



A banda vai ao disco: a inserção de dois grupos catarinenses no segmento fonográfico regional

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA/SIMPÓSIO: ST-06. Música Popular e Interdisciplinaridade

Giovanni de Sousa Vellozo

PPGMUS/UDESC – giovannivellozo1999@gmail.com

Resumo. Esta comunicação tem como tema a inserção de músicos do Sul do Brasil no mercado fonográfico, como representantes da música regional de imigrantes alemães. Tratam-se da “Banda Treml” e do duo “Krüger e Vogelsanger” oriundos da Região do Norte-Nordeste de Santa Catarina, que realizaram suas primeiras gravações em disco no início dos anos 1960. Esta abordagem tem como objetivo apresentar as aproximações que resultaram na formação de um mercado de música regional consolidado tendo como referência o estudo sobre estes artistas.

Palavras-chave. Música Regional. Bandas Alemãs. Mercado Fonográfico.

The Band Goes to Records: The Insertion of Two Groups from Santa Catarina in the Regional Phonographic Segment

Abstract. This work deals with the insertion of musicians from the Southern Brazil in the phonographic market, as representatives of regional music from German immigrants. The analyzed groups are “Banda Treml” and duo “Krüger and Vogelsanger” from the North-Northeast region of Santa Catarina, that made their first recordings in the early 1960s. This approach aims to present the approaches that resulted in the formation of a consolidated regional music Market, based on the study of these artists.

Keywords. Regional Music. German Immigrants Bands. Phonographic Market.

1. Introdução

No início dos anos 1960, uma manifestação musical do Sul do país começava seu processo de inserção sistemática no mercado fonográfico brasileiro. Era a chamada música das “bandas ou bandinhas alemãs”, de origem em grupos musicais de comunidades de imigrantes, notavelmente no interior dos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.¹ Longe de se tratar de uma moda passageira, a música dos grupos constituiu pelas décadas seguintes um filão explorado por gravadoras de expressão nacional identificadas com o chamado segmento da música regional.

Como característica fundante dessa prática que despontava, pode ser destacado o contexto original ligado a momentos de congregação das comunidades de teuto-brasileiros. Para além da atividade em “casamentos, batizados, serões ao redor da fogueira”, a experiência dos grupos fazia “parte das estratégias de sobrevivência de uma identidade cultural. Em vários momentos do social, as bandinhas eram lembradas. Não havia festa sem bandinha” (WOLFF, 1999, p. 71, 75). Um dos exemplos mais notáveis desse convívio está no Kerb, festa de

dimensão religiosa realizada no interior de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Com duração de aproximadamente três dias, o evento era marcado pela afirmação de elementos da origem germânica da comunidade, como o culto religioso, a culinária, a decoração, o vestuário (FOCHESATTO, 2016) e claro, os bailes ao som das bandinhas.

Mesmo com essa origem diretamente relacionada com a afirmação da cultura imigrante, os conjuntos não trataram a sua tradição como algo “puro” e distante de outras manifestações de seu tempo. Ao longo das décadas seguintes, artistas da música de bandas agregaram aos instrumentos de origem mais tradicional as guitarras e baixos elétricos, mesclaram “o repertório nacional ao folclórico” (MILLARCH, 1986), e se inseriram — não sem tensões referentes à “autenticidade” e “repertório alemão” — no circuito turístico das festas alemãs, como as de outubro em Santa Catarina a partir dos anos 1980 (HERBERS, 2014; WERLING, 2016). E em verdade, como se verá no trabalho, mesmo a partir das primeiras gravações, já eram travados diálogos com outros referenciais de repertório e arranjo para além das comunidades teuto-brasileiras.

Nesta comunicação pretende-se abordar a participação de músicos e manifestações musicais associadas à tradição alemã como parte do mercado fonográfico de música regional. Procura apresentar dados de pesquisa histórica e musicológica tendo como recorte a região norte e nordeste de Santa Catarina nos anos de 1961 a 1962. Tem como referência e estudos de caso a Banda Treml, de São Bento do Sul; e o duo Krüger e Vogelsanger, de Joinville. A escolha dos grupos para o trabalho se dá pela origem geográfica, com ambos formados por artistas radicados na região Norte-Nordeste Catarinense em cidades com menos de 100 quilômetros entre si; pela relação contratual com uma mesma gravadora — a Rádio Gravações Especializadas, RGE —; e pelo curto espaço de tempo documentado entre as gravações e lançamentos, entre 1961 e 1962. Esta escolha de tema está diretamente relacionada com a pesquisa de mestrado do autor, iniciada em 2020.

Em termos de estrutura, primeiramente, será feita uma revisão breve da história dos dois grupos até a entrada no mercado fonográfico. Em seguida, haverá uma discussão sobre os relatos em torno da gravação dos primeiros discos e os diálogos feitos pelos grupos com o mercado de música regional. Em termos de fontes utilizadas, serão usados os encartes e discos de estreia dos grupos (com imagens cedidas pelos colecionadores Daniel Kernechi e Jackson Brenner), textos de pesquisadores locais, e memórias de membros de ambos os grupos. Como parte das referências usadas estão textos de Arinor Vogelsanger, em seu capítulo “A Interessante História da Música” na biografia *À Sombra da Esplêndida*

Cordilheira (2004), cedido pelo bandoneonista e pesquisador da música do duo Guilherme Bachtold; e excertos dos diários de Herbert Fendrich (1930-2007), instrumentista da Banda Treml, cedidos em arquivo digital pelo seu neto, o jornalista Henrique Fendrich.

2. Os grupos pioneiros

Antes de entender quais são os grupos em questão, é preciso ressaltar que não existe ainda uma sistematização precisa da cronologia das ditas primeiras gravações em formato *long-play* (LP). Stamboroski Jr. (2011), em seu trabalho a respeito da “Música Popular Germânica do Sul”, inclusive coloca que a primeira gravação de um grupo do tipo teria sido a da Orquestra Os Futuristas, de Ijuí (RS), que gravou em 1962 seu primeiro álbum pela gravadora Inspiração. Como será visto, os lançamentos da Banda Treml e do duo Krüger e Vogelsanger ocorrem em datas similares ou mesmo anteriores a essa afirmação. A intenção do trabalho não é de forma alguma colocar fim neste debate ou mesmo imputar depreciação ou exaltação arbitrária de artistas, tendo a escolha dos grupos aqui colocados em comparação se dado pelo que foi expresso em parágrafos anteriores.

Começando pela Banda Treml, sua origem remonta a grupos musicais formados a partir da década de 1870 na cidade. O historiador local Henry Henkels (2005) comenta que a primeira formação de músicos em banda, composta inteiramente de imigrantes vindos da região da Boêmia, se deu em um casamento em 1876, quando seis músicos amadores formaram o conjunto de sopros com o nome de Kapelle Augustin. A esse, outros conjuntos se seguiram, como a Banda Zipperer, o “embrião” da Banda Treml, criada no início do século XX e ligada diretamente às atividades da *Schützenverein*, a Sociedade de Atiradores da Cidade. Com a saída do seu líder, Jorge Zipperer, que foi operar uma serraria na cidade vizinha de Rio Negrinho, assumiu a regência do grupo João Treml, que acaba por fundar em 1913 o grupo que levava o seu nome, com 16 integrantes.

Ao longo das décadas seguintes, o grupo participou do circuito de bandas que realizariam apresentações em eventos da cidade, tocando repertório de origem germânica. Segundo informações do livro de Wilson de Oliveira Neto (2013) sobre a banda, entre os eventos que o grupo participou estavam os chamados “Grosser Sums”, que consistiam em grandes bailes públicos; as festas de “Tiro do Rei”, competições de tiro-ao-alvo da Sociedade de Atiradores 23 de Setembro; e as chamadas “retretas de verão”, apresentações públicas na praça central da cidade. Apesar da atividade constante, até o ano de 1960 a banda não existia enquanto pessoa jurídica, tendo a constituição dessa formalidade se dado em 25/01/1960, já

com a regência do maestro Affonso Trembl, o Xeriffe, filho de João Trembl que havia assumido o cargo em fins da década de 1930. No ano seguinte, seria feita a primeira gravação do grupo, lançada pela RGE no LP Volume 1, primeiro de cinco LPs lançados pela gravadora nos anos 1960. Vale colocar que a banda continua atuando até hoje em São Bento do Sul, sempre vinculada a músicos amadores.

Já o duo Krüger e Vogelsanger teve uma formação consideravelmente mais recente, sendo formado pelo saxofonista Hermes Krüger (1924-1999) e pelo bandoneonista Arinor Vogelsanger (1935-2005) e perdurado por apenas um período de aproximadamente dez anos. Krüger já vinha de uma família de músicos, e em meados dos anos 1950 atuava com seus irmãos em um conjunto familiar formado por ele no saxofone, Waldemar no bandoneon, Renatus no trombone e Odilon na bateria. Vogelsanger, por sua vez, era filho de bandoneonista, tendo aprendido inicialmente o instrumento escondido do pai e depois tendo aulas. Atuou a partir de 1951 em conjuntos de baile, e conheceu nesse período pela primeira vez os irmãos Krüger. Mas a dupla só surgiria de fato em 01/06/1959, quando Arinor substituiu pela primeira vez Waldemar Krüger, irmão de Hermes, no acompanhamento de um programa deste último na Rádio Difusora de Joinville.

Por sete anos dali para diante, Hermes e Arinor capitaneariam o programa “Relembrando”, toda segunda-feira das 21h às 21h30, e tocariam em bailes pelo interior de Santa Catarina, juntamente a outros músicos acompanhantes. O primeiro disco só seria produzido em 1962, pela RGE, no LP de título “Écos Festivos”, como será discutido na próxima seção. Para além do programa de rádio e das apresentações ao vivo, o duo ainda voltaria a gravar outros discos, desta vez pelo selo Chantecler, a partir de 1965 até o final da década, na série de LPs Acordes Festivos. Contudo, após o disco Acordes Festivos, vol. 5 (1968) o duo se desfez, com Arinor deixando a música e Hermes formando uma nova Banda, o Krüger e Seu Conjunto, que gravou seu primeiro álbum pela Chantecler em 1970 e prosseguiria atuando ao longo da década com novos LPs.

3. As gravações

O período das primeiras gravações dos álbuns de ambos os grupos se estende entre março de 1961 e maio de 1962, havendo, portanto, pouco mais de um ano entre ambas as produções. E apesar de se tratarem de lançamentos de uma mesma gravadora (a RGE, de São Paulo), aparecem aqui diferenças substanciais entre os caminhos percorridos até a

gravação — condições estas que também estão materializadas nos respectivos áudios gerados dessa empreitada.

Do lado da Banda Treml, os acertos para a gravação do primeiro álbum se deram em 1961, portanto, pouco depois da formalização da banda enquanto pessoa jurídica e das primeiras experiências do grupo com gravação para rádios do interior de Santa Catarina e do Paraná, relatadas no diário de Fendrich pelo menos desde 1957. Segundo Oliveira Neto (2013, p. 77), a partir do depoimento do músico Erhardt Weiss, membro desde 1953 da Banda Treml, comenta que “a ideia de gravar um “disco” partiu do maestro Affonso Treml. Foi ele que ficou responsável por todas as etapas do projeto, animando e coordenando os demais integrantes da Banda Treml durante as gravações”. E de fato, Affonso é uma figura marcante na negociação das gravações também nos excertos do diário de Fendrich (2021, p. 1). No dia 11/1/1961, ele diz: “Neste dia, voltaram de São Paulo o Xerife e o Léo, que foram àquela cidade a fim de tratar da gravação de discos”.

O “Léo” em questão é Léo Malewschick, amigo do grupo e que foi nomeado ainda em janeiro o “técnico de gravações” do grupo, na primeira reunião oficial da banda enquanto personalidade jurídica. Ele aparece creditado no encarte do LP, como a pessoa que fez as gravações com “equipamento semiprofissional”. As gravações, portanto, se deram na própria cidade, não sem percalços. A primeira delas, segundo Fendrich (idem), se deu na noite de 7/3/1961, em uma “fita profissional que o Xerife trouxe de São Paulo”, e no dia seguinte, foi feita a fotografia colorida da capa do disco, tirada por Alfredo Klimmek. Em junho, porém, Fendrich coloca que

“por motivo de má gravação, ou melhor, defeito na gravação que fizemos para o nosso 1º LP, recebemos de volta a fita de São Paulo, e com as explicações necessárias. Reunimo-nos então na sede da Sociedade Desportiva Bandeirantes, onde forramos todo o Salão com estopas e tapetes, e assim fizemos toda a gravação mais uma vez. Terminamos essa gravação na noite de 7-6-61” (FENDRICH, 2021, p. 1).

A partir do que afirma Oliveira Neto (p. 78), isso se deu por que a “acústica do local [a Sociedade de Atiradores 23 de Setembro, da gravação original] não era apropriada e os músicos transferiram-se para o salão da Sociedade Desportiva Bandeirantes”. Após essa nova gravação, as fitas foram novamente enviadas para São Paulo e registradas em disco que chegou às mãos da banda em 29/09/1961, com lançamento oficial dois dias depois. Tanto Oliveira Neto quanto Fendrich convergem em dizer que o lançamento oficial do LP mobilizou uma festa de dias na cidade, iniciada em 30 de setembro, “onde”, segundo Oliveira Neto

(idem), “foi realizada uma ‘grandiosa festa pública’, com bebidas, churrasco e outros comes e bebes, além de diversos entretenimentos”.

Enquanto isso, no caso do duo Krüger e Vogelsanger, o caminho foi distinto. O LP só se viabilizou por meio de um mediador: o acordeonista Mário Zan (1920-2005), personalidade influente no segmento de música regional das gravadoras em São Paulo. Segundo Vogelsanger, algum tempo após uma primeira ida do duo a São Paulo tentar uma gravação malsucedida no início dos anos 1960, a Rádio Difusora organizou um show no Palácio de Esportes sob a coordenação e apoio dos locutores Charles Weber e Roque Bosco. Após artistas locais, tocou Mário, e após a sua apresentação, Vogelsanger afirma que “expusemos os nossos anseios. Ele nos prometeu ajudar e ser um canal aberto, mas tudo dependia de futuros acertos com a própria gravadora” (p. 120).

Após alguns dias desse contato, o duo teria recebido a notícia de que a RGE teria também interesse na gravação, “com uma condição: a dupla teria que adquirir com seus recursos 400 LPs, carimbados como ‘Invendáveis’, que na verdade deveriam fazer parte da própria divulgação” (idem). A data da gravação foi marcada para dia 15 de maio de 1962, e em São Paulo, ficou definido que Mario Zan seria o diretor artístico da gravação, que seria feita “no meio das ‘feras’”.

As “feras” em questão eram os músicos do chamado Regional do músico Zé do Rancho (1927-2015), participante de duplas sertanejas e atuante na produção musical da RGE dos anos 1960. Esse regional acompanha o duo em todas as doze faixas gravadas, conferindo um som distinto ao que era produzido pelo grupo em sua terra natal. Segundo Vogelsanger, a gravação acabou sendo adiada por um dia, e finalizada apenas na madrugada de 16 para 17 de maio, às três da manhã. O LP resultante sairia apenas em outubro do mesmo ano, e teria um lançamento em programa na Rádio Difusora.

4. Diálogos Regionais

Quando analisados os repertórios dos álbuns, os textos presentes nos encartes e os áudios enquanto fontes documentais, é possível constatar a presença de um enfoque mercadológico dos grupos inserido no segmento que Eduardo Vicente (2010) chama de música regional brasileira, cujo filão mais conhecido é o segmento da música Sertaneja. A existência de tal segmento pode ser analisada sob a perspectiva da correlação de forças políticas e de mercado no país.

Politicamente, a oposição entre os conceitos de nacional e regional é uma tônica de debates ao longo da transição entre o descentralismo da República Velha e o nacionalismo da Era Vargas (OLIVEN, 1986). Preocupações em torno de uma cultura que refletisse o nacional estiveram no centro da pesquisa musical no país, seja pela visão folclorista marioandradina, que se consolida enquanto estratégia institucional nos anos 1930 e 1940, ou pela corrente da música popular urbana a partir da ação dos meios radiofônicos e de publicações especializadas (VINCI DE MORAES, 2020), tendo como símbolo o antes oprimido Samba, agora elevado à música representativa do país e parte da “linha-evolutiva” da canção brasileira. Entre os anos 1950 e 1960, essa visão se consolidaria na expansão do mercado fonográfico e no advento da televisão, no mesmo período de ascensão da Bossa Nova e da instituição da MPB (NAPOLITANO, 2017).

Essa diferenciação se faria sentir no mercado de discos, dado que os artistas ditos “regionais” passaram a partir dos anos 1960 a se consolidarem no nicho explorado pelas gravadoras brasileiras, especialmente com a chegada das transnacionais em um momento de expansão do mercado fonográfico brasileiro. Estas viriam a absorver artistas ligados a um “público jovem, urbano e de maior nível socioeconômico”, enquanto aquelas se relacionaram cada vez mais aos “artistas associados a um público formado pelas populações do meio rural e das periferias urbanas, [...] [que] seriam os principais contratados de gravadoras nacionais como RGE, Rozemblit, Copacabana, Continental e Chantecler” (VICENTE, MARCHI, 2014, p. 18).

Essa marca regional do mercado pode ser percebida nos dois álbuns, e começando pelo duo Krüger e Vogelsanger, um caminho inicial está em sua lista de reprodução.

Nome da faixa	Duração	Ritmo (conforme encarte)	Compositor
Écos Festivos (Festklum)	02:24	Marcha Dobrado	Hannusch
Recordação de Aparecida	03:02	Valsa	Vogelsanger
Eu Sou Gaúcho	02:37	Xote	Mario Zan / Arlindo Pinto
Sempre Assim	02:10	Maxixe	Krüger / Vogelsanger
Casamento Divertido	02:21	Rancheira	Krüger
Recordação de Krefeld	02:04	Marcha Rancho	N.N.
Cidade dos Príncipes	02:36	Marcha Rancho	Vogelsanger
Morena do Sertão	02:10	Xote	Vogelsanger
Separação de Amor (Getrente Liebe)	02:19	Valsa	N.N.
Às Margens do Pirai	03:00	Valsa	Vogelsanger
Capricho Cigano	02:28	Tango	Mario Zan / Messias Garcia
Sonamento	02:19	Marcha Dobrado	N.N.

Tabela 1. Lista de reprodução das faixas do disco “Écos Festivos”, de Krüger e Vogelsanger (1962). Tabela elaborada pelo autor a partir do encarte do disco.

Dessa lista, podem ser ressaltadas algumas informações. Primeiro, a presença de peças do “padrinho” da primeira gravação, Mário Zan. São as faixas “Eu Sou Gaúcho” e “Capricho Cigano”, ambas já gravadas em disco pela RCA Victor em 1959 e 1957, nos discos “Mário Zan e Seu Acordeon” e “Zanzando”, respectivamente. Estas estão marcadas como “Xote” e “Tango”, denotando proximidades com a música gaúcha e com gêneros externos ao país em uma época onde este era um debate muito presente no mercado em questão (ALONSO, 2018). E distante de constar apenas como uma pontualidade de respeito ao músico mediador, o duo também conscientemente traz diálogos similares em peças de sua autoria, como no caso da rancheira “Casamento Divertido”, de Krüger, e o xote “Morena do Sertão”, de Vogelsanger.

Ainda quanto ao repertório, chama a atenção a presença de ritmos de origem indiscutivelmente distante da tradição centro-europeia — e curiosamente apenas duas faixas, uma Valsa e uma Marcha-Dobrado, têm subtítulos em alemão —, como é caso do afro-brasileiro Maxixe em “Sempre Assim”, coassinado pela dupla. Há um predomínio de Valsas (três) e de Marchas (quatro), divididas em Marcha-Dobrado e Marcha-Rancho: repertórios ligados às atividades de baile e de banda marcial respectivamente, sendo este último exemplificado no grupo formado por Hermes e seus irmãos antes da dupla.

Para além do repertório, há a presença do grupo Regional de Zé do Rancho, artista ligado à música Sertaneja, acompanhando o grupo em todas as canções, em mais um ponto de contato com o segmento regional mais consolidado comercialmente. A foto (sem créditos) de Hermes e Arinor no disco igualmente denota uma produção ligada a um ambiente interno do rádio onde o duo era atuante, com o microfone no alto e os músicos trajando terno e gravata, sem explicitar relações com algum traje ou expressão cultural teuto-brasileira.

O encarte, em texto do radialista Roque Bosco, da Difusora de Joinville, traz ainda outras pistas da inserção da obra do duo com o segmento fonográfico regional como descrito em parágrafos anteriores. Bosco comenta que Krüger e Vogelsanger são “uma **dupla diferente**, típica da região Sul-Brasileira” (grifo meu), e associa a prática musical da origem familiar de Krüger às “festas, bailes e retretas” características da música de bandas alemãs, e traz a gravação como uma obrigação que se impôs pelo sucesso na rádio. Por fim, afirma que o LP em mãos é o primeiro “deste gênero, [e que] venha a agradar em cheio todos os brasileiros” (figura 1), colocando a ênfase no pioneirismo e exortando a uma divulgação que ultrapassasse as fronteiras do lugar de origem.



Figura 1. Contracapa do disco de Krüger e Vogelsanger. Digitalização editada do acervo de Daniel Kernechi.

Falando em origem, no caso da Banda Tremel a relação simultânea com a cidade e com o passado germânico não poderia ser mais evidente na divulgação do álbum. Logo de cara na contracapa, o encarte (figura 2) declara a Banda como “símbolo de São Bento do Sul no passado, no presente e no futuro”. O texto sem autoria faz exaltações à cidade, “chamada

justamente a **‘Suíssa Brasileira’** pelas características arquitetônicas [...] e pela população ordeira, laboriosa e progressista” (grifo meu). As duas fotos do grupo — na capa, uma da época, em cores, e na parte de trás, uma mais antiga, em preto e branco — contrastam com as do duo quanto aos trajés de roupas tradicionais (chapéu e ternos) e na ambientação externa. No caso da foto da capa (figura 3), trata-se de um ângulo em frente à Igreja Matriz da cidade, com o Colégio São Bento ao fundo.



Figura 2. Contracapa do disco da Banda Tremil. Acervo de Jackson Brenner.



Figura 3. Capa do disco da Banda Tremil. Acervo de Jackson Brenner.

Quanto ao repertório do álbum, na lista de reprodução praticamente todas as músicas, exceto pelo dobrado Caçador e pela marcha Lembrança de Florianópolis, contêm subtítulos em alemão. Esses eram os nomes originais presentes em algumas das partituras

ainda presentes no acervo do grupo. Aqui, tal como na música do duo Krüger e Vogelsanger, há uma forte presença de Valsas e Marchas, mas seguidas também pelo aparecimento da Polka, incluindo uma designada como Polka-Mazurka. Duas das peças são caracterizadas diretamente como Ländler, nome de uma dança de compasso ternária também popular na Europa Central. Curiosamente também, apenas a faixa de abertura é creditada a um compositor, sendo todas as outras apenas creditadas a arranjadores.

Nome da faixa	Duração	Ritmo (conforme encarte)	Compositor
Dobrado Caçador	04:41	Dobrado	Carlos Bollmann
Tranquilidade (Herzensfrieden)	02:53	Valsa	Arr. Frederico Weber e Otto Roesler
Galizé (Gigerl)	02:53	Marcha	Arr. João Tremil
Lembrança de Florianópolis	02:50	Marcha	Arr. Affonso Tremil
Marcha Prussiana (Preusenmarsch)	02:49	Marcha	Arr. Hugo Fischer
Valsa para Todos (Gemeinschaftswalzer)	05:56	Valsa	Arr. Jorge Zipperer e Max Jakuch
Sonho de Primavera (Frühlingstraum)	02:50	Valsa	Arr. Luis Grossl
Saudação a Magdeburgo (Gruss an Magdeburg)	03:00	Polka	Arr. Ervino Tremil
Pequeno, Mas Gracioso (Klein aber niedlich)	03:04	Polka	Arr. Alexandre Tremil e Erhardt Weiss
Dança Moderada (Recht Gemütlich)	02:57	Polka-Mazurka	Arr. Alfredo Grossl
Música Predileta (Leibgerichte)	02:55	Chotich	Arr. Hugo Weiss
Ländler	03:02	Valsa	Arr. Carlos Zipperer
Ländler	02:50	Polka	Arr. Ormith Bollmann

Tabela 2. Lista de Reprodução de Faixas do Volume 1 da Banda Tremil (1962). Tabela elaborada pelo autor a partir do encarte do disco.

Por último, há o aspecto das condições da gravação, feitas no caso da Tremil longe de um estúdio, em um salão da própria cidade, apenas com a presença da banda e de um colaborador. Tal contraste entre os dois grupos discutidos é certamente devido às condições do contato de cada um dos artistas com a empresa, mas acaba refletindo também perspectivas distintas de se lidar com a metáfora promovida pela gravação. Segundo Moorefield (2010), ao longo do século XX, tal linguagem passou por uma mudança de paradigma, indo da “ilusão de realidade” - a gravação enquanto “cópia fiel” do que se toca, para a qual o uso de recursos de estúdio e edição é visto como uma desonestidade - para a “realidade da ilusão”, na qual o

uso das ferramentas de estúdio é crucial para a composição de uma música sem necessidade de aproximação direta com as performances “sem edição”/“ao vivo”.

Nos casos estudados, tal diferenciação se faz presente de forma clara. Do lado da banda de São Bento do Sul, a gravação local, sem a qual “seria impossível o registro”, é a matriz mais fiel a uma prática, que posteriormente é levada a São Paulo para se transformar em disco - mantido na impressão, ironicamente ou não, com o selo de Alta Fidelidade da RGE. Para Krüger e Vogelsanger, contudo, há uma dicotomia bem evidenciada pela presença dos músicos acompanhadores de estúdio, entre a prática na terra-natal, com os músicos sozinhos na rádio ou eventualmente acompanhados em bailes, e esta produção fonográfica, própria dos recursos mobilizados em São Paulo.

5. Considerações Finais

É perceptível que todo o material aqui mobilizado dá pistas para futuras análises que ajudariam a esclarecer ainda mais certos pontos sobre as semelhanças e diferenças entre os dois grupos no que tange à sua inserção no mercado fonográfico. Isso seria possível especialmente quanto às características interpretativas e de arranjos de cada ritmo enunciado nos encartes, combinado com o material em partituras nos acervos dos grupos. A própria análise da discografia posterior dos grupos — que nos anos 1960 compreende mais quatro álbuns da Banda e cinco do duo — enquanto parte do objeto estudado na pesquisa para a dissertação do estudante certamente pode colocar em uma perspectiva temporal mais ampla este processo de inserção em futuras análises.

Toda essa discussão a respeito da inserção das bandas em fonogramas pode resvalar em algumas dificuldades relativas à própria definição do que seria essa manifestação, bem como da falta de trabalhos que tratem a respeito do tema em específico. O levantamento de informações sobre os estudos de caso destacados nesta comunicação tem como propósito conhecer um pouco mais sobre os grupos musicais em questão, assim como sobre a história da música no Sul do Brasil em sua relação com o mercado fonográfico regional e, posteriormente, nacional.

Referências

ALONSO, Gustavo. A música sertaneja e a antropofagia das massas. *Zumbido*, São Paulo, Selo Sesc, 2 fev. 2018. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/text%C3%A3o-2-4cc3dce1ff51>. Acesso em 16 jun. 2021.

ÉCOS FESTIVOS. Krüger e Vogelsanger. LP. São Paulo: RGE, 1962.

FENDRICH, Henrique. *Excertos dos diários da Banda Treml (1954-1989), do músico Herbert Fendrich (1930-2007)*. 2021, 10 p. Não publicado.

FOCHESATTO, Cyanna. O baile do Kerb como espaço de memória: Continuidades, permanências e transformações por meio de dois eixos de análise. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 12, n.1, p. 122-141, janeiro-junho, 2016. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/582/876>. Acesso em 27 jun. 2021.

HENKELS, Henry. *História da Música em São Bento do Sul*. São Bento do Sul: 2005. Disponível em: https://sites.google.com/site/hhenkels/hist%C3%B3ria_sbs/musica_sb1. Acesso em 13 jun. 2021.

HERBERS, Leonie. A Oktoberfest de Blumenau – uma festa “alemã”? Grupos de danças folclóricas e programação musical entre Alemanha, Brasil e o imaginário cultural teuto-brasileiro, 1984-2009. *História: Debates E Tendências*. Passo Fundo, Universidade Federal do Passo Fundo, ed. 14(1), p. 167-181, janeiro-junho, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5524/552456387012.pdf>. Acesso em 27 jun. 2021.

MILLARCH, Aramis. *As bandinhas catarinenses*. Curitiba: Estado do Paraná, 05 jan. 1986. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/bandinhas-catarinenses>. Acesso em: 13 jan. 2021.

MOOREFIELD, Virgil. *The producer as composer – shaping the sounds in popular music*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2010. 143 p.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985): ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017. 397 p.

OLIVEIRA NETO, Wilson de. *A Banda Tremel: cem anos de música e história*. Joinville: Letra D'Água, 2014.

OLIVEN, Ruben George. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, Anpocs, v. 1, f. 2, 1986. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/RBCS/02/rbcs02_07.pdf. Acesso em 27 jun. 2021.

STAMBOROSKI JR., Amauri Antonio. *Música Popular Germânica no Sul do Brasil: um panorama histórico da “bandinha” ao “pop do sul”*. São Paulo. 41 f. Funarte, Ministério da Cultura, São Paulo, 2011. Disponível em: https://issuu.com/amaurigonzo/docs/m_sica_popular_germ_nica_no_sul_d. Acesso em 27 jun. 2021.

VOGELSANGER, Arinor. *À Sombra da Esplêndida Cordilheira: Trajetória da Família Vogelsanger*. Joinville: Letra D'Água, 2004.

VOLUME 1. Banda Tremel. LP. São Paulo: RGE, 1962.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma nova gravadora popular paulista. *Revista USP*. São Paulo, n. 87, p. 74-85, set./nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13831>. Acesso em 30 mai. 2021.

VICENTE, E.; MARCHI, L. de. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*. Campinas, v. 3, n. 1, p. 7-36, 2014. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12957>. Acesso em: 13 jun. 2021.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. *Criar um mundo do nada*. A invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.

WERLING, Camila. Música, formação de identidade e apropriação de memórias na década de 1980 em Blumenau - SC. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVI, Belo Horizonte, 2016. *Anais... ANPPOM*, 2016. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewFile/4413/1272>. Acesso em 27 jun. 2021.

WOLFF, Juçara Nair. Festa do Kerb: Espaços de Sociabilidade, Conflitos e Resistências. *Cadernos do CEON*, v. 13, n. 11, p. 55-98, 1999. Disponível em: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2121>. Acesso em 27 jun. 2021.

Notas

¹ Aqui não se pretende problematizar a fundo o uso da terminologia de “Banda” ou “Bandinha”, mas é necessário colocar que não há um consenso amplo de como chamar esta manifestação musical. Algumas referências para pensar o termo foram usadas, a saber: a de Juçara Nair Wolff (1999), comentando sobre os grupos em sua pesquisa no interior do Oeste de SC, onde não havia “festa sem bandinha”; e a de Stamboroski Jr. (2011) segundo a qual “as ‘bandinhas’ instrumentais acabaram retendo, de certa forma, um repertório mais próximo da música trazida pelos imigrantes alemães, enquanto as ‘bandas’ [...], procuravam criar novas composições, absorver novos ritmos e atingir diferentes públicos”. Assim sendo, foi preferido o uso do termo Banda ao longo do texto e no título da comunicação tanto por estar no “prefixo” de um dos grupos estudados e se relacionar, a partir das citações quanto por demarcar esse momento histórico de entrada no mercado fonográfico e diálogos construídos a partir disso.