratório de Educação Musical/ LEM/ CE da Universidade Federal do Santa Maria, RS.

Anexo 1 – Louvai Cantando



85 De manhãzinha

1. De manhãzinha, quando eu sigo pelo es-tra — da ,
minha bo-iada pra invernada vou le - var —
São dez cabeças, muito pouco, quase na — da .
mas não tem outros mais bo-nitas no lu — gar — .
Oh — ! boia-dei-ro que o di-a já vem — .
Pe-ga o teu gado e vai pensando em teu bem — .

2. De tardezinha,
quando eu sigo pela estrada,
a filharada
está doidinha a me esperar.
São dez filhinhos,
muito pouco, quase nada,
mes não têm outros
mais bonitos no lugar.
Oh! boiadeiro,
que a tarde já vem.
Pega o teu gado
e vai pensando em teu bem.

3. E quando chego
na cancela da morada,
minha Rosinha
vem correndo me abraçar.
É pequenina,
miudinha, quase nada,
mas não tem outra
mais bonita no lugar.
Oh! boiadeiro,
que a tarde já vem.
Pega o teu gado
e vai pra junto de teu bem.

Meu barco é veleiro

Lundu, Sergipe

86

1. Meu barco é veleiro das ondas do mar. 1. Como me a-
lembro da ca - sinhá de O-linda e lu-a bastante
lin-dá lo-man-do banho de mar. o-eh!
2. As pescaria,
quando o mar se alvorocha,
cava lá, perna de moça,
camorim pra se pescar, ó-eh!
3. Se é à tarde,
quando, o vento pestaneja,
sino coó carrião da igreja
fazendo a gente chorar, ó-eh!
4. Nossa Senhora
me dê só três mês de vida
se eu não vi Sá Minigida
pinicando o sacristão, ó-eh!
5. Trás-ante-ontem
vi um caso extraordinário:
a galinha do vigário
mastigando uma minhoca, ó-eh!

94 Gaúcho sou

Gaúcho sou — nasci fe-liz —
Gaúcho sou — nasci fe —
— Nesta terra formosa onde estou — sob o céu de meu
fe-liz — Gaúcho sou —
lindo paí — vim lá de fo — ra —
— nasci fe-liz nesta ter-ra far-mo-sa onde estou
sou la-ca — dor — só não pude pren-
sob o céu de meu lindo paí — só não pude pren-
dê aí agora — o meu amor — Ai, que ven-
dê aí agora — o meu amor, o meu amor —
Ai, que ven-tu — ra — ai que prazer — ! Se transfi —
Ai, que ven-tu — ra, — ai que prazer —

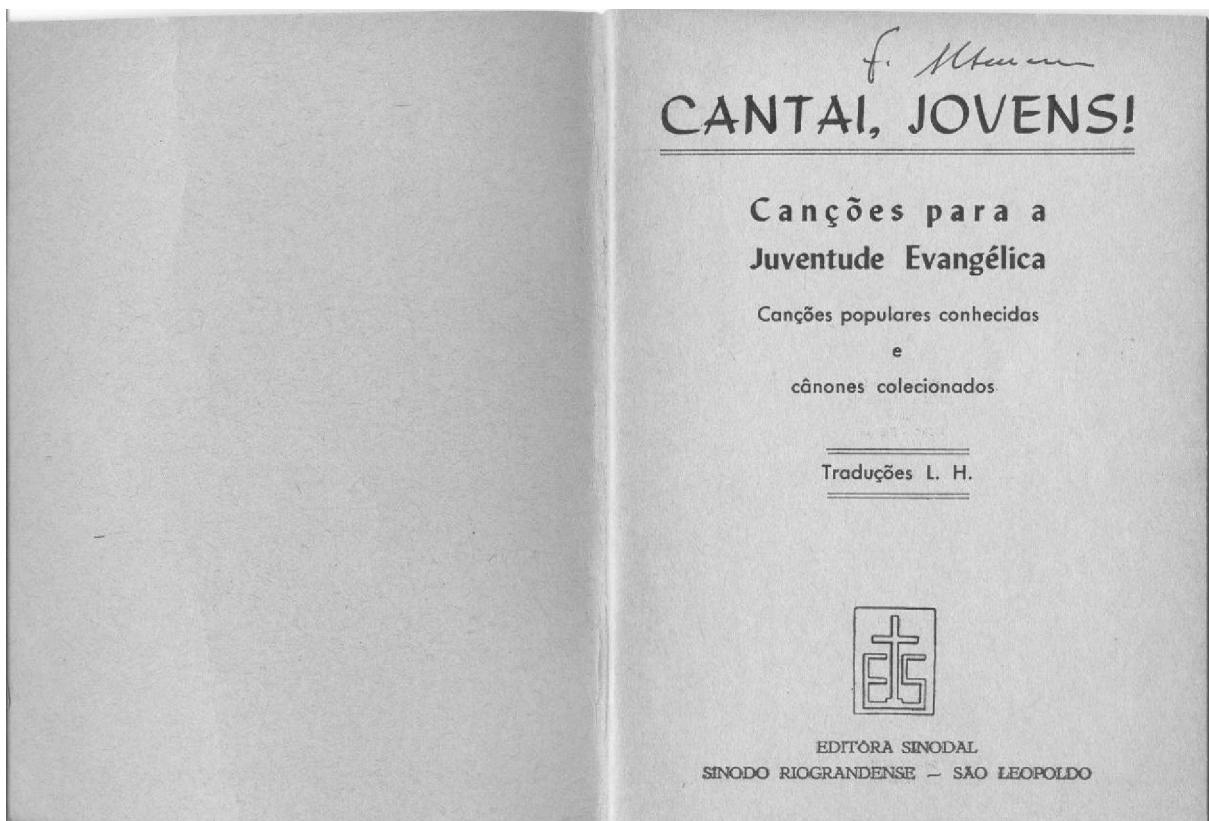
gu — ra — o meu vi — ver —
Se transfi — gu — ra — o meu vi —
ver. Rosa dos pagos, ale — gria do rincão, é a
môça feiti — ceira que rou — bou meu cora — ção.

Ouviste o sino

95

1. Ouviste o si — no a ba — da — lar: don, don
Vom Turme klingt das Glöck — ken — spel:
(Fin) Don, don, don, don, don, don, don, don, don
don, don, don, don, don, don, don, don, don

Anexo 2 – Cantai Jovens



— 26 —

27. (Mel.: Hab' mein Wagen voll geladen).

1. O meu carro está lotado
Com velhucas moles.
Ao entrarmos no povoado
Ralham como foles.
Pois nem na volta nem na ida
As velhas levo mais na vida!
Vá, baio, vá á á!
Vá, baio, vá!
2. O meu carro está lotado
Com uns velhos burros,
Ao entrarmos no povoado
Soltam fortes urros.
Pois nem na volta nem na ida
Os velhos levo em minha vida.
Vá, baio, vá á á! Vá, baio, vá!
3. O meu carro está lotado
Com meninas belas,
Pelas ruas do povoado
Bem cantaram elas.
Pois sim, na volta e na ida
As moças levo em minha vida.
Vá, baio, vá á á! Vá, baio, vá!

28. (Mel.: Mein Hut, der hat drei Ecken).

1. O meu chapéu tem pontas,
Três pontas de chapéu
E sem as tais três pontas
Não era meu chapéu.

Canta-se muitas vezes a mesma estrofe e substitui-se cada vez uma palavra mais por movimento explicativo, até que a canção toda consistir sómente de movimentos.

— 27 —

29. (Mel.: Jetzt fahrt wir übern See).

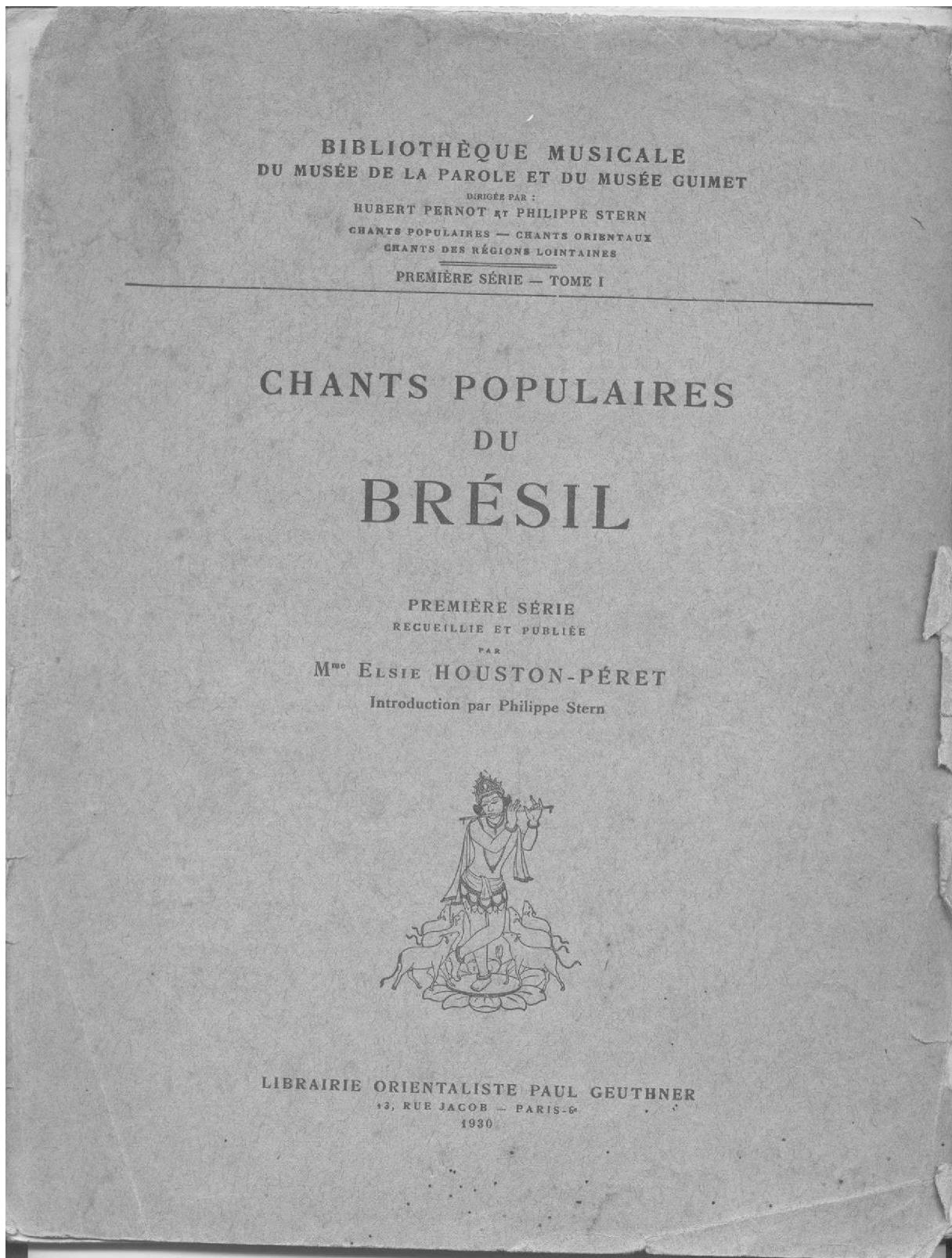
1. Passamos pelo rio, pelo rio.
Passamos pelo (rio).
Com bote meio velho,
Velho, velho, velho,
Com bote meio velho
Velho, velho, velho.
Nem remo lá se (viu).
2. Pisando o firme chão, firme chão,
Pisando firme (chão),
Cantaram aves belas,
Belas, belas, belas
Cantaram aves belas
Rompeu um dia (bom).
3. O caçador tocou bem tocou,
O toque eco(ou).
E todos caçadores,
tocam, tocaram, tocaram,
De todos caçadores
O toque eco(ou).

N. B. Cada estrofe é cantada duas vezes, na repetição é omitida a sílaba entre parêntesis. Os que fizerem um erro ficam sujeitos a cantarem um solo.

30. (Mel.: Es klapperten die Klapperschlangen).

1. As cascavéis lá chocaharam,
— Como ouvi falá —
As cascás quase rebentaram,
— Como ouvi falá.

Anexo 3 – *Chants Populaires Du Brésil*





CORDON D'ARGENT EST "SUCENA" (!)

*Cordon d'argent est "sucena"
Mulatresse prune est brune.
De te laisser, ça me fait de la peine,
De te prendre, j'ai peur.*

23. A CASINHA PEQUENINA

MODINHA

Moderato $\text{♩} = 66$

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time (indicated by a '2' over a '4') and a key signature of one flat. The first staff starts with a treble clef. The lyrics are: "Tu não te lembras da ca - si_nha peque_ni - na, onde o nosso amor nas - ceu! ai! Tu não te lembras da ca - sinha peque.ni - na, onde o nosso amor nas - ceu! ai! Ti_nha um coqueiro do la _do que coita - do de sau_da - de já mor - reu! Ti - nha um coqueiro do la _do que coi ta - do de sau_da - de ja mor - reu!". The tempo is marked as 'Moderato' with a note value of a quarter note equal to 66.

(1) De açucena, fleur du Brésil, sorte de narcisse.

Anexo 4 – Manuscritos de Ingo Schreiner

Lampião de gás Jão Paulo

Lampião de gás, lampião de gás, quanta saudade
você me traz. 1. Da sua luzinha verde azulada
queiuliminha - va minhajane - la, do almo - fa - dinha
lá da calça - da, pa - lhe - ta bran - ca, cal - ça - per - ta - da. D.C.
2. Do biblióque, do diabolô,
me dá fequinho, vai novizinhô,
de pular corda, brincar de roda,
do Benjamim, Jagunço e Chiquinho.
3. Do bonde aberto do carreiro,
do vassourineiro com seu pregão,
da vovozinha, muito branquinha,
fazendo rosas, fresquinhos e pão.
4. Da garotinha fria e fininha
escorregando pela vidraça,
do sabugueiro grande e cheiroso
lá no quintal da rua da Graça.
5. Da minha São Paulo, calma e serena,
que era pequena, mas grande de mais
agora cresceu e tudo morreu.
Lampião de gás saudade me traz.

De manhãzinha. Noite

1. De manhãzinha quando eu sigo pela estrada - da - ,
minha boia - da - da praiver - na - da - var - .
São dez ca - be - cas, muito pou - co, qua - se na - da - ,
mas não tem ou - tra - mais bo - nitas no lu - gar - .
Oh - ! boia - dei - ro que di - a já vem. Pe - gatou -
ga - doei - rai - pensando em teu bem - .
2. Detardezinha,
quando eu sigo pela estrada,
afilhara da
esta doidinha ama esperar.
São dez filhinhos,
muito pouco, quase nada,
mas não têm outros
mais bonitos no lugar.
Oh! boiadeiro
que a tarde já vem,
Pega o teu gado
e vai pensando em teu bem. e vai pra junto de teu bem.

Roda carreta Paulo Ricciel

1. Ra - da, ra - da, ra - da car - re - ta, ra - da lá pro fim do mundo.
Ra - da, ra - da, ra - da car - re - ta, ra - da que nós va - mos juntas.
O boi da ponte do Des - tino, companheiro das pes - ranças,
o boi bras - ilô de - sejo, pa - rê - ha do Co - nz - q - o.
Sem perto do carre - tei - ro é boi Desen - ga - nô é boi I - lu - são.
2. Roda, rodá, rodá carreta,
sobe a serra da Amazônia.
Roda, rodá, rodá carreta,
rodá que a estrada é dura.
3. Roda, rodá, rodá carreta,
desce a serra da Amazônia.
Roda, rodá, rodá carreta
escreve na areia saudade.
4. Roda, rodá, rodá carreta,
roda lá pro fim da estrada.
Roda, rodá, rodá carreta,
pega que lá não tem nada.

*Em pulo do carretel
e vai desen - ga - nô, é boi I - lu - são*

Noites gaúchas RGS.

1. Quando a noi - te ve - mês - cen - do lu - ar, com sua
luz raipe - lo céu a bri - lhar, sai o ga - ú - cho, só, can -
tando a to - ada, se - que do - le - te pensa - ti - vo pa - la estrada.
Nao há, não há noi - te maisa - zul, a - zul daqueas
noites do Rio Grande do Sul.

2. Se ouve ao longe o folgar do muchirão,
a gauchada tonda canta uma canção.
Desce a garôa como um voo no coração,
todos se apressam pra tomar seu chimarrão.
Pan - gashor e Fernando Chaves.