UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO - OESTE, UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM EDUCAÇÃO

VIVIANE CRISTINA PRINCIVAL

Наші люди співають (*NASHI LIÚDE SPIVAIUTH).*

MÚSICA, CULTURA E ENSINO:
O CANTO UCRANIANO E SEUS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZADO EM COMUNIDADES DE DESCENDENTES DE IMIGRANTES DESTA ETNIA NO PARANÁ.

IRATI – PR
2018

VIVIANE CRISTINA PRINCIVAL

NASHI LIÚDE SPIVAIUTH

MÚSICA, CULTURA E ENSINO:
O CANTO UCRANIANO E SEUS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZADO EM COMUNIDADES DE DESCENDENTES DE IMIGRANTES DESTA ETNIA NO PARANÁ.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual do Centro Oeste - UNICENTRO, para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Educação.
Linha de pesquisa: Educação, Cultura e Diversidade.
Orientadora: Profª. Drª. Poliana Fabíula Cardozo.

IRATI – PR
2018

VIVIANE CRISTINA PRINCIVAL

NASHI LIÚDE SPIVAIUTH

MÚSICA, CULTURA E ENSINO:
O CANTO UCRANIANO E SEUS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZADO EM COMUNIDADES DE DESCENDENTES DE IMIGRANTES DESTA ETNIA NO PARANÁ.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO para a obtenção do título de Mestre em Educação. Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Banca Examinadora em __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Poliana Fabíula Cardozo – (orientadora) UNICENTRO.

_____

Prof. Dr. Paulo Renato Guérios - Membro Titular Externo,
Universidade Federal do Paraná - UFPR.

_____

Prof. Dr. Emerson Luís Velozo - Membro Titular, UNICENTRO.

Dedico este trabalho aos descendentes de imigrantes ucranianos no Brasil e às demais pessoas que amam e dedicam-se à cultura desta etnia.

À memória de meu avô Miguel Tomen e de minha mãe Nessy Tomen Princival, pelo ensino do canto e zelo pelas nuances da cultura ucraniana.

Às pequenas Elisa e Paola (priminhas), cuja chegada trouxe grande alegria para minha vida.

AGRADECIMENTOS

A gratidão, a meu ver, é um dos enlaces mais nobres nessa passagem que é a vida. O tempo tão desejado que foi minha imersão no mestrado, favoreceu-me em crescimento e vivências que foram possíveis, também, graças à colaboração de muitas pessoas.

Agradeço ao meu pai, Tadeu Princival, por acreditar nos meus sonhos e pelo alicerce que me é, bem como toda minha família. À Eneide, por cuidar de mim e do meu pai. À Nane, por me ouvir sempre. À minha tia e madrinha Néia, por auxiliar prontamente em minha pesquisa, e por me presentear com livros da cultura ucraniana que em muito favoreceram este estudo. Aos meus primos que fazem papel de irmãos, principalmente o João Paulo Zierhut, a Jacqueline, a Izabel e o Luís Henrique Tomen Machado, o Rafael Marcuzzo e a Sara Camila Tomen, que me amparam tanto, cada qual à sua maneira.

À Professora Poliana Fabíula Cardozo, minha orientadora, cujo amparo neste tempo também se tornou de amizade. Não sei quantas vezes lhe pedi as coisas... Obrigada por confiar em mim e em minhas artes. Por me ajudar a crescer neste tempo, aparar minhas arestas e me incentivar. Obrigada por ter sido tão presente. Sem o seu auxílio, esse tempo talvez não tivesse sido tão profícuo. Selo minha gratidão, com o compromisso docente de ser para meus alunos, ao menos uma fração do elo de aprendizado e crescimento que você é para mim.

Agradeço à CAPES que, por meio da bolsa de pesquisa me permitiu viver integralmente esse tempo de estudo e produção.

À comunidade ucraniana de Santa Maria do Oeste, e ao Grupo Folclórico e Centro Cultural e de Estudos Poltava, de Curitiba, por acolher minha pesquisa. Sublinho minha gratidão às colaborações do João C. Tomen, Ana Anelly Tomen, Elias Berezoski, Lúcia Kordiak e Jocélio Kordiaki em Santa Maria, e de Jairo Nascimento, Ilda Sydorak Popadiuk, Maestro Igor Yulian Kovaliuk, Mariana Dec, Isabela Mantoan, Victor Cordeiro, Monique Benoski, Eloy Rocha Júnior, Marta Sidyr, Julia Regina Bordun Bertoldi, Fernanda Dranczuk, Thais Sperka, Regina Sato (obrigada pela blusa para o espetáculo), e Marcia Rudek no Grupo Poltava. Minha especial gratidão ao meu amigo Ouphir Pesch que sugeriu minha aproximação ao Grupo Poltava, o que favoreceu não somente a realização desse estudo, mas também meu crescimento enquanto musicista pela vivência com a arte folclórica.

Agradeço ao meu amigo Carlos Eduardo Pacheco, o *cossako*, pela ajuda fundamental nas traduções exímias das fontes primárias desta pesquisa. Obrigada pela paciência e amizade.

Ao professor Dr. Paulo Renato Guérios, que desde longa data inspira minha pesquisa, e neste momento aceitou integrar minha banca.

Ao Professor Dr. Emerson Veloso, por aceitar integrar minha banca, e pela confiança em tantas fases de produção neste tempo que foi o mestrado.

À Professora Oksana Boruszenko, pela inspiração, por abrir caminhos à pesquisa da imigração ucraniana ao Brasil, e pela amizade que se estabeleceu nesse tempo em que gentilmente conversou comigo incansáveis vezes.

Ao Professor Rafael Siqueira de Guimarães, por me inspirar a estudar a cultura das comunidades.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Unicentro, por suas contribuições com os seminários, leituras, e pela paciência em tantas ocasiões que pedi as coisas. Aos meus colegas da turma ingressante em 2016, principalmente ao Diego Gilvan dos Reis, à Silvéria Ferreira e Andréia Bandeira, por tanta coisa dividida. Ao Rudolpho Schlumberger Neto, secretário do PPGE Irati, por tanta paciência e bondade nesses dois anos, e do mesmo modo à Anabelli. À Professora Jamile Santinello por me acolher no estágio docente, e aos alunos da graduação em Pedagogia, Campus Santa Cruz.

À Daiane Solange Stoeberl da Cunha pela amizade e inspiração na educação musical, no ensino de arte, e na vida.

À Graziele Potoski por todo apoio e carinho de irmã. E ao Anderson Campanharo.

À Esperanza Mara Filgueira Rama, pelo amor à Arte e à Música Antiga, e pela amizade de além-mar que me ajuda cantar a música que é a vida. Como uma soprano e uma contralto devem ser.

À Kamilla Kleine Ribeiro pela paciência, amizade e amparo. À Vanieli Valério, Fernanda Reis, Alessandra Faria e Bruno Zampier. Luis Henrique Seródio. Daniel Pires. Sandra Beatriz e Julio Stanckzik. Evandro de Souza, Andreia e Cecília. Patrícia, Tarcísio e Rafael Bronislavski Figueiredo Rocha. Afonso Chimanski, Gabriela D'Ávila Brunstrüp e Tarsila. Patrícia Toledo. Geraldo Margellin, Viviam Rocha e Francisco. Derick e Jéssica Sulivan Laureano. Padre Ivan Chulek. Israel Bahls. Nícolas Piocoppi. Felipe Slobodzian. Silvia S. Caetano Eisele. Lois Gomez. Valdirene, André e Lorena. Irmã Elena Gatica Romero e as demais amigas

religiosas da Congregação de Jesus. A Damily Wierzynski, Mariana Brilhante e Natália Gandin pelo apartamento em Curitiba quando realizei a pesquisa de campo. Ao GPP e ao MUR diocese de Guarapuava. Ao José Correia Ramos Neto. À Mariza e Alceone Ianse e família. Às queridas professoras Kelly Cordeiro, Zenete Eurich e Maria Lucia Grande. Ao Ericlen Rodrigues. Erica Dias Gomes. Juliana Camargo Rodrigues. Camila do Nascimento. Mônica e Vinícius Camatti. Maíse Lopes. Rafael e Aline Brodbeck, pela inspiração. À Fernanda Siqueira pela amizade que foi alicerce e inspiração sobretudo em um tempo importante.

Ao Jean Henrique Wichinoski, pela amizade, pelas *braingstorms* criativas e por nunca deixar levaram embora as minhas refeições nos vôos, enquanto eu sempre durmo.

Ao Padre Gian Paulo Ruzzi, pela paciência e direcionamento.

Ao meu amigo Lucas Henrique Mattos. Ao professor e amigo Carlos Nougué, e ao Marcel Barboza.

À Larissa Leone Isaac Souza, Chirlei Matos, Jonathan Santana, Eugênio Bruno, Anna Carolina Papa, Bruno Mendes e os demais amigos do Centro Dom Bosco no Rio de Janeiro, pela inspiração. Ao Professor Sidney Silveira e Carla.

À Mar, Marcela Mendes, ao Professor Samuel Gomes Gechele e toda a equipe do Centro de Artes La Bayadère, de Guarapuava-PR, pela confiança e por me proporcionar vivências artísticas com o ballet e a música, desde as aulas aos espetáculos que configuram momentos importantes e de aprendizado artístico. Ao Will Ribeiro, obrigada pela parceria nas vivências com a dança e pela força (no aprendizado e nos aéreos mesmo, srsr). À minha amiga e professora Jéssica Przygocki por me ouvir e incentivar tanto. À Tuka Gelinski e Anariel Sanches, pela inspiração no ballet. Porque arte e vida se misturam.

Agradeço incansavelmente à Deus, que ordena todas as coisas, como Pai de bondade e sabedoria.

"Onde a palavra cessa, começa a canção, exultação da mente explodindo adiante da voz." (Thomas Aquinas, Comment in Psalm, Prólogo)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Igreja da comunidade de descendentes ucranianos em Santa Maria do Oeste.....19

Figura 2 – Grupo Folclórico Ucraniano Poltava, pós-espetáculo no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra, julho de 2017.....19

Figura 3 – Livro de *koliadê,* impresso pelos padres basilianos, em Prudentópolis, em 2012. Este livro pertence à Catedral ucraniana de Curitiba, e de acordo com a tipografia da época, é similar aos livros de *koliadê* utilizados em Santa Maria do Oeste na década de1990.....22

Figura 4 – Colégio Imaculada, em sua fundação. Fonte: site oficial do Colégio.....64

Figura 5 – Figura 5 - Colégio Imaculada, atualmente.....65

Figura 6 – Estudantes do Colégio São José na década de 1940. Fonte: site oficial do Colégio.....65

Figura 7 – Colégio São José, atualmente. Fonte: site oficial do Colégio.....66

Figura 8 – Livro de alfabetização em ucraniano, utilizado nas escolas catequéticas em Santa Maria na década de 1970.....67

Figura 9 – Livro de alfabetização em ucraniano, utilizado nas escolas catequéticas em Santa Maria na década de 1970.....67

Figura 10 – Fragmento de material didático utilizado na comunidade de Santa Maria durante a escola catequética de janeiro de 2014. Material desenvolvido e aplicado por duas religiosas da Congregação Servas da Imaculada, vindas de Prudentópolis-PR.....68

Figura 11 - Divulgação do curso de pessânka em Santa Maria do Oeste, novidade de 2018.....68

Figura 12 - Catecismo da Igreja Greco-católica ucraniana. Sugestão de leitura das freiras catequistas. O catecismo consta de referências teologais também para o canto.....69

Figura 13 - Catecismo da Igreja Greco-católica ucraniana. Sugestão de leitura das freiras catequistas. O catecismo consta de referências teologais também para o canto.....69

Figura 14 – Curso de bróia ofertado pelo Grupo Poltava. Fonte: página oficial do Grupo Poltava no Facebook.....71

Figura 15 – Oficina de bordado ucraniano, ofertada pelo Grupo. Fonte: página oficial do Grupo no Facebook.....71
Figura 16 – Curso de pêssanka, ofertado pelo Grupo Poltava.....72
Figura 17 - Cartaz chamada para retorno das atividades do Grupo Poltava, lançado em janeiro de 2018. Fonte: página oficial do Grupo Poltava no Facebook.....72
Figura 18 - Aquecimento de ensaio do departamento de dança do Grupo Poltava.....73
Figura 19 – contracapa de livro de cantos utilizado pela comunidade de Santa Maria do Oeste. Fonte: arquivo pessoal.....79
Figura 20 – Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana, uma espécie de visita guiada.....79
Figura 21 – Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana.....80
Figura 22 - Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana 80
Figura 23 - Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana.....81
Figura 24 - Registro do meu figurino preparado no camarim do espetáculo do Grupo Poltava no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra em Curitiba, em julho de 2017.....81
Figura 25 - Ramos que preparei para participar da celebração junto da comunidade ucraniana de Santa Maria, 2017.....82
Figura 26 - *Tserkóvni Pisni* - Canções da Igreja. Livro de cantos.....85
Figura 27- *Tserkóvni Pisni* - Canções da Igreja. Livro de cantos utilizado pela comunidade de Santa Maria do Oeste para as canções religiosas de todo o ano litúrgico.....88
Figura 28 - Livros de canto e livros litúrgicos com menção aos cantos, utilizados pela comunidade greco-católica em Santa Maria do Oeste.....88
Figura 29: Coxias do Teatro Guaíra, pré-espetáculo do Grupo Poltava no Festival das Etnias do Paraná, em julgo de 2016.....92
Figura 30: bastidores do espetáculo do Grupo Poltava no Festival das Etnias do Paraná no Teatro Guaíra, em julho de 2016..... 92

Figura 31 - bastidores do espetáculo do Grupo Poltava no Festival das Etnias do Paraná no Teatro Guaíra, em julho de 2016.....92
Figura 32 – performance *arkan.* Festival das Etnias do Paraná, 2017.....99
Figura 33 - Maestro Igor Yulian Kovaliuk regendo a orquestra e o coral Poltava durante o espetáculo do Grupo no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra. Julho de 2017.....99
Figura 34 - ensaio pré-espetáculo, 2017.....99
Figura 35 – ensaio do departamento de dança, na sede do Grupo Poltava.....100
Figura 36- Dança, coral e orquestra Poltava no Festival das Etnias do Paraná, julho de 2017.....101
Figura 37 - ensaio da Fialka.....101
Figura 38 - Apresentação da Fialka, orquestra de banduras no Festival das Etnias do Paraná em julho de 2017.....102

Resumo

O presente estudo versa acerca do canto ucraniano e de seus processos educativos em comunidades de descendentes de imigrantes desta etnia no Paraná. Considerando a forte presença das polifonias vocais nas comunidades ucranianas espalhadas pelo estado, é possível diagnosticar que o canto lhes é legitimado enquanto patrimônio intangível de cultura desde a chegada dos primeiros imigrantes ucranianos ao Brasil. Em uma perspectiva etnomusicológica, o canto, portanto, compõe a identidade cultural da comunidade ucraniana. Todavia, faz-se relevante compreender como o canto ucraniano se mantém neste grupo social há quase dois séculos no Brasil. Deste modo, este estudo se propõe a compreender os processos educativos que mantém e legitimam o canto ucraniano como elemento agregador à identidade de cultura, situar o canto ucraniano em seu caráter simbólico na compreensão de memória para o grupo, e identificar a função social do canto ucraniano na cultura de seus descendentes em duas comunidades no Paraná: em Santa Maria do Oeste e no o Grupo Folclórico Ucraniano Poltava em Curitiba; bem como conhecer tais comunidades a partir de sua produção musical vocal. Por meio de uma abordagem etnográfica, esta pesquisa desenvolve um estudo descritivo de ambas comunidades referidas. Para o campo da Educação, esta reflexão sublinha os processos de ensino e aprendizado de um ensino não-formal, que se dá na tessitura cultural cotidiana das comunidades.

Palavras-chave: Educação não-formal. Arte e cultura. Canto ucraniano. Educação estética. Imigração ucraniana.

Abstract

The present study states about Ukrainian singing and its educational processes in immigrant offspring communities of this ethnic group in the State of Paraná, Brazil. Considering the strong presence of vocal polyphony in Ukrainian communities scattered throughout the State, it is possible to diagnose that singing is legitimized as a cultural intangible heritage since the arrival of the first Ukrainian immigrants to Brazil. From an ethnomusicological perspective, singing therefore forms the cultural identity of the Ukrainian community. However, it is relevant to understand how Ukrainian singing has remained in this social group for almost two centuries in Brazil. Thus, this study aims to understand the educational processes that maintain and legitimize Ukrainian singing as cultural identity, points out the Ukrainian singing in its symbolic character in the understanding of memory for the group, and to identify the social function of Ukrainian singing in the culture of their offspring in two communities in the State of Paraná: in Santa Maria do Oeste and in the Ukrainian Folk Group Poltava in the city of Curitiba; as well as to know these communities from their vocal musical production. Through an ethnographic approach, this research develops a descriptive study of both referred communities. For the Educational Field, this reflection emphasizes non-formal teaching and learning processes, which occurs in the daily cultural composition of the studied communities.

Keywords: Non-formal education. Art and culture. Ukrainian singing. Aesthetic education. Ukrainian immigration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

Capítulo 1: DEFINIÇÃO DA METODOLOGIA. 25

Capítulo 2: CONSIDERAÇÕES À IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE, E A QUESTÃO DA IMIGRAÇÃO 28

2.1 Identidade cultural. 28

2.2 Identidade cultural de descendentes de imigrantes (ucranianos).....34

2.3 A compreensão de memória para o grupo. 38

2.4 Patrimônio identitário cultural. 40

Capítulo 3: CULTURA, COMUNIDADES E SONORIDADES..... 44

3.1 Sonoridades, cultura e comunidades na pós-modernidade.....44

3.2 Voz cantada como patrimônio identitário cultural de comunidades de descendentes ucranianos no Paraná. 50

Capítulo 4: EDUCAÇÃO, CULTURA E *ESTHESIA*......57

4.1 Processos educativos e ensino não-formal.....57

4.2 Educação, cultura e comunidades: breves considerações sobre escolas de imigração e escolas étnico-comunitárias no Brasil 61

4.3 Ensino étnico-ucraniano em Santa Maria do Oeste 66

4.4 Ensino étnico-ucraniano no Grupo Poltava.....70

4.5 Educação estética, a educação dos sentidos: pensar a *esthesia* na arte simbólica da cultura.....74

Capítulo 5: OS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZADO DO CANTO UCRANIANO NA COMUNIDADE DE SANTA MARIA DO OESTE E NO GRUPO POLTAVA.....78

5.1 CENA 1: A celebração do domingo de Ramos em Santa Maria do Oeste.....82

5.2 CENA 2: “Eu aprendi a cantar com meu pai, indo na igreja com ele” 83

5.3 CENA 3: “Dá saudades do grupo de cantores que visitava as casas no tempo do natal” 84

5.4 CENA 4: “Quando morrem os membros mais velhos da comunidade, morre a cultura também. Eram eles que sabiam cantar a maioria dos cantos” 85

5.5 CENA 5: “Os mais novos querem aprender, mas não tem incentivo” 88

5.6 CENA 6: Transformações atuais e planos para o futuro 88

5.7 CENA 7: Grupo Poltava: Primeiras aproximações 89

5.8 CENA 8: “Ela sabe o idioma, é ucraniana” 93

5.9 CENA 9: O que se aprende na quarta-feira no Grupo Poltava..... 94
5.10 CENA 10: “Professor, professor, veja o que a gente ensaiou!” 96
5.11 CENA 11: Recebi funções práticas no Grupo 97
5.12 CENA 12: Maestro Igor Kovaliuk 97
5.13 CENA 13: O canto ucraniano no Grupo Poltava não está só no coral 99
5.14 CENA 14: Uma explicação sobre os ciclos da existência do Grupo Poltava.102
5.15 CENA 15: Continuidade: segue o aprendizado do canto ucraniano 103
5.16 **ANÁLISE E DISCUSSÕES**.....104
CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....113
REFERÊNCIAS 115

INTRODUÇÃO

> *Enquanto os "taliane[1]" brigavam, nosso povo cantava. Assim começou: uma ou duas pessoas no começo. Logo 100 ou 200 pessoas se juntavam. [...] Assim cantavam sem dirigente, sem ensaio prévio, e era bonito que dava gosto de ouvir. "E o que cantavam?", pode perguntar algum cantor. Cantavam tudo o que sabiam! Além dos cantos de igreja, santos, cantavam "Juro j moía, juro", "Pani mala, pana Petrucha kohala", "Tchumatchenka", [cantigas conhecidas como holomeikas] e assim por diante (KOBREN, 1936, in GUÉRIOS 2012, p. 43.)*

Ocorrida no final do século XIX, a imigração ucraniana ao Paraná apresenta um caráter ambíguo entre a extrema precariedade material e riquezas tão peculiares de sua cultura. Há praticamente dois séculos, espalhados então por várias regiões do estado, os descendentes de imigrantes de ucranianos ainda mantêm muito comumente aspectos tradicionais desta etnia. Em torno principalmente da religião católica do rito oriental, qual Guérios (2012) já sublinhou enquanto identidade de cultura aos imigrantes ucranianos e seus descendentes, podem ser elencadas muitas outras práticas culturais.

O exemplo da benção da *paska*, que é benção da cesta de alimentos na ocasião da celebração litúrgica do sábado de aleluia que antecede o domingo de páscoa.

onde as famílias levam à igreja suas cestas contendo dois pães: *paska e baba*, linguiça, pernil de porco, laticínios, sal, pimenta, raiz forte com beterraba, ovos de galinha cozidos e coloridos, as *pessânkas*, que são ovos pintados e escritos à mão com cera e agulha, frutas, flores e alecrim e uma vela. Tudo coberto com a toalha bordada que é chamada de *rushnyk.* Isso tudo será servido em família, no café da manhã do domingo de Páscoa, refletindo sobre a ressureição de Cristo, a vida nova que Ele traz e a união da família toda em volta da mesa. Além da iconografia e dos arranjos decorativos comumente por toda igreja na harmonia de um mesmo estilo estético de arte. Também pela tradição religiosa, a linguagem. A recitação dos textos e orações das celebrações litúrgicas do rito católico oriental é proferida pelo celebrante e pela comunidade na língua ucraniana. Do mesmo modo a voz cantada que ressoa em polifonias vocais[2] de até seis vozes, transmitidas de geração em geração em suas comunidades.

---

[1] Segundo Guérios (2012), este imigrante ucraniano faz menção aos imigrantes italianos que dividiam a embarcação.

[2] Polifonia é uma palavra de origem grega, que significa "muitas vozes". Trata-se de um termo musical que designa várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro de uma mesma tonalidade.

Este estudo elege a voz cantada como objeto de investigação a partir do entorno cultural de descendentes de imigrantes ucranianos no Paraná, sobretudo aos processos educativos que mantém o canto na cultura deste grupo social.

Entre a função ritual do texto litúrgico e a melodia oriental: a canção. Dentre as expressões artísticas que florescem da cultura de descendentes ucranianos no Paraná, a voz cantada configura, sobretudo, uma ou mais funções sociais para o grupo. Em sua maioria, o canto ucraniano está atrelado à religiosidade de tais comunidades, destacando a música sacra como extensão do texto litúrgico no rito católico oriental. É possível diagnosticar em menor escala, produções musicais vocais de cunho secular, veiculadas por rádios online, como o exemplo da rádio *Rozmova*, do município de Entre Rios-PR e também a produção artístico-musical folclórica ucraniana de grupos distribuídos em distintos municípios no estado. Para além de tais manifestações, o canto na cultura de descendentes de ucranianos faz-se, sobremaneira, sua identidade de cultura.

A compreensão do conceito de identidade cultural às comunidades se aproxima também da relação entre memória e patrimônio de cultura. Isso pode ser justificado pelo reconhecimento e legitimação de certos elementos simbólicos pertinentes ao grupo, que, de acordo com a eleição de suas prioridades, altera-se entre a validação e ou esquecimento ao longo das gerações. Este estudo, portanto, contempla de um modo específico, duas comunidades de descendentes de imigrantes ucranianos no Paraná: a comunidade de Santa Maria do Oeste, na região central do estado, e a comunidade que é o Centro Cultural e de Estudos e Grupo Folclórico Ucraniano Poltava, localizado na capital paranaense. Faz-se interessante mencionar que ambas comunidades são constituídas atualmente e e ainda maioritariamente pelos descendentes de imigrantes ucranianos, mas também por agregados, seja pelas ligações decorrentes de casamentos, ou simplesmente por pessoas que se identificam com a cultura ucraniana e se aproximam do entorno destes grupos.

Figura 1 - Igreja da comunidade de descendentes ucranianos em Santa Maria do Oeste.
Fonte: arquivo pessoal.

Figura 2 - Grupo Folclórico Ucraniano Poltava, pós-espetáculo no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra, julho de 2017.
Fonte: Imagem by Marcos Hupalo, disponível na página online do Grupo Poltava.

Apesar das muitas transformações que podem ser também consideradas como hibridismo cultural, à comunidade de Santa Maria do Oeste, o canto religioso é um elemento peculiar. Qualquer frequentador assíduo ou visitante que participe e ou assista a uma celebração religiosa do rito católico oriental na pequena comunidade, receberá uma condição de ascese alcançada pela música unicamente

vocal. Mas esta aparente simplicidade que dispensa a apropriação de instrumentos musicais é contraposta pela construção de uma rica polifonia vocal. E as condições do canto ucraniano nesta comunidade revelam as condições da própria comunidade no momento atual: seus embates, fragilidades e prioridades, e que o grupo escolhe e legitima enquanto patrimônio de cultura. Já para o Poltava, o canto ucraniano desponta pela arte folclórica, sublinhando a identidade do Grupo. Com aparições em festivais nacionais e internacionais, o Grupo Poltava apreende a voz cantada dos processos educativos até a performance do canto ucraniano pelo coral e pelas diversos departamentos do Grupo que se utilizam da voz cantada para o desenvolvimento de suas atividades, como as marcações de palco e andamento para a dança, ou o estudo do idioma ucraniano e da catequese, pelas canções. E em ambas comunidades, há a memória do canto ucraniano no entorno familiar, ainda que em contextos acentuadamente distintos.

O canto ucraniano, portanto, enquanto objeto de estudo desta reflexão, é transmitido nas comunidades descendentes desta etnia por meio processos educativos que se dão há praticamente dois séculos em sua tessitura cotidiana. A ausência de referências bibliográficas que justifiquem os processos de ensino e aprendizado do canto ucraniano também fomentou na estruturação desta pesquisa, cuja apresentação e análise de dados objetiva contribuir. Não unicamente sobre os processos educativos referentes ao canto ucraniano, mas também acerca da educação não-formal há escassez de fontes bibliográficas. Percebe-se, por assim dizer, uma super-valorização do conceito de educação enaltecendo o ensino regular, comumente chamado de educação básica, com a grade curricular amplamente sistematizada. A educação não-formal carece de publicações e portanto, de considerações pertinentes em um campo teórico, uma vez que o campo da educação compreende a vida dos sujeitos desde o aprendizado que lhes ocorre inicialmente no seio das comunidades em que se insere, a começar pela família. Para além de tais apontamentos que vêm justificar o presente estudo, outras duas considerações pessoais implicam produtivamente no desenvolvimento desta pesquisa: o zelo investigativo que a musicologia me trouxe pelo percurso acadêmico, e a experiência estética com o canto ucraniano, informalmente, desde tenra idade.

Talvez para que esses escritos façam mais sentido ao leitor, seja pertinente mencionar que minha formação acadêmica se deu duplamente nas áreas da Educação e da Arte. Portanto o meu desvelo com a produção de arte, mas também

e principalmente com o ensino. Entre a docência, a pesquisa, as vivências como contralto e outras confluências na arte e direção artística, é que despontam as reflexões desse escrito. Em antemão ao mestrado em Educação foi possível uma imersão no mestrado em Musicologia pela Universidade de Coimbra – UC, Estudos Artísticos, onde por meio da Música Antiga de Giovanni Pierluigi da Palestrina, desenvolvi um zelo pelo estudo de fontes musicais e sua sistematização, sobretudo porque por meio de tais fontes é possível acessar não somente a construção musical de um tempo específico, mas também e intimamente as peculiaridades do entorno cultural que as produziu. E porque certamente a estruturação de fontes musicais, sejam primárias ou não, favorecem o aprendizado musical, alcançando aos seus interessados uma compreensão mais completa. A profundidade que a riqueza de uma fonte musical revela pode ser compreendida não somente por um escrito de música, seja manuscrito ou impresso, mas também pela iconografia, ou por registros imagéticos, registros de performances e ou audiovisuais.

A ascendência ucraniana de minha família materna, pela figura de meu avô Miguel Tomen, *in memoriam*, é permeada por simbolismos desta etnia. Meu avô, filho de imigrantes ucranianos, em sua juventude, deslocou-se do município de Prudentópolis para exercer a profissão de ferreiro na região central do Paraná, especificamente na comunidade de Santa Maria do Oeste, ainda não emancipada, pertencendo nesta época ao município de Pitanga-PR nas primeiras décadas do século XX. Junto de meu avô Miguel Tomen e sua mãe Aháphia, outros jovens, muitos também acompanhados de seus pais ucranianos chegados ao Brasil no final do século XIX, escolheram Santa Maria para firmar sua morada em busca de melhores condições de estabilizar um futuro para as famílias que viriam a construir. Mas a experiência estética com o canto ucraniano a que faço alusão pauta-se principalmente no recorte cronológico da década dos anos de 1990.

Neste período de tempo, a celebração do Natal era seguida dos dias em que um coro formado pelos cantores da comunidade visitava as casas das famílias de descendentes ucranianos para cantar Коляди, transliterado *koliadê*[3].

[3] *Koliadá* significa cântico natalino. *Koliadê* é o plural de *koliadá,* ou seja, a coletânea de cantos do natal.

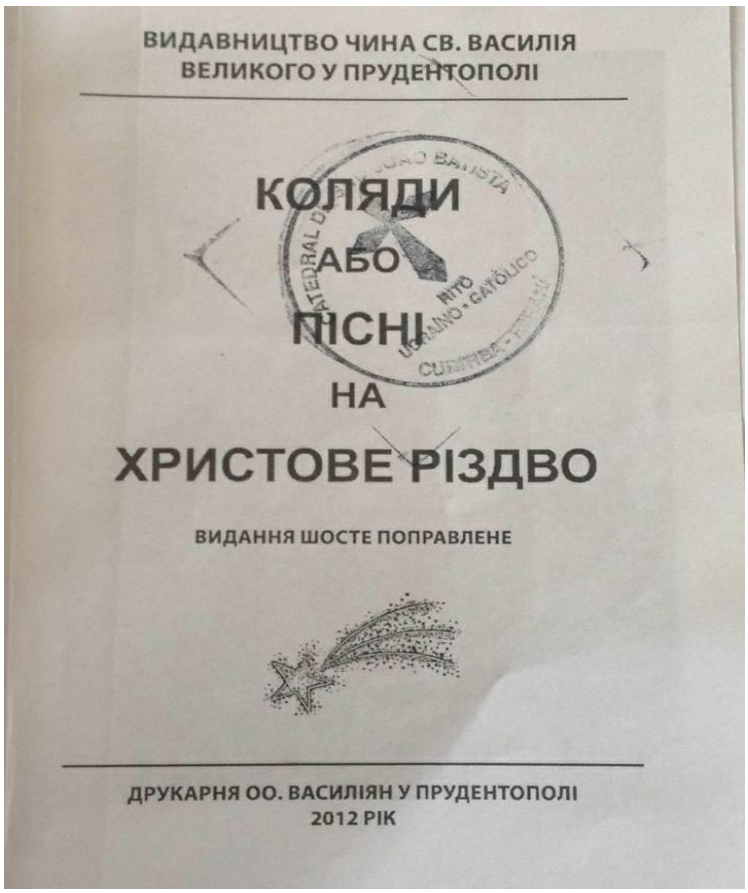


Figura 3 – Livro de *koliadê,* impresso pelos padres basilianos, em Prudentópolis, em 2012. Este livro pertence à Catedral ucraniana de Curitiba, e de acordo com a tipografia da época, é similar aos livros de koliadê utilizados em Santa Maria do Oeste na década de1990.
Fonte: arquivo pessoal.

Nestes dias, preparávamos as casas, os alimentos para oferecer ao grupo de cantores, e alguma oferta para receber àqueles que vinham cantar em nosso lar. Não sabíamos ao certo a tradução literária daquelas canções, ainda criança também não entendia a distribuição das vozes, mas eram várias! Naquele momento isso não importava. O significado de receber os cantores se sobrepunha: junto das canções havia a promessa de bênçãos e prosperidade para aquele lar. O nascimento de Jesus rememorado pelo Natal era sublinhado nas canções com um sentido de vida nova que chegava para a família visitada musicalmente. Às vezes saía de minha casa e ia para a casa de meus avós para esperar os cantores novamente.

No período litúrgico da Quaresma, em antecedência a celebração da Páscoa, enquanto na igreja ucraniana em Santa Maria do Oeste haviam as via-sacras e também novenas deste tempo litúrgico também permeadas pelos cantos religiosos de devoção, havia paralelamente um outro aprendizado, um tanto

diferente, mas muito significativo para os netos do senhor Miguel Tomen (e certamente para os netos de outros descendentes de ucranianos). Antes das Páscoas da infância desta década de 1990, esforçávamo-nos para aprender ao menos algumas frases de cantos ucranianos e ou orações, para que no domingo de Páscoa pudéssemos ganhar chocolates do avô Miguel. Organizávamo-nos em uma fila, os netos mais velhos primeiro, e éramos entrevistados pelo avô, a julgar pelo que aprontávamos ou não, e pelo que sabíamos cantar e rezar no idioma ucraniano. Independentemente da performance, todos ganhávamos os chocolates, mas hoje percebo mais nitidamente o significado deste aprendizado, reforçado posteriormente nas celebrações que participávamos na comunidade de rito ucraniano. Hoje, duas décadas depois, mesmo na ausência de nosso avô, frequentamos, alguns mais assiduamente, as celebrações religiosas deste rito cujas canções aprendemos de ouvido, ou transliteradas. Muita coisa mudou em duas décadas. Mas as canções permanecem na cultura santamariense de descendentes ucranianos como o que Roger Scruton (2009) chamaria, numa compreensão estética, de “beleza intensificada” em harmonia, aqui principalmente com os outros elementos da celebração religiosa. Há, portanto, processos de ensino e de aprendizado que promovem a perpetuação do canto ucraniano na comunidade, e isto se dá para além do ensino regular frequentado pelas crianças descendentes ucranianas. Não unicamente as crianças, mas os demais membros da comunidade ucraniana santamariense vivem informalmente experiências educativas cotidianas carregadas de simbolismos, por meio dos quais pretende se consolidar esta pesquisa a partir de uma reflexão sobre a educação não-formal.

A música vocal na cultura de descendentes ucranianos no Paraná também pode ser diagnosticada na produção de grupos artístico-folclóricos espalhados pelo estado. Aqui, de um modo específico, atenta-se ao Grupo Poltava. Fundado há 35 anos pelo Bispo Dom Efraim Krevey, o Centro Cultural e de Estudos e Grupo Folclórico Ucraniano Poltava tem sua sede em Curitiba, no Bairro Água Verde, ao lado da Catedral do Rito Católico Oriental. Atualmente com cerca de trezentos integrantes, o Grupo Poltava é constituído por orquestra, coro, escola de (nas subdivisões: Escola Polatava mirim e infanto-juvenil, e dança adulto, máster, e melhor idade), capela de banduristas Fialka, turmas de catequese, e outros cursos de artesanatos, alimentos, e ornamentos. Do aprendizado à performance do Grupo, há as quatro linguagens artísticas, mas aqui uma atenção especial a apropriação da música vocal. O aprendizado das canções pelo coral perpassa distintos

processos educativos, por meios dos quais a voz cantada também ressoa como identidade de cultura do Grupo.

Ao buscar mapear o caráter simbólico do canto ucraniano que o legitima enquanto patrimônio e identidade de cultura para a comunidade de descendentes ucranianos em Santa Maria do Oeste e no Grupo Poltava em Curitiba, bem como buscar compreender a função social do canto ucraniano para ambos os grupos, promove-se uma reflexão sobre a relação patrimônio, identidade de cultura e processos educativos da voz cantada na cultura de descendentes ucranianos no Paraná, de um modo específico nestes dois grupos sociais. Objetiva-se, portanto, compreender os processos educativos que legitimam a voz cantada como patrimônio e identidade de cultura à estas comunidades de descendentes ucranianos no Paraná. Igualmente busca-se aqui, situar o canto ucraniano em seu caráter simbólico na relação entre memória, patrimônio e identidade de cultura para ambas as comunidades; identificar a função social do canto ucraniano na cultura de seus descendentes nestes dois grupos; e por assim dizer, conhecer (e apresentar) ambas as comunidades, por meio sua produção musical vocal, suas sonoridades.

Capítulo 1: Definição da metodologia

Esta dissertação tem como metodologia de pesquisa, estudo descritivo e abordagem etnográfica. Tendo seus alicerces na fenomenologia, a abordagem etnográfica se localiza na pesquisa qualitativa, e então, de acordo com Rivero (2004) apreende o universo simbólico para a compreensão do social. Silva e Fernandes (2013) apresentam a etnometodologia como tendo sido iniciada em Chicago, a partir de conflitos sociais decorrentes do deslocamento migratório e das relações étnicas. Rivero (2004, p. 2) discorre ainda sobre os desafios desta abordagem metodológica para a pesquisa em educação:

> Um dos desafios da pesquisa educacional é, portanto, captar o dinamismo dessa realidade, desvencilhando a complexidade de seu objeto de estudo em sua realidade histórica. O fluxo linear da pesquisa já não responde à percepção do pesquisador atual, pois o que ocorre em educação, quase sempre, é a múltipla ação das variáveis do fenômeno, agindo e interagindo ao mesmo tempo. Os fenômenos humanos e sociais por sua complexidade, distanciam-se das características dos fenômenos físicos e biológicos, o que justifica a busca de uma maior e mais ampla flexibilidade metodológica.

Segundo Oliveira (2013) são falhos os discursos de que na educação é possível diagnosticar apenas pesquisas de tipo etnográfico e não pesquisas etnográficas propriamente ditas. Para a autora, isso se deve a uma ótica reducionista da etnografia que acredita ser possível sim, um profícuo diálogo entre a antropologia, a etnografia e a educação. Araújo (2012), por sua vez, ao atentar para um levantamento de trabalhos defendidos em programas de pós-graduação do Brasil com a etnometodologia como abordagem metodológica e nela a prática pedagógica como objeto de pesquisa, alcança ao leitor o entendimento de que esta metodologia tem sido fortemente utilizada em todo o país. Para esta autora a educação e a etnometodologia se fundam de tal modo que tal junção promove o encontro de agentes educadores como atores sociais,

> ...como sujeitos historicamente situados; e não simplesmente pessoas que fornecem dados. A relação pesquisador-ator é de reciprocidade, de reconhecimento e de respeito ao que é construído na pesquisa e socializado com a comunidade acadêmica. Além disso, os conceitos-chave da etnometodologia garantem ao pesquisador analisar a prática pedagógica, vista, nesta abordagem, como objeto complexo que pode ser descrito, re (constituído), re (construído), re (descoberto) e re (significado) em cada contexto analisado, em cada campo de estudo. Tudo isso, associado à vigilância epistemológica, garante ao pesquisador o desvelar da prática pedagógica e o re (encantar) no fazer pesquisa (ARAÚJO, 2012, p. 4.858).

A imersão da pesquisa etnográfica no entorno da comunidade, permite que o pesquisador atinja níveis de experienciação dificilmente diagnosticados em outras

abordagens, alcançando ao investigador, por assim dizer, particularidades de nuances cotidianas que vem à luz para a pesquisa de forma natural, livre de maquiagens e ou distorções. A ação se mostra como é, pela finalidade em si e sua função na comunidade. E o mesmo vale para conflitos e tensões; tudo revela sobre a comunidade à pesquisa.

Tratando-se de uma abordagem etnográfica, o cunho descritivo da presente investigação foi levada a cabo por meio da coleta de dados na imersão junto às duas comunidades em pauta: a comunidade de descendentes de imigrantes ucranianos em Santa Maria do Oeste, e ao Grupo Folclórico Ucraniano e Centro de Estudos Poltava, em Curitiba.

Em Santa Maria do Oeste, permaneceu-se o período compreendido entre o mês de dezembro do ano de 2016 ao mês de abril do ano de 2017, observando o ciclo litúrgico entre a celebração do natal à celebração da Páscoa. Foram observados dez momentos junto a esta comunidade, todos foram no entorno religioso, pois são deste cunho os momentos de encontro da comunidade ucraniana em Santa Maria do Oeste. Nestas observações atentou-se para as práticas do canto ucraniano pelo grupo.

No Grupo Poltava permaneceu-se o período compreendido entre o mês de junho do ano de 2016 e o mês de julho do ano de 2017, em uma observação participativa, pois fui admitida pelo Grupo enquanto contralto, integrando o coral. Deste modo acompanhado o ciclo de preparação para o espetáculo anual no Teatro Guaíra, no Festival das Etnias do Paraná. Foram observados onze momentos do Grupo, dentre os quais: ensaios do Coral, ensaios do coral com acompanhamento da orquestra, ensaios gerais com todos os departamentos do grupo (coral, orquestra, orquestra de banduras, dança mirim, dança infanto-juvenil, dança adulto e dança adulto máster), dois espetáculos, uma festa comunitária e uma celebração religiosa. Foram privilegiados nestas observações, aspectos relacionados ao canto ucraniano, dos processos de ensino e aprendizado à performance vocal.

Para além das observações, foram coletados depoimentos de alguns integrantes de ambas comunidades a respeito de suas considerações sobre o canto ucraniano. Esta ida a campo buscou compreender os processos educativos do canto desta etnia em ambas comunidades, bem como diagnosticar aspectos da função social do canto para os dois grupos, cada qual com seu valor simbólico. A pesquisa etnográfica revelou aqui, nos detalhes da vida cotidiana destas duas comunidades, a relação com o conceito de memória e de identidade de cultura.

Para Bardin (1977), há uma busca de elementos considerados chaves, nas entrelinhas da pesquisa. Picard (2017) ao apropriar-se da análise de conteúdo de Bardin para uma pesquisa em Educação Musical ressalta que este modo de processamento de informações é aplicável a toda forma de comunicação, voz e imagem. Em Bardin (1977), a presente investigação se alicerça na proposta de análise temática, pois segundo o autor esta é uma das formas que mais se adequou à pesquisa qualitativa. A análise temática compreende um tríade desenvolvimento: pré-análise, exploração do material, e o tratamento dos resultados e interpretação.

Ao fomentar a reflexão acerca da interpretação das culturas, Geertz (1989) ajuda a pensar o que é o sujeito, e alcança a compreensão de que nós jogamos simbolicamente com a cultura. Para o autor, a cultura é um jogo de significados, ressignificação dos símbolos, uma espécie de mecanismo de controle, que serve para organizar o comportamento humano. E o ser humano, por sua vez, é o ser mais dependente destes mecanismos de controle extragenéticos. É preciso afastar-se de uma visão estática da cultura, bem como assumir uma politização da mesma. Deste modo, buscou-se identificar o canto ucraniano e seus processos educativos em ambas as comunidades de descendentes ucranianos no Paraná, levando em consideração a condição sincrética da cultura no momento atual.

Capítulo 2: Considerações à identidade cultural na pós-modernidade, e a questão da imigração.

O capítulo segundo deste estudo é dedicado a refletir sobre quatro aspectos: primeiramente, a compreensão do conceito de identidade de cultura na pós-modernidade que, de acordo com Hall (2002) já não traz em si mais nenhum resquício do sujeito sociológico ou do sujeito iluminista, mas que à pós-modernidade sublinha um caráter móvel e solúvel. Isso desponta na vida das comunidades pelo risco de beirar a extinção, pelas tentativas de reafirmar sua cultura. O segundo elemento deste capítulo vem a ser o entendimento de identidade de cultura de imigrantes e de seus descendentes, expostos à hibridismos e transposições culturais. A questão da imigração dá margem para novas fronteiras, surgindo a necessidade de refletir sobre o local da cultura, sobre os conflitos e tensões que transformam-na mesmo que veladamente, tanto pelo que recebem, quanto pelo que agregam no percurso imigratório. Seguidamente, este capítulo aborda a compreensão de memória para o grupo, em virtude da manutenção do que lhes é reconhecido e legitimado enquanto patrimônio identitário cultural. E por fim, o capítulo tece ainda considerações a partir da educação patrimonial, esclarecendo o canto ucraniano enquanto patrimônio identitário da cultura ucraniana no Paraná.

2.1 Identidade Cultural

A compreensão da identidade revela o conjunto de caracteres que justificam o ser, em sua totalidade. Peculiaridades, sistemas, escolhas e vivências moldam os sujeitos, mas não de forma estática. Somos vulneráveis à transformação. O pensamento que tínhamos há um ou mais anos atrás é trânsito, condição passível no processo de formação do conhecimento, ou melhor, na formação integral de qualquer pessoa – e isto lhe é particularmente identitário. As manifestações, práticas e escolhas cotidianas das comunidades, e neste estudo de um modo específico as comunidades de descendentes ucranianos no Paraná, revelam sua identidade de cultura. Pensar a identidade, de acordo com Cuche (1999), frequentemente remete à questão da cultura. Todavia, o conceito de identidade de cultura difere do conceito de cultura em si. O autor discorre que:

> Não se pode pura e simplesmente confundir as noções de cultura e de identidade cultural ainda que as duas tenham uma grande ligação. Em última instância, a cultura pode existir sem consciência de identidade, ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era

> anteriormente. A cultura depende em grande parte de processos inconscientes, a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas (CUCHE, 1999, p. 176).

Os signos afirmam então a identidade, em contraponto a outros signos. Por sua interferência à cultura, faz-se necessário atentar para os constituintes desta vinculação simbólica que é a identidade, ou seja, fomentar um olhar minucioso às ações cotidianas de determinado grupo, em suas peculiaridades, escolhas, prioridades e até mesmo o que lhes cai ao esquecimento, em virtude das necessidades do momento atual. Tais necessidades variam de grupo para grupo. Ao tratar-se de comunidades de descendentes de imigrantes ucranianos no Paraná, juntamente da manutenção de seu patrimônio imaterial de cultura, há, por exemplo, a preocupação com a manutenção de seu patrimônio material, que certamente sublinha a identidade do grupo, como o salão comunitário denominado ucraniano, a igreja, ou seja, há a preocupação da comunidade para com a estrutura física destes ambientes.

Tanto as práticas diárias das comunidades, como um todo, mantidas por processos educativos que ocorrem informalmente no seio dos grupos, seja no entorno familiar e ou em outros círculos sociais aos quais os sujeitos escolhem integrar, como aquilo a que rejeitam, sobretudo, reafirmam seu caráter identitário. As condições do não pertencimento ao grupo; o que não remete a seus fundamentos, seus valores morais, estéticos, seus objetivos, enfim, tudo o que não lhes dá representatividade, também acaba por delinear nas escolhas e prioridades, o que lhes é, de fato, identitário.

Minado pelo contexto complexo e ambíguo que é a pós-modernidade, o entendimento do conceito de identidade de cultura, de acordo com Hall (2002), adquire uma condição móvel, solúvel, diferentemente da compreensão de identidade do sujeito iluminista, ou do sujeito sociológico da modernidade. Para este autor, algumas questões estão em jogo ao se tratar da identidade, como por exemplo, a relação entre identidade e mudança, que apresenta em si uma perspectiva de pluralização. Hall (2002) sublinha que as identidades podem se deslocar e se cruzar mutuamente, além de que, não sendo singulares, as identidades podem então acolher em si distintos interesses. Do mesmo modo, questões de interpelações e ou representações simbólicas interferem na identidade dos sujeitos**.** A reflexão em torno da concepção de identidade na pós-modernidade implica igualmente na consciência da fragmentação. Citados os exemplos de Hall

(2002) quanto aos ideais representativos do iluminismo e da modernidade, ilustra-se então no pós-moderno a condição não mais sedimentada das diversas áreas. Há, em cada área, fragmentação. Há em cada linha, várias tendências. Não há mais consenso entre pesquisadores de um mesmo entorno, há conceitos e métodos distintos em cada ciência. Os graus de especialista em detrimento de cada área trazem em seu bojo os avanços científicos, mas também a fragmentação do conhecimento. Essas vêm a ser nuances inevitáveis da condição pós-moderna. E compreender a identidade de cultura neste *locus* é atentar para o caráter solúvel das muitas tonalidades deste tempo.

Silva (2009, p. 8), por sua vez, sublinha no entendimento do conceito de identidade, a diferença. Este autor ressalta que as identidades em si "adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas" mas não só simbólica, a construção da identidade é, sobretudo, social. Talvez pensar a questão da imigração, aqui pelo caso específico dos ucranianos ao Paraná, e a relação identidade cultural e diferença, esclareça a manutenção de práticas culturais desta etnia ainda muito vivas, há quase dois séculos. Embora atualmente assinaladas por muitos hibridismos de cultura, há uma retomada constante por determinadas práticas, em sua essência do contexto do período da imigração, recorrendo a registros e depoimentos. Práticas como determinados vestuários, a religiosidade, a música vocal, fazem-se sistemas simbólicos marcados pela diferença: o que o grupo é, o que os diferencia de outros grupos, o que os faz insistir em separar denominações, como por exemplo, a igreja latina e a igreja ucraniana, os casamentos inicialmente velados de preconceito, mas certamente inevitáveis com membros externos ao grupo, e ainda outros exemplos aos quais a reflexão se estenderia. Esta marcação simbólica se dá então pelos sistemas representacionais do que se é ou deixa de ser. É projetado por Silva (2009), o conceito de *différance* em Derrida, caracterizando no signo/símbolo a presença e ou a diferença sempre em relação a outros signos. Mas igualmente para este autor, faz-se importante refletir sobre a questão da identidade e da diferença como uma disputa pelo poder. Para o Silva (2009) os recursos simbólicos e materiais da sociedade reafirmam a identidade e a diferença ao traduzir o "desejo de diferentes grupos sociais assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais" (Silva, 2009, p. 81). Comumente distribuídas por laços políticos, e lê-se aqui uma demanda vertical às relações de poder, as representações simbólicas muitas vezes podem sublinhar funções hierárquicas.

Interesses políticos despontam em ações pré-determinadas, em virtude de aspirações específicas de uma pequena parcela do grupo. Mas, em contrapartida, tais representações simbólicas podem assinalar a tomada de consciência, pelo grupo, do que de fato lhes é identidade, pertencimento histórico e cultural.

A consciência das posições de sujeito, de acordo com Bhabha (1998), alterou a compreensão da identidade no mundo moderno. O local da cultura é trânsito, e as fronteiras também são questionadas. Para além de questões inicialmente subjetivas, são então assumidos como foco, os processos que ocorrem na diferença. Isso a que o autor chama de entre-lugares à cultura, promove o local para o surgimento de novos signos de identidade para os grupos sociais. Tal compreensão desponta em hibridismos culturais, mas não sem antes transitar pelos conflitos e peculiaridades de cada comunidade. Ao pensar o local da cultura, quanto ao que diz respeito às comunidades de descendentes ucranianos no Paraná, faz-se nítido o diagnóstico destes denominados entre-lugares à cultura desta etnia. Os registros da vida dos imigrantes mostram a cultura ucraniana muito condensada nas comunidades em formação. Com o passar do tempo, as novas uniões estabelecidas por meio do casamento com membros externos ao grupo, a aproximação com novos comportamentos, não somente na relação conjugal, mas na vida em comunidade, como um todo e isso inclui as atividades de subsistência, tudo isso organiza novos signos sociais para um grupo social muito rígido na tentativa de manter sua cultura particular. Isso pode ser ilustrado pelo relato sobre as dificuldades na aprovação de casamentos entre imigrantes e ou seus descendentes com membros exteriores ao grupo. Independente da vontade dos membros mais velhos do grupo, isso se estendeu, e a cultura ucraniana, algures, recebe diretamente as interferências. A identidade ucraniana, nestas comunidades, portanto, perpassa hibridismos de cultura.

Cabe à análise culturalista, que como sugere Durham (2004), busca apreender o modo pelo qual as forças objetivas que estruturam uma comunidade são vividas e percebidas pelo próprio agrupamento social. Para esta autora, faz-se importante compreender que a análise da dinâmica da cultura na sociedade moderna “implica outro tipo de problema, na medida em que ela se caracteriza pela destruição das barreiras que, ainda no século XIX permitiam a elaboração de subculturas” (Durham, 2004, p. 233).

De acordo com Claval (2007, p. 179), há três componentes a contribuir com a formação das identidades culturais: “1) A vontade de se conformar aos usos de um

grupo. 2) A ideia de uma origem comum. 3) A construção da pessoa, baseada na articulação assumida de todos os aspectos da vida ao redor dos valores centrais da cultura". Ao que diz respeito ao segundo item, constrói-se então o sentimento de identidade a partir de uma ideia de descendência comum. Para o autor, a compreensão de territorialidade está intrinsecamente ligada a essa identidade, deferindo uma espécie de marcação que protege da contaminação com elementos exteriores à identidade cultural do grupo. Considerando a presente investigação, assume-se que esta posição pode problematizar então a compreensão de identidade cultural de grupos como os imigrantes e seus descendentes, uma vez que o hibridismo cultural pode se fazer ainda mais latente, mesmo diante da concepção de uma origem comum. Quanto ao item primeiro, dos componentes mencionados pro Claval (2007) sobre a formação da identidade cultural, e aqui a relação entre estes e as comunidades de descendentes de imigrantes ucranianos, ilustra-se a conformidade aos usos do grupo por meio da manutenção de suas práticas de cultura como de forma muito latente: a religiosidade e a estética de objetos domésticos, roupas, representações artísticas, metodologias culinárias e características linguísticas entre outros exemplos. Até mesmo os membros mais jovens, que mesmo inseridos em outros círculos sociais, retomam à manutenção de determinadas práticas étnicas, mesmo que elegendo alguma delas, em específico, mas há este gosto em conformidade com o grupo. O terceiro elemento apresentado por este autor, assinala a construção da pessoa nos aspectos da vida como um todo, conscientemente alicerçada nos valores culturais. O que justifica aqui, a formação da identidade cultural de grupos de descendentes ucranianos no Paraná, a importância de eventualidades comunitárias na vida de seus membros que, embora transitem por outros grupos na pluralidade que a identidade de cultura pós-moderna, insistem em assinalar momentos de sua vida a partir de práticas culturais desta etnia, como por exemplo a benção de seu lar em marcos cronológicos específicos, os ritos litúrgicos dos sacramentais como batizados, crisma, primeira comunhão, casamentos e até mesmo funerais de acordo com o rito católico oriental, momentos de lazer e festividades como aniversários, páscoa e natal marcados por valores culturais de preparação de alimentos, músicas e diálogos específicos. Muitos destes exemplos são mencionados por Guérios (2012), ao discorrer sobre a identidade cultural de descendentes ucranianos no Paraná. O autor traz à tona as práticas agrícolas, tanto do cultivo da própria lavoura, quanto marcos no plantio a partir de bênçãos proferidas, e sempre o valor atribuído

ao sacerdote na vida das comunidades, cujas decisões são geralmente pautadas na referência religiosa.

Conforme sugere Laraia (2001, p. 96), é possível compreender que “há dois tipos de mudança cultural: uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com outro”. Ao apropriar-se de tal colocação, esta reflexão remonta à condição atual da identidade de cultura das comunidades de descendentes ucranianos, ao conceber suas transformações neste duplo viés sugerido pelo autor. Quanto a atual realidade destes grupos, internamente, pode-se elencar a questão da imigração e a tentativa de manter as práticas do lugar de origem. Também nesta tentativa, as transformações decorrentes das intervenções com o passar de cada geração e os elementos de seu tempo. Quanto às mudanças culturais externas, podem-se diagnosticar nos grupos de descendentes ucranianos, o contato com membros exteriores ao grupo, e a própria geografia cultural do local onde as colônias de imigrantes foram erigidas e se mantém até hoje.

Em síntese, refletir sobre a identidade de cultura na pós-modernidade é atentar para a construção do sujeito numa era de incertezas. É questionar-se, de acordo com Ewald (2005), o que nos faz iguais e ao mesmo tempo diferentes de um e de muitos. Para esta autora, a cultura, todavia, ao compreender a estruturação dos saberes, tem como ponto fundamental o ser humano como pessoa autoconsciente, e isto somente se faz possível “assentando-o sobre a sociedade a qual pertence, ou, dizendo de outra maneira, sobre um sentido de pertencimento a uma comunidade”. Trazendo à tona exemplos do que vem a ser situações limite, como a guerra, esta autora discorre que “os envolvidos esquecem momentaneamente suas diferenças internas e se fecham em torno de uma identidade que os unifique” (Ewald, 2005, p. 224). Tal exemplo vem a calhar igualmente ao que remete a um sentimento nacionalista em que se veem os imigrantes e seus descendentes, distantes de seu lugar de origem. O pertencimento à comunidade, neste caso, unifica seus membros não somente pela conformidade às práticas do grupo, mas como uma retomada ao passado de sua ascendência, sempre como uma referência idealizada. Muito embora seja permeada por conflitos e intercâmbios, a comunidade em si é unificada pelo sentimento de pertença, num salvamento de ficar à margem, ou beirar a extinção em um contexto onde tudo é solúvel.

2.2 Identidade cultural de descendentes de imigrantes (ucranianos).

A construção do pensamento acerca do que vem a ser identidade cultural adentra nuances de distintas discussões. Uma vez compreendido que na pós-modernidade o conceito de identidade por si só já apresenta um caráter plural, ao se tratar da compreensão de identidade cultural de imigrantes e de seus descendentes, faz-se necessário um entendimento também dos diálogos culturais pelos quais passaram e passam cada uma de suas gerações. Na pós-modernidade local da cultura já não é delimitadamente marcado. O conceito de identidade transita entre fronteiras e isso desponta em um hibridismo de cultura. Do mesmo modo que características podem ser apropriadas ao longo do tempo, outras podem ser reafirmadas, e também passar por esquecimento, diante das novas prioridades do grupo. A compreensão da memória faz irrefutavelmente necessária ao entendimento de identidade cultural do grupo, sobremaneira nos elementos que despontam do caráter migratório.

A manutenção da tessitura cultural do grupo em si, desponta pela memória. A transmissão geracional, as atividades corriqueiras da vida cotidiana, as escolhas, quase que de forma geral, dispensam registros metodológicos escritos, documentados. A identidade cultural em seu sistema simbólico é alicerçada no grupo principalmente pela memória.

Em advento, faz-se importante tecer singelas considerações ao que toca ao processo migratório e a formação da psique. A percepção da vida e da mudança em si, despontará na identidade de cultura do grupo em questão. Conforme Borges (2005, p. 276):

> Podemos dizer que, em termos psíquicos, a noção de fragmentação de uma identidade está diretamente relacionada ao movimento migratório. Ao se deixar um território, entra necessariamente em jogo a perda dos referenciais conhecidos. Esse processo de separação gera a experiência de desamparo, que na maioria das vezes é vivido como abandono.

Entre a desvinculação do local de origem e a chegada e estabilização no novo ambiente, podem ocorrer tentativas de manutenção das práticas comuns ao grupo no espaço inicial, objetivando a fuga – consciente ou não, do sentimento de abandono proporcionado pela separação. Pensar a imigração ucraniana para o Brasil, implica no reconhecimento da religião como um elemento muito forte agregando a identidade de cultura desta etnia. Renk (2009, p. 53) ao discorrer sobre as comunidades de imigrantes ucranianos e poloneses no Brasil, reforça que

um traço cultural marcante da identidade cultural destas comunidades era a acentuada religiosidade:

> (...) a construção da capela ou igreja era uma das primeiras providências a serem tomadas pelos imigrantes, na instalação das colônias, pois a comunidade não podia ficar desguarnecida de fé. (...) A religiosidade dos eslavos manteve-se nas colônias no Paraná. Os ritos e as celebrações religiosas, como o Natal e a Páscoa, eram aqui reproduzidos à semelhança da Europa.

Esta autora detalha que os colonos imigrantes tinham muito carinho com as práticas tradicionais religiosas católicas, do mesmo modo que em sua longínqua terra de origem. Isto é possível conceber de igual modo na vida dos descendentes de imigrantes ucranianos em Santa Maria do Oeste, ao ter observado suas práticas religiosas que se dão para além do entorno litúrgico da igreja, mas adentrando a vida das famílias da comunidade nos dias atuais. O exemplo da refeição do almoço no dia da Páscoa, onde todas as pessoas na casa se reúnem com a oração e habitualmente comem os ovos benzidos pelo padre na igreja, celebração do dia anterior, acreditando que este alimento implica no significado da vida nova, alcançada pela ressureição de Cristo.

Desde a chegada dos primeiros imigrantes ucranianos no Brasil, a questão da religiosidade e da identidade de cultura do grupo despontam no esforço dos grupos por construir espaços, e praticamente réplicas dos templos sagrados, e muitos outros elementos tangíveis e intangíveis de sua cultura. Guérios (2007; 2012) ilustra as extremas dificuldades do grupo, como a acessibilidade e a condição econômica, além das condições climáticas muito desfavoráveis para a vida das comunidades, mas que nada disso impediu a construção das igrejas, com as cúpulas orientais, e a presença dos fiéis semanalmente nas celebrações. Segundo este autor, além de tais construções terem sido prioridade para o grupo, e é possível conhecer que sua manutenção ainda é prioritária, ainda que com o passar de quase dois séculos. Outros acontecimentos como o pedido que os primeiros imigrantes chegados ao Brasil dirigiram à sua Ucrânia, de que lhes fossem enviados sacerdotes, atribuindo-lhes um caráter mais influente do que até mesmo o das autoridades políticas locais, como que um suplício para que sua religião não morresse, e não se dispersasse também a vida do grupo, como lhes parecia naquele momento de desolação. Ao que diz respeito à relação psique e migração, Borges (2005, p. 277) discorre:

> Percebemos, portanto, a cultura como um conjunto de referenciais que permite a cada membro de uma sociedade determinada movimentar-se,

> expressar-se, pensar, amar e trabalhar, evitando o medo, protegendo-se do desconhecido. Esse conjunto de referenciais que se encontra no ambiente funcionará como uma marca originária, promovendo os fundamentos para o desenvolvimento do psiquismo. Assim, o migrante tem de se haver com um processo de crise por causa das mudanças de códigos culturais, em que referentes conhecidos já não funcionariam mais, desfazendo um conjunto articulado de valores que dão a necessária sustentação para o trânsito cotidiano.

Havendo ou não o sentimento nacionalista a projetar o local de origem, é necessário, ao imigrante, construir seu novo entorno. De acordo com Borges (2005, p. 277), "dependendo da forma como o indivíduo estabeleceu seus vínculos originais" serão conduzidas não somente as crises, mas o delineamento da nova estrutura simbólica.

Silva (2009) sugere que a identidade de cultura é firmada sobretudo pela diferença, pelo que determina o que sou e o que não sou. Para o imigrante, a questão da diferença faz-se ainda mais evidente: a relação entre o eu e o outro acentua-se nas eventualidades da vida diária frente o novo grupo ao qual se convive. Por vezes firmando barreiras, por vezes preparando um novo local à cultura. O espaço de fronteiras faz-se negociação. Ao discorrer sobre a identidade cultural de imigrantes, Cardozo (2012, p. 35) atenta que:

> (...) um grupo só se dá conta de sua cultura quando ele entra em contato com o outro, quando há confronto ou comparação entre dois, ou mais modos de vida ou de ver a vida. Aí pode ocorrer a construção da identidade cultural, que existe para dizer ao outro de onde um grupo vem, quem é. Os mecanismos de mantenimento ou até mesmo as variações da identidade sempre podem promover alterações na cultura, que per se é mutante em termos sociais.

Para a autora o embate diante da representação/exposição simbólica do outro é determinante para a compreensão de identidade cultural, ao conscientizar "sobre a marca cultural da diferença, em contato com outro por meio de imagens vinculadas sobre o eu e o outro" (CARDOZO, 2012, p. 35).

> Manter a identidade não impede, assim, a relação entre os diferentes, mas sim introduz limites ou fronteiras que coíbem a aceitação do que julgue ameaça aos seus valores centrais (Cardozo, 2012, p. 36).

Ao tratar da vida dos imigrantes libaneses no Brasil, esta autora afirma que embora haja uma relação entre os diferentes, não há como ignorar a constante delimitação de fronteiras entre o eu e o outro, e que estas fronteiras fazem-se um local de conflito, de negociações sobre o que pode ser aceito ou o que se faz ameaçador vindo do outro. Ao pensarmos, todavia, a questão dos ucranianos imigrantes e seus descendentes no Paraná, é comum o diagnóstico solúvel de apropriações culturais mais acentuadas. Tais apropriações se alteraram com o

passar do tempo, como em um processo de transposição em virtude da inserção de novos elementos de cultura, muitos deles oriundos dos casamentos com membros exteriores ao grupo. Por aí se dissolvem características como o idioma ucraniano, já não sendo eleito uma prioridade nas células familiares. Sendo a linguagem uma das principais condições para a identidade cultural do grupo, ao se perder a prática da comunicação pelo idioma ucraniano se esvai, junto de si, um entorno de significados desta cultura propriamente dita. Em contrapartida novas práticas são inseridas no grupo social. Determinadas características eslavas não se perdem totalmente, mas passam por um processo de negociação, adaptação, transposição. Ainda que o intuito seja o de preservar, ao se expor determinadas peculiaridades frente ao hibridismo de cultura, estas não saem ilesas e irredutíveis. Isso pode ser ilustrado nas alterações culinárias, na metodologia da pintura dos ovos que são as *pessânkas,* e até mesmo na catequese e alfabetização ucraniana (ou ausência destas) nas comunidades de seus descendentes.

Na tessitura dos conflitos, negociações e locais da cultura, ao conduzir esta reflexão à compreensão da identidade cultural de descendentes de ucranianos, faz-se fundamentalmente necessário atentar para a compreensão de memória para o grupo. Trata-se do entendimento de um grupo autodenominado ucraniano, fora da Ucrânia. De acordo com Benedict (1983) esse fenômeno social pode encontrar explicação no conceito de *imagined communities* e no sentimento nacionalista que o circunda. Este autor sugere que qualquer comunidade maior que uma aldeia onde as pessoas possam ter contato face a face, já é uma comunidade imaginada e que até mesmo essa aldeia, por sua vez, vem a ser imaginada, pois seus membros não têm uma total participação e ou conhecimento das peculiaridades da vida de todos os demais membros do grupo. Também para o autor, os símbolos das raízes culturais de um nacionalismo promovem simultaneamente um sentimento de fraternidade e uma comunidade política imaginada. Dentre os imigrantes ucranianos, de acordo com Guérios (2012), em meados do século XX quando se instaurou nas suas colônias um sentimento nacionalista, ocorreu então a transição terminológica da definição *rutenos* para ucranianos. Guérios (2012) esmiúça que o termo *rutenos* designava os habitantes da região da Europa Oriental sob determinados domínios político-religiosos de onde os imigrantes vieram. Babbar (2008, p.20) lembra que:

> A denominação mais antiga da região hoje conhecida como Ucrânia é Rus de Kiev, região que correspondia ao Principado de Kiev, estado eslavo existente entre séculos IX e XII. No século XII, a organização estatal é

> transferida para o ocidente, para o Reino da Galícia e Lodomeria e durante os séculos posteriores, a região foi alvo de dominações estrangeiras.

Guérios (2012) apresenta então que já nas colônias no Paraná, estes imigrantes tomados por uma onda nacionalista organizavam-se com elementos tipográficos para impressão de jornais e libretos com informações vindas da Ucrânia, bem como materiais recebidos diretamente do sítio de origem, para veiculação e propagação da cultura ucraniana, tanto para a nova geração que já nascia em terras brasileiras, quanto para alimentar o saudosismo dos que deixaram sua terra natal.

Quase dois séculos depois, os descendentes de imigrantes ucranianos constituem comunidades espalhadas por todo o estado do Paraná, reconhecidamente a partir do município de Prudentópolis. Para todos estes grupos, a compreensão da memória pode ser elencada como um dos elementos fundamentais na manutenção da identidade ucraniana. As práticas culturais, embora a cada geração sofram alterações de acordo com as novas predileções do grupo, ainda são transmitidas oralmente, mesmo que em algumas vezes imbricadas por um hibridismo de cultura.

2.3 A compreensão de memória para o grupo

> *A química celular é a base de tudo; as mais obscuras sensações preparam nossa experiência: esta é o produto do trabalho dos sentidos que elaboram lentamente suas aquisições e as fixam pela memória. (...) Ninguém pensa, mesmo que não esteja senão fazendo uso de uma ideia feita, sem evocar todo um conjunto de imagens, de emoções, de sensações, que são o caldo de cultura da ideia (Sertillanges, A. D. 2010, p. 42).*

Como refletir então a partir do conceito de memória? A definição de conceitos históricos trazida por Silva Silva (2006, p. 1) alcança a compreensão de que “a memória está nos próprios alicerces da História, confundindo-se com o documento, com o monumento e com a oralidade”. A discussão em torno da memória coletiva e das significações dos grupos vem à tona por Halbwachs (1968). Embora questionado por autores atuais, esse autor ressalta que a própria memória pessoal integra uma tessitura de significados coletivos da existência social, pelas quais são definidas as lembranças. Ao distinguir duas concepções de memória, a memória histórica, alicerçada em uma reconstrução do passado por fatos do presente, e a “memória coletiva” com base em um passado inventado de forma mágica, Halbwachs (1968) fala da necessidade de uma comunidade afetiva à

evocação das lembranças, uma identificação com fatos do passado, com base em experiências significativas que foram comunicadas com outrem. Que essa memória se sobrepõe à memória individual.

Quando Ricoeur (2007) fala sobre a história, a memória e o esquecimento evoca, pela memória, o desejo do reconhecimento de uma coisa ausente. Este autor atrela a compreensão de memória também à temporalidade da própria condição humana, às escolhas do grupo, suas prioridades, e então o esquecimento. Para Ricoeur (2007) o entendimento da memória é ameaçado pelo esquecimento. Ao seu turno, Claval (2007) afirma que são múltiplas as formas pelas quais a memória se reveste. Ao discorrer sobre a relação memória e cultura, este último autor supõe que a ação humana, ao ser canalizada pela cultura, exige a memorização de muitos esquemas de conduta. Para ele, portanto, a transmissão de uma cultura ocorre inicialmente pela memorização, e a partir da memória, pela linguagem. Claval (2007) menciona a existência de sociedades onde não se preza pela escrita. Nelas, a memória chega a ser um elemento surpreendentemente forte à organização dos registros do grupo. Em contrapartida a memória oral enfraquece com a escrita. Os registros escritos extinguem a necessidade de recorrer à memória. Já à memória visual, o autor sugere estímulos verbais para trazer à tona determinadas lembranças. Do mesmo modo, o autor sublinha a questão simbólica dos objetos para a compreensão da memória. Assim como os monumentos comemorativos fazem alusão a determinados marcos sociais, os altares remetem a funções espirituais ou ao deus que “preside o seu destino” (Claval, 2007, p. 85), assim se justifica a construção simbólica dos objetos, uma representação da memória, como também o exemplo da própria fotografia.

A representação da memória, sugerida por Claval (2007), pode ser ilustrada nas comunidades de descendentes ucranianos no Paraná, por construções simbólicas materiais como as igrejas de estética oriental, e o exemplo das cúpulas que marcam fortemente a paisagem local das cidades, a confecção de artesanatos característicos, e as lembranças das gerações passadas, inclusive do modo como eram ensinados por pessoas mais velhas do grupo, e também pelas representações simbólicas de cunho imaterial, como o próprio canto ucraniano. Nas contribuições de Babbar (2008), ao tratar das características, transformações, e adaptações da música ucraniana no Paraná, ressoa a importância do canto ucraniano por suas comunidades, com um elemento que soma na construção identidade de cultura: “os cantos religiosos e litúrgicos constituem importante

tesouro da expressão tradicional ucraniana, que orienta a religião e a identidade cultural dos ucranianos locais" (Babbar, 2008, p. 41).

Passa pela compreensão da memória a construção, fixação e manutenção destes dois exemplos simbólicos, tanto de caráter material quanto imaterial, no seio dos grupos. Deste modo, é possível elencar que ao assumir a relevância da memória para a compreensão da identidade cultural de imigrantes e seus descendentes, faz-se nítido o percurso entre a psique e as escolhas do grupo, elementos decisivos à construção do seu tecido identitário de cultura. A manutenção e ou atualização de suas escolhas, por sua vez, é permeada pelas atuais necessidades do grupo, oscilando entre a memória e o esquecimento. Entendendo, sobretudo, que a cultura não é um processo estático, mas está sempre em construção, vem a calhar a reflexão de Gonçalves (1996), criticando a forma como muitos historiadores "constroem" definições patrimoniais históricas no Brasil, uma vez que a ideologia da perda, do esquecimento, nem sempre condiz com a pureza da cultura de um grupo em si. Para o autor, nem todo esquecimento é perda, ou "um processo inexorável de destruição" (Gonçalves, 1996, p. 22) de uma cultura específica, mas sim adaptações, embates, e transposições pelas quais o grupo passa em sua realidade. E o que passa a ser produzido, vivenciado culturalmente pelo grupo configura sua identidade, sempre em construção. A identidade do grupo, portanto, concebe como outdoor a revelar sua construção, aquilo que lhes é patrimônio de cultura.

2.4 Patrimônio Identitário Cultural

Junto da reflexão sobre o que vem a ser identidade de cultura na pós-modernidade, vem a calhar o entendimento do que é patrimônio cultural para além da compreensão material. Inicialmente faz-se necessário atentar à transição pela qual passou o contexto patrimonial no Brasil. Abreu e Chagas (2009) explicam que inicialmente, a definição de patrimônio cultural no país, abarcava exclusivamente os então denominados bens de pedra e cal, pontes, edifícios, igrejas, monumentos, etc. Todavia, a aprovação do Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000, altera a concepção de patrimônio, instituindo o registro do patrimônio intangível, ou patrimônio cultural imaterial, o que ampliou significativamente o acervo de patrimônio às expressões culturais de distintas áreas, incluindo, por exemplo, as linguagens artísticas, funções linguísticas, expressões religiosas e outros saberes peculiares às comunidades em si. Sant'Anna (2009), ao refletir sobre os novos

instrumentos de reconhecimento e valorização patrimoniais, discorre que por muito tempo, no mundo ocidental, a noção patrimonial esteve exclusivamente atrelada a coisas corpóreas; e que somente após a Segunda Guerra Mundial é que processos e práticas culturais passaram a ser vistos também como patrimônio imaterial de cultura.

> A ideia de patrimônio não está limitada apenas ao conjunto de bens materiais de uma comunidade ou população, mas também se estende a tudo aquilo que é considerado valioso pelas pessoas, mesmo que isso não tenha valor para outros grupos sociais ou valor de mercado (Brayner, 2007, p. 12).

A autora sugere ainda, o questionamento de se apreender o que é realimente valioso para determinado grupo, como se dão suas escolhas. Trata-se, segundo Brayner (2007), de observar os motivos pelos quais determinada prática ou objeto vêm a ser valiosos para aquele grupo em questão. Dentre as possibilidades, ela ponta a importância por se tratar de um meio de subsistência, ou representam um elemento crucial de memória e identidade para a comunidade.

Junto desta reflexão vem à tona a denúncia de uma verticalidade que se impõe e que, muitas vezes, distancia a comunidade em si aquilo que de fato lhes pode ser atribuído como patrimônio cultural. O patrimônio cultural material pode nem sempre representar a coletivo do grupo, mas determinado interesse político restrito. A face imaterial do patrimônio de cultura, neste caso, pode revelar o que realmente é reconhecido e legitimado pelo grupo enquanto sua identidade de cultura, ou seja, suas práticas diárias representativas. Melo e Cardozo (2015), ao discorrerem sobre turismo cultural e educação patrimonial, atentam para a concepção de patrimônio como a herança produzida pelos sujeitos em sociedade. Para os autores, a educação patrimonial vem ao encontro da compreensão do que é validado como patrimônio, “não pode ser um ato ahistórico, acrítico, mas, ao contrário, deve ser um ato que perpasse pela apropriação das dinâmicas sociais, culturais e históricas de produção do patrimônio” (MELO E CARDOZO, 2015, p. 1063). Já foi possível elencar anteriormente o reconhecimento e validação de um patrimônio identitário cultural, como um ato político. Aí então a abertura da compreensão conceitual de patrimônio para além dos bens materiais. Além de mencionar a transformação jurídica pela qual passou o entendimento do conceito de patrimônio, Magalhães, Zanon e Branco (2009), mencionam a relação que há entre o patrimônio histórico cultural e a memória. Por meio da representatividade como a de museus desponta, segundo os autores, o interessa pela construção de

um ideal de cidadania diretamente ligado a uma concepção nacionalista. A representação patrimonial, portanto, ordena a memória e está vinculada ao interesse de construir a identidade de cultura. São indícios do que se buscou reservar, lembrar e até mesmo ocultar pelo grupo.

O presente estudo, portanto, ao direcionar sua análise às comunidades de descendentes de ucranianos no Paraná, apropria-se da condição imaterial de patrimônio de cultura para sua investigação junto às práticas da música vocal e seus processos educativos nas comunidades. Trata-se da construção simbólica do canto ucraniano e seu ensino e aprendizado pelo grupo, ao reconhecer e legitimar tal produção musical enquanto patrimônio identitário da cultura de descendentes desta etnia.

Embora não trate diretamente de um cunho musical, a tese de Guérios (2012) apresenta como constituinte da religião, o canto enquanto um agente construtor da identidade cultural dos imigrantes ucranianos, sendo fortemente presente na vida destas comunidades. Para além da função social religiosa, o autor menciona a presença do canto ucraniano desde as embarcações da imigração. Já em uma perspectiva musical, Babbar (2008) apresenta as particularidades do canto ucraniano religioso, como a ausência instrumental nas composições em virtude da função litúrgica, e a presença do canto também com função não-litúrgica, em outras práticas musicais nas comunidades. Para a autora, ainda que tendo passado por transformações e adaptações parciais, a música ucraniana é um elemento cultural muito evidente nas comunidades de descentes ucranianos no Paraná. Brayner (2007) sublinha tais transformações acerca do patrimônio identitário: “Os significados atribuídos aos bens culturais, assim como às práticas a eles associadas, podem se transformar ao longo do tempo e também podem variar de uma pessoa para outra, de uma família para outra, de um bairro para outro” (Brayner, 2007, p.12), retomando a reflexão em memória e escolhas do grupo, atuais prioridades, para a compreensão do que lhes é, realmente patrimônio identitário de cultura.

Em síntese, a relevância deste capítulo se justifica na importância da reflexão sobre o conceito de identidade cultural na pós-modernidade. A compreensão da cultura na complexidade do momento atual perpassa os aspectos elencados neste capítulo, sobretudo ao que concerne à cultura de um grupo étnico que passou pelo processo de imigração. A compreensão de memória para o grupo, portanto, faz-se

um elemento irrefutavelmente necessário para o entendimento do que é reconhecido e legitimado pelo grupo enquanto seu patrimônio identitário cultural.

Capítulo 3: Cultura, comunidades e sonoridades

O capítulo terceiro deste estudo é dedicado a refletir sobre a relação entre sonoridades, cultura, e comunidades na pós-modernidade. Assumindo o entendimento de que é possível conhecer uma comunidade por meio de suas sonoridades e de sua produção musical, este capítulo promove uma dupla reflexão: ao que diz respeito às produções musicais de comunidades étnicas no pós-moderno, e a compreensão da voz cantada como um patrimônio identitário cultural de comunidades da etnia ucraniana no Paraná.

3.1 Sonoridades, cultura e comunidades na pós-modernidade

You can hear the 'beat' in your head, don't you (…) you go with the beat, don't you?
(Contribuição de um dos entrevistados de Paul Willis, 1978,p. 72. In: Profane Culture. London: Routledge).

A música das sociedades ecoa o contexto que a produziu. Ilustra-se tal afirmação ao pensarmos um pouco sobre as batidas rituais da pré-história, a introspecção e o caráter enfático das medievália, a magnitude barroca, o rompante polifônico renascentista, (...) até os ruídos, cacofonias e 'ismos' da modernidade[4]. A relação música & sociedade, faz-se aqui o ponto de partida para a reflexão entre sonoridades, cultura e comunidades na pós-modernidade; uma vez assumida a compreensão de que tanto as produções musicais de um grupo social quanto suas funções, fortalecem seu campo simbólico. É o contexto social que motiva e fomenta a experiência musical do grupo, e a música produzida diz muito de suas experiências culturais, sobretudo de seus processos educativos. Aos estudos musicais, é a área da etnomusicologia que, em um diálogo com a musicologia e a antropologia, contribuiu de forma muito significativa, para o entendimento da relação música e sociedade.

Ao mesmo tempo, discussões em torno da pós-modernidade despontam também na produção artística das comunidades. O trânsito que perpassa os processos criativos nas distintas linguagens da arte valoriza também as ações que ocorrem na diferença, assim como sugeriu Silva (2009) ao tratar da compreensão da cultura para o momento atual. Pela sonoridade de um grupo podem ser

[4] Em História da Arte é possível compreender na Arte Moderna, Movimentos como o Impressionismo. Nessa onda localizam-se o fauvismo, o cubismo, o abstracionismo, o expressionismo, o surrealismo, o antropofagismo, e em cada um destes, também sub-divisões e/ou fases. In: Mason, Antony. História da Arte. São Paulo: Rideel, 2009.

reveladas muitas de suas peculiaridades. Uma vez que a representação simbólica já esclarecida por Barthes (1984) nos releva que o signo nem sempre é verbal, é possível compreender que a estética e produção artística de um grupo faz-se também vitrine de sua identidade de cultura. A presente investigação, de um modo específico, ao direcionar sua análise a duas comunidades de descendentes de imigrantes ucranianos no Paraná, atenta para sua produção musical.

Pinto (2001) afirma que a música raramente é apenas uma organização sonora. Para este autor a música é, quase sempre, uma conexão com outras formas expressivas de cultura para além de um determinado som em um determinado espaço e tempo.

> ...a música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural" (PINTO, 2001, p. 223).

O ensaio no qual Tiago Pinto (2001), o então diretor do Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha discorre sobre a antropologia do som, nos impele a conhecer a cultura das comunidades por um passeio musical. Reconhecer, em suas sonoridades, os códigos que constroem a identidade cultural do grupo.

Como seria então possível diagnosticar códigos culturais pelas sonoridades das comunidades de descendentes de imigrantes ucranianos no Paraná? De um caráter fortemente religioso, a produção musical destes grupos desponta nitidamente em uma função litúrgica. Todavia, a música religiosa ucraniana pode ser compreendida para além da extensão do texto do rito litúrgico, também como um patrimônio imaterial de sua identidade de cultura. O valor que a comunidade atribui para a música litúrgica é justificado pela manutenção das linhas melódicas que desenham tais polifonias vocais. Embora com o passar das gerações, alguns dos cantos caiam no esquecimento, a memória do grupo mantém as celebrações religiosas pela música unicamente vocal. Faz-se interessante mencionar que, a maioria das cidades onde as colônias de ucranianos e seus descendentes se firmaram no Paraná, são muito pequenas, e muitos destes municípios tiveram sua emancipação recente. É possível compreender também, que tais municípios não possuem conservatórios e ou escola de música, e que tais possibilidades de formação musical é de difícil acessibilidade e mesmo assim as práticas de uma polifonia vocal do canto ucraniano se mantêm com o passar das gerações.

A outra face do canto ucraniano em comunidades de seus descendentes espalhadas pelo Paraná revela um caráter artístico folclórico, com grupos firmados há cerca de quatro décadas, e até mesmo com representatividade internacional. Alguns com estrutura muito bem ordenada algariam um destaque no cenário artístico nacional e além, em festivais artísticos de dança e musicais. Outros grupos menores, assinalam o contexto das pequenas cidades, com uma presença marcante em mostras e eventos, reforçando aspectos do folclore ucraniano por meio das vestimentas, da performance e da música, ainda que esta seja gravada, nem sempre executada ao vivo.

Queiroz (2005, pp. 49-50) sublinha na expressão musical das comunidades, a importância de atentarmo-nos aos elementos culturais que a caracterizam e a mantém no contexto do grupo:

> Para compreender uma expressão musical de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem é necessário buscar um entendimento dos aspectos fundamentais que caracterizam, social e culturalmente, essa manifestação. A música transcende os aspectos estruturais e estéticos se configurando como um sistema estabelecido a partir do que a própria sociedade que a realiza elege como essencial e significativo para o seu uso e a sua função no contexto que ocupa.

Este autor impele-nos à considerar a música como um meio muito importante de comunicação e de expressão humana. E a música produzida pela comunidade, como um dos elementos que determinam os signos que dão sentido à sua cultura, uma vez que a cultura é tecida pelas interações sociais. Para o autor, as performances musicais de um grupo social em suas distintas expressões; “representam fenômenos significativos nas configurações de distintos grupos e/ou contextos étnicos, estando presente em manifestações diversas dos indivíduos em sua vida cotidiana” (Queiroz 2005, p. 51). Para o autor, a cultura é o que determina os processos de relações sociais, dentre estes os de ensino e aprendizado que configuram e consolidam sua música. Do mesmo modo, o autor defende a música como um dos mais significativos fenômenos culturais para um determinado grupo social, sendo a música uma resultado das crenças, valores e das vivências (signos) que permeiam a vida do grupo. Portanto é possível compreender que a música incorpora sobretudo em sua estética, as especificidades do entorno social a partir do qual foi produzida. Deste modo, considerar a relação música & sociedade é atentar para a música enquanto cultura, enquanto construção e representação da identidade cultural de um determinado grupo social. Para tanto, Queiroz (2005) p. 55) ressalta também que

> Um estudo significativo da música como fenômeno sociocultural precisa considerar essa expressão como algo temporal e espacialmente estabelecido, que assume escalas de valores de acordo com a época, o pensamento e a visão da sociedade e do meio cultural que a constitui.

Também alerta ao fenômeno sociocultural que é a música na vida cotidiana, DeNora (2004) comenta estudos que se desembocaram associando estilos de produção artísticos com estilos de ser social e também com padrões de percepção e de pensamento. Em antemão, este autor chega a mencionar o frankfurteano Theodor Adorno e suas considerações sobre a música progressista com seu poder de desafiar a cognição, exigindo do ouvinte para além de uma contemplação, também uma práxis. Mas para DeNora (2004) é preciso atentar, sobretudo nestes hábitos, se há o reforço como questão de reflexão das relações de poder e de administração de maneira que tornassem essas relações naturais, inevitáveis e reais. Portanto, conforme observam Shepherd e Wicke (1997, p. 34): que uma "compreensão viável da cultura requer uma compreensão de sua articulação através da música, tanto quanto uma compreensão viável da música exige uma compreensão de seu lugar na cultura".

DeNora sublinha que a música articula a vida social e a vida social articula a música, ou seja, a vida das comunidades não é somente relevada por meio de sua produção musical, mas é sobremaneira assim construída. É possível entender que a presença social da música revela a organização das comunidades, de maneira muito peculiar. Várias historiografias de distintos recortes cronológicos, e de diferentes partes do mundo acentuam esta afirmação, como o exemplo das produções musicais da antiguidade, ou em um contraponto, o movimento denominado de contracultura, a partir da década de 1960. Tanto ao que diz respeito a comunidades firmadas de maneira mais contundente, quanto as que estão expostas a maiores conflitos, inclusive o risco da extinção, como é o caso das questões étnicas, sobretudo às fronteiras, adaptações e transposições que se dão quando muda o local da cultura. Denora (2004) traz a tona outros exemplos de estudos sociológicos com a música, onde se pode diagnosticar os membros de um grupo enquanto intérpretes ativos, cujos valores eram nitidamente vistos nas "qualidades" de sua música predileta. Do mesmo modo, a lembrança de como as pessoas fazem as coisas cotidianas com música, desde andar na rua, comer, trabalhar, viver um romance, dançar, dormir, se exercitar, protestar, adorar, comemorar, etc. Ou seja, a música nos é, segundo o autor, um agente construtor de trajetórias, de valores de estilos de conduta, tudo isso em tempo real. Para este

autor, a sociologia muito contribuiu à compreensão da cultura, quando lhe alcançou descrições e conceitos de como elementos estéticos passam a ter um fundamento social por meio de suas circunstâncias de uso no grupo. Portanto, em uma leitura bem musical, a cultura se apropria de sua concepção da música para a formação social.

Em síntese, DeNora (2004) considera que estar a controlar a ação social é fornecer um quadro para organizar a agência social, um quadro de como as pessoas percebem consciente ou subconscientemente possíveis vias de conduta, e, uma vez que a música pode influenciar a forma da agência social, então o controle sobre a música em contextos sociais é uma fonte do próprio poder social, é uma oportunidade para estruturar os parâmetros de ação. Por assim dizer, justifica-se a importância de atentar às produções musicais das comunidades, sua construção estética revela ao mesmo tempo, a construção sociocultural do grupo que a produz, r por assim dizer, seus parâmetros de ação.

Mas atentar para a produção musical das comunidades em meio a complexidade que é a pós-modernidade, exige sobremaneira, prudência. Remontando o pensamento de Hall (2002) sobre a identidade móvel no pós-moderno, vem a calhar o entendimento das transformações, adaptações e transposições pelas quais passa a produção musical de distintas etnias. O caso da produção musical de imigrantes oscila entre o caráter de reconstrução do ideal do país de origem, e as possibilidades do espaço atual. Babbar (2008) menciona o hibridismo cultural que beira a música ucraniana no Paraná. E ainda que exposta aos conflitos do qual vem a ser o local da cultura, a música desta etnia é transmitida pela oralidade e se mantem, ainda que cada vez mais limitadamente, com o passar das gerações. O que não se pode excluir é o risco da extinção. De fácil acesso, os livros de cantos utilizados nas igrejas ucranianas revelam em média duzentas obras. Tais livros contem um amparo literário. Para além das letras das canções, não há o acompanhamento de partituras. As melodias beiram o risco de extinção, com o passar do tempo e a ausência dos membros mais antigos do grupo, que tinham o conhecimento da melodia. As características de solubilidade e pluralidade da pós-modernidade impelem ao esquecimento de muitas práticas. Em uma investida musical, fica a oscilação entre o esquecimento, a transposição, e as tentativas de mantenimento.

Lipsitz (2012) alerta para o papel importantíssimo que tem a cumprir no momento atual aqueles que se dedicam a estudar a música das etnias.

Compreende-se que a atenção para com as “multi-linguagens, reciprocidade, participação, performance, cosmopolitismo e com o pensamento crítico são ferramentas extraordinariamente importantes para desmistificar hierarquias injustas” (LIPSITIZ, 2012, p. 1). Para o autor, a música das etnias ensina-nos sobre as dinâmicas da diferença e

> (...)sobre os resultados produtivos que se seguem ao reconhecermos que as culturas não são as mesmas ainda que todos tenhamos em comum a condição humana (...) A Etnomusicologia então alcança-nos a compreensão de “um universalismo rico em particularidades, fundamentado no diálogo de todos, na dignidade de cada um, e na supremacia de nenhum. Em resumo, a Etnomusicologia pode nos ajudar a perceber quais diferenças fazem a diferença. (LIPSITZ, 2012, p. 8).

Isto nos faz pensar nas transformações das relações sociais de nosso tempo e em como isso reflete na criação de novas identidades sociais e identificações, também baseadas, de acordo com o autor, em arquivos e imaginários surpreendentemente produtivos, perspicazes e gerativos. Aficionado por meia-noites, Lipsitiz (2012) ao intitular a fala que gerou este ensaio (*Midnight at the Barrelhouse: Why ethnomusicology matters now*?) discorre sobre a performance do grupo *Public Enemy* que, de forma caricata, anuncia com os exacerbados ponteiros de um relógio parado, que por ele nós sabemos que horas são, e sabemos muito bem os motivos pelos quais a etnomusicologia importa agora.

> O Public Enemy está dizendo que nós temos que estar “na hora certa” para o nosso tempo, que nós precisamos abrir nossos olhos e ouvidos às coisas que estão acontecendo ao nosso redor. Um homem que proclama “Nós sabemos que horas são”, trajando um enorme relógio despertador cujos ponteiros estão parados, está nos dizendo algo importante. Ele está dizendo que o tempo parou, que não está havendo progresso, que nós temos motivo para “alarme” porque outros não reconhecem que horas são. (Lipstiz, 2012, p. 9)

Para o autor é importante que todos tenham uma meia noite em suas vidas. Um momento de balanço e de olhar para um novo dia. O que para o autor nesta fala anunciava musicalmente a meia noite para a era das *Big Bands* na *BarrelHouse* de Johnny Otis, foi o alvorecer de um novo tempo para o *Rythim and Blues*. A meia noite é, de acordo com o autor, uma expressão popular de trepidação e temor, mas é necessária para compreendermos o que foi feito e o que ainda é preciso fazer. Quando Hall (2002) apresenta a concepção de identidade cultural na pós-modernidade, reconhece-se a relevância de um destes balanços diante do caráter móvel e solúvel deste tempo, que é também reflexo de pluralidades à identidade de cultura. Ao pensarmos nos elementos de identidade cultural revelados e legitimados pelas produções musicais das comunidades, aqui de um modo

específico das comunidades de descendentes de imigrantes ucranianos, pensamos também num desdobramento plural que é movimento de transposição e ao mesmo tempo busca de manutenção de determinadas funções sociais que a música representa ao grupo. Este último aspecto, principalmente em comunidades que beiram mais o risco de extinção.

Babbar (2008) apresenta as transformações e adaptações que a música ucraniana percorreu até então nas comunidades de seus descendentes no Paraná, desde a imigração no final do século XIX. De acordo com a autora, atualmente a produção musical destas comunidades se mantém fortemente como um aspecto identitário, mas não se isenta dos estigmas de um hibridismo de cultura. Para a presente investigação, cabe constatar como a produção musical vocal pode ser elencada em duas comunidades de descendentes de ucranianos no Paraná tanto em suas funções sociais quanto em seus processos educativos, na realidade complexa que é a pós-modernidade

3.2 Voz cantada como patrimônio identitário cultural de comunidades de descendentes ucranianos no Paraná

"...ao som da voz a qual faz ecoar a milenar tradição religiosa do povo ucraniano" (In: Babbar, 2008, p. 40)

Um grupo social, de acordo com Pinto (2001), pode ser conhecido por meio de sua sonoridade. Pensar a relação entre música e sociedade, é atentar para as condições sócio-históricas, para as relações de poder e também de pertencimento existentes em cada comunidade. Ao compreender a função social da música no seio do grupo que a produz, compreende-se igualmente muito da própria comunidade. Assumir a investigação em torno da produção musical vocal de descendentes de imigrantes ucranianos no Paraná, subintende-se investigar sua identidade de cultura. E de acordo com Babbar (2008,p. 69), "a música trazida pelos imigrantes (ucranianos) disponibiliza particularidades de sua procedência".

As duas comunidades de descendentes ucranianos que de um modo específico sustentam o presente estudo, vivenciam o canto ucraniano enquanto um dos elementos mais notórios de sua representação cultural. O canto ucraniano para a comunidade católica do rito oriental em Santa Maria do Oeste aparece na função social da religiosidade, diferentemente do caráter da arte folclórica da música vocal para o Grupo Folclórico Ucraniano Poltava, em Curitiba, mas ambas representações sublinham fortemente o canto em sua identidade de cultura. Essas

duas amostras territoriais ilustram muito bem o caráter do canto ucraniano no Paraná; que vem a ser a religião e o folclore. O depoimento do Metropolita Ohieko (In Fedoriv 1983 apud Babbar 2008) ressalta que “o canto religioso ucraniano é tão importante e precioso para nós (ucranianos) quanto o nosso canto folclórico, nossas invenções nacionais e nossa arte primitiva. Ao que diz respeito ao o desenvolvimento do canto coral litúrgico é possível citar alguns relevantes para a cultura ucraniana. Do século XVII, Stefan Werbytskyj, do século XVIII os compositores Maksym Berezovskyj e Dmytro Bortnianskyj. São expoentes do séc. XIX, Stepan Worobkewytch e Iwan Lawrytskyj entre outros. E no séc. XX. na música coral litúrgica temos Oleksander Kochetz, Mykola Leontowytch, Andrij Hnatychynm dos que mais destacam, na musicologia desta etnia. Estas são certamente as influências de muito do canto ucraniano que existe hoje no Paraná.

Vale a pena mencionar também a presença do canto ucraniano no Paraná em seu caráter popular, ensinado para as criancinhas, não só em casa, mas também nas escolinhas dos sábados e inclusive no curso de ucraniano na Universidade Federal do Paraná. A música popular tem papel relevante entre os ucranianos e possui vários gêneros, como por exemplo, as canções rituais de Primavera, de Páscoa, de Natal, de casamentos, as canções de danças, como por exemplo as *kolomeikas*, as canções de ninar, de funerais, entre outras. Estas canções às vezes são acompanhadas por instrumentos musicais (como por ex. violino, bumbo, acordeon e principalmente pela bandura, que é um instrumento de corda tipicamente ucraniano. Ou também cantados à capella. Em sua maioria refletem a vida da população, bem como as aspirações e sonhos.

De acordo com um depoimento da professora Oksana Boruszenko, pioneira na pesquisa sobre a imigração ucraniana ao Brasil, os retratos musicais refletem na vida das comunidades imigradas, pois estas comunidades transmitem estas canções para seus descendentes. Principalmente as canções da Galícia, sobretudo das regiões de Ternopil, Lviv, Jovkva,Strey, entre outras, de onde veio a maioria destes imigrantes. Após a independência da Ucrânia, com apresentações de cantores ucranianos no Brasil, e com os frequentes contatos com a Ucrânia, também a música popular mudou um pouco, porém ainda é cedo para afirmar se ela entrará no dia à dia, das comunidades ucranianas no Brasil

Babbar (2008), ao falar sobre o período mais intenso de imigração ucraniana ao Paraná, até o ano de 1920, referindo-se à Prudentópolis (então chamado de Vila São João de Capanema, na época pertencente ao município de Guarapuava),

discorre acerca da relação entre a religiosidade e a música na cultura destes primeiros imigrantes ucranianos: “No interior da cidade, cada localidade apresenta sua capela, freqüentada pelos fiéis que periodicamente revitalizam sua fé mediante as melodias de origens centenárias pertencentes à liturgia ucraniana” (Babbar, 2008, p 33). Todavia, a autora explica que esta produção musical em sua totalidade apropria-se da voz da cantada, uma vez que de forma tradicional, “todos os ofícios religiosos são celebrados por meio de cantos entoados por celebrantes, diáconos, coros, cantores e fiéis” (Babbar, 2008, p. 41), e que os cantos religiosos por sua vez são chamados de são chamados “Tsércovni Pisni”.

> As cerimônias orientais trazem a característica notável de serem integralmente cantadas e recitadas. A ausência de instrumentos musicais torna a voz humana ferramenta primordial de efetivação e participação da experiência espiritual da comunidade religiosa (Babbar, 2008, p. 12).

Esta autora remete também a questões do posicionamento dos fieis na igreja, e a organização espacial das vozes durante as celebrações religiosas. De acordo com Babbar (2008, p. 38):

> Tradicionalmente as mulheres se posicionam do lado esquerdo da Igreja, e os homens sentam-se do lado direito. (...) Na Ucrânia, de acordo com o relato de Dom Efraim, tradicionalmente os cantos são conduzidos por homens, e ademais, as mulheres são proibidas de adentrarem o Santuário. O canto é alternado constantemente, entre o sacerdote, o diácono, os fiéis e os cantores, o que possibilita a ruptura de homogeneidade sonora (ocasionado pela diferença entre textura de vozes e timbres), ainda que a repetição das melodias constitua-se uma propriedade particular da liturgia oriental ucraniana. Salvo o canto, na dimensão sonora, há momentos em que o celebrante faz soar os sinos. Na dimensão sonora, ainda, a nenhum serviço religioso é concedida permissão de instrumentos musicais.

Deste modo compreende-se, segundo a autora, que a ausência dos sons dos instrumentos musicais direciona a atenção dos fiéis na palavra, no texto. Para Babbar (2008, p. 40), “entre as riquezas culturais trazidas pelo imigrante ucraniano, a partir do último quartel do século XIX, destacam-se os cantos tradicionais religiosos”, cuja origem a autora remonta ao território da Rus de Kiev, e hoje é então herança musical religiosa fortemente presente nos núcleos ucranianos no Brasil.

> Diversos hinos trazidos pelos ucranianos encontram-se enraizados nas tradições sírias, desenvolvidas em Bizâncio e que foram, empregadas na tradição cristã grega e atingiram então o território eslavo, que, mesmo sob domínio estrangeiro, constituía a pátria ucraniana durante o século XIX (Babbar, 2008, p. 41).

Ao aprofundar-se sobre a origem dos cantos religiosos ucranianos, ainda Babbar (2008) alcança-nos o entendimento de que

> A tradição do desuso de instrumentos musicais durante as cerimônias de rito oriental bizantino deve-se ao fato de que os instrumentos musicais, no

> antigo Império Bizantino eram empregados nas cerimônias públicas da corte do Império Bizantino, conforme o Livro de Cerimônias publicado pelo Imperador Constantino VII Porphyrogennetus (905-59), o qual se refere aos usos de instrumentos musicais em recepções e procissões imperiais (LEVY, 1980, p. 561). De acordo com Célia Ramos (2003), o órgão era um instrumento pagão muito popular, usado nos circos e nas cortes, razão pela qual seu uso era impedido nos cultos religiosos (Babbar, 2008, p. 42)

Quanto ao aspecto polifônico do canto ucraniano religioso que ouvimos hoje, a autora explica que inicialmente essas melodias vocais eram monódicas:

> Ainda que as marcas orientavam melodias de uma única voz, o Canto Znamenny do século XI e XII não era entoado monodicamente, mas sim harmonicamente, a duas ou três vozes. Neste período, nos cantos folclóricos e religiosos era habitual o surgimento de improvisações populares polifônicas. (Babbar, 2008, p.43).

Na pesquisa de Babbar (2008), dois tipos de cantos litúrgicos foram diagnosticados entre as cidades de Curitiba e Prudentópolis: as samoilkas e os hlasy:

> Entre os cantos litúrgicos da Igreja Católica Ucraniana é possível reconhecer o que os fiéis chamam de samoilkas como forma melódica comum, ou ainda, o canto comunitário entoado durante as celebrações, e sobre o qual se estrutura a celebração da Divina Liturgia. As samoilkas são usualmente cantadas a duas vozes, com intervalos de terças. Tratam-se de melodias reconhecidas no âmbito da música folclórica litúrgica, ou seja, são melodias empregadas durante as celebrações cantadas pelo povo e que constituem o cancioneiro litúrgico deste grupo cultural. Correspondem ao “Ordinário” da missa latina. Apesar de constituírem a parte fixa da estrutura litúrgica, podem apresentar variações melódicas. Diferentes destes cantos, que são de domínio geral, ouvidos e cantados pelos ucranianos de geração em geração, e transmitidos oralmente, é possível encontrar os hlasy (tons, ou holos), que se referem às formas melódicas móveis, aos textos e melodias entoados de acordo com o calendário litúrgico, rememorados, sobretudo, em seminários ou nos mosteiros. Diversos hlasy, contudo, são também conhecidos pelas pessoas da comunidade ucraniana, e se inserem no conjunto musical tradicional transmitido pelas gerações. Na Divina Liturgia estas melodias se fazem presentes apenas em dois momentos, durante o troparion e o kondakion, entoados conjuntamente, e o prokímen que antecede o canto da Epístola. Texto e melodias dos tonos variam a cada semana, até completar um ciclo de oito semanas. Durante as cerimônias religiosas, existem os cantos paralitúrgicos, assim chamados neste trabalho por não fazerem parte da estrutura da liturgia, e se constituem em cantos religiosos muito populares entre os ucranianos. A quantidade de cantos é grande, muitos deles são de autores desconhecidos, e transmitidos oralmente pelas gerações, pertencentes, assim ao folclore religioso. O emprego engloba invocações aos santos do dia, o serviço ao qual se está celebrando, os cânticos específicos de bênção, que, somados às melodias litúrgicas, constituem um repertório musical vasto. Os cantos paralitúrgicos são cantados antes e após a Divina Liturgia, e durante a Comunhão. (Babbar, 2008, p. 50).

Esta autora apresenta, alicerçada em Fedoriv (1983), o exemplo de uma sistematização das características de duas categorias distintas de canto litúrgico,

os cantos das matinas e vésperas, que são momentos de específicos de oração, e os cantos da Divina Liturgia, que é a celebração da missa:

> Cantos das Matinas e Vésperas: Origens nos Octoechos bizantinos, morávios e búlgaros. Adaptados na Ucrânia pelo clero, diaky e coros de mosteiros. Frases mais elaboradas. Grande número de variáveis. Caráter eclesiástico. Cantados nos monastérios, ou por cantores treinados. (...)Cantos da Divina Liturgia: Elementos folclóricos. Influência do ocidente. Melodias simétricas. Cadências marcadas. Caráter popular. Canto comunitário (Babbar, 2008, p. 52).

Os *Diak,* ou cantores, são outro elemento importante na discussão de Babbar (2008). Numa descrição etimológica da palavra diák, ou diaky, seria uma abreviação da palavra diácono.Trazendo um depoimento de Dom Efraym Krevey, a autora explica que "Diak é cantor, ele puxa, ele começa e o povo continua [...] Este diak já existia na Ucrânia há séculos [...] É uma característica importante (Babbar, 2008, p 65). A presença dos diak é detecatada pela autora, desde o início da imigração ucraniana ao Paraná. Ao relatar que apesar das intensas dificuldades dos primeiros anos da imigração, aqui atentando para o caráter religioso, e a inexistência de igrejas e falta de religiosos para conduzir as práticas as quais estavam comumente habituados, ainda assim as pobres circunstâncias não impediam os fiéis de vivenciar suas práticas religiosas, uma vez que as cerimônias eram então conduzidas pelos próprios cantores, os diaky (ou diakê), que eram leigos que assumiam a liturgia das celebrações outras orações da comunidade, como as celebrações de funerais. Babbar (2008, pp. 66 e 67) afirma que:

> Diversos estudos dos primórdios do canto litúrgico eslavo, canto ucraniano e do Canto Znamenny apontam para a importância e o papel desempenhado pelos cantores das igrejas e catedrais. O domínio do canto e da escrita znamenny e da entonação apropriada era da incumbência do cantor treinado, que, "não contente em reproduzir estrangeirismos, gradualmente iniciavam por introduzir novidades, moldados de acordo com seu próprio gosto e a sua disposição musical". Fora do âmbito litúrgico, mas ainda vinculado ao canto religioso, encontrava-se o Canto Deméstvenny, originalmente associado ao kantor bizantino ou ao cantor da corte imperial, no entanto, na Rússia, tal canto era preferencialmente entoado em momentos não-litúrgicos, como nas orações domésticas. Alfred Swan afirma que existe, contudo, referência do emprego deste canto nos livros de regulamentos da Catedral Santa Sophia (Kiev) do século XVII (SWAN, 1940a, p. 236). É interessante notar que este canto também era usado nas Igrejas associado às ocasiões festivas, de cunho não litúrgicas, como nas glorificações dos czares (VELICHÁNIYA apud SWAN, 1940a, p. 236).

Faz-se importante mencionar que para que os cantos possam ser cantados nas celebrações religiosas, há nas comunidades, os cancioneiros; que são livros impressos com as letras no idioma ucraniano e às vezes também transliterados.

Sobre o canto ucraniano em seu caráter folclórico, há escassez, falta de bibliografia. Babbar (2008) apenas menciona a existência de corais ucranianos no Paraná, ressaltando que esses corais não são constituídos unicamente por descendentes de ucranianos, “mas também por aqueles que se sentiram atraídos pela religião e pela música desta nação, mesmo sendo de outra origem étnica” (Babbar, 2008, p. 96).

Já contextualizado em sua origem e organização, faz-se importante atentar para o canto ucraniano em seu caráter simbólico à cultura ucraniana, na condição de representatividade, ou seja, de identidade de cultura. O canto ucraniano é reconhecido e legitimado pelas comunidades de descendentes, em suas vivências cotidianas. Admitindo pois, a definição de patrimônio cultural imaterial, segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2016),

> Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas).

Deste modo é possível reconhecer, portanto, a música vocal como patrimônio de cultura às comunidades de descendentes de imigrantes ucranianos no Paraná. Babbar (2008) esclarece uma música exclusivamente vocal voltada às celebrações litúrgicas do rito católico oriental. Este rito, por sua vez, obedece à concepção musical da Igreja, pré Concílio Vaticano II, de específico ao Motu Proprio Tra Le Sollicitude, do Sumo Pontífice Pio X (1903) onde se estabelece a música unicamente vocal do cantochão ou de polifonias renascentistas, e ou acompanhamento de órgão. Excluindo o acompanhamento instrumental, o rito oriental favorece a música unicamente vocal. A distribuição das vozes há alguns anos atrás, seguia o costume peculiar relatado pelos membros mais antigos dos grupos: homens e mulheres sentavam-se separadamente nas igrejas, em lados opostos. Subentende-se a divisão das vozes como as sopranos e contraltos de um lado, e os tenores e baixos de outro lado, durante as celebrações. Essa condição favorecia e favorece ainda, a distribuição das vozes nas linhas melódicas das canções polifônicas comuns a este rito.

As colônias de imigrantes ucranianos e seus descendentes, uma vez estabelecidas no Paraná em comunidades interioranas há quase dois séculos, inicialmente integraram municípios ainda em processo de formação e emancipação. Faz-se interessante atentar para como se deu e se dá atualmente o

processo de ensino e de aprendizado das canções da cultura ucraniana. Como, apesar do entendimento do conceito de memória e de esquecimento pelo grupo, já mencionados por Ricoeur (2007), a música vocal da cultura ucraniana ainda se mantém? O fato de que esta manifestação cultural, apesar de todo hibridismo já elencado por Babbar (2008), seja legitimada fortemente pelo grupo enquanto patrimônio de cultura vem ao encontro deste apontamento. Guérios (2012), ao tratar da identidade cultural dos imigrantes ucranianos ao Paraná, apesar de não fomentar em sua tese uma discussão musical, menciona consideráveis vezes a presença e a importância da voz cantada na vida do grupo desde a viagem marítima da imigração, ao entorno cotidiano do momento atual nas famílias de descendentes desta etnia.

Este capítulo, portanto, faz-se importante na estruturação do entendimento do canto ucraniano para as comunidades de descendentes desta etnia no Paraná, desde ao que diz respeito à compreensão de uma produção musical e das sonoridades das comunidades no entorno da pós-modernidade, e ao que tange ao canto ucraniano em si, como um dos elementos mais notórios da cultura deste grupo. A voz cantada ressoa na cultura dos imigrantes ucranianos e seus descentes enquanto seu patrimônio identitário, para além de uma função ritual das celebrações religiosas, despontando na tessitura cotidiana das vivências das comunidades.

Capítulo 4: Educação, cultura e esthesia.

O presente capítulo versa sobre a educação, compreendendo os processos educativos de um ensino não-formal. Assumir a educação em seu sentido etimológico exige o entendimento também dos processos educativos que se dão na tessitura social dos diferentes grupos, ou seja, o aprendizado que se dá nas vivências cotidianas das comunidades. O ensino não-formal, assim como a educação do imaginário, auxilia nas práticas do ensino escolar, nos diversos níveis da educação básica propriamente dita e na formação integral dos sujeitos. Junto disto, para o campo da educação, o exemplo das escolas de imigrantes que se estabeleceram no Brasil, ilustra também a relação cultura e ensino, ocasionando um diálogo entre a cultura das comunidades de imigrantes e seus descendentes, e o que é ensinado formalmente no sistema contemplado pela estrutura curricular.

As escolhas de cada comunidade reconhecem e legitimam o que lhes é de fato, patrimônio de cultura. E são os processos educativos que, ao manter seus elementos de cultura, mantém a identidade do grupo.

Outro elemento aqui apresentado será uma reflexão em educação estética, ou educação do sensível. Sociedades tem que seus membros educados esteticamente, alcançam nítidos benefícios em seu desenvolvimento integral, principalmente se refletirmos sobre as implicações da pós-modernidade e sua instabilidade, caos social. Pensar uma educação de *aisthesis* na arte simbólica da cultura neste momento histórico-social é pensar também nos processos de criação artística que acontecem na vida das comunidades, e em como essa arte característica de cultura se perpetua, se adapta, se ensina, ainda que com eventuais transposições.

4.1 Processos educativos e ensino não-formal

Faz-se importante esclarecer a definição da concepção de educação formal e a não-formal. Embora sejam ambas assinaladas por elementos culturais, a educação formal é metodicamente estruturada, inclui o saber sistematizado por grades curriculares, ao passo que o ensino não-formal é constituído pelo aprendizado que ocorre nos processos de socialização dos sujeitos, e atrela-se também ao sentimento de pertencimento a um determinado grupo e ao que lhes é conferido identitariamente.

Como sugere Gohn (2006), a educação não-formal não é organizada por séries e desenvolve-se por laços de pertencimento, “desenvolve hábitos, atitudes,

comportamentos, modos de pensar e de se expressar no uso da linguagem, segundo valores e crenças de grupos que se frequenta ou que pertence por herança, desde o nascimento" (GOHN, 2006, P. 29).

Pensar a educação em seu sentido etimológico é assumir uma ótica reflexiva para além do ensino regular ou escolar propriamente dito. A educação escolar não é a única presente no seio das comunidades. Os aprendizados que despontam na tessitura social dos grupos contribuem sobremaneira com a formação e o desenvolvimento dos sujeitos. Moura e Zucchetti (2010) sublinham que a educação escolar traz em si sua própria complementariedade: a educação não-escolar. Muitas vezes, embora fora do âmbito escolar, as práticas de educação que acontecem no interior de movimentos sociais apresentam muitos dos signos do ensino regular, como o sistema de presença, avaliação, e a figura instituída de um educador. A aprovação de conselhos municipais, por exemplo, entra em jogo nesta perspectiva. Isso pode ser justificado pelo amparo legislativo de tais organizações, como questões de políticas públicas. Mas ainda que muito parecidas estruturalmente, tais práticas pedagógicas diferem pela ausência de um currículo na educação não-formal. Faz-se necessário, segundo as autoras, atentar então para as práticas de educação que acontecem no campo social, entendidas como "um corpo de conhecimento e um campo de intervenção peculiar" (Moura e Zucchetti 2010, p. 645), bem como à complexidade das dinâmicas deste entorno, e as potencialidades da educação não-formal.

Dentre as características pelas quais Gohn (2006, p. 28) descreve a educação não-formal, a autora inclui:

> (...) a aprendizagem e exercício de práticas que capacitam os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários, (...) e a aprendizagem de conteúdos que possibilitem aos indivíduos fazerem uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor.

Apreende-se, portanto, que a educação não-formal desponta no modo de vida, nos processos cotidianos de partilha de experiências, sobretudo, de acordo com a autora, em ações e espaços coletivos ao grupo. Os interesses e as necessidades do grupo direcionam então, os processos educativos na comunidade. Compreender a manutenção e os desdobramentos de distintos processos educativos das comunidades é entender também o que as mantém como grupo e o que lhes é validado enquanto identidade de cultura. Pela construção simbólica do dia-a-dia do grupo, Gohn (2006, P. 32) ajuda também a compreender o processo da educação não-formal:

> O método nasce a partir de problematização da vida cotidiana; os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, carências, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas; os conteúdos não são dados a priori. São construídos no processo. O método passa pela sistematização dos modos de agir e de pensar o mundo que circunda as pessoas. Penetra-se portanto no campo do simbólico, das orientações e representações que conferem sentido e significado às ações humanas. Supõe a existência da motivação das pessoas que participam. Ela não se subordina às estruturas burocráticas. É dinâmica". (...) "por meio deles podemos conhecer o projeto socioeducativo do grupo, a visão de mundo que estão construindo, os valores defendidos e os que são rejeitados. Qual o projeto político-cultural do grupo, em suma".

Sublinhando a conclusão de Gohn (2006), ao que diz respeito ao projeto político-cultural do grupo, é notório que o interesses do grupo vêm à tona de distintas maneiras, como pela perpetuação, ou então pelas novas escolhas que passam a ser primordiais à vida da comunidade. Ao conduzirmos esta reflexão aos processos educativos de comunidades de descendentes ucranianos no Paraná, é possível reconhecer, de acordo com Guérios (2012) a religiosidade enquanto um elemento que agrega a identidade de cultura para estes grupos de descendentes de imigrantes. A partir da religiosidade, relacionado de uma maneira muito forte, está o canto ucraniano; mas também pode ser reconhecido em um caráter da arte folclórica às comunidades de descendentes desta etnia no Paraná.

Mota (2004) ao discorrer sobre as tentativas de manutenção da língua materna de imigrantes brasileiros no exterior, elenca a religião como um elemento forte para a preservação da língua portuguesa, diante de tantos outros eventos cotidianos, ainda mais a religião caracterizando-se como uma prática de educação não-formal para as comunidades brasileiras em outros sítios. No caso da presente investigação faz-se igualmente possível elencar a religião como um espaço de tentativa da preservação da língua ucraniana pelos imigrantes e seus descendentes no estado do Paraná. A voz cantada em seus processos de ensino e de aprendizagem pode ser concebida para além de uma prática de educação musical, ou de apropriação litúrgica – se pautada pelo âmbito religioso, ou então de sua arte folclórica, mas como mantenenção da cultura do grupos. Os processos educativos que mantém o canto ucraniano nas comunidades de seus descendentes, agregam em sua identidade de cultura. E aqui, ao que diz respeito à educação propriamente dita, trata-se desta mesma validação de valores, perspectivas, modo de ver e ser no mundo. Às entrelinhas destes processos educativos é possível compreender muito das adaptações e transposições da própria comunidade: suas prioridades, conflitos, tensões e hibridismos de cultura.

Este estudo, de um modo específico, busca a compreensão dos processos de ensino e aprendizado do canto uraniano para duas comunidades no Paraná. Neste sentido, vêm a calhar algumas considerações dentre as quais: ambos os grupos são constituídos por membros de distintas idades. Nenhum dos grupos é contemplado por uma grade curricular como a da educação básica do ensino regular, as atividades de ambos decorrem das vivências e necessidades cotidianas das próprias comunidades. Tanto pelo cunho religioso quanto da arte folclórica, as comunidades remontam à voz cantada em uma tentativa de manutenção de seu patrimônio identitário de cultura, em um misto de um sentimento nacionalista ao país de origem de seus antepassados, e à necessidade de pertencimento a um grupo. O aprendizado do canto ucraniano para os membros do grupo lhes é também uma espécie de cola a uni-los numa tenacidade necessária às implicações da pós-modernidade.

O canto ucraniano, enquanto objeto de estudo desta reflexão, é firmado por processos educativos que se dão há praticamente dois séculos na tessitura cotidiana das comunidades de imigrantes e descendentes desta etnia. A ausência de referências bibliográficas que justifiquem esses processos de ensino e aprendizado também fomentou na estruturação desta pesquisa, cuja apresentação e análise de dados almeja contribuir. Não unicamente sobre os processos educativos referentes ao canto ucraniano, mas também acerca da educação não-formal há escassez de fontes bibliográficas. Percebe-se, por assim dizer, uma valorização do conceito de educação enaltecendo o ensino regular, o que comumente é chamamos de educação básica, com a grade curricular amplamente sistematizada. A educação não-formal carece de publicações e portanto, de considerações pertinentes em um campo teórico, uma vez que o campo da educação é amplamente entendido pela vida dos sujeitos desde o aprendizado que lhes ocorre inicialmente no seio das comunidades em que se insere, a começar pela família.

Ao pensarmos na questão da imigração e do aprendizado por processos de uma educação não-formal, vale a pena sublinhar a força das instâncias de um associativismo que, de acordo com Renk (2009), constituiu um traço marcante nas comunidades de imigração no Brasil. Esta autora discorre sobre os imigrantes ucranianos e poloneses que se estabeleceram suas comunidades no Brasil desde o século XIX, estas comunidades étnicas tinham como prioridade fundar associações destinadas a recreação, educação e auxílio mútuo do grupo. Esta

autora, ao falar sobre o aprendizado do idioma da respectiva etnia da comunidade, não menciona a especificamente uma instituição de ensino regular, mas explica que “nas colônias étnicas, a família, a escola, a rede de sociabilidades, os laços de parentesco, as associações culturais e a igreja foram fundamentais para a conservação da língua do país de origem e a manutenção da identidade étnica” (RENK, 2009, p. 52). Neste contexto é possível imaginar os processos de ensino e aprendizado que também ocorriam informalmente nestes espaços tanto de recreação, quanto de religiosidade e de outras vivências da comunidade, onde era possível aprender costumes do grupo em distintas instâncias de sua cultura, e o que isso significava enquanto algo que unia os membros da comunidade, alcançando-lhes a compreensão dos modos de vida inclusive dos antepassados. A educação não-formal é supervalorizada pelas comunidades étnicas, como de acordo com Horbatiuk (1989), ao afirmar que nestes grupos a educação era recebida da família, da igreja, da escola e comunidade propriamente dita.

4.2 Educação, cultura e comunidades: breves considerações sobre escolas de imigração no Brasil.

Há que se considerar a influência étnica de comunidades de imigrantes que, anteriormente a uma intervenção estatal para fins nacionalistas, firmaram suas escolas de imigração pelo Brasil. Nestas escolas, a liberdade de ensino ao que tange a estruturação de um currículo ilustra a questão da identidade cultural do grupo: o que o grupo reconhece e legitima enquanto identidade e sua preocupação em ensinar, transmitir às novas gerações, tais elementos de cultura. Para as escolas de imigrantes, a tessitura cultural do grupo, suas vivências e aprendizados de uma educação não-formal, despontam ordenadamente no ensino regular. O exemplo mencionado por Kreutz (2000, p. 162), ao discorrer sobre a organização pedagógica de escolas comunitárias de imigrantes no Brasil, ajuda a compreender que o planejamento destas escolas considerou sobremaneira o entorno cultural ao qual integravam, o grupo sabia quão a escola lhes era importante, pois sua estruturação movia não somente o entorno escolar, mas todo um rol de associações locais:

> (...) as escolas comunitárias não se desenvolveram de forma isolada, cada uma restrita a seu núcleo rural. Ao contrário, não obstante serem assumidas pelas respectivas comunidades de imigrantes, elas estavam vinculadas a uma instância maior, na qual se promoviam a coordenação e a animação do processo escolar com todo um conjunto de estruturas de

> apoio, sempre em inter-relação com outras instâncias socioculturais das respectivas etnias. Assim, a formação do professor, a produção do material didático, a freqüência obrigatória à escola não eram tratadas como questões isoladas. Faziam parte de um todo maior.

Segundo Kreutz (2000), o Brasil foi o país com o maior número de escolas étnicas em toda a América, recebendo mais de quatro milhões de imigrantes entre o século XIX e XX. Este autor discorre também sobre a importância dada pelas escolas comunitárias de imigração à religião: “estas escolas tinham uma conotação fortemente étnica e, com exceção das escolas japonesas, também uma conotação fortemente confessional cristã”. Segundo este autor, “nas regiões de proveniência da maior parte dos imigrantes alemães, poloneses e italianos, predominava o motivo religioso na educação até fins do século XVIII (p. 163)”. Kreutz (2000) explica que para estas comunidades de imigrantes, o ensino religioso, ou seja, a catequese, era tão importante quanto ensinar aos pequenos a ler e escrever. E que houve um campo minado de tensão entre o Estado e a Igreja para reivindicar os direitos entre o ensino laico e uma escola confessional, pois enquanto o Estado preocupou-se com a laicidade do ensino, a Igreja reagiu abrindo escolas confessionais. Não é à toa que Luchese (2014) reforça a distinção entre as escolas étnicas frequentadas por imigrantes italianos no Brasil: as de cunho étnico-comunitárias, as públicas, e as confessionais. A respeito das escolas étnico-comunitárias é possível compreender, segundo esta autora, que tais escolas se estabeleciam de formas muito diferenciadas. Poderiam ser mantidas pelas próprias comunidades, por meio de associações locais, que financiavam estrutura física, pagamento de professores e materiais, e ou eram mantidas também por meio de instâncias governamentais ou associações de seu país de origem, que enviavam inclusive material didático. Estas escolas étnico-comunitárias poderiam ter um planejamento pedagógico autônomo, de acordo com as peculiaridades de cultura, incluindo datas e motivos.

Renk (2009), ao discorrer sobre o processo de nacionalização das escolas étnicas polonesas e ucranianas no Paraná, esclarece que:

> As escolas étnicas existiam independentes do aparelho escolar oficial e mantinham a identidade étnica através da língua e cultura do grupo de origem. Existiam diferentes formas de organização das escolas étnicas: as sociedades-escola, as escolas étnicas religiosas e as escolas subvencionadas. Estas tinham o apoio das comunidades, da Igreja e também de intelectuais, que produziam material didático, ministravam cursos aos professore e também curso de proficiência em língua nacional. Foram acusadas de desnacionalizar a infância, pois não ensinavam em língua nacional e objeto das ações governamentais para a formação do sentimento de pertencimento nacional (RENK, 2009, p. 6).

Esta autora, ao contextualizar a chegada dos imigrantes ucranianos e poloneses no Brasil, explica que a construção de uma escola era prioridade no grupo:

> (...) logo após a construção das casas os colonos providenciavam a construção de uma igreja, um cemitério, um espaço escolar e também um espaço para as atividades de lazer (a associação ou sociedade). Cada colono com mais de dez anos de idade recebia um auxílio para seu estabelecimento e a compra de sementes (assim que se estabelecia na colônia, era empregado na construção de estradas, para sobreviver ao primeiro ano de instalação). Os elementos culturais valorizados pelos imigrantes, como distintividade ante os brasileiros, eram o trabalho, a probidade e a religiosidade. A construção da escola era uma prioridade ao iniciar-se a vida nas colônias. Quando a comunidade não podia construir uma casa para esse fim, até as casas de moradia serviam para isso ou mesmo a casa da sociedade (sociedade-escola). Na maioria das comunidades étnicas, o governo não construiu escolas públicas, deixando que os imigrantes se organizassem e resolvessem essa situação segundo suas necessidades. Após a construção de um espaço escolar, a comunidade se reunia e criava condições materiais para que um membro da comunidade assumisse a função do ensino ou contratavam um professor. Rara era a comunidade étnica em que não havia uma escola étnica para atender à escolarização dos jovens. Não ter uma escola na comunidade era como "torna-se indígena", na acepção de "selvagem" – uma representação que os imigrantes não queriam para si (RENK, 2009, p. 50).

De acordo com a autora, a década de 1920 culminou na "intensificação das ações do governo do Paraná pela nacionalização das escolas étnicas" (RENK, 2009, p. 74). Este processo de nacionalização fez com que a leitura e a escrita nestas escolas de comunidades étnicas passassem a acontecer na língua nacional, e não mais a de seu país de origem. Renk (2009, p. 154) explica que "não se pode afirmar que todos os alunos compreendiam o que era solicitado, uma vez que muitos haviam sido alfabetizados em língua estrangeira. Mas o efeito imediatamente visível foi a escrituração em língua vernácula". Esse processo junto do Governo de Getúlio Vargas, garantiu que todas as escolas no Brasil ensinassem em língua nacional. O fechamento oficial das escolas estrangeiras se deu por meio de um Decreto Federal em 04 de maio de 1938, o Decreto 406, conhecido como Lei da Nacionalização. Do mesmo modo os materiais didáticos, que deveriam ter a aprovação governamental. Mesmo que essa lei não proibisse as escolas de funcionar, as escolas acabavam por perder seu caráter étnico, uma vez que a linguagem é um dos elementos primordiais de uma cultura.

Ao refletir sobre as escolas religiosas nas comunidades étnicas, Renk (2009, p. 54) explica também que nestas comunidades, a existência da escola religiosa

excedia ao significado de uma instituição de ensino, tratando-se para o grupo, do resgate de sua fé e moral:

> Em muitas comunidades eslavas, os membros solicitavam às congregações na Europa a vinda de religiosos para instruir seus filhos. Assim, muitas escolas religiosas substituíram as sociedades-escola, no Paraná, a partir do início do século XX. Com a chegada de congregações religiosas, especialmente as femininas, estas se encarregavam da educação dos jovens nas colônias.

E é possível constatar a influência das escolas religiosas nas comunidades ucranianas no Paraná até os dias atuais, como o exemplo do Colégio Imaculada Virgem Maria, fundado em 1911 pela Congregação das Irmãs Servas de Maria Imaculada, e do Colégio São José, fundado em 1935 pelos padres basilianos, ambos localizados no município de Prudentópolis, como uma forte referência de estudos.

Figura 4 - Colégio Imaculada, em sua fundação. Fonte: site oficial do Colégio.

Figura 5 - Colégio Imaculada, atualmente. Fonte: site oficial do Colégio.

Figura 6 - Estudantes do Colégio São José na década de 1940. Fonte: site oficial do Colégio.

Figura 7 - Colégio São José, atualmente. Fonte: site oficial do Colégio.

Estes Colégios trazem em seu projeto político pedagógico, elementos de desta etnia e religiosidade, havendo inclusive a opção de ingressar nos estudos da vida religiosa, tanto para freiras, quanto para o sacerdócio. Descendentes de ucranianos de todo o Paraná enviam seus filhos para estudar nestes colégios até os dias de hoje. De acordo com uma entrevistada, descendente de imigrantes ucranianos que tiveram família fixada na comunidade de Santa Maria do Oeste, em seu tempo de permanência no Colégio Imaculada, com o vínculo de internato para realizar o ensino médio no início da década de 2000, as freiras cuidavam de distribuir a noite de cada dia semana para o estudo de algo peculiar da cultura ucraniana, e uma das noites era o aprendizado do canto ucraniano. Não somente “os cantos da igreja”, mas também cantigas de roda, como que comum para crianças e jovens ucranianos. Esta entrevistada comentou ainda que havia um dia específico das freiras e internas cantarem nas missas na igreja matriz de Prudentópolis, e portanto, havia o dia de ensaio específico somente destes cantos para a missa, e com os cantos, o ensaio das outras partes da missa, das respostas.

4.3 Ensino étnico ucraniano em Santa Maria do Oeste

De acordo com as observações, entrevistas e os depoimentos colhidos nesta pesquisa, o ensino étnico ucraniano em Santa Maria do Oeste não se deu por meio da criação de uma escola de imigração, mas por meio de uma tríade associação de uma educação não-formal, englobando a religiosidade, o entorno cotidiano das

próprias famílias, e as escolas catequéticas, realizadas desde o início da comunidade.

As crianças e adolescentes que participavam deste momento de ensino eram alfabetizadas em ucraniano, bem como recebiam outras instruções desta etnia. Nestas aulas, segundo os entrevistados, não havia a estruturação de uma grade curricular, ou anos letivos como o ensino regular. Seu objetivo era a preparação para os sacramentos. As freiras catequistas permaneciam na comunidade durante o mês de janeiro, e a cada ano novos alunos ingressavam nos estudos da comunidade ucraniana. As catequistas que lecionavam era unicamente as mulheres que optaram pela vida religiosa consagrada.

Figuras 8 e 9 - Livro de alfabetização em ucraniano, utilizado nas escolas catequéticas em Santa Maria na década de 1970. Fonte: acervo pessoal.

Atualmente a vinda das freiras Servas de Maria Imaculada na comunidade de Santa Maria é mais escassa. O período em que as religiosas permanecem em Santa Maria do Oeste varia, de forma diminutiva, também em virtude da diminuição do número de religiosas na congregação. O ensino étnico-ucraniano nesta comunidade se desenvolve atualmente pelos momentos das celebrações religiosas, por meio da catequese que está sendo atualizada com o auxílio de

pessoas específicas da comunidade, em ação voluntária, atualmente sob a coordenação de João Carlos Tomen, em aceitação e reconhecimento pelos membros do grupo e também, em menor proporção atualmente, por meio do contexto familiar. De acordo com os entrevistados, com o passar dos anos está se perdendo o conhecimento do idioma, dos cantos, e de alguns costumes. Os membros da comunidade afirmam que há o interesse dos membros mais jovens do grupo em aprender, mas falta quem os ensine; uma vez que a cada morrem os membros mais velhos do grupo, e com eles muito de sua cultura.

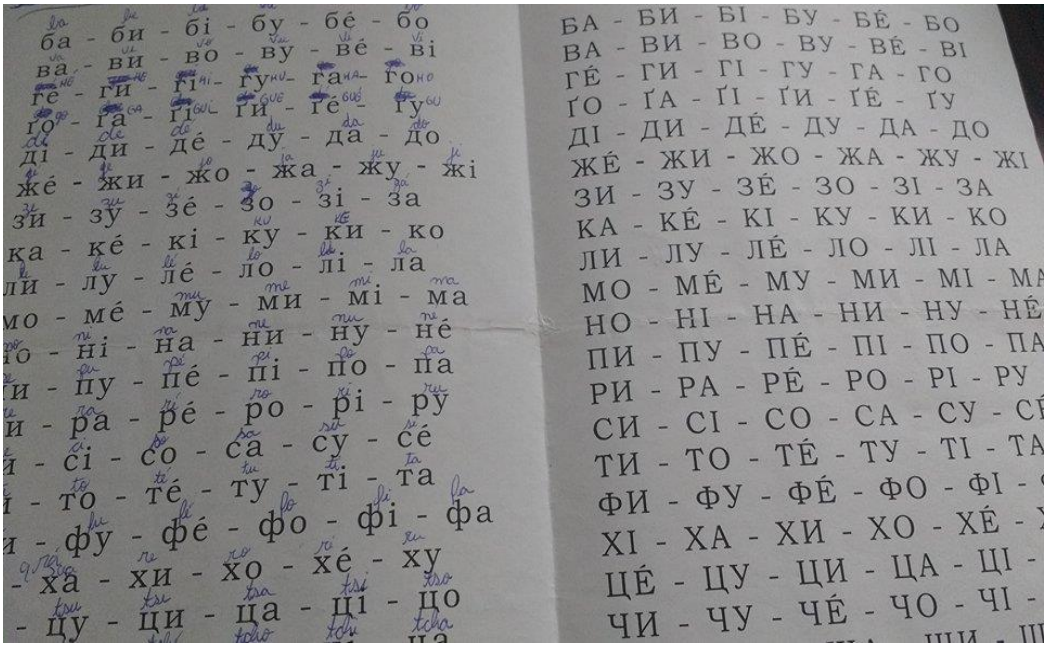
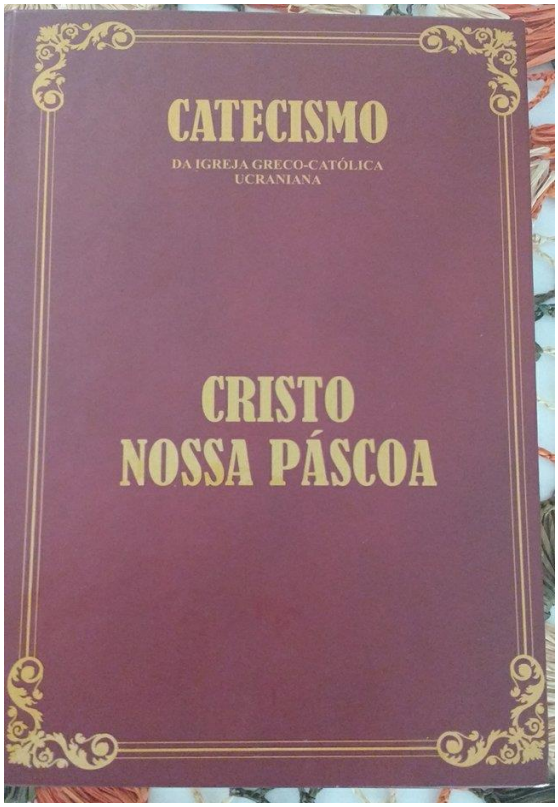
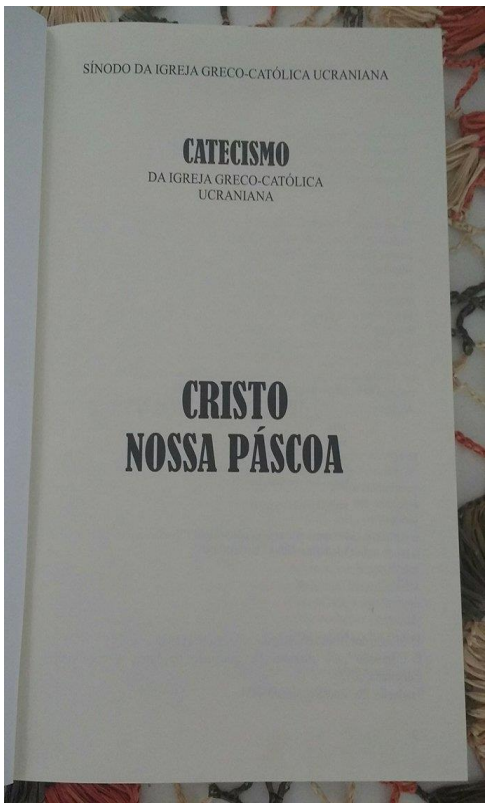


Figura 10 - Fragmento de material didático utilizado na comunidade de Santa Maria durante a escola catequética de janeiro de 2014. Material desenvolvido e aplicado por duas religiosas da Congregação Servas da Imaculada, vindas de Prudentópolis-PR.

Figura 11 – Divulgação do curso de pessânka em Santa Maria do Oeste, novidade de 2018. Fonte: página online do facebook.





Figuras 12 e 13 - Catecismo da Igreja Greco-católica ucraniana. Sugestão de leitura das freiras catequistas. O catecismo consta de referências teologais também para o canto. Fonte: arquivo pessoal.

Simionato (2012) fala sobre a relação entre o rito católico ucraniano e a constituição da escolarização do imigrante desta etnia no Brasil. De acordo com a autora, diante das dificuldades econômicas e logísticas dos colonos[5] foi a igreja que se responsabilizou pelo surgimento das primeiras escolas ucranianas no Brasil, aproximadamente ao ano de 1889. A igreja provinha da Ucrânia o material didático, demais livros e custeamento das atividades e envolvidos. Todavia, é possível compreender que a igreja continua como um agente responsável pela manutenção da cultura ucraniana no Brasil, não se restringindo às escolas ucranianas de cunho religioso como em Prudentópolis, mas no aprendizado de uma educação não-formal no seio das comunidades desta etnia. A igreja e suas atividades de celebração litúrgica e catequese acaba por manter o idioma e os hábitos culturais do grupo. A comunidade greco-católica em Santa Maria do Oeste é um elemento

[5] Imigrantes rutenos que viviam nas colônias em Prudentópolis.

que agrega maioritariamente na construção cultural do grupo de descendentes ucranianos.

Quanto ao ensino do canto ucraniano em Santa Maria, neste momento atual é possível compreender que ocorre por meio das celebrações religiosas do rito greco-católico. De acordo com os depoimentos de membros desta comunidade, é possível compreender que não há, ainda, um momento específico onde a comunidade se reúna unicamente para estudar os cantos. Não ensaio prévio às celebrações. As pessoas aprendem a cantar durante as missas e novenas. Uma entrevistada afirma ter aprendido junto de seu pai, indo na igreja, desde criança. Atualmente tem quase sessenta anos. Pensar aqui a relação cultura e ensino é entender o que mantém a comunidade tão ativa ainda que com o passar dos anos. A maioria dos entrevistados associam o canto ucraniano na comunidade exclusivamente às celebrações religiosas. Alguns afirmaram que não sabem se conseguiriam cantar os cantos ucranianos sozinhos, sem a comunidade, sem a celebração litúrgica. Que as vezes tentam em casa, “sai alguma coisa, mas não fica tão bom”. Um membro de destaque no momento atual da comunidade, João Tomen, responsável pelo retorno da catequese e outras realizações de cunho litúrgico nesse tempo, afirmou que pretende retomar as práticas de estudo também do canto ucraniano, tanto na catequese, como em outros momentos de ensaio e formação. Preparando outras pessoas para ajudar a ensinar a comunidade. Ainda outro entrevistado, também descendente de ucranianos afirmou ter vontade de aprender o canto e outras coisas da cultura, mas que não há quem ensine, e as freiras de Prudentópolis vêm menos, a cada ano.

4.4 Ensino étnico ucraniano no Grupo Poltava.

O Centro Cultural e de Estudos e Grupo Folclórico Ucraniano Poltava, compreende o ensino étnico-ucraniano por meio de cada um de seus departamentos artísticos, que são o coral, a orquestra, a dança: escola de dança Polatava, mirim e infanto juvenil, dança sênior, adulto e máster, e capela de banduras Fialka. E o ensino desta etnia ocorre no Poltava também por meio dos variados cursos como bordado, broia, pessânka, etc. e da catequese, ligada à Catedral Ucraniana de São João Batista, que se dá nas dependências físicas do Grupo. De acordo com um depoimento, a catequese é um elemento muito importante para o Poltava, pois as crianças que vão para as aulas, acabam conhecendo e se envolvendo com as atividades do Grupo, como a Fialka, que é a

capela de banduras, e a escola de dança. Então iniciam as apresentações, e as famílias também se envolvem. Logo mais, pode acontecer de os pais ou irmãos mais velhos participarem de algum departamento do Grupo também. Ou o caso comum de os pais já terem participado do Poltava em sua juventude, e retornarem ao entorno do Grupo por meio dos filhos na catequese.

As aulas no Grupo Poltava ocorrem geralmente aos sábados, durante o período da tarde e noite. O aprendizado étnico-ucraniano no Grupo para além dos departamentos artísticos, ocorre por meio de cursos ofertados nas dependências do Poltava. São cursos específicos como de bordados, pêssankas, broia. Há níveis iniciantes e avançado.

Figura 14 - Curso de broia ofertado pelo Grupo Poltava. Fonte: Página oficial do Grupo no Facebook.

Figura 15 – Oficina de bordado ucraniano, ofertada pelo Grupo. Fonte: página oficial do Grupo Poltava no Facebook.

Figura 16 - Curso de pêssanka, ofertado pelo Grupo Poltava. Fonte: página oficial do Grupo no Facebook.

Figura 17 - Cartaz chamada para retorno das atividades do Grupo Poltava, lançado em janeiro de 2018. Fonte: página oficial do Grupo Poltava no Facebook.

Faz-se fundamental sublinhar os processos de ensino e aprendizado que ocorrem ainda mais informalmente nas vivências do Grupo, que são os ensaios.

Figura 18 - Aquecimento de ensaio do departamento de dança do Grupo Poltava. Fonte: página oficial do Grupo Poltava no Facebook.

Em minha permanência junto do Poltava, foi possível observar as fases do aprendizado dos repertórios. As músicas que norteiam as parições do Poltava são escolhidas pelos diretores sobretudo do departamento de dança, e pelo maestro. Tanto as músicas unicamente instrumentais quanto as que envolvem o coro. O repertório do Grupo geralmente é escolhido um ano antes. As músicas são então partituradas, e há o espaço de tempo de alguns meses para os departamentos aprenderem-nas. Isso se dá individualmente por cada membro da orquestra, coral e dança, e sobremaneira nos ensaios semanais. É realizado um estudo etno-musicológico pelo maestro e diretores, as músicas são contextualizadas ao Grupo, são feitas as transposições e arranjos musicais pelo maestro, de acordo com o que ele e os diretores objetivam nas performances. Do mesmo modo ocorre nos ensaios da dança. E então cada departamento passa pela sequência de ensaios com os ajustes necessários e um nível de exigência cada vez mais acirrado. Os ensaios do coral e da orquestra duram aproximadamente duas horas e meia, separadamente à cada semana, e eventualmente juntos coral e orquestra. Os ensaios dos departamentos da dança em média este mesmo recorte cronológico, podendo durar mais, de acordo com as exigências de cada coreografia em pauta.

Há aparições do Grupo em Festivais locais, nacionais e internacionais. Também eventos específicos como casamentos e protocolos institucionais. É

importante mencionar a apresentação anual do Grupo Poltava no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra, que gera excelente visibilidade para o Grupo, esgotando, por anos consecutivos, antecipadamente a venda de ingressos. Para cada tipo de apresentação, é determinado o repertório específico. Tais escolhas geralmente são definidas pelos diretores da dança e pelo maestro. Os diretores e membros dos departamentos de dança fizeram questão de mencionar a voz cantada como um elemento que lhes é muito importante à performance. As performances com canções se tornam mais fáceis de ensinar, aprender e dançar. De acordo com eles o canto ajuda na marcação do andamento e até mesmo nas nuances da própria performance, como uma espécie de marcação de palco.

4.3 Educação estética, a educação dos sentidos: pensar a esthesia no ensino de arte, pela arte simbólica da cultura.

No ballet da arte com a realidade, cabe não só ao artista como ao fruidor, a grave tarefa de não deixar estancar o sangue da cultura (Ângelo Monteiro, 2004, p. 188).

Após a reflexão inicial em torno da formação da identidade de cultura no contexto complexo e ambíguo que é a pós-modernidade, e também das questões que remetem aos processos de ensino e aprendizado que ocorrem no seio das comunidades, pensar o ensino de arte, talvez, mereça mais ainda um olhar de atenção. Mais ainda, porque Duarte Junior (2001) já denunciava o raciocínio unicamente instrumental da reprodutibilidade técnica de a partir da modernidade enquanto um efeito anestésico à vida em sociedade. Este autor sugere então uma educação de *aisthesis*[6] para a reversão deste quadro. A aquisição dos conhecimentos estéticos e dos saberes artísticos que se dá por meio do ensino de arte é justamente a educação dos sentidos, a educação estética, necessária sobremaneira, no delicado momento atual.

Em duas licenciaturas, duas especializações *lacto sensu*, e duas *stricto,* me foi possível refletir sobre o ensino de arte no ensino regular, transitando por implicações docentes entre a educação básica e o ensino superior. Ao mesmo tempo e não de forma menos importante, o aprendizado vivenciado por meio de cargas culturais da comunidade étnica de descendentes ucranianos despontou

[6] *Aisthesis*, do grego, faculdade de sentir ou compreensão dos sentidos. Da mesma origem da palavra *aistheticon,* "o que sensibiliza", afeta os sentidos. Uma educação que acorde os sentidos, os retire de um estado de anestesia.

fortemente em muitos momentos deste percurso. Por isso a menção em antemão de que o ensino de arte mereça um olhar atento em meio ao pós-moderno: não há como fechar os olhos diante do conceito de cultura e da força de seus desdobramentos na tessitura social das comunidades, principalmente no momento atual.

Atentar, portanto, à educação estética que, embora de maneiras muito distintas do que se dá (ou espera-se que se dê) no ensino formal, ocorre sobretudo nas atividades cotidianas de manutenção cultural na vida das comunidades. E como pensar então, na educação estética e no ensino de arte que se dá nas comunidades? A compreensão destes dois elementos se dá aqui, por meio da recepção da arte simbólica da cultura. A arte por si só é catarse. Numa definição filosófica, Aristóteles aplica o termo *kátharsis* à teoria da arte, retirando-o do vocabulário religioso e depois do vocabulário medicinal da Grécia Antiga. Nesta perspectiva aristotélica, a catarse se dá pela transformação das emoções humanas nas obras poéticas. A arte, portanto, promove a *kátharsis* que nos purifica[7], e nos leva para um plano de estado mais elevado. A arte se justifica em si mesma, por sua tríade condição[8]: proporção, integridade, e luminosidade ou clareza, dispensando a poluição que tenta projetar provocações ou arremedos. A arte é a expressão de determinada impressão sobre algo. E isso nem sempre é belo. Pode ser também algo horrendo, mas mesmo o horrendo deve conter estas medidas de proporção, integridade ou clareza.

Faz-se relevante atentar que os elementos estéticos que compõe uma obra de arte, seja qual for a sua linguagem artística, revelam muito tanto do artista quanto do pensamento que assola a sociedade no momento em que determinada obra é produzida.

A estética da arte produzida pelas etnias releva consideravelmente as peculiaridades da cultura na qual esta arte desponta. Ao tratar de educação estética, Monteiro (2004) afirma que a arte, de um modo geral, cria símbolos válidos como uma referência. Esses símbolos podem ser pictóricos, musicais, performáticos, literários. Do mesmo modo, o autor relembra que o valor de uma obra de arte é estético porque sempre diz respeito à aparência. Por isso é expressão, por expressar-se pela aparência. O valor estético, por sua vez,

[7] No capítulo VI de Poética, Aristóteles fala sobre a função da tragédia que por meio da piedade e do medo consuma a purgação dessas afecções. In: Aristóteles. Arte Poética. Editora Martin Claret, 2003.
[8] À luz do tomismo.

compreende o valor artístico, e a obra de arte é um complexo de representações simbólicas. Por exemplo: em uma obra de arte, lembra Monteiro (2004), não há sensações. Há representações de paisagens, de seres humanos, de objetos, ou há melodias, ritmos, mas não há sensações. Nós somos guiados pelos sentidos, e é então por meio dos sentidos que as sensações se estabelecem. São os nossos sentidos que criam as sensações, e não a obra de arte. Nela, há somente as representações simbólicas.

Cada linguagem artística contempla suas nuances estéticas específicas. Um músico observará a estrutura sonora da obra. Um pintor observará os detalhes de um quadro. Um realizador de cinema atentará para a composição da *mise en scene* na fotografia. Um artista das artes performáticas observará as questões de corpo e movimento. Há ainda, o artista completo que atente para as quatro linguagens da arte, e nelas encontre os caracteres comuns de composição e expressão/interpretação de uma ciência estética. No que diz Ângelo Monteiro (2004) é possível compreender que as concepções de mundo que despontam na relação arte simbólica, arte e cultura: a arte "na literatura, no teatro, na música, na pintura, no cinema – busca sempre recolher as expressões mais simbólicas, e não meramente acidentais, da experiência humana" (p. 141). Para este autor, é pelo conhecimento estético que o homem se dá a si mesmo, coisas como o amor e a beleza, não são criadas pela natureza, mas pela cultura, e isso justifique a "de maneira icônica, refazendo permanentemente sua própria imagem no itinerário das diferentes linguagens da Poesia e da Arte" (p. 142). Mas pensar a representatividade da arte simbólica da cultura exige pensar as inúmeras correntes filosóficas que segundo Ângelo Monteiro (2004), passam pelo universo interpretativo da arte, pois há também posturas estéticas diferenciadas – que decorrem ou não de uma tradição filosófica.

> As necessidades da vida, os condicionamentos históricos, as exigências culturais estão sempre, de maneira às vezes desconcentrada, numa fervilhante mistura com essa estranha compulsão que move os homens, em todas as épocas, à representação, a auto-expressão engrandecida de si mesmos. E, mais ainda: os homens nem sempre procuram expressar-se tais quais são em sua imediata conjuntura, a não ser em casos extremos de decadência, como na vigência dos vários naturalismos; apresentam-se melhorados, transformados, metamorfoseados em sua própria imagem. Via de regra, é essa imagem que passa a dominar, nos mais diversos ciclos da História, sobre a rotina habitual de suas vidas em qualquer época. E quando essa imagem que o homem continuadamente forja e aperfeiçoa se vê, de maneira abrupta, deformada ou invertida, sobrevém sempre uma bancarrota em todos os seus valores. É justamente através dessa imagem que o homem se projeta em direção ao seu próprio vir-a-ser, por jamais se contentar, em época alguma, com sua posição atual. (...) A arte contém a virtualidade de, no tempo, nos arrancar

> de sua própria imanência; e de nos ajudar a reter a memória do fugigio como uma forma de conquista, no tempo, desse mesmo tempo (Monteiro, 2004, pp. 146/147).

Isso nos ajuda a pensar que a arte emerge das situações que a configuram historicamente. “A arte se torna, às vezes, precursora de mensagens existenciais que irrompem das camadas simbólicas” (Monteiro, 2004, p. 179). Uma vez que o fim último da arte seria o de cultivar o humano nos seres humanos, despertando sentimentos adormecidos, elevando-os, justifica-se a necessidade de uma educação estética, uma educação do sensível, por meio dos processos educativos em arte.

Quando não há percepções sensíveis, compromete-se o cognitivo dos sujeitos, e certamente a organização pessoal de suas vidas e da vida em sociedade. Além de favorecer a compreensão do sensível, Monteiro (2004, p. 265) ressalta que a arte é para onde se endereçam basicamente “todas as aspirações humanas (...) quer sociais, as quais exprimem o anelo de coesão dos indivíduos”.

Deste modo é possível afirmar que a educação do sensível se dá por meio dos saberes estéticos, e dos conhecimentos artísticos apreendidos por meio do ensino de arte propriamente dito; e aqui atenta-se sobremaneira para a arte simbólica da cultura que é firmada na tessitura das vivências cotidianas das comunidades, no que compreendemos como educação não-formal. A importância de discorrer sobre a educação estética neste estudo, pode ser ilustrada pelo caráter valorativo da arte como elemento agregador à identidade de cultura dos grupos a que esta investigação se propõe a conhecer. Considerando os aspectos da estética musical do canto ucraniano, a riqueza das já mencionadas polifonias vocais e o entendimento de seus processos de ensino e aprendizado na comunidade de Santa Maria do Oeste e no Grupo Poltava, justifica-se aqui a relevância de ter discorrido sobre nuances da educação estética nesta pesquisa.

Capítulo 5: O canto ucraniano e seus processos de ensino e aprendizado na comunidade de Santa Maria do Oeste e no Grupo Poltava: descrição e análise dos dados.

O capítulo quinto deste estudo diz respeito a apresentação dos dados coletados na realização da pesquisa de campo. Trata-se de uma pesquisa descritiva e etnográfica, que buscou compreender os processos educativos que mantém e legitimam o canto ucraniano como um elemento agregador da identidade cultural em duas comunidades de descendentes desta etnia no Paraná: a comunidade de Santa Maria do Oeste e o Grupo Folclórico Ucraniano Poltava, de Curitiba.

Os dados descritos neste capítulo são a soma de uma imersão em ambas as comunidades no período compreendido entre junho de 2016 a julho de 2017, onde realizei uma observação participativa. Para além desta investida etnográfica, pude também e em momentos diversos, entrevistar cerca de vinte membros de cada uma das comunidades e coletei outros depoimentos e relatos. Na comunidade de Santa Maria do Oeste fui acolhida como professora pesquisadora e como visitante. Foi reafirmada minha ascendência ucraniana e isso beneficiou minha permanência e acesso às atividades da comunidade. Neste tempo fui solicitada pela professora Izabel C. T. Machado, das disciplinas de Arte, Literatura e Português, do fundamental e médio para realizar um workshop com uma turma do 9º ano do Colégio Estadual José de Anchieta, sobre a cultura ucraniana em Santa Maria.

Durante a pesquisa, e de forma especialmente gratificante, encontrei nos arquivos da igreja, antigos livros de canto doados por meu avô Miguel Tomen, com sua assinatura e descrição de doação. Embora estes livros de canto não tenham notação musical, apenas literária, representam um agente condutor para a reprodução dos cantos litúrgicos pela comunidade.

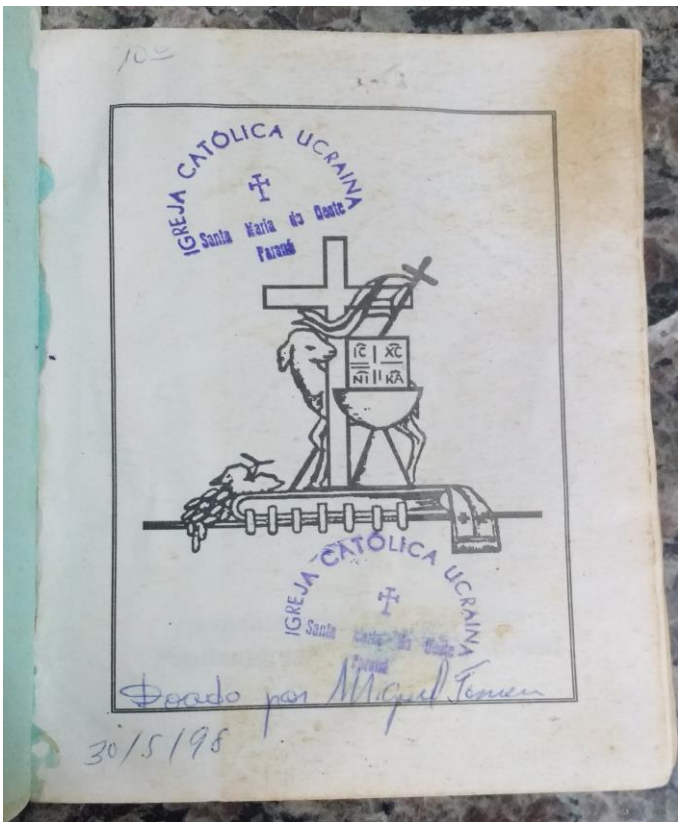


Figura 19 – contracapa de livro de cantos utilizado pela comunidade de Santa Maria do Oeste. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 20 - Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana, uma espécie de visita guiada.
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 21 - Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 22 - Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 23 - Workshop sobre a cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste com alunos do ensino fundamental, nas dependências da Igreja Ucraniana Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 24– Registro do meu figurino preparado pelo Grupo Poltava, no camarim do espetáculo no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra em Curitiba, em julho de 2017. Fonte: Arquivo pessoal.

No Grupo Poltava fui acolhida enquanto pesquisadora e também como contralto, onde pude participar de todo o processo que envolve a produção e realização do espetáculo do Poltava no Teatro Guaíra no ano de 2017.

5.1 CENA 1: A celebração do domingo de Ramos em Santa Maria do Oeste:

Nove horas da manhã no domingo de ramos. Esse era o aviso transmitido no final das celebrações religiosas na igreja greco-católica em Santa Maria do Oeste, durante os quarenta dias do período que antecede a páscoa. Nove horas da manhã, os “ucranianos” reforçavam o aviso por telefone, pelos conhecidos no comércio, ou pelas rodas de conversa na cidade. Nove horas da manhã do Domingo de Ramos do ano de 2017, chegou o padre Januário, de Pitanga, para celebrar a abertura da semana santa e a benção dos ramos cujas cinzas posteriormente seriam usadas pela comunidade durante o ano todo, tanto na benção e purificação pelo incensário da igreja, quanto nas casas, nas plantações e animais.

Figura 25: Ramos que preparei para participar da celebração junto da comunidade ucraniana de Santa Maria, 2017. Fonte: arquivo pessoal.

O padre que ainda celebraria em outra comunidade na sequência, para chegar na comunidade ucraniana em Santa Maria, se deslocou tanto quanto os membros do grupo que, levantaram bem cedo para tratar dos animais de criação e

apanhar suas conduções até a cidade. Grande parte das famílias de descendentes de ucranianos em Santa Maria mora em sítios.

Cerca de duzentas pessoas lotaram a igreja ucraniana em Santa Maria na manhã do domingo de ramos. Enquanto o padre atendia confissões, as famílias iam entrando na igreja e procurando seus lugares como que marcados já pelo costume. Embora todos fossem livres para se sentar em qualquer lugar nos bancos, houve uma nítida separação entre homens de um lado e mulheres do outro. Muitas crianças estavam presentes. Para além de movimentações corriqueiras da infância, não houve irritabilidade ou grande alvoroço pelos pequenos. Todas as crianças no local estavam acompanhadas de adultos, principalmente das mulheres, suas mães e irmãs. Em algum momento foi possível ouvir uma mulher explicando à criança: “vai lá, busca lá com o pai (...) Não aqui, lá do lado dos homens”. Mesmo que atualmente não haja de forma explícita a divisão de lugares na igreja como acontecia comumente em tempos pré-conciliares do Vaticano II, ainda há implantada a ideia de em um lado se sentarem as mulheres, e do outro lado da igreja, os homens. Sabemos que essa separação contribuía naturalmente com a própria distribuição das vozes na igreja, mas hoje isso não é levado a cabo severamente.

As conversas em voz baixa logo cessaram quando alguma voz testou o microfone. A celebração teve seu início. Os ritos iniciais do sacerdote foram logo respondidos pela voz cantada de toda comunidade liderada vocalmente pelo senhor Miguel Kordiaki, pela Adélia Tomen, e pela Marusha. Em uma classificação das vozes seriam tenor e contraltos. Outras duas vozes femininas marcariam uma voz de soprano 1 e soprano 2. A comunidade cantava junto, do início ao fim da celebração. Crianças, jovens e adultos cantavam, sem ensaio prévio. As vozes se encaixavam naturalmente, pelo alcance vocal de cada um. Quando alguma dessas pessoas mencionadas anteriormente paravam de cantar, a comunidade consequentemente travava um pouco, e em seguida voltava ao normal com a melodia. A comunidade dependia dessas vozes em específico (senhor Miguel, Adélia e Marusha), para cantar também. As pessoas ouviam e seguiam, cada qual com seu alcance vocal, aquela que seria sua voz guia.

5.2 CENA 2: “Eu aprendi a cantar com meu pai, indo na igreja com ele”.

Além de ceder álbuns de fotografia da família, livros em ucraniano e informações cronológicas muito importantes sobre o entorno da comunidade

ucraniana em Santa Maria do Oeste, dona Néia contou sobre como aprendeu a cantar o canto ucraniano. Atualmente com sessenta anos, neta de imigrantes ucranianos, Néia, como gosta de ser chamada, explicou que o pai, *in memoriam,* manteve sempre muito fortemente a cultura ucraniana na formação dos oito filhos, desde muito cedo. Que embora a mãe seja "brasileira", o pai insistia para que os filhos o acompanhassem na cultura ucraniana: "mesmo a mãe indo na igreja latina, que é a igreja dos brasileiros, o pai fazia nós ir com ele nos ucranianos. Eu ia sempre, desde pequena, sentava com ele e ouvia ele cantar. E assim fui aprendendo os cânticos. Eu aprendi a cantar com meu pai, indo na igreja com ele. E até hoje sei. Eu não sei os cantos assim, tipo, o que eles significam bem certinho cada letra, nem acompanho no livrinho, eu sei de coras melodias. Mas outro dia também fiz um teste: se eu tentar cantar sozinha em casa, eu não consigo o canto inteiro. Eu sei cantar na igreja, com a comunidade. Eu sei o que os cantos significam porque sei as partes da missa". Perguntei se mesmo a missa sendo em ucraniano. "Sim, eu sei as partes da missa em ucraniano, e então sei qual é a resposta, esse é o canto. Outro dia teve um velório e não teve quem não chorou. Os cantos são muito tristes na missa de corpo presente. E se for pra falar da missa normal, dá muita diferença quando é missa cantada. Tem as missas de festa também. Os cantos são mais alegres, festivos, nada a ver com a missa de corpo presente. Eu me emociono muito e lembro do pai".

5.3 CENA 3: "Dá saudades do grupo de cantores que visitava as casas no tempo do natal".

Em uma tarde informal, realizei uma visita a uma família de descendentes de imigrantes ucranianos. A senhora que me recebeu é neta de ucranianos, professora aposentada. Seu filho, fisioterapeuta também estava na casa nesse momento. Dentre as conversas sobre a pesquisa, fiz perguntas específicas sobre o canto na comunidade ucraniana, e o que me dava a esperança de ser um assunto longo, pouco se estendeu: "A única música ucraniana que tem aqui em Santa Maria é na igreja. Igreja ucraniana né. O canto nas missas. Antes tinha as freiras que vinham de Prudentópolis e ensinava, mas agora não sei bem como é que tá isso. Elas vêm ainda. Dá saudades do grupo de cantores que visitava as casas no tempo do natal".

5.4 CENA 4: “Quando morrem os membros mais velhos da comunidade, morre a cultura também. Eram eles que sabiam cantar a maioria dos cantos”.

Elias Berezoski, neto de imigrantes ucranianos, concedeu muitas informações sobre as condições atuais da comunidade ucraniana de Santa Maria. Elias nasceu e cresceu em Santa Maria do Oeste, onde vive hoje com a esposa e a filha. Suas atividades relacionam-se à agricultura, e sua esposa é docente e lojista. Elias é um membro ativo na igreja ucraniana, e, dentre suas funções estão auxílio nos cantos das celebrações religiosas. Ele afirma que, segundo os materiais litúrgicos que a igreja se apropria, há 296 cânticos para as celebrações, segundo a divisão da liturgia para todo o ano. Segundo ele todas essas composições já vieram da Ucrânia “tanto os cânticos para o natal quanto para as missas de todo o ano”, complementou. “No Brasil é raro”, quis dizer das composições litúrgicas, “geralmente algum canto foi feito aqui no Brasil, em alguma homenagem”. Elias repete várias vezes a descrição: “são cantos contínuos”.

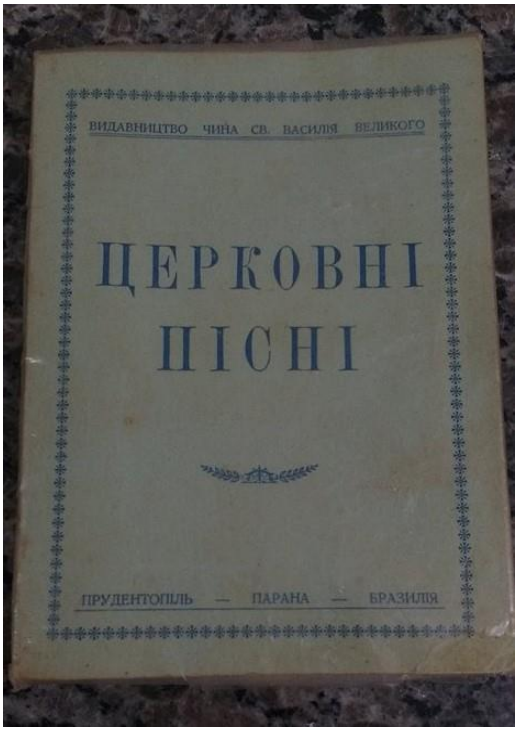


Figura 26 - *Tserkóvni Pisni* - Canções da Igreja. Livro de cantos. Fonte: arquivo pessoal.

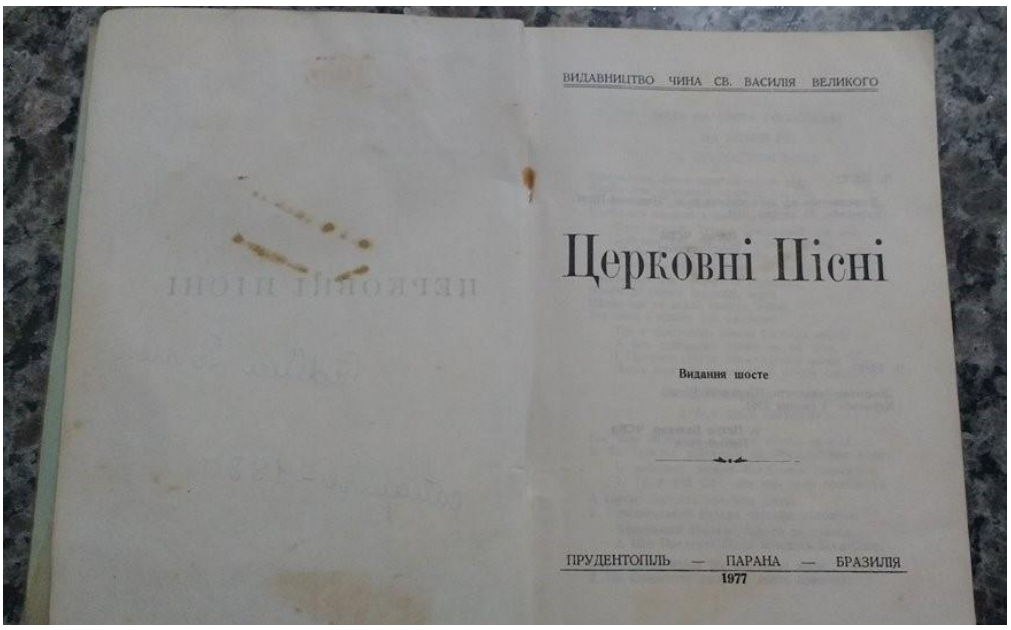


Figura 27 - *Tserkóvni Pisni* - Canções da Igreja. Livro de cantos utilizado pela comunidade de Santa Maria do Oeste para as canções religiosas de todo o ano litúrgico. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 28- Livros de canto e livros litúrgicos com menção aos cantos, utilizados pela comunidade greco-católica em Santa Maria do Oeste. Fonte: arquivo pessoal.

Elias menciona que no momento atual o aprendizado se dá exclusivamente na missa. Quando as irmãs vêm até a comunidade, elas ajudam a "acertar a melodia e o tom dos cantos, quem faz a primeira voz. Agora tá meio fraco. Isso que eu expliquei era no passado". Elias conta que aprendeu a cantar na igreja, nas missas, ouvindo: "O Pai-Nosso em ucraniano, por exemplo, conhecia a oração, fui ouvindo as palavras com o tom para o cântico". Outro momento em que muito se

canta na comunidade é, de acordo com a fala de Elias, é a novena mariana, que apresenta dez cantos. Explicou que semanalmente, quando não tem a missa, a comunidade realiza a novena de Maria, e do Sagrado Coração de Jesus. “A novena é tipo uma ladainha cantada”, fez questão de justificar.

Elias disse que hoje não há uma divisão de vozes femininas e masculinas nos cantos. Só há, segundo ele, um único canto no meio da missa, onde as mulheres iniciam uma vez, e os homens repetem em tom mais baixo. Antigamente, segundo ele, a oração do Creio, na missa, era cantada à duas vozes. Hoje não mais. “Hoje é difícil. Muitos cantos vão se terminando quando as pessoas mais antigas morrem. Quando morrem os membros mais velhos da comunidade, morre a cultura também. Eram eles que sabiam cantar a maioria dos cantos”. Elias mencionou também o fato de que dos 296 cantos litúrgicos possíveis de serem cantados durante o ano, são utilizados apenas uns 20 ou 25. Os cantos mais comuns e mais lembrados são os da época de Natal, os de Maria, e os do Sagrado Coração de Jesus. Os natalinos pela especificidade de seu tempo, e os outros dois temas, pelas novenas comumente rezadas na comunidade. Elias exemplificou a restrição de composições cantadas apenas uma vez ao ano, como o caso do dia em que se celebra São João, São Josafat, São Miguel, enfim, santos rememorados pelos ucranianos, mas cujos cantos se restringem ao dia específico do santo. “Depois não são cantados. Se não são cantados, não são lembrados. Vão se acabando à medida em que morrem as pessoas mais velhas que tem o conhecimento da melodia”. Elias explica também que em conversa com membros de outras comunidades da região é possível compreender que de um modo geral os cantos e a liturgia em si vão se extinguindo, pois há comunidades em que nem se reza a liturgia mais em ucraniano. Na percepção de Elias, os mais novos não demonstram interesse. “Muita escola, muito estudo”.

Além do entorno religioso, Elias fala das “Maiukas”. Fala de canções folclóricas que eram cantadas em festas como a de São João. Músicas que “a juventude cantava procurando namorado”. Há também músicas específicas para o casamento, mas que, segundo ele, hoje não são utilizadas nas festas destas ocasiões na comunidade. Do mesmo modo, há canções específicas para o velório. Elias menciona novamente as “maiukas”, que seriam realizadas no mês de maio, os homens saiam para dançar, “parecido com uma festa junina aqui no Brasil”.

Elias menciona o jornal “*Prátsia*” e “O Missionário”, como formas de comunicação entre os ucranianos e seus descendentes no Brasil. Ainda hoje as

pessoas se comunicam pelo O Missionário. Mas nestes dois meios, segundo o Elias, não havia veiculação de letras de canções ou partituras musicais. Além da missa, de acordo com Elias, há a rádio Rozmova, do município de União da Vitória – PR. Por meio desta rádio na internet, é possível acompanhar músicas ucranianas.

5.5 CENA 5: "Os mais novos querem aprender, mas não tem incentivo".

A comunidade ucraniana em Santa Maria reconhece o senhor Miguel Kordiak como o seu cantor oficial, um diak. Ele é quem "puxa os cantos" nas celebrações. Foi possível ouvir um de seus filhos, o Jocélio Kordiak.

Jocélio comentou que atualmente a transmissão e o aprendizado dos cantos acontece unicamente na igreja, durante as celebrações das missas e novenas, pois "não tem mais nada, não tem mais catequese em ucraniano. Está enfraquecendo. Os mais novos querem aprender, mas não tem incentivo". Segundo ele, antigamente havia um mês inteiro de catequese, geralmente nas férias. "A catequese era ministrada o dia inteiro. Hoje não é assim mais, não é o mês todo. E quando acontece é só meio período, não o dia todo. Nem em ucraniano não é mais, é em português agora. Com isso, a tradição vai se perdendo. Os pais já não sabem, não vão passando...". Jocélio explica que antigamente costumavam se casar dois descendentes de ucranianos. Hoje não mais. Hoje casam-se com brasileiros, e isso afeta a transmissão do idioma: "um sabe, outro não. Assim morre a tradição". Outro exemplo de peculiaridade étnica musical que se extingue na comunidade são os cantos religiosos natalinos, que antigamente reunia grupos de cantores que saiam pelas casas da comunidade toda à cantar. Há cerca de dois anos isso já não acontece mais. Jocélio explica que isso se acabou porque os mais antigos morreram, e os mais jovens não tem interesse em aprender esses cantos, ou os que tem interesse não tem quem os ensine para continuar a cantar. Jocélio não fez menção a nenhuma música que não fosse a religiosa.

5.6 CENA 6: Transformações atuais e planos para o futuro.

Tinha mesmo é ar de começo, aquele fim da tarde em que o João C. Tomen abriu as dependências da igreja ucraniana para que eu pudesse ver melhor os livros de canto utilizados pela comunidade, bem como fotografar elementos peculiares da igreja. Nessa tarde, a cada vez que eu começava a perguntar sobre essas coisas de que tive conhecimento que ele estava realizando, eu era cortada pelo João que me chamava para conferir a disposição e ornamentação do presépio. João me

explicava os detalhes de seu plano inicial para aquela decoração simbólica natalina, e se justificava em virtude de umas complicações de saúde: aquela como estava na igreja, foi a forma de simplificar as coisas.

Logo em seguida o próprio João me perguntou se eu havia fotografado o altar, e, antes que eu respondesse, foi logo me explicando sobre a disposição das velas, e sobre o local onde o padre preparava o cálice. Mostrou também os objetos utilizados pelo sacerdote para preparar as hóstias à serem consagradas. Mostrou ainda as duas sacristias, destacando algumas explicações sobre o incensário e alguns ícones que estavam por lá.

Por fim, João mostrou o armário onde estavam todos os livretos utilizados pela comunidade ucraniana para as celebrações. Neste armário haviam os livros de canto para todo o ano litúrgico, os livros de canto específicos como o do tempo do natal, e os livros com a liturgia, tanto em ucraniano, quanto em português com a transliteração. Esses livros têm, em sua maioria, uma dedicatória, assinatura de seu benfeitor, ou seja, da pessoa que doou o livro para a comunidade. Em vários livros de canto havia a assinatura e doação de meu avô Miguel, e isso foi fortemente gratificante para mim.

João perguntou se eu gostaria de fotografar mais algo do interior da igreja, e eu disse que não era necessário naquele momento. Agradeci e nos encaminhamos para sair e fechar a igreja. No corredor a sair, consegui retomar o assunto das menções que os membros da comunidade haviam feito sobre ele, como o exemplo do dia dos pais e algumas dramatizações do evangelho em outros momentos. Acrescentei que, pelo conhecimento que tenho do local, as coisas pareciam um pouco paradas na comunidade. João explicou alegre e decidido, que aquele era só um começo, que há planos de continuidade para essas questões. A começar pela estruturação do grupo de jovens. “Quem sabe um grupo folclórico ucraniano um dia aqui, Vivi? Quero também ver se iniciamos logo os ensaios dos cantos, algum coral, mas reuniões assim, para aprender os cantos mesmo, ensaiar. Quero fazer muito mais”.

5.7 CENA 7: Grupo Poltava: Primeiras aproximações.

Quem estava pelas dependências do Grupo Poltava no primeiro final de semana de julho de 2016, não poderia dizer que fazia frio na capital paranaense. A sede do Grupo recebia os mais de trezentos membros e seus familiares, na alternância dos horários de ensaio do sábado, e nos ajustes finais para o ensaio

geral no domingo. A movimentação dizia respeito aos preparativos para o espetáculo do Grupo no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra. Ouphir Pesch, então diretor e baixista da orquestra Poltava, apresentou-me ao maestro Igor, ao Jairo Nascimento, diretor do coral, à Mari Dec, preparadora vocal, e à Ilda Sydorak, também contralto e uma pessoa que veio a ser fundamental em todo o desenvolvimento de minha pesquisa, tanto no alcance das canções, me ajudando a estudar a melodia das contraltos, como no acesso a muitas respostas e informações sobre o desenvolvimento das atividades do Grupo. Elias Kalinovski, presidente do Grupo, também foi informado de minha presença, favorecendo minha permanência nas dependências do Poltava durante a pesquisa.

O Grupo já havia sido informado pelo Ouphir sobre minha chegada, pesquisa, e que deste dia em diante em participaria dos ensaios do coral. Foi cogitada a possibilidade de eu me apresentar neste espetáculo juntamente do Grupo. Recebi previamente as canções, tanto a letra quanto áudio para que pudesse tirá-las e aprende-las. Em virtude de eu não ter acompanhado a maioria dos ensaios antecedentes, o correto foi que eu adiasse minha participação vocal nesta apresentação. Enquanto isso, Ilda justificava para o maestro, suas percepções sobre mim neste primeiro ensaio: “A voz dela é muito firme, canta muito, é afinada e aprende rápido. Maestro, ela sabe o idioma. Por mim ela aprende o resto e canta já”. Era a segunda vez nesta mesma tarde, que Ilda mencionava o elemento idioma a meu favor. Durante este primeiro ensaio, eu, Ilda e as outras contraltos permanecemos, obviamente, muito próximas. Ilda percebeu minha desenvoltura com os fonemas transliterados do alfabeto cirílico e comentou positivamente.

Houve, neste sábado, ensaio do coral também junto da orquestra, em virtude de conferir detalhes para o ensaio geral que seria no dia seguinte. O maestro retomou as orientações da imposição da voz dos coralistas para o próximo ensaio que seria no espaço aberto da quadra poli-esportiva.

Na tarde de domingo havia ainda mais gente naquele lugar. Pessoas de todas as idades e a única distinção aparente era: pessoas com roupas pretas participariam do ensaio, e pessoas com roupas coloridas se direcionavam para a arquibancada.O ensaio geral durou quase três horas e ainda houve ensaios extra do departamento de dança na sequência. Entende-se, por ensaio geral, os últimos ajustes e marcação de palco para o referido espetáculo. Passaram, pelo ensaio, todos os departamentos envolvidos na apresentação. Para além disso, foram

retomados assuntos referentes aos figurinos, logística até o Teatro Guaíra, organização dos camarins, etc. No decorrer do ensaio houve venda de lanches, bolos, porções de alimentos típico ucranianos. Não estavam presentes somente os membros do grupo, mas também os familiares para assistir ao ensaio.

Era meu primeiro contato com o Grupo este final de semana. Estava encantada com o tamanho daquele lugar e com a possibilidade de ser aquilo tudo em prol do desenvolvimento da cultura ucraniana. O espaço físico tem detalhes de acabamento e pintura, todos típicos. E por onde eu era levada, eu ouvia as conversas sobre roupas ucranianas, bordados, negociações de blusas trazidas da Ucrânia, viagens à Ucrânia. No próprio local havia muita gente vestindo roupas típicas ucranianas e acessórios. Também havia muito forte o uso de uniforme de cada departamento do grupo, ou camisetas. E sempre que uma pessoa me era apresentada, seu nome era imediatamente associado à função que exercia no grupo. Quando o Ouphir, a Ilda ou o Jairo apresentavam a respectiva pessoa mencionando apenas seu nome, a pessoa mesma e de imediato, falava sobre sua função no Grupo.

O Jairo e a Ilda fizeram questão que eu permanecesse no ensaio geral mesmo sem participar do espetáculo. Do mesmo modo, o Jairo inseriu meu nome na lista de integrantes do Grupo que participariam do espetáculo para que eu pudesse ter acesso às dependências dos camarins e toda a organização no Teatro Guaíra no dia da apresentação. Deste modo foi possível que eu acompanhasse todo o processo desde a organização do palco, de cada sub-grupo, a caracterização, elementos cênicos, etc.

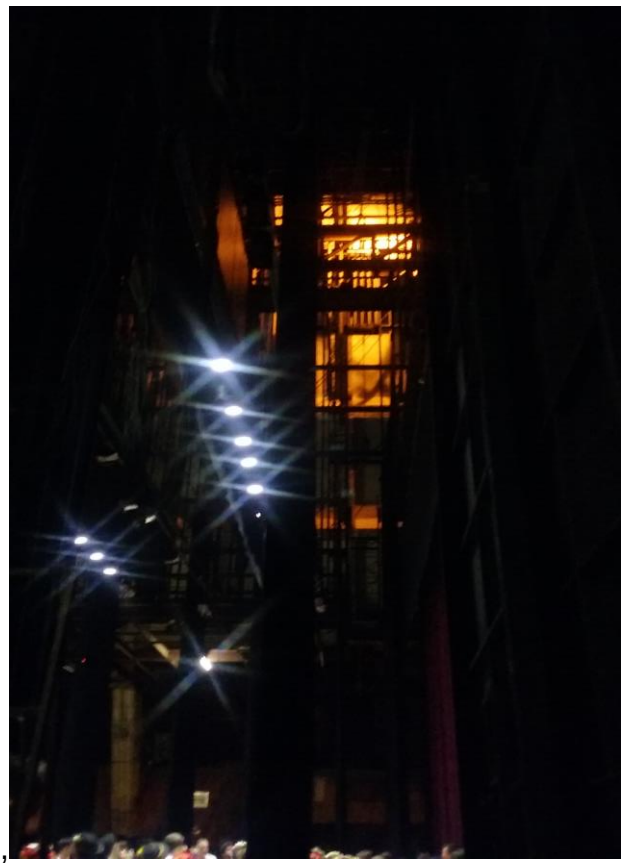


Figura 29: Coxias do Teatro Guaíra, pré-espetáculo do Grupo Poltava no Festival das Etnias do Paraná, em julgo de 2016. Fonte: Arquivo pessoal.

Figuras 30 e 31: bastidores do espetáculo do Grupo Poltava no Festival das Etnias do Paraná no Teatro Guaíra, em julho de 2016. Fonte: arquivo pessoal.

Muitos membros do Grupo ainda não me conheciam. Isso não dificultou minha pesquisa neste momento inicial, mas me permitiu observar que havia a necessidade de ser conhecida e aceitada pelo Grupo para desenvolver, de forma mais aprofundada, minha busca por detalhes e conhecimento do interior das atividades da comunidade que é o Poltava. Mesmo sem ainda esta proximidade com todas as pessoas, fui abordada nas dependências do Teatro Guaíra, no dia do espetáculo, por vários integrantes do Grupo que perguntaram sobre minha pesquisa, contaram coisas, fazendo sempre questão de contar sobre sua ascendência ucraniana, ou, no caso dos agregados, como chegaram até a cultura ucraniana por meio do casamento ou porque simpatizam com as vivências desta etnia. Nestas conversas algumas pessoas perguntaram se eu conhecia o idioma ucraniano, e afirmaram que isso era um ponto bastante positivo para eu ingressar no coral. Neste mesmo dia, a dona Marta Sidyr, que também é contralto do coral, me levou até o camarim feminino da dança, me explicou sobre os figurinos, sobre o temo de vida deles, e conheci aí a Isabela Mantoan, a Monique Benoski e o Victor Cordeiro, diretores do departamento de dança e pessoas que também contribuíram muito com o desenvolvimento deste estudo.

5.8 CENA 8: “Ela sabe o idioma, é ucraniana”.

Quando iniciei minha aproximação junto do Grupo, recebi as letras e os áudios com as melodias das canções que compunham o repertório do espetáculo que seria o do Teatro Guaíra, de 2016. Espetáculo inclusive, alusivo aos 35 anos da fundação do Grupo. Em meus primeiros ensaios fui observada pela preparadora vocal e pelo maestro, no intuito de ser direcionada musicalmente pelo meu alcance vocal, procedimento normal na organização de um coral. No grupo das contraltos, onde permaneci, conversávamos sobre o repertório, as dificuldades das canções, as vantagens vocais, etc. em algum momento fui questionada se sabia o idioma ucraniano. Outra das contraltos respondeu antes que eu pudesse me explicar: “ela lê sim, ela sabe o idioma, é ucraniana”.

5.9 CENA 9: O que se aprende na quarta-feira no Grupo Poltava.

Semanalmente, as atividades nas dependências do Grupo Poltava ocorrem aos sábados, e alguns ensaios e reuniões também aos domingos. Foi numa dessas tardes de sábado, que as contraltos marcaram a aula de quarta-feira. Isso foi reforçado durante a semana pelo grupo do WhatsApp, tanto o grupo do coral quanto o das contraltos. Foi decidido então que na quarta-feira, a preparadora vocal, Mari Dec, ministraria aulas individuais, pela tarde, para quem quisesse, e em conjunto, a noite, para as contraltos. A data do espetáculo (julho 2017) estava próxima, e essa era a oportunidade de acertar detalhes vocais.

Pela tarde e início da noite, passaram pelas aulas da Mari pessoas de vários timbres do coral, e a noite então houve uma aula específica para o duo que cantaria uma canção especial, um diálogo dessas duas vozes com alguns vocalizes do coral, de fundo, estritamente à capela. Por fim, houve a aula com as contraltos que haviam se organizado anteriormente. Nem todas compareceram ao número devido de ensaios e consideraram importantes as orientações da Mari para este momento.

Assisti à aulas de outras pessoas, fiz uma aula individual, e participei da aula das contraltos nesta quarta-feira da semana anterior ao espetáculo no Guaíra. A Mariana iniciava a aula com aquecimento vocal, acompanhando em tudo o aluno, com o piano. Houve exercícios específicos em um andamento muito rápido, com a finalidade de favorecer o cantor na pronúncia do idioma, justificou Mari. “O idioma ucraniano é difícil, e cantar músicas que são mais rápidas exige um bom domínio do idioma além das condições vocais para não perder a afinação. Então, se fizermos esses exercícios acelerando o andamento, o aprendizado da canção fica memorizado numa velocidade muito maior que a do andamento específico, e os cantores não terão dificuldade na hora de cantar”.

Entre o intervalo das aulas, pude verificar o que acontecia nas dependências do grupo, para além da sala de música. No palco, estava a Isabela, a Monique e o Victor, diretores do departamento de dança, e também o Rafael, organizando alguns objetos cênicos que seriam utilizados no espetáculo. Conversei um pouco com eles, falamos das expectativas da apresentação, falamos sobre a minha pesquisa, rimos, porque naquele momento cada um teria uma experiência diferente com o canto ucraniano em sua vida, e eles brincaram em dizer “se fossemos comparar isso, sairia uma salada”. A Isabela é bailarina, e professora de ballet, sua área é a dança e a educação física. Chegou no Poltava por meio da dança, afirmando ter sido muito bem acolhida, mesmo não sendo descendente de

ucranianos, é uma agregada pelo amor à cultura desta etnia. A Monique é descendente de ucranianos, é de família de músicos, é também cantora e tem mais familiaridade com a música ucraniana. O Victor é descendente de ucranianos, tem músicos na família, tem entendedores da música ucraniana em sua família, em família cantam as canções ucranianas em datas específicas como aniversários, páscoa e natal, e diz ter aprendido a cantar em ucraniano sozinho, ouvindo áudios de músicas que ele gosta. O Rafael também é descendente de ucranianos, e já não tem tanta afinidade com o canto no Grupo, seguindo mais a dança. Enquanto falávamos, os quatro amigos continuavam a confecção dos objetos cênicos e tomavam outras decisões sobre a logística do dia do espetáculo.

Retornei à sala de música, onde tive a minha aula individual, que ocorreu do mesmo modo que as demais que havia observado. Aquecimento vocal, exercícios específicos, e passamos às minhas necessidades específicas a respeito do repertório. A Mari insistiu em corrigir as partes das melodias em que eu tinha certa dificuldade, corrigindo também algumas falhas de minha pronúncia em ucraniano.

Após a minha aula, presenciei o ensaio do duo que cantaria a música *Plene Katcha.* Essa canção seria cantada à capela, por uma voz masculina e outra feminina, e ainda alguns vocalizes e frases cantadas por todo o coral. No ensaio a Mari retomou o lembrete de que haveria a encenação dos dois artistas contratados pelo Grupo, interpretando a mãe e o filho que partiria, e a Mari lembrou também questões de uma possível marcação de palco para a performance desta canção. A Isabela e o Jairo que fariam o dueto, revisaram a canção, tiraram algumas dúvidas, a Mari orientou sobre a melodia de determinados momentos da canção, e eu, a Monique e o Victor que também estávamos na sala até fizemos uma espécie da baixo contínuo para ajudar este ensaio/aula.

Por último nesta quarta-feira, já em torno das vinte horas, houve a aula das contraltos, que começou do mesmo modo, com o aquecimento, os exercícios, sempre aquele exercício que favorece uma música de andamento mais rápido e de pronúncia do idioma, e então as canções do repertório. Estávamos em quatro contraltos neste dia, e a Mari pediu que cada uma de nós escolhesse uma das canções para revisar. A Mari é atenta aos vícios e necessidades de cada aluno, e implica no que precisa ser corrigido para melhorar o desempenho individual e do grupo. Despedimo-nos e veríamo-nos nas vésperas do espetáculo.

5.10 CENA 10: “Professor, professor, veja o que a gente ensaiou!”

Uma das danças masculinas do departamento de dança adulto é o *arkan*. A performance do *arkan* consta de consideráveis graus de exigência corporal para execução dos passos. O Poltava inclui, em sua performance, uma espécie de “pirâmide humana”, onde uns, apoiados nos ombros dos outros, formam uma segunda coluna humana acima então, dos ombros dos dançarinos da coluna de base.

Figura 32: performance *arkan.* Festival das Etnias do Paraná, julho de 2017. Fonte: imagem by Marcos Hupalo, disponível na página online do Grupo.

Numa das tardes de sábado de junho de 2017, o Elias Kalinovski que ensaiava e dançava o *arkan*, e também era então professor do grupo de dança mirim, mas com outras performances, foi surpreendido por um grupo de cinco meninos de em média seis a oito anos de idade: “professor, professor, veja o que a gente ensaiou!”. Os meninos tinham feito o seu *arkan*! Elias feliz e surpreso comentou “E até gira!”. Os meninos faziam a espécie de pirâmide, e ainda giravam. Sabiam como desfazer tudo isso, com desenvoltura. Uma moça, ao lado ainda comentou: “Eu vi eles ensaiando lá fora!”.

5.11 CENA 11: Recebi funções práticas no Grupo.

Para além dos ensaios do coral, da orquestra, da dança, da fialka e a catequese, os encontros dos sábados no Poltava também são permeados por reuniões e outros avisos de ordem prática para a vida do Grupo. Este registro data do último final de semana do mês de maio de 2017. O Grupo Poltava integra as dependências da Catedral ucraniana de Curitiba, que leva o nome do padroeiro São João. Sua festividade é celebrada em 23 de junho. O Grupo, portanto, seria responsável por trabalhar também na organização da festa do padroeiro, que ocorreria no sábado e domingo, 23 e 24 de junho. Os coralistas foram convidados para ajudar na venda dos bingos durante a festa e também para prestigiar o evento. Isto foi retomado durante os próximos ensaios até que uma escala de trabalho fosse assegurada. Além dessa função na festa, para qual também fui convidada, houve a distribuição para a venda dos ingressos para o espetáculo no Teatro Guaíra, e diferentemente do ano anterior, meu nome constou então nessa distribuição das vendas.

5.12 CENA 12: Maestro Igor Y. Kovaliuk

Dos ensaios e apresentações do coral em que pude ter a imersão no recorte cronológico desta pesquisa, faz-se importante afirmar a dedicação do maestro Igor para o aprendizado dos coralistas. O processo de ensino das canções ucranianas começa quando o maestro, junto dos diretores da dança, escolhem as músicas que integrarão o repertório em pauta. Após a escolha, o maestro desenvolve os arranjos necessários, e então as músicas que são instrumentais são distribuídas para orquestra com o um tempo específico para os músicos tirarem-nas, e as músicas que são cantadas pelo coral são então repassadas igualmente. Há uma contextualização sobre a origem das canções, e o maestro e a Mari também sugerem links de acesso na internet, onde, eventualmente, é possível de encontrar mais informações sobre cada peça. Então os coralistas recebem as músicas com suas partituras. As letras são em ucraniano, com o alfabeto cirílico, mas também são transliteradas, para o português, escritas como seria a pronúncia. Isso favorece muito o aprendizado para quem não tem o domínio pleno do idioma. Junto das partituras e respectivas letras, recebem também áudios das músicas, organizados pelo maestro e sistematizados nos arquivos digitais do Grupo.

O aprendizado de cada canção ocorre também individualmente, ouvindo as melodias e estudando as partituras. Mas ao que diz respeito aos ensaios, o maestro

mantém um nível de exigência altíssimo com cada naipe de vozes. Desde o início de cada ensaio, que começa sob a direção da preparadora vocal, a Mariana Dec, o maestro Igor permanece atento e corrigindo seja lá qual ínfimo vício vocal ele possa ouvir. Uma exigência também ao que diz respeito às partituras: o maestro insiste para que todos decorem logo as canções para poder dispensar o uso da partitura da voz, e o coral tenha um melhor desenvolvimento performático, livre de segurar as pastas. Quando trata-se do processo de ensinar e revisar cada canção específica com o coral, o maestro revisa cada naipe de vozes, separadamente, para depois unir o coro todo. Cada naipe se ajuda muito entre si. Quem sabe mais fica próximo a quem ainda está aprendendo, e ouvindo uns aos outros, todos cantam melhor e aprendem. Alguns momentos de tensão não escapam de observações até mesmo de um caráter cômico. Alguns coralistas mais seguros das melodias, outros ainda aprendendo, e outros também com medo de errar ao arriscar sem a partitura em mãos, outros acabam rindo de eventuais piadas que surgem no entorno. O ambiente que mesmo tenso, por vezes acaba se tornando descontraído.

Em depoimento, o maestro Igor relata os cuidados necessários na escolha do repertório ao se trabalhar com um coral onde a maioria dos membros são músicos amadores. O maestro explica que escolhe geralmente, canções a quatro vozes, sem ou com pouco divisi, e geralmente canções com repetições melódicas ou de texto, e uma das canções escolhidas tem um grau de dificuldade maior, a qual o maestro chama de “canção desafio”. Como a maioria não possui conhecimento teórico-musical, essa canção desafio é a que possui partes contrapontísticas, mais variações entre as estrofes, variações de dinâmica e maior extensão vocal.

Figura 33: Maestro Igor regendo o coral e a orquestra Poltava no Festival das Etnias do Paraná, no Teatro Guaíra, em julho de 2017. Fonte: Imagem by Marcos Hupalo, disponível na página online do Grupo.

5.13 CENA 13: O canto ucraniano no Grupo Poltava não está só no coral.

Os ensaios do Grupo que antecedem aos espetáculos são momentos muito cheios de afazeres e revisões no Poltava. Por isso sejam momentos com bom rendimento no desempenho das performances de cada departamento que acaba sendo muito cobrado.

Figura 34: ensaio pré-espetáculo, 2017. Fonte: arquivo pessoal.

Esse registro consta de fragmentos de ensaios de cada um desses departamentos, e essa foi a quarta tarde de sábado do mês de junho de 2017. O ensaio acontecendo no palco é o do grupo de dança adulto. Para além das performances da dança em sí, é possível observar que os dançarinos também cantam as músicas e que isso lhes serve de marcação de palco. Talvez isso não seja determinante, pois há também músicas unicamente instrumentais. Mas na performance das canções é possível ver que os dançarinos cantam-nas também.

Figura 35: ensaio do departamento de dança na sede do Grupo Poltava. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 36 – Dança, coral e orquestra Poltava no Festival das Etnias do Paraná, julho de 2017.
Fonte: imagem by Marcos Hupalo, disponível na página online do Grupo.

Figura 37: ensaio da Fialka. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 38: Apresentação da Fialka, orquestra de banduras no Festival das Etnias do Paraná em julho de 2017. Fonte: imagem by Marcos Hupalo, disponível na página online do Grupo.

O ensaio da Fialka, que é o grupo de banduristas, no piso superior, também consta da presença do canto. As crianças tocam as banduras e aprendem os cantos que fazem parte da apresentação.

Embora neste momento já não esteja acontecendo o ensaio do coral, foi possível encontrar alguns coralistas pelo ambiente a conversar sobre as canções e o que falta aprender sobre o repertório.

5.14 CENA 14: Uma explicação sobre os ciclos da existência do Grupo Poltava.

Em uma das aulas extra da quarta-feira, em junho de 2017, enquanto esperava a aula individual que eu teria, ouvi alguns membros do Grupo falarem sobre a venda dos ingressos do espetáculo no Teatro Guaíra. “Os ingressos esgotaram-se antecipadamente por mais um ano consecutivo”, afirmavam com orgulho.” O Jairo, comentava sobre a presença de tantas crianças fazendo parte do Poltava, que além de isso contribuir com a venda dos ingressos dentre seus familiares, isso seria um sinal de continuidade do Grupo. De acordo com ele, “muitos casais se conheceram durante a juventude, dançando no Grupo. Se casaram, até saíram e passaram-se seis, sete anos até que seus filhos nasceram,

cresceram, e hoje vêm fazer parte do Poltava. Então os pais, muitas vezes, e por meio dos filhos acabam voltando também para o Grupo. Os pais vêm trazer os filhos para os ensaios, e alguns acabam participando aqui do coral, ou da dança mesmo".

5.15 CENA 15: Continuidade: segue o aprendizado do canto ucraniano.

Enquanto redijo o fechamento desta dissertação, confiro a caixa de mails e recebo um e-mail da atual diretora do coral, a Ilda Sydorak: "Vivi, Boa tarde. Pra começar bem o ano, estou te enviando a primeira música que vamos fazer este ano (...). Estou contando os dias pra você chegar no coral!". Anexos ao e-mail estão a letra da respectiva música, que preferi não mencionar em virtude do novo repertório do Grupo, também a partitura e o áudio. Organizada, a Ilda explicou detalhadamente os links de acesso a outras informações para que eu possa estudar a música à distância, bem como algumas nuances da própria performance da canção. Encerrei esta imersão que foi minha pesquisa de campo junto do Grupo Poltava já há sete meses, e continuo vinculada aos seus processos artísticos, e consequentemente ao aprendizado do canto ucraniano junto do Grupo.

ANÁLISE E DISCUSSÕES

Pensar o canto ucraniano e seus processos de ensino e aprendizado na cultura dessa etnia no Paraná exige, em antemão, pensar a cultura como um processo que está sempre em movimento, como um conjunto que não é fechado. Para compreender, portanto os processos de ensino e de aprendizado do canto nestas duas comunidades, faz-se importante refletir sobre os elementos trazidos à tona nas observações. A primeira cena revela a centralidade da religião para a comunidade de descendentes ucranianos em Santa Maria, e pode-se imaginar que a religião seria também o ponto alto da existência do próprio canto étnico neste local. A descrição da cena revela desde os meios de comunicação desta comunidade, e novamente a igreja com esta função social, pela transmissão de avisos no final das celebrações. A comunidade confere à igreja certa prioridade na vida social. A transmissão da cultura, aqui pode remeter à reflexão de Claval (2007), ao que confere à primeira infância, pode ser ilustrada pela constatação das muitas crianças no entorno da celebração religiosa, acompanhadas principalmente por mulheres, suas mães ou irmãs mais velhas. Claval (2007) fala da cultura como sendo uma herança transmitida pelos pais, e sobretudo o papel da mãe na transmissão da cultura. Este autor ressalta que a criança até pode ter outros contatos, mas jamais esquecerá suas origens; e que seus próprios padrões serão delineados a partir disso. Este autor remonta também a questões do discurso implicado na transmissão cultural, seus códigos de comunicação. O canto nesta comunidade se dá pelo idioma ucraniano. O canto e a celebração litúrgica em si mantem vivo o idioma ucraniano em Santa Maria, uma vez que, de acordo com minha permanência nesta comunidade, as celebrações religiosas são a única manifestação desta etnia no momento atual neste local. Quanto ao idioma esta análise remontará diversas vezes, reconhecendo em uníssono que a linguagem é um dos elementos base de qualquer cultura.

A cena 2 revela muito sobre o aprendizado do canto ucraniano em Santa Maria. Até aqui, a construção deste estudo permite compreender que não há uma instituição de ensino étnico-ucraniana e muito menos um conservatório musical no local. Santa Maria do Oeste foi emancipada há aproximadamente duas décadas. É um município novo, interiorano e subsiste da agricultura. Cresci nesta comunidade onde passei, portanto, o período de minha infância e adolescência. Estas vivências impulsionaram esta pesquisa, sobretudo para entender como os descendentes de ucranianos aprendem os cantos de sua etnia, uma vez que as celebrações

religiosas na igreja greco-católica, de acordo com os membros da comunidade, são sustentadas pelos cantos na mesma intensidade de vinte anos atrás. Isso, de fato, em minha percepção, era um fenômeno cultural que merecia ser estudo. Desde o pertencimento ao município de Pitanga, e agora enquanto município autônomo, é possível atentar para o fato de que não existiu nem existe atualmente conservatórios de música no local. O máximo que pode ser elencado é a existência de uma filial da escola de música Angel'Som, da cidade de Guarapuava, em alguns anos da década de 1990, e também alguns professores de música que dão aulas de violão e teclado em suas casas. Não havendo instituições de ensino musical, nem professores do idioma ou de cantos ucranianos, e sendo a igreja a manifestação atual dessa cultura, é possível compreender que as polifonias vocais do rito ucraniano são aprendidos pela comunidade nas próprias celebrações religiosas. Os mais jovens ouvindo os mais velhos, sucessivamente. Vale a pena também mencionar que, de acordo com Claval (2007, p. 67) "a música e o canto aumentam o alcance da mensagem e sua carga de emoção", o que é ilustrado na descrição desta cena, por meio do depoimento em pauta. Foi afirmado que se percebe uma diferença acentuada entre as canções das missas de corpo presente, velório, e as missas mais alegres e festivas. Certamente os tons menores e quebrados enfatizam o caráter fúnebre, bem com os tons mais altos e os inteiros, favorecem a condição festiva.

A cena 3 alcança ao leitor a compreensão de que antes haviam mais possibilidades para o aprendizado do canto e outras coisas peculiares à cultura ucraniana em Santa Maria do Oeste, por meio das freiras que permaneciam temporariamente na comunidade, ministrando formação. Antes também havia o grupo de cantores na época do natal, visitando as casas com as *koliadê*. Quando Ricoeur (2007) discorre sobre a história, a memória e o esquecimento, é possível entender que as recordações são espécies de narrativas, e que as narrativas são necessariamente seletivas. No mesmo espaço de tempo em que existiram os cantores na época de natal visitando as famílias, houve também outros acontecimentos ligados à comunidade ucraniana, mas estes caíram no esquecimento. O que vem à tona diz respeito às visitas musicais. Entendedmos, de acordo com Ricoeur (2007), o esquecimento como a dimensão de nossa condição histórica humana. Por outro lado, a memória e o saudosismo, podem aparecer aqui como o discurso idealizado das então comunidades imaginadas, sugerido por Benedict (1983).

A cena 4, por sua vez, revela no mímino quatro elementos importantes por meio da fala de Elias. Informações sobre o aprendizado do canto ucraniano. A questão da transmissão da cultura ucraniana pelos membros mais velhos do grupo, e que tiveram contato com os imigrantes em sua formação, eram seus filhos. A questão das músicas ucranianas de um caráter folclórico e popular e a ausência das mesmas no entorno da comunidade. E também os meios de comunicação ucranianos entre as comunidades desta etnia espalhadas pela região.

De acordo com Elias, a presença das freiras é muito importante para "acertar as vozes". Isso implica na importância do papel destas religiosas no ensino do canto e de outros aspectos da cultura ucraniana em Santa Maria. Com a diminuição da vinda e permanência das freiras, o ensino também decai. A reflexão em torno da ausência dos membros mais velhos do grupo, implica, de acordo com a fala de Elias, diretamente na manutenção não somente do canto mas da cultura ucraniana como um todo para o grupo. Afirmar que quando morrem os mais velhos, morre também a cultura, é uma certeza carregada de simbolismos. A lembrança de seus antepassados terem mencionado as canções de cunho folclórico e popular, e também algumas de suas próprias vivências, assinalam o espaço que hoje não existe mais na comunidade. E a menção ao jornal Prátsia e O Missionário revela a veiculação de informações entre as comunidades ucranianas espalhadas pelo Brasil, mesmo que musicalmente falando, Elias não os reconheça como fonte. Os ucranianos em Santa Maria escutam rádios online, com músicas de sua etnia. Em outros momentos, para além do que esta cena específica descreve, ouvi menções à Radio Rozmova, do município de Entre Rios. Além de lazer, as rádios podem servir no processo do aprendizado do idioma e das canções.

A cena 5 faz-se uma denúncia e um pedido de ajuda. Mesmo entendendo as transposições culturais que determinado grupo se submete com o passar do tempo, mesmo entendendo os hibridismos de cultura, elementos como a linguagem são fatores essenciais para o que pode ser considerado um entorno cultural. A narrativa de Jocélio ilustra a dificuldade atual do grupo na manutenção do idioma, seja pelos novos núcleos familiares que vão se formando não restritos à exclusivamente casamentos entre os próprios descendentes de ucranianos, e também pela falta de incentivo oferecido aos mais jovens. Essa então "catequese integral" mencionada por Jocélio, remete novamente à permanência das freiras junto da comunidade e seu papel no ensino. Sobre o canto, especificamente, mesmo Jocélio sendo filho do *diak,* cantor da comunidade, não mencionou nenhum

momento de aprendizado do canto no entorno familiar. Suas menções ao canto ucraniano e seu aprendizado na comunidade estão ligadas às práticas religiosas. Novamente aqui é mencionado o grupo de cantores com as *koliadê.*

A cena 6 ocorreu no fim de tarde, mas tinha “ar de começo” porque a presença do João, que é leigo, tem trazido coisas positivas para a comunidade ucraniana em Santa Maria. Durante minha permanência na comunidade, ouvi várias referências ao trabalho do João junto da catequese e da liturgia. E durante a tarde em que me recebeu na igreja, explicou, ordenadamente, seus planos para começar outras atividades. As menções que a comunidade fez ao João nesse tempo, dizem respeito ao preparo das celebrações litúrgicas, e da sua organização da catequese e ensaios com as crianças, certamente junto de toda uma equipe de outros voluntários catequistas. É possível compreender que, ainda que com as transposições atuais da cultura de descendentes de imigrantes ucranianos, na condição em que se explica a identidade de cultura no momento da pós-modernidade, sublinhado por Hall (2002), os elementos étnico-culturais permanecem importantes para agregar na construção identitária do grupo, de seu patrimônio cultural; e a presença de um agente capaz de retomar nuances desta cultura, da forma como foi ensinada pelos mais velhos, alegra o grupo. Isso pode ser novamente remontado ao sentimento de pertencimento a um grupo imaginado, uma comunidade imaginada assim como explica Benedict (1983).

A partir do registro da cena 7, trago considerações sobre minha permanência junto do Grupo Poltava, e essa foi minha primeira aproximação. Esta cena permite refletir, nesse momento, sobre o aspecto da construção da identidade cultural do grupo e o sentimento de pertencimento. Ao contrário de Santa Maria do Oeste, o Grupo está ainda ligado com a realidade cultural do momento atual na Ucrânia, em virtude de fatores como as viagens e também ex-membros do Grupo e seus familiares viverem atualmente lá. O caráter da arte folclórica do Grupo implica na pesquisa e atualizações para os processos criativos das performances de cada departamento. A questão da construção da identidade cultural do grupo transita pelas fronteiras desses espaços: a arte popular que se deu e dá na Ucrânia, a arte folclórica inspirada na anterior, as pessoas que viajam até a Ucrânia e trazem para o Grupo informações sobre moda ou roupas mesmo, objetos cênicos, fotografias... E ainda o sentimento de pertencimento ao Grupo, o uniforme que variava de acordo com departamento, as falas afirmando sua função no local e no espetáculo que viria a acontecer, e também as condições de confiança pelas quais eu teria de

passar nesse tempo até poder ser considerada um membro do grupo ou não, com certa naturalidade.

Claval (2007), ao discorrer sobre a transmissão da cultura, fala sobre a comunicação, e entende-se aqui a linguagem, seja oral ou a escrita. É possível compreender que a linguagem é um dos elementos fundamentais de qualquer cultura e é o que ilustra a cena 8 em seu desenvolvimento. Infelizmente, eu ainda não tenho o domínio do idioma ucraniano, mas tenho uma utilização razoável, em virtude de uma familiaridade já desde tenra idade. Quando há a transliteração do texto escrito, considero mais fácil estudar o texto em cirílico, comparando ambos. Reconheço o alfabeto e também algumas facilidades com a própria pronúncia. Mesmo nestas condições, fui reconhecida como alguém que conhecia o idioma, e por isso era ucraniana. Minha fisionomia bem peculiar de ascendência ucraniana não foi mencionada em nenhum momento para ser definida como uma “ucraniana”, mesmo fora da Ucrânia, como a discussão trazida por Benedict (1983), mas o idioma definiu um elemento forte na definição da minha identidade cultural naquele momento.

A cena 9 revela muito dos processos educativos que acontecem no Grupo Poltava. Quem decide participar do Grupo, é reconhecido em constante aprendizado, porque, por mais que se tenha domínio de idioma e muitas outras peculiaridades da cultura étnico-ucraniana, o repertório dos espetáculos do Grupo muda constantemente, de acordo com cada ocasião das apresentações. Cada departamento oferece seus ensaios que são um ponto alto do ensino, mas também há os momentos individuais de aprendizado, assim como mencionou o Victor, que aprender a cantar sozinho as músicas ucranianas, de acordo com seu gosto pessoal. As aulas do Grupo acontecem oficialmente aos sábados, mas é possível afirmar que o momento da quarta-feira, sobretudo para o coral, é irrefutavelmente importante para o aprendizado das canções, pois há as aulas individuais e coletivas junto da Mariana, que é a preparadora vocal. Vale ressaltar que a Mari é musicista, formada em canto e é também multi-instrumentista. Toda a orientação e o aprendizado que se dá com a Mari na quarta-feira, é colocado em prática no ensaio do sábado, corrigido novamente se necessário e isso culmina na boa performance dos cantores, tanto nos ensaios quanto nas próprias apresentações.

A cena 10 não diz respeito especificamente ao aprendizado do canto, mas da dança. Considerar o fato que de o Elias é professor da dança, mas com as crianças o ensino é de determinadas coreografias, e Elias também ser dançarino

do grupo adulto, e os meninos aprenderem a coreografia que o professor executa no Grupo, para além das quais ele ensina os pequenos, é também um fenômeno digno de atenção. Os pequenos agregaram um valor à experiência empírica do professor, sendo uma referência com a performance do *arkan*. Esses meninos, para além da questão do desafio que esta coreografia possa ter representado, elegeram o *arkan* como uma prioridade e referência de aprendizado. Os meninos aprenderam pela observação. Portanto é possível reconhecer no Poltava, uma semelhança com o aprendizado em Santa Maria do Oeste: a observação e as ligações com outros membros do grupo. Em Santa Maria os depoimentos revelam que membros da comunidade aprenderam a cantar observando seus pais na igreja. Neste momento no Grupo Poltava, um grupo de meninos aprendeu esse *arkan* observando a performance do professor Elias. Essas são as singularidades do aprendizado de um ensino não-formal, pelas vivências cotidianas das comunidades.

Dentre minhas primeiras aproximações junto do Grupo, percebi barreiras invisíveis que eu teria de transpor para uma aproximação mais contundente. Embora tenha sido muito bem acolhida desde o início. No espaço de um pouco menos de um ano, recebi funções práticas no entorno do Grupo, como os exemplos que trago no relato da cena 11. Além do idioma, isso foi um fator que favoreceu meu pertencimento ao Grupo. Se eu recebia as funções, eu me tornei um membro.

A cena 12 vem a calhar na importância que o Maestro Igor representa para o Grupo, não só nas performances, mas no ensino musical propriamente dito. Desde a seleção das vozes dos coralistas, as orientações semanais dos ensaios e a exigência do maestro nisso tudo, é o que agrega na construção da identidade musical do Grupo. Em outros depoimentos variados, foi possível reconhecer menções ininterruptas sobre a chegada do Maestro Igor no Poltava, e as transformações positivas que ele ocasiona. O cuidado do maestro é ilustrado no depoimento que ele concede sobre os processos de ensino das canções junto do coral. E seja esta talvez uma das necessidades da comunidade ucraniana em Santa Maria do Oeste e também em outros locais. Grupos que também são étnico-musicais que sobrevivem a gerações, e merecem ter esse tipo de acompanhamento no ensino musical. Estas comunidades não têm os desafios que o maestro Igor se propõe à trazer para o Grupo Poltava e que certamente faz-se um grande crescimento musical para seus integrantes. Em Santa Maria, o canto étnico-ucraniano subsiste a partir da compreensão de memória pela comunidade.

A cena 13 permite conhecer que “o Grupo Poltava é movido à música”, como afirmou Elias, o então presidente do Grupo em 2017. Acrescento que o Poltava seja movido à voz cantada. É possível conhecer que além do coral, o canto ucraniano no Grupo está desde a catequese dos pequenos, com as nuances litúrgicas, ao grupo de Banduristas que também apresenta-se com o canto, ao departamento de dança que inclui alguns elementos vocais nas apresentações e também apropria-se da letra da música, para as próprias performances e marcações. Considerando o apelo de mantenenção cultural pelo qual Dom Efraim Krevey *in memoriam,* fundou o Grupo há quase 40 anos atrás, talvez possível cantar a história do Grupo que é movido musicalmente.

A penúltima cena revela uma explicação sobre a vida ativa do Grupo que se renova a cada ano, por meio principalmente das crianças. Vale a pena ressalta que o Poltava não é formado unicamente por descendentes de imigrantes ucranianos, mas também por pessoas que simpatizam com a cultura desta etnia. Todavia, pude observar que as crianças são ainda o forte elemento de renovação do Grupo. Esse relato ajuda a compreender que a chegada das crianças motiva os próprios pais a se aproximarem do entorno do Poltava, e isso ocasiona ciclos que de geração em geração acabam se repetindo.

O ensino do canto e as vivências étnico-culturais dos descendentes de ucranianos não cessam na dinâmica de ambas as comunidades. Enquanto relato que recebi atualizações para que eu possa aprender o próximo repertório do Grupo Poltava, mesmo tendo encerrado oficialmente a pesquisa de campo deste trabalho, em Santa Maria alguém está preparando os elementos da celebração religiosa greco-católica do próximo domingo.

Refletir sobre a educação na dinâmica da cultura, faz-se um desafio no momento atual, em virtude das características da pós-modernidade. Atentar para a relação complexa e ambígua que configura este tempo, é observar que seu caráter móvel, solúvel, desponta também nos processos de ensino e de aprendizado que se dão na tessitura cotidiana dos grupos sociais. Quando Gohn (2006) afirma que a educação não-formal é uma área do conhecimento que ainda está em construção, esta autora alcança a compreensão de que uma das características deste ensino não sistematizado é

> (...) a aprendizagem e exercício de práticas que capacitam os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários, voltadas para a solução de problemas coletivos cotidianos; a aprendizagem de conteúdos que

> possibilitem aos indivíduos fazerem uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor (GOHN, 2006, p. 28).

A complementariedade da educação não-formal para o desenvolvimento do ensino regular é visível no desenvolvimento de alunos e turmas, se observados, de acordo com a intervenção dos pais, cuidadores, e da comunidade. Aprendizados decorrentes de vivências peculiares da cultura de seu núcleo familiar e ou círculos sociais nos quais o aluno pode estar inserido, refletem fortemente no desempenho do aluno no ensino regular, e esse fenômeno pode ser observado desde tenra idade, no que consideramos educação infantil e anos iniciais da educação básica, até o ensino no nível superior. O repertório criativo, lógico, e de leitura de mundo que faz com que o aluno obtenha soluções para os problemas que surgem em seu desenvolvimento integral, provém das vivências de um ensino que é informal. Em Eliot (2011, p. 120) é possível entender que “as escolas podem transmitir apenas uma parte” e só podem efetivamente transmitir essa parte em harmonia com as influências exteriores, que não são não apenas da família e o ambiente, mas o trabalho, o lazer, o entretenimento.

A transmissão da cultura durante as vivências de uma primeira infância, aqui já ilustrada por Claval (2007), remontam a entendimento de que este tempo é insubstituível para a formação dos sujeitos, e que mesmo que estes estejam expostos a novas vivências, o aprendizado ocorrido em uma primeira instância familiar e social jamais será esquecido.

Essa afirmação justifica, do mesmo modo, a incessante busca de ensinar, manter aspectos da cultura no caso da imigração, pela tentativa de preservar indícios culturais que se davam inicialmente no país de origem. Mesmo como menciona Cardozo (2012), que a questão da imigração reafirma a cultura de um grupo também porque o expõe a novas fronteiras, esclarecendo aquilo que é identitário ao grupo por meio do choque de realidade com aquilo que não lhes representa. Considerando que a imigração ucraniana para o Brasil ocorreu inicialmente no século XIX, e que até hoje os “ucranianos” insistem em afirmar distinções como “nossa igreja” e “igreja latina”, reconhecer quem é “ucraniano” ou não, em virtude de conhecer o idioma, fazer menções ao casamento, como: “fulano vai se casar com uma brasileira”, etc, implica na compreensão de que o grupo valoriza caracteres que constituem sua identidade de cultura, de acordo com o que herdaram das vivências com seus antepassados, sucessivamente portanto, de

geração para geração, bem como a questão estética desta etnia, cujos membros fazem questão de expor, nos dias atuais, como saudações e cumprimentos no idioma ucraniano, roupas bordadas, cores específicas, artesanatos e objetos decorativos para as casas. Há um sentimento de pertencimento exaltado pelos grupos, tanto a comunidade de Santa Maria, quanto os membros do Grupo Poltava.

Diferentemente das escolas étnico-comunitárias já apresentadas aqui por Kreutz (2000), e Simionato (2012), tanto a comunidade de Santa Maria quanto o Grupo Poltava configuram uma nova espécie de ensino também étnico e comunitário no momento atual. Os diálogos e ensinamentos que ocorrem no entorno familiar e da comunidade religiosa ucraniana em Santa Maria, mantém a identidade étnica do grupo. As práticas de ensino tanto artísticas quanto catequéticas que se dão das dependências do Poltava, por sua vez, também configuram o aprendizado de várias nuances desta etnia.

À relação educação e cultura, Guimarães (2004) reflete sobre a aprendizagem e o contexto social na escola, trazendo a tona a questão da necessidade de pertencimento apresentada pelo aluno, e que isso engloba uma instância extra-escolar, perpassando sobretudo a relação de respeito e sensibilidade vivida no entorno familiar. Guilhermeti (2007), ao falar sobre a relação entre educação e sensibilidade, promove uma reflexão acerca da formação cultural na modernidade, sinalizando que, por muitas vezes, a finalidade da razão técnica tenha alterado a percepção sensível da sociedade, sua experiência consigo mesmo e com o mundo; “seu próprio processo educativo na formação da subjetividade”. (GUILHERMETI, 2007, p. 29). Deste modo, faz-se necessário atentar para uma educação que faça sentido para a vida dos sujeitos, que os alcance um significado diante do entorno ao qual integram, que os ajude a se reconhecer como sujeitos histórico-sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dinâmica da cultura desponta na voz cantada em ambas as comunidades analisadas neste estudo. O canto ucraniano fora da Ucrânia, em suas adaptações e transposições, em seus hibridismos de cultura. A produção vocal desta etnia existente hoje no Paraná é a síntese da essência de cada um desses grupos e a soma com as várias fronteiras pelas quais transita o seu local da cultura, desde a imigração. Embalando as embarcações que saíam da Europa Antiga, o canto étnico ucraniano faz-se, até os dias atuais, um elemento agregador da identidade de cultura das comunidades de seus descendentes espalhadas pelo Brasil. Ainda que na distinção que se dá entre a função social da música na arte folclórica do Grupo Poltava e na religiosidade ilustrada pelo canto na comunidade de Santa Maria, nestes diferentes gêneros musicais é possível reconhecer melodias vocais e peças muito parecidas com as executadas e veiculadas na Ucrânia, das quais se tem acesso, e isso ressoa como uma tentativa de manutenção da cultura dos imigrantes, e da carga simbólica que as vivências com esses antepassados ainda conferem aos grupos no momento atual. E isso se justifica pela compreensão de memória pelo grupo.

A memória, para o grupo, reflete também na construção de sua identidade cultural. Das representações de uma tradição oral na vida das comunidades, aos registros sistematizados, a memória e o esquecimento delineiam também o que vem a ser reconhecido e legitimado pelo grupo enquanto seu patrimônio identitário cultural. A compreensão do conceito de identidade de cultura na pós-modernidade faz-se um outdoor a denunciar a complexidade e os desafios do tempo atual. O canto ucraniano pode ser considerado um elemento agregador do patrimônio identitário cultural desta etnia no Paraná, e se mantem por meio dos processos de ensino e aprendizado que se dão nas vivências cotidianas da tessitura social dos grupos, em uma educação não-formal.

A relação entre educação e cultura perpassa as implicações da pós-modernidade pelas teorias pós-críticas. A educação, em seu sentido etimológico, em seu caráter de ascensão, alcança aos sujeitos um nível mais elevado da compreensão de si mesmos e do meio ao qual integram, portanto, deve ser compreendida para além dos processos que ocorrem no ensino sistematizado, o ensino escolar propriamente dito. Faz-se necessário atentar para a educação como um processo que compreende, sobretudo, as vivências que ocorrem no seio das comunidades. Desde o núcleo familiar aos outros núcleos que ocasionam

momentos de aprendizado no e para o grupo, como ocasiões de lazer, associações locais e iniciativas de representatividade, as manifestações religiosas, artísticas e outras nuances que possam ser determinantes na construção e manutenção da cultura do grupo, em todos essas instâncias ocorrem processos de ensino e de aprendizado que justificam agregam à cultura da comunidade.

Ao que diz respeito aos processos de ensino do canto ucraniano nas duas comunidades a que se dedicou este estudo, é possível concluir que as condições do Grupo Poltava com a existência de um maestro, músicos, e diretores artísticos favorecem o aprendizado do canto para o grupo. Em Santa Maria do Oeste, por sua vez, o canto sobrevive unicamente pelas práticas religiosas, que configuram também momentos educativos para a voz cantada. A comunidade ucraniana de Santa Maria merece uma sistematização tanto de fontes musicais de referência, quanto metodológicas de ensino, ainda que no entorno cotidiano da comunidade, em prol do ensino e do aprendizado das canções de sua etnia.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. (orgs). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos.** 2 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2009.

ARAÚJO, Monica Lopes Folena. **A etnometodologia como abordagem metodológica desveladora de práticas pedagógicas.** In: XVI ENDIPE – Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino. UNICAMP: Campinas, 2012.

ARISTÓTELES, Arte Poética. São Paulo. Martin Claret, 2003.

BABBAR, Lara JANEK. **Características, transformações e adaptações da música religiosa ucraniana no Paraná.** Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.

BARDIN, L. **L'Analyse de contenu.** Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BENEDICT, Anderson. **Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism.** Verso: London, 1983.

BORGES, Hélia. **A migração e a produção de patologia no trabalhador da construção civil.** In: ZUGUEIB, Jamil Neto (org). Identidades e crises sociais na contemporaneidade. Ed. UFPR: Curitiba, 2005.

CARDOZO, Poliana Fabíula. **O Líbano Ausente e o Líbano Presente: espaço de identidades de imigrantes libaneses em Foz do Iguaçu**. UFPR: Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Geografia. Curitiba, 2012.

CHAGAS, Mário. (orgs). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2009.

CLAVAL, Paul. **A geografia cultural.** Tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3ª Ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2007.

CUCHE, D. **A noção da cultura nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 1999.

DENORA, Tia. **Music in everyday life.** United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

DUARTE JUNIOR, Francisco. **O sentido dos sentidos: A educação do Sensível:** Curitiba, 2001.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura.** São Paulo: COSACNAIF, 2004.

ELIOT, T. S. **Notas para a definição de cultura.** São Paulo: É Realizações, 2011.

EWALD, Ariane. **Identidade e construção do sujeito numa era de incerteza**. In: ZUGUEIB, Jamil Neto (org). Identidades e crises sociais na contemporaneidade. Ed. UFPR: Curitiba, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **A imigração ucraniana ao Paraná: Memória, Identidade e Religião.** Curitiba: Editora UFPR, 2012.

GUILHERMETI, Paulo. **Educação e sensibilidade.** Guarapuava: Editora Unicentro, 2007.

GUIMARÃES, Sueli Edi Rufini. **Necessidade de pertencer: um motivo humano fundamental.** In: Aprendizagem: processos psicológicos e o contexto social na escola. BORUCHOVITCH, Evely. BZUNECK, José Aloyseo (orgs). Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas.** In: Ensaio: Aval. Pol. Púb. Educ. Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan/mar 2006. Disponível em: < www.scielo.br/pdf/%0D/ensaio/v14n50/30405.pdf> Acesso em set 2016.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **La memoire collective.** Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna.** 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HORBATIUK, P. **Imigração Ucraniana no Paraná**. Porto União: Uniporto, 1989.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Patrimônio Imaterial.* Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234> Acesso em Jul 2016.

KREUTZ, Lucio. **Escolas comunitárias de imigrantes no Brasil: instâncias de coordenação e estruturas de apoio.** Revista brasileira de Educação. Nº 15. Ano 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n15/n15a10.. Acesso em Nov 2017.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 14ª ED. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas – São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

LIPSITZ, George. **Meia-noite na Barrel House: por que a etnomusicologia importa agora.** Tradução de Natalia Trigo.In: Música e Cultura, vol. 7, n,1, p. 8 –

21, 2012. Disponível em:<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-George-Lipsitz.pdf>. Acesso em Agosto 2015.

LUCHESE, Terciane Angela. **Itinerários das escolas italianas em terras brasileiras: uma história contada pelos materiais didáticos (1875 – 1945) .** In: X ANPED Sul, Florianópolis, 2014.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna.** 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. ZANON, Elisa. BRANCO, Patrícia Martins Castelo. **Educação Patrimonial: da teoria à prática.** Londrina: UniFil, 2009.

MASON, Antony. **História da arte ocidental: da pré-história ao século XXI.** (Trad. Adriana de Oliveira).São Paulo: Rideel, 2009.

MELO, Alessandro de. CARDOZO, Poliana Fabíula. **Patrimônio, Turismo Cultural e Educação Patrimonial.** In: Educ. Sociedade, Campinas, v. 36, nº 133, out-dez 2015.

MONTEIRO, Ângelo. **Escolha e sobrevivência: ensaios de educação estética.** São Paulo: É Realizações, 2004.

MOURA, Elana Perez Gonçalves de. ZUCCHETTI, Dinora Tereza. Educação além da escola: acolhida a outros saberes. In: Cadernos de Pesquisa.V. 40. N. 140. P. 629-648. Mai/ago. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/cp/v40n140/a1640140.pdf Acesso em Set 2016.

ORTIZ, Renato. **Outro território: Ensayos sobre el mundo contemporáneo.** Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

PICARD, André. **Utilisation de l'analyse de contenu dans une recherche em éducation musical.** In: Recherche en éducation musicale au Québec. Nº 11 (p. 33-56). Disponível em: < http://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM_30_Analyse.pdf> Acesso em jun 2017.

PINTO, Tiago. **Questões de uma Antropologia Sonora.** In: Revista de Antropologia. V. 44. Nº 1. São Paulo: USP, 2001.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **A música como fenômeno sociocultural.** In: MARINHO, V. M; QUEIROZ, L. R (orgs). Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços. João Pessoa: Editora da UFPB, 2005.

RENK, Valquiria Elita. **Aprendi falar português na escola! O processo de nacionalização das escolas étnicas polonesas e ucranianas no paraná.** Tese de doutorado em Educação. Universidade Federal do Paraná, 2009.

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

RIVERO, Cléia Maria da Luz. **A etnometodologia na pesquisa qualitativa em educação: caminhos para uma síntese.** In: A Pesquisa Qualitativa em Debate. II Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualittivos. São Paulo: Sociedade de Estudos e Pesquisa Qualitativa; Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 2004.

SANT'ANNA, Marcia. **A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização.** In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário. (orgs). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos.** 2 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2009.

SCRUTON, Roger. **Beauty.** New York: Oxford University Press, 2009.

SHEPHERD, John. WICKE, Peter. **Music and Cultural Theory.** Cambridge: Polity, 1997.

SILVA, Kalina V. SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, Camila Borges da. FERNANDES, Antonio Donizeti. **Etnometodologia e pesquisa científica acadêmica: o que as pessoas pensam sobre suas práticas sociais?** In: Educação em perspectiva: caminhos para a transformação dos paradigmas educacionais. XIII Congresso de Educação do Norte Pioneiro. ISSN 1808 – 3579. Anais 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 9 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SIMIONATO, Marta Maria. **O processo de alfabetização e a diáspora da língua materna na escola: um estudo em contexto de imigração ucraniana no sul do Brasil.** Tese do doutorado em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.