

# “COM O ARQUIVO DE VOLTA AO CAMPO”. A REINTERPRETAÇÃO E RECONTEXTUALIZAÇÃO DAS GRAVAÇÕES DE KOCH-GRÜNBERG (1911) ENTRE O POVO PEMÓN<sup>1</sup>

---

Matthias Lewy<sup>2</sup>  
Universidade de Brasília  
matthiaslewy@gmail.com

## Resumo

O antropólogo e lingüista alemão Theodor Koch-Grünberg realizou as primeiras gravações dos povos Taurepán, Arekuna (Pemón) e Makuxí no sul da Venezuela e Norte do Brasil em 1911. A primeira parte desta contribuição centra-se sobre os primeiros passos e problemas ao tentar “trazer as gravações de volta”. A segunda parte mostra como as minhas intenções de identificar questões relacionadas à continuidade e mudanças musicais na cultura Pemón mudaram para diferentes pontos de vista e pontos de audição. A primeira discute a idéia de gravações históricas como entidades políticas e sociais. O segundo ponto refere-se a um conceito de gravações históricas como um iniciador de ressonância, seguido de uma breve descrição de como essas gravações foram úteis para reconstruir a história e, nesse processo, quais problemas foram revelados. A última parte concentra-se no tema das gravações históricas e seu papel como entidades ontológicas. Finalmente, dar-se-á uma breve visão do processo de como essas gravações foram contextualizadas na construção da identidade Pemón.

- 
- 1 Gostaria de agradecer o apoio de Lars Christian Koch, Ricarda Kopal, Albrecht Wiedmann (todos do *Berlin Phonogramm-Archive*) e Michael Kraus. Albrecht Wiedman enviou-me as gravações do arquivo de Berlim enquanto eu estava realizando a pesquisa de campo em 2006, assim como Ricarda Kopal o fez em 2016 com os arquivos scaneados das notas escritas à mão por Koch-Grünberg (ver apêndice). Michael Kraus me enviou um email com o diário de campo não publicado de Koch-Grünberg, a partir de seu arquivo pessoal restaurado.
  - 2 Traduzido por Hugo Ribeiro (UnB).

**Palavras-chave:** Arquivo, repatriação, Koch-Grünberg, Pemón, Makuxí, Venezuela, Brasil.

## Abstract

The german anthropologist and linguist Theodor Koch Grünberg realized one of the first recordings of Taupépan, Arekuna (Pemón) and Makuxí people in southern Venezuela and Makuxí in 1911. The first part of this contribution focus on the first steps and problems when trying to "bring the recordings back". Followed by a second part in which it is shown how my intentions of searching for continuity and musical changes within the Pemón culture changed to different point of views and audible stances. The first one discusses the idea of historical recordings as political and social entities. In the second point refers to a concept of historical recordings as initiator for resonance, followed by a short description of how theses recordings were helpful for reconstructing history and which problems revealed. The last part concentrates on the topic of historical recordings and their role as ontological entities. Finally, a short outlook is given concerning the process of how theses recordings are contextualized in building Pemón identity.

**Keywords:** archive, repatriation, Koch-Grünberg, Pemón, Makuxí, Venezuela, Brasil.

## Introdução

No início do século XX, a idéia de expedições para regiões "inexploradas" no mundo foi o tema principal da antropologia alemã, com um objetivo de pesquisa mais ou menos holístico, observando e registrando todos os tipos de dados, de fenômenos etnográficos a geológicos, e até mesmo musicais, por um único pesquisador.

De volta ao país de origem, os etnógrafos armazenavam seus dados (como notas de campo, artefatos e gravações de som feitas em

cilindros de cera), e outro especialista começava a analisar esses dados. Era bastante comum que especialistas como Erich Moritz von Hornbostel fizessem a transcrição musical dos cilindros de cera para deduzir generalizações teóricas, primeiro em relação à comunidade local e, segundo, em um contexto de comparação mundial.

Um desses etnógrafos polivalentes foi Theodor Koch-Grünberg. Esse antropólogo e linguista realizou duas expedições na região amazônica: a primeira, de 1903 a 1906, no Rio Negro; e a segunda, de 1911 a 1913, entre o povo circum-Roraima<sup>3</sup>. Durante a última expedição, registrou 86 cilindros de cera<sup>4</sup>. Ao retornar para a Alemanha, ele repassou suas anotações, juntamente com os cilindros de cera, para Erich Moritz von Hornbostel, cujas análises e deduções podem ser encontradas na publicação de Koch-Grünberg (1923, 395-440).

As reflexões e análises a seguir se concentram nessas gravações e, em particular, na sua recepção pelas pessoas a quem essas gravações pertencem. Comecei meu projeto de "trazer o arquivo [cilindros de cera] de volta para o campo" em 2003 motivado mais pela inquietação pessoal do que por motivações "acadêmicas". Um sentimento que gerou algumas perguntas iniciais, que podem soar bem comuns hoje:

- O que essas gravações fazem em um arquivo, longe de sua comunidade de origem – a cultura qual elas pertencem?
- As pessoas dessas comunidades sabem que as gravações de seus antepassados estão armazenadas nesse arquivo?

---

3 A antropóloga Audrey Butt Colson (1994) utiliza o termo *Circum Roraima People* para agrupar os vários povos que vivem no entorno do Monte Roraima, localizado na tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Esses povos são subdivididos em dois grupos, que autora identificou como Kapón (os Akawaio e os Patamona) e Pemón (os Arekuna, os Taurepán, os Kamarakoto e os Makuxi).

4 Ver Anexo para a descrição do conteúdo dos primeiros 50 cilindros de cera.

- Se sim, o que eles fariam com aquelas gravações? O que elas significam para eles hoje?

## Preparações

Ao “trazer algo de volta” para os povos que Koch-Grünberg havia visitado, questões mais específicas surgem, tais como mencionado acima: quem são as pessoas e /ou os descendentes dos povos a quem pertencem as gravações? Como e onde posso encontrá-los?

Para aproximar-se de uma resposta a estas perguntas, foi necessário, primeiramente, procurar informações disponíveis sobre os cantores. Algumas dessas informações podem ser vistas nas folhas soltas manuscritas (ver Anexo), assim como no diário de Koch-Grünberg (1917) e em sua coleção de dados etnográficos (Koch-Grünberg 1923), onde também podemos encontrar algumas descrições de canções e rituais de dança.

Em sua viagem ao estado brasileiro de Roraima, em 1911, Koch-Grünberg gravou os primeiros cilindros de cera após sua chegada a São Marcos, na casa de José Ricardo Franca das Neves, no dia 2 de julho. Koch-Grünberg gravou sua própria voz primeiro (cilindro de cera número 50, diário VK Mr. B.I.3, Caderno 2, inédito), seguido da voz de José Ricardo das Neves imitando uma canção de ralar mandioca. No mesmo cilindro pode ser encontrada a voz de Maria Makuxí, a esposa de um capitão<sup>5</sup> chamado Ildefonso, cantando uma canção de ralar mandioca, seguida por um fragmento não documentado de música *areruya*.

---

5 Esta é uma auto-designação do líder político de uma aldeia.

Outros nomes que podem ser identificados, referem-se às sessões de gravação de Koch-Grünberg em Koimelemóng, uma comunidade Makuxí/Wapixana no norte de São Marcos. O capitão pitá makuxí e pirokaí (filho de pai makuxí e mãe wapixana) cantam na língua makuxi várias canções de *parischerá*, *tukúii*, *oarebá*, *murúá* e *máuari* (kraus 2004, 20), o que significa que a maioria das gravações foi realizada por estes dois homens. Mandúca, o xamã Yekwana, gravou todas as canções de Yekwana naquela aldeia Makuxí-Wapixana-Taurepán. Katúra, da etnia Arekuná/Iaricúna, cantou alguns segmentos de seu ritual de cura (20 de julho de 1911, diário VK Mr B.I.3, Caderno 2, inédito).

Katúra e outro xamã Taurepan não identificado (*Taulipâng Pajé*, 09 de agosto de 1911 diário VK Mr B.I.3, Heft 3, inédito) são as únicas fontes de um canto xamânico e prática de cura nesta área. Não foi esclarecido se o "outro xamã" assim designado por Koch-Grünberg nos cilindros de cera 25, 27, 29, e 30, é um dos companheiros com quem viajou por mais de um ano para a região de Yekwana. Estes dois companheiros chamados Akúli (Arekuna) e Jose-Mayuluaipu (Taurepán), são responsáveis pela extensa coleção de mitos de Koch-Grünberg, assim como a maioria das informações sobre práticas de canto e dança dos povos Taulipâng (Taurepán) e Arekuná.

Por fim, é preciso mencionar que Koch-Grünberg procurou realizar as gravações o mais próximo possível do contexto original, ao mencionar que pediu a alguns bailarinos e cantores, durante as festividades *parishara*, que deixassem momentaneamente a festividade para irem até a sua *maloka* e cantassem diretamente para o fonógrafo (Koch-Grünberg 1917, 62). É preciso sublinhar que as técnicas de gravação estavam em sua fase de nascimento e as limitações do equipamento não permitiam gravações externas. Por isso, foi necessário que os cantores tivessem que ir para um local mais silencioso e cantar perto do funil do fonógrafo. O caos da descrição

nas folhas soltas manuscritas relacionadas ao que foi gravado nos cilindros de cera exemplificados, é apenas um detalhe que mostra os problemas típicos de campo para coletar metadados. Nesses manuscritos podemos identificar apenas o grupo étnico, o nome de fragmentos de música e instrumento musical, bem como algumas informações sobre o sexo do cantor (ver Anexo).

Quando eu comecei minha pesquisa no território venezuelano, eu não estava muito interessado nas gravações dos Makuxi e dos Wapixana, que se referiam, principalmente, aos cantores mencionados na casa de Neves, e sobre as quais haviam poucas informações disponíveis, além de terem sido realizadas fora do contexto de suas atividades ou festividades. As razões de ter me concentrado na parte dos Taurepán e dos Arekuna<sup>6</sup>, foi porque a maioria das informações que Koch-Grünberg obteve foi através de representantes desses povos, o xamã Akúli, dos Arekuna, e o xamã José-Mayuluaípu, dos Taurepán, além do fato de que tais gravações foram realizadas dentro do contexto das festividades.

Em seu diário, Koch-Grünberg escreveu que estava sentado junto com Pirokaí, Mayuluaípu e outro Taulipáng-Pajé (*Taurepán piasan* / 6 de agosto de 1911, diário VK Mr B.I.3, Caderno 3, inédito), mas as gravações que realizou foram com outra pessoa não identificada. Ele mencionou essa pessoa como um pajé Taulipang com uma voz forte (*Taurepán piasan* / 9 de agosto de 1911, diário VK Sr. B.I.3, Cederno 3, inédito). Seu principal informante, Mayuluaípu, não era o cantor das gravações, mas ele contou-lhe um grande número de mitos, que faziam referência a textos de canções (Koch-Grünberg 1916; Lewy 2016). É preciso mencionar que as gravações das canções se referem aos mesmos gêneros de canções que são referenciadas nesses mitos. Mas, como em todas as canções os cantores e

---

6 Ambas etnias dos Taurepán e dos Arekuna são pertencentes ao recém-nomeado povo Pemón.

informantes eram diferentes, essa pode ser a razão pela qual o texto da música gravada não é idêntico ao texto de um canto referenciado dentro do mito.

Como já mencionado, os principais informantes de Koch-Grünberg eram dos povos Arekuna e Taurepán. O povo Taurepán vive na fronteira entre o sul da Venezuela e o norte do Brasil. Os povos de Arekuna estabeleceram-se somente na Venezuela e na Guiana. Ambos os grupos fazem parte do mencionado povo circum-Roraima (Butt Colson 1994). Koch-Grünberg (1917, 36) define os arekuna como um subgrupo dos Taurepán mas, na verdade, eles são um grupo próprio, com quem dividem uma mesma família linguística (Lewy 2011, 24).

É preciso mencionar que os cilindros de cera de Koch-Grünberg são classificados geopoliticamente como uma pesquisa realizada no Brasil. O motivo é que sua área de pesquisa mais importante foi o rio Uraricuera que está localizado no Brasil. Contudo, uma confusão comum em relação ao método de Koch-Grünberg, bem como dos conceitos de migração indígena, é pensar que ele conheceu somente pessoas que viviam exatamente nos lugares por onde passou. E essa discussão precisa ser retomada aqui, pois suas gravações foram realizadas principalmente em Koimélemong (Maloka do Mel), em 1911, uma comunidade indígena da época, em que pessoas do norte e do sul da região se juntavam para cerimônias, como a grande festa de *parishara*. É importante lembrar que, para os indígenas, as fronteiras nacionais não são importantes e não desempenham esse papel de separação geopolítica<sup>7</sup>. Além disso, não existem grupos Arekuna no Brasil, e apenas algumas famílias Taurepán vivem em território brasileiro.

---

7 Por exemplo, o povo Taurepán instalado em torno da fronteira tem uma comunidade chamada *Tarau Paru* que visitei em 2015, e que está em território brasileiro mas só é acessível via Venezuela. A mesma situação pode ser afirmada para o povo Arekuna, que vive na fronteira entre a Venezuela e a Guiana. Eles cruzam essa linha nacional imaginada indiscriminadamente.

Como dito, Akúli era um Arekuna da região entre Venezuela e Guiana, e todas as informações de mito e de canção pertencem a ele e sua região, apesar de terem sido coletadas em território brasileiro. O mesmo pode ser dito sobre as informações obtidas com Mayuluaiçu sobre mitos e canções dos Taurepán.

## Os primeiros passos

Rapidamente eu encontrei várias pessoas que falam Pemón, mas ninguém tinha realmente interesse em fazer uma sessão de escuta comigo. Meu entusiasmo não foi compartilhado como eu esperava. Para alguns políticos Pemón meu projeto soou interessante e uma interação com o *Berliner Phonogramm-Archive* foi talvez um bom argumento para a construção de relações internacionais. Mas ninguém queria sentar-se comigo e ouvir as gravações históricas.

Ao ler meu diário daqueles dias, notei que meus pensamentos sobre a influência das atividades missionárias cristãs eram bastante fortes. Pemóns mais jovens e com pouco conhecimento sobre suas tradições, ao darem uma rápida olhada nas informações contidas no livreto do CD<sup>8</sup>, notaram canções de dança como *parishara* ou *tukuik* e me disseram que essas são canções tradicionais que não são mais praticadas porque o povo Pemón deixou os dias pagãos para trás. Ouvi muito frequentemente a idéia de que "o povo Pemón são civilizados agora, porque eles vão à igreja", assim como, "essas canções são dos velhos tempos, quando os Pemón eram selvagens nus, cantando essas músicas para interagir com a natureza perigosa".

---

8 Em 2006, um CD foi publicado pelo *Berliner Phonogramm-Archive* com algumas gravações de Koch-Grünberg (Kraus 2006). Comprei alguns em Berlim para os dar aos meus amigos e professores Pemón.



## Conhecimento perigoso

Quando eu comecei minha pesquisa no território venezuelano, eu não estava muito interessado nas gravações dos Makuxi e dos Wapixana, que se referiam, principalmente, aos cantores mencionados na casa de Neves, e sobre as quais haviam poucas informações disponíveis, além de terem sido realizadas fora do contexto de suas atividades ou festividades. As razões de ter me concentrado na parte dos Taurepán e dos Arekuna foi porque a maioria das informações que Koch-Grünberg obteve foi através de representantes desses povos – o xamã Akúli, dos Arekuna, e o xamã José-Mayluaipu, dos Taurepán – além do fato de que tais gravações foram realizadas dentro do contexto das festividades.

O que eu realmente não entendia, naquela época, era que os Pemón mais velhos sabiam o que eu tinha em mãos, mas a maioria não queria fazer parte desse grupo de pessoas que compartilhavam esse "conhecimento tradicional", porque nunca se sentiram suficientemente fortes para lidar com ele.

É um fato muito simples. Um bom amigo Pemón disse-me, no começo da minha pesquisa, que conhecer canções significa saber algo sobre o conhecimento secreto *piasan* (xamã), e que muitos dos *piasan* (xamã) e *ipukenak* (sábios) de hoje sabem essas coisas. Por isso, conhecer canções implica também conhecer os *Tarén* (fórmulas mágicas). Porém, afirmavam que só conheciam os *Tarén* bons para curar. Contudo, conhecer os bons *Tarén* implica em conhecer os maus também, caso contrário você não consegue curar. Além disso, se alguém conhece o mau *Tarén*, então esta pessoa usa os *kumi* (plantas mágicas). Ou seja, o fato de conhecer canções ou gêneros da música tradicional Pemón, pode implicar no fato dessa pessoa também conhecer práticas mágicas e, em particular, as más práticas capazes de

atrair doenças ou mesmo matar pessoas virtualmente e/ou fisicamente.

Esse tipo de conhecimento e sua percepção na sociedade Pemón significa que, "aquele que sabe", faz parte de uma das três categorias: *piasan*, *ipukenak* e/ou *kanaima*. E essa última categoria é muito perigosa. Ninguém quer ser associada à ela.

Esta breve introdução à ontologia Pemón é a base de sua epistemologia, mostrando as complexidades do sentido de alteridade nesta sociedade. Mas, ao lado dessa argumentação "mágica", outro problema precisa ser discutido.

Eu nunca me perguntei antes como fazer "sessões de escuta". Olhando para trás, é preciso dizer que esse foi um processo de transformação, uma transformação de mim mesmo no campo (Rice 2008), porque o conceito indígena de "estar no mundo ou nos mundos" é a base para qualquer interação ao lidar com som, canções e, portanto, para a prática de escuta Pemón. De qualquer forma, quando comecei em 2006, eu não sabia como interagir com especialistas mais velhos em uma sessão de escuta, pois eu não falava nem entendia muito bem a língua Pemón. Por outro lado, tive muita sorte em conhecer pessoas que queriam cantar para mim algumas canções de *parishara* ou *tukuik*. Portanto, é preciso sublinhar que, encontrar alguém para ouvir gravações históricas era mais difícil do que fazer sessões novas de gravação.

Como mencionei acima, tais especialistas não mostraram muito interesse no início. Mas, depois de um período de alguns meses e várias sessões de gravações, eles começaram a ouvir os cilindros de cera de Koch-Grünberg, identificando gêneros e explicando as referências linguísticas. Minha narração sobre as histórias a respeito de Koch-Grünberg, suas viagens e como foram realizadas as gravações dos cilindros de cera, ajudou a criar uma conexão pessoal com os

informantes, resultando numa maior relação de confiança entre ambas as partes.

Além disso, levei bastante tempo para entender por que as gravações de Koch-Grünberg não foram recebidas de forma tão entusiástica quanto eu esperava que fossem. Nos primeiros anos, fui muito cuidadoso ao falar com os Pemón com quem me sentia confiante, temendo incomodá-los. Eu ainda publiquei dois resultados de sessões de audição (Lewy 2011, 2012), ambas analisadas pelos meus professores pemón de longo prazo.

Ao longo dos anos, mudei meu método, passando a utilizar a "análise de discurso ameríndio", orientada por métodos introduzidos por Sherzer e Urban (1986), tentando me colocar mais no segundo plano, mas ainda fazendo parte da discussão sobre as gravações. Nesse caso, os mencionados "professores Pemón" estão assumindo o papel de pesquisadores na escolha dos especialistas com quem conversar, bem como quais perguntas serão realizadas durante o processo analítico da escuta das gravações.

Em suma, as diferenças ontológicas mencionadas e os métodos deduzidos resultaram em cinco grandes questões:

1. Gravações históricas como entidades políticas e sociais;
2. Gravações históricas como iniciador para ressonância;
3. Reconstruir a história e seus problemas;
4. As múltiplas recepções de gravações;
5. Gravações históricas como entidades ontológicas.

Como em toda tipologia, todos os tópicos estão em relação uns com os outros. Nas sessões seguintes, apenas alguns exemplos e descrições foram escolhidos para dar uma ideia das discussões a cerca de cada tópico.

## Gravações históricas como entidades políticas e sociais

Ao considerar o primeiro ponto de forma a enxergar os cilindros de cera como entidades políticas e sociais, torna-se claro que ele interage com todos os outros tópicos. Esse é um campo muito amplo e nem todas as facetas da política podem ser incluídas aqui. O que é mencionado é a minha experiência pessoal de interação com as gravações no campo e suas dimensões políticas e sociais.

As características mais interessantes de perceber a gravação do cilindro de cera como entidades sociais é o fato de que, para os Pemón, "falar sobre" as gravações gerou mais interesse do que propriamente ouvi-las.

Somente o fato de que fontes sonoras históricas de um grupo ameríndio foram registradas por um lingüista e antropólogo alemão, e arquivadas em uma instituição alemã, por si só já revela diversos discursos. Por um lado, o aspecto colonial do meu ponto de vista, descritos como os "sentimentos de inquietação", veio às discussões. Por outro lado, a reflexão a longo prazo sobre a pessoa de Theodor Koch-Grünberg e sua atuação no campo e além coloca tudo sob outra perspectiva, compreendendo suas intenções a partir de seu ponto de vista, em seu tempo (Lewy 2010).

Assim, a minha pessoa é que foi transformada, por estar presente como "a pessoa com as gravações antigas", colocando-me numa posição especial que eu provoquei através do meu discurso de ser aquele que "traz algo de volta". Eu senti como se estivesse me transformando em algum tipo de *actante*. Nós dois éramos uma "única coisa", composta por um *tuponken*<sup>9</sup> e as gravações históricas como narração. Esta "única coisa" gerou dúvidas na percepção Pemón.

---

9 Palavra Pemón utilizada para se referir "àquele que usa roupas" ou, de forma mais genérica, ao mundo dos não-indígenas que usam roupas.

Sempre que alguém perguntava o que eu estava fazendo na aldeia, os outros respondiam que eu era "aquele com as gravações antigas". Isso fez com que me sentisse especial, mas sempre com um sensação estranha. Eu não sabia o porquê. E não conseguia receber uma resposta direta sobre essa situação quando perguntava cuidadosamente se eles se sentiam confortáveis com isso.

Agora, dez anos depois, compreendi que o discurso de poder de tal ato de fala – aquele com as antigas gravações –, era percebido como: "ele trouxe conhecimento espiritual, não sabemos qual nem como funciona em particular, e não sabemos se ele sabe o que ele tem. Mas ele ainda é um *tuponken*."

Normalmente, os *tuponken* não são capazes de interagir com todos os tipos de entidades (espíritos, animais, plantas, *kanaima*, *maikok*) do coletivo Pemón. Como parte dessa interpretação, pode-se afirmar que eu não era capaz de usar tais gravações para influenciar o mundo Pemón somente ao dizer: "Eu sou apenas um *tuponken*".

Pode-se resumir que a idéia de "trazer algo de volta" – o processo de restituição das gravações – revela novos e outros problemas em interações políticas e sociais muito pessoais, porque o discurso de poder precisa ser refletido antes. Naquela época, eu não estava apto a fazê-lo, porque eu parti de um ponto de vista ingênuo gestado dentro de um discurso acadêmico alemão tradicional, mesmo questionando-o e tentando fazer algo "bom".

## Gravações históricas como iniciador para ressonância

Meu primeiro encontro com uma especialista em Pemón ocorreu com Benedicta Asís, em 2005. Nesse encontro, disse-me que alguns pesquisadores da CVG<sup>10</sup> já haviam gravado ela e publicado o resultado em livro (Asís 2003), e que não seria necessário fazer mais gravações.

Ao contar-lhe sobre o motivo de minha visita, ela interessou-se pelos cilindros de cera de Koch-Grünberg, e eu contei a ela minha idéia de ouvi-los juntos. Numa primeira impressão, pude perceber que suas gravações foram categorizadas em gêneros mais ou menos semelhantes aos de Koch-Grünberg. O livro começou com *tukui*, *parishara* e *mara'pa*, seguido de *wok erenkatok* (canções de beber), e *küse eremuk*, as canções de ralar mandioca.

Comparando os gêneros de Benedicta com as gravações de Koch-Grünberg, pode-se notar que gêneros como *tukui*, *parishara* e *küse eremuk* aparecem em ambas as documentações. Todavia, na lista de Koch-Grünberg não estão presentes os gêneros *mara'pa* e *wok erenkatok*.

A única letra publicada por Koch-Grünberg refere-se ao *küse eremuk* de Benedicta, intitulado por Koch-Grünberg como *Kesékeyelemu* (Figura 1) "Gesänge der Makuschí Frauen beim Yuccareiben" (canções de mulheres Makuxí ralando mandioca). Em seu terceiro livro sobre sua viagem de Roraima ao Orinoco (Koch-Grünberg 1923), o capítulo voltado para a análise das gravações, escrito pelo musicólogo comparativo alemão Erich Moritz von Hornbostel, disponibiliza as seguintes letras:

---

10 Corporación Venezolana de Guayana (CVG). Empresa do governo da Venezuela voltada para a pesquisa econômica e cultural na região das guianas.

- |                           |  |
|---------------------------|--|
| 1. <i>u(a)lála pukatá</i> | 1. vá caçar tartaruga                              |
| 2. <i>api meliké</i>      | 2. irmão mais novo                                 |
| 3. <i>a'yutón kétané</i>  | 3. eu faço o bolo para você, esfregando a mandioca |

Fig. 1: Partes das letras *k(e)sékeyelemu*<sup>11</sup> (Koch Grünberg 1923, 413)

Em uma sessão de audição realizada em 2015 juntamente com minha professora Pemón Balbina Lambos, as seguintes palavras foram ouvidas pela especialista Florinda Hernández:

- |                           |  |
|---------------------------|--|
| 1. <i>warara anpokata</i> | 1. vá caçar tartaruga                              |
| 2. <i>api merikö</i>      | 2. irmão mais novo                                 |
| 3. <i>ayutön kütanna</i>  | 3. eu faço o bolo para você, esfregando a mandioca |

Fig. 2: Florinda Infante Hernández ouve *k(e)sékeyelemu*, cilindro de cera número 1, coleção de Koch-Grünberg.

No livro de Benedicta Asís (2003), a mencionada canção de *küse eremuk* tem as mesmas partes de texto.

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 1. <i>Sou, sou pe ayu kü tanna</i> | 1. eu faço o bolo para você, esfregando a mandioca     |
| 2. <i>warara anpokata piipi,</i>   | 2. vá caçar (com arco) tartaruga <sup>12</sup> , irmão |
| 3. <i>api miri'kö</i>              | 3. irmão mais novo                                     |

Fig. 3: *Küse eremuk* cantada por Benedicta Asís (2003).

11 As letras mencionadas são apenas um extracto do texto inteiro para comparação. Koch-Grünberg registrou diversas variações das canções em seu diário de campo (13 de setembro de 1911, diário VK Mr. B.I.3, Caderno 4, inédito, Kraus 2006, 19)

12 Na versão em espanhol da canção de Benedicta warara ou wararan é traduzido, talvez erroneamente, como guacamayo (arara) (Asís 2003, 70).

Os dois primeiros exemplos (figuras 1 e 2) demonstram o quão diferentes podem ser uma transcrição de uma mesma fonte, realizada por diferentes pessoas. A comparação com a versão de Benedicta Asís (figura 3) é mencionada com intenção de mostrar claramente uma "continuidade" das práticas sonoras.

Fiquei bastante impressionado ao encontrar esse exemplo no livro de Benedicta em 2005. Num primeiro momento, eu tinha confirmado minha hipótese, ao encontrar um exemplo de continuidade nas práticas musicais. Concentrei-me, então, nos outros gêneros, deixando de lado o gênero da canção de ralar mandioca.

Mas ao ouvir o cilindro de cera número 1 (*k(e)sékeyelemu*) 10 anos depois, eu compartilhei dois momentos muito impressionantes com Florinda Infante Hernández. Balbina e eu a visitamos em um território na fronteira entre a Venezuela e o Brasil. Florinda tinha 62 anos e nasceu entre Uruyén e Kamarata. Definiu-se como Kamarakota, e também como Makuxí e Taurepán, uma vez que é casada com um Makuxí que vive em território Taurepán.

Primeiro, ela confirmou que conhecia a canção, enquanto canta em coro junto à voz do cilindro de cera que soavam nos alto-falantes do meu carro. Então, ela começou a chorar, dizendo a mim e Balbina que a música lembrava sua mãe, que lhe ensinara aquela música. Lembrou-se de como ela e sua mãe cantavam juntos.

E então ela ficou muito triste, falando sobre como sua mãe e sua irmãzinha foram estupradas e assassinadas por um *creolo*<sup>13</sup> há muito tempo. Desde então, ela se sente sozinha, sem pais, a razão pela qual ela se iniciou no *areruya*, conectando-se a *püreri pachi*, o *enek* (proprietário ou espírito principal) da planta de mandioca (Lewy, 2011).

---

13 Na Venezuela o termo creolo é utilizado pelos indígenas para denominar os venezuelanos (ou brasileiros) não indígenas.



Para mim foi um momento muito emocional e bastante difícil, refletindo sobre como nosso "objeto de pesquisa" pode provocar esse tipo de referência (ou índice, seguindo Turino, 2008). Mas ela se sentia melhor nos contando sobre sua tristeza, e nós a escutávamos. Então ela começou a cantar canções de *püreri pachi*. Eu perguntei se essas músicas eram parte do ritual *areruya*, mas ela negou. Ela também cantou algumas canções *areruya* para nós.

As canções *püreri pachi* são muito especiais para Florinda. Estas canções ajudam a mandioca crescer. *Püreri pachi* aparece regularmente como uma mulher para Florinda e tem transmitido essas canções para ela. Por sua vez, Florinda canta essas canções para a mandioca como forma de interagir com essa entidade.

Essa breve história serviu para demonstrar como uma sessão de audição pode terminar com uma situação muito emocional. Além disso, as perspectivas do pesquisador, do especialista e/ou do informante são muito diferentes, uma vez que cada pessoa envolvida tem sua própria cadeia de associações, ressonâncias ou intenções. Minha simples intenção era saber se, depois de 10 anos, alguma outra mulher além de Benedicta conhece essa canção e, qual seria o resultado ao transcrevê-la de ouvido sem dizer que Koch-Grünberg já havia registrado as letras?

Meu interesse era de apenas comparar e refletir sobre o processo de compreensão dos textos contidos nas gravações (ver abaixo, ao abordar as múltiplas recepções sobre gravações). Para Balbina, importava reaprender esse repertório musical das gravações históricas, bem como aprender e gravar outras músicas do contexto *püreri pachi*. Já Florinda queria simplesmente cantar-me suas canções do *püreri pachi*, na expectativa que serão ouvidas um dia pelos Pemón mais novos.

## Reconstruir a história e seus problemas

Na minha tese de doutorado, concentrei-me nos rituais *areruya* e *cho'chiman*. *Püreri pachi* aparece em referências por analogia tanto como um antigo *ipukenak* (sábio, líder de ritual *areruya*), agora falecido; como o dono/espírito da mandioca (*küse*) e que hoje é um mensageiro<sup>14</sup> vivendo no *wakü pata* (paraíso). Por isso, pode-se afirmar que ele deve ser tratado com um multividual<sup>15</sup> *püreri pachi*: 1) aquele que aparece como um espírito (Pemón falecido) dentro do contexto ritual *areruya*, 2) aquele que é o mencionado espírito da mandioca. Assim, temos duas figuras espirituais importantes que às vezes são vistas e ouvidas como as mesmas.

Algumas palavras são necessárias a respeito da sequência do ritual *areruya*. Há cinco fases, começando pela dança e canções de abertura, responsáveis em construir o *dewa* (fio virtual) entre o mundo *orekotón*<sup>16</sup> do *cho'chi* (a casa ritual) e o *wakü pata* (o paraíso).

A segunda fase refere-se à prática de cantar e dançar, quando pedem aos *mensageiros* que desçam através do fio virtual para trazer o *dapón* (banco virtual) de cada participante Pemón. Quando a energia se torna mais forte – cantam com mais intensidade, mais rápido e sobem a tonalidade da música – e os participantes mostram que estão prontos para entrar na fase três, todos os dançarinos começam a “pular”. Na fase quatro os *mensageiros* chegam no *cho'chi*, dando o *dapón* a cada participante.

14 Mensageiros são espíritos do ritual *areruya* que vivem no paraíso (*wakü pata*). Eles são responsáveis por conectar o mundo não-humano com o mundo humano.

15 O termo “multividual” é usado para descrever que em um coletivo humano e não-humano a personalidade aparece em mais do que em um “indivíduo”. O termo foi introduzido por Ernst Halbmayer (2010) no contexto de Pemón, referindo-se aos “dividuais” de Strathern.

16 *Orekotón* são todos os seres humanos e não-humanos que participam de rituais de dança *areruya* e *cho'chiman* (Lewy 2011, 2012).

Para observadores externos à cultura, parece que a maioria dos participantes está em transe. A chegada do *dapón* resulta numa separação entre a alma e o corpo, para que a alma vá com o *mensageiro* à *kak münata* (porta do céu). Na fase cinco a alma re-entra no corpo e a intensidade do ritual torna-se mais lenta. Nessa fase final o líder ritual escolhe canções para acalmar os participantes e reunir corpo e alma (Lewy 2011, 2012).

Na minha tese de doutorado, analiso cerca de 200 canções comparando umas com as outras. Pode-se afirmar que foi encontrada uma estrutura comparável à mencionada prática de canto tradicional como *parishara* e *tukuik* (Lewy 2011). Mas esta estrutura musical é diferente das gravações *areruya* de Theodor Koch-Grünberg, em particular os cilindros de cera número 41, 42 e 43 (ver Anexo).

Quando ouvi estas gravações com os já mencionados amigos e especialistas Pemón em 2005, foi-me dito que o cilindro de cera número 41 das colecções de Koch-Grünberg soa como uma canção cristã bem conhecida, que até hoje é praticada. Descobriu-se que é uma canção chamada "The Sweet by and By", composta por J. P. Webster em 1862 e traduzida para o espanhol com o título "Hay un mundo feliz más alla".

Em várias publicações (Lewy 2011, 2012), utilizei o cilindro de cera número 41 tentando demonstrar a reconstrução de um processo de apropriação musical, realizado por especialistas em *areruya* Pemón nos últimos 100 anos, revelando como a estrutura da canção musical ocidental foi transformada em uma estrutura musical Pemón. Um método que lembra a clássica escola de Musicologia Comparada. Contudo, é preciso sublinhar que eu não tinha intenção de deduzir qualquer progresso evolutivo mas, sim, a idéia de criar uma narrativa a respeito de um processo histórico. Além disso, eu procuro demonstrar o processo de como a identidade é escolhida por apropriação e transformação ao usar fontes históricas para comparação.

Uma fonte histórica é tirada do discurso acadêmico baseado no trabalho de Audrey Butt (1960, 74; Lewy 2011, 164). A antropóloga citou um informante chamado King George, que era um líder ritual de *areruya* Akawayo nos anos 50, dizendo que o fundador da *areruya* era Pichiwön, que teria conhecido missionários anglicanos na Guiana:

*Ele [Pichiwön] certamente ficou insatisfeito com o ensinamento e suspeitou que os brancos estavam enganando-o ao não lhe darem a "força" que receberam de Deus e não lhe permitindo "ver" e tomar as palavras de Deus imediatamente e para ele mesmo. (Butt 1960, 74)*

A citação de Butt e o cilindro de cera 41 são os argumentos que me ajudaram a deduzir a idéia de uma apropriação musical por Pichiwön como referência simbólica a todo o processo. Eu sabia que não foi o próprio Pichiwön quem passou as músicas para o cantor o qual Koch-Grünberg havia gravado. É possível que os cantores tivessem aprendido as músicas através dos monges beneditinos que também faziam trabalho missionário<sup>17</sup>.

O processo de apropriação torna-se compreensível ao refletir sobre as técnicas do xamã para entrar em contato com entidades outras que não sejam humanas. Eles aprenderam as canções que são um veículo – uma entidade sônica – usado para entrar em contato com o mundo espiritual. Assim sendo, eles tiveram que aprender as canções cristãs dos missionários anglicanos. Esta é a razão pela qual eles imitaram as letras das canções inglesas. Por isso, as únicas palavras inteligíveis são "by and by" no cilindro de cera 41. Os xamãs indígenas usaram essa imitação da língua inglesa com o objetivo de entrar em contato com espíritos cristãos. Esse método fazia sentido, pois os xamãs sempre se dirigiam aos espíritos com suas canções

17 Os monges beneditinos ensinavam canções alemãs aos povos indígenas também (Kraus 2006: 20). Parece que essas músicas são audíveis nas gravações de cilindros de cera número 42 e 43 (Lewy 2011)

especiais, recebidas pelos próprios espíritos ou aprendidas por outros especialistas.

Ambos os argumentos, a transformação da estrutura musical do ocidente para o estilo ameríndio, bem como a intenção de interagir com os espíritos cristãos imitando as letras das canções se encaixam perfeitamente para a reconstrução do processo histórico de apropriação. Caso contrário, a reconstrução reflete apenas uma maneira hipotética de como o ritual emergiu ao longo dos últimos cem anos.

Em 22 de abril de 2015, Balbina e Florinda ouviam o cilindro de cera número 50, o cilindro que eu sempre ignorara devido ao fato de que estava nomeado apenas como "intenções" na lista do *Phonogram archive*. Além disso, na documentação manuscrita de Koch-Grünberg (Anexo) o cilindro nem sequer é mencionado. A indicação "intenções" refere-se à nota de Koch-Grünberg de 2 de julho de 1911. Nesse cilindro aparece um fragmento de música que Florinda define como *areruya* em nossa sessão de audição com Balbina em 2015.

É a voz de um homem, e as únicas palavras que eu consigo entender são *areruya* e *iyekaton* (alma). Florinda entende, obviamente, mais do que eu, mas não toda a letra. Ela também me diz que soa *Makuxí* e, mais tarde, depois de uma conversa com Balbina, ela descreveu os fragmentos inteligíveis como partes de uma linguagem *areruya*.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a melody with notes and rests, with labels 'A a' above the first measure and 'b' above the second measure. Below the notes are the lyrics 'A re ru ya' and 'A re ru ya i'. The second staff continues the melody with labels 'Bc' above the first measure, 'b'' above the second measure, and 'c' above the third measure. Below the notes are the lyrics 'ye ka ton san to kon ka A re ru ya pi a to tok am ro pi ak A re ru ya'.

Fig. 4: Transcrição de fragmentos de canções de Areruya. Transcrição das letras feita por Florinda Pérez. Cilindro de cera Nr. 50 'intenções', coleção de Koch-Grünberg, Berliner Phonogramm-Archiv, VII\_W\_2806\_Koch-Grünberg\_Brasilien\_I\_50

A estrutura musical refere-se ao típico estilo Pemón atual (Lewy 2011). Há duas repetições da frase *A* e uma repetição da frase *B*. As subfrases da frase *A* são *a* e *b*, e as subfrases da frase *B* são *c* e *b'*. O *b'* é uma variação de *b* da frase *A*.

Ao olhar para a melodia, percebe-se que ainda tem mais características "ocidentais" do que de um estilo "já" apropriado Pemón, devido ao fato de que, na estrutura musical Pemón, a sub-frase final é caracterizada por cantar apenas a nota de referência que é, em 99% dos casos, a nota mais grave da escala usada. Esta prática de canto que é bastante típica não está presente.

Ao comparar este fragmento de *Areruya* do cilindro de cera 50 com o *Areruya* no cilindro de cera 41, pode-se afirmar que a estrutura musical do número 50 é mais em estilo Pemón do que o cilindro de cera 41<sup>18</sup>. A grande diferença entre as duas gravações está na letra. No número 41 somente a frase "sweet by and by" é inteligível, isto é, as palavras inglesas já referidas. O resto é a mencionada imitação da língua inglesa.

18 A discussão sobre a estrutura musical do cilindro de cera 41 em comparação com J. P. Webster "Sweet by and by" pode ser encontrada em Lewy (2011, 350; 2012, 63).

Palavras de Florinda transcritas por Balbina	Tradução para o espanhol	Tradução para o português
3. <i>iyekaton ikonekak santo, Areruya.</i>	3. transforma su espíritu, Areruya.	3. Transforme seu espírito, Areruya.
4. <i>piatötök pe amörö piak!</i>	4. para que llegue al cielo!	4. para chegar ao céu!

Fig. 5: Transcrição do fragmento areruya retirado do cilindro de cera 50, VII\_W\_2806\_Koch-Grünberg\_Brasilien\_I\_50.

A linha 4 (figura 5) ainda não está clara, pois Florinda estava convencida de que se tratava de um Makuxí antigo. Mas a linha 3 contém palavras típicas da prática ritual *areruya* recente (Lewy 2011). No contexto cotidiano da língua Pemón, a palavra *koneka* significa "fazer algo" mas, em um contexto *areruya*, é freqüentemente usada no sentido de "transformação". O termo refere-se ao momento em que o *yekaton*, a palavra na linha 3 que significa alma, vai para o *kak münata* (porta do céu) e o corpo permanece no *cho'chi*. Assim, ambas as palavras se referem à fase quatro descrita no enquadramento interno do ritual *areruya*.

Finalmente, o argumento histórico (o processo de apropriação) precisa ser repensado devido a esta nova "descoberta". E esta descoberta atual é resultante da não audição de todos os cilindros com especialistas Pemón em 2005, devido ao fato de que, pensando que somente especialistas em Makuxí seriam os únicos a entendê-las, por várias vezes não incluí gravações nessa língua durante as audições naquele momento.

O que ficou claro, nesse caso especial, é que uma especialista no ritual *areruya*, como Florinda, tem mais conhecimento sobre os significados dos textos do ritual do que um especialista na língua Makuxí mas que não tenha nenhuma relação com o ritual e sua linguagem própria.

Em suma, eu tive que repensar minha tese anterior a respeito daquele processo unidimensional de apropriação do estilo ocidental ao, primeiramente, transformar sua estrutura musical em uma estrutura Pemón típica ao longo dos anos e, em segundo lugar, gerar uma linguagem ritual partindo do inglês imitado para a composição da linguagem ritual especial que encontramos hoje em dia.

Este fragmento de gravação do cilindro de cera número 50 mostra que vários estilos *areruya* já existiam quando Koch-Grünberg visitou o povo circum-Roraima em 1911. Além disso, pode-se supor que os líderes rituais já haviam criado seus próprios estilos de realizar o ritual. Um destes estilos se refere mais às regiões ao norte do povo Akawaio e Arekuna, o território Pichiwön.

Chama a atenção, todavia, que, mesmo após cem anos, este estilo de execução musical audível no cilindro de cera 50 ainda está em uso. O outro estilo parece mais localizado no sul, demonstrando as características descritas do cilindro de cera 41. No entanto, este estilo não é mais praticado, como mostrou a pesquisa de Bispo (2002), ao não encontrar nenhuma prática *areruya* recente na região Makuxí.

Assim, parece que foi menos um processo de apropriação do que uma composição específica realizada pelos líderes rituais em sua época, ao combinarem as estruturas musicais Pemón – principalmente canções de dança rituais *tukuik* e *parishara* (Lewy 2011) – com uma prática comum, de orientação xamânica, de separação corpo/alma.

À medida que eu focava minha pesquisa sobre os povos Arekuna, Taurepán e Kamarakoto, tendo também em mente a pesquisa de Bispo sobre os Makuxí, eu não esperava encontrar aquele estilo nortista de *areruya* nessa categoria pois, por um lado, havia a prática comum do uso de gravações históricas para reconstruir a história musical de forma diacrônica e, por outro lado, a minha



interpretação errônea com base no limitado quadro de categorização relacionado ao cilindro de cera de número 50, pois estava foi marcado somente com "Makuxi". O exemplo refere-se a um método típico em história, quando repensar induções e conclusões teóricas torna-se necessário porque informações novas, ou ainda não identificadas, aparecem.

## **As múltiplas recepções de gravações (*parishara* e suas interpretações)**

A interpretação de uma gravação depende do ouvinte e, principalmente, de sua origem cultural. A análise da recepção é um vasto campo da estética na hermenêutica da música. Mas também é um campo ontológico. Em várias publicações descrevi minhas idéias sobre as ontologias sonoras dos Pemón (Lewy 2011, 2012, 2014, 2015).

Estes tópicos teóricos baseiam-se nos dados de meu trabalho de campo, incluindo também os primeiros resultados das minhas sessões de audição em 2005 e 2006. O principal axioma quando se trabalha com ontologias indígenas na Amazônia é a inclusão de várias entidades, gerando um coletivo de seres, que interagem uns com os outros.

Em particular, tentei aplicar os conceitos de neo-animismo de Descola (2005) e o Perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro (2014) aos fenômenos sonoros ontológicos de especialistas Pemón, analisando as interações sonoras entre humanos e não humanos, por meio das quais a dicotomia interioridade/fisicalidade é aplicada (Lewy 2012, 2015). É importante ter em mente que a interioridade (por exemplo, alma) de todos os não-humanos também é "humana".

A diferença entre as duas categorias é definida pela fisicalidade (corpo, hábitos, etc.) de uma entidade, ou seja, um ser humano é um "humano real" porque sua fisicalidade é humana (corpo humano) assim como sua interioridade é humana (alma humana).

Um animal tem uma interioridade "humana" mas a fisicalidade de um animal define sua espécie. Um espírito pode usar corpos diferentes quando vistos por seres humanos reais, mas sua interioridade é sempre "humana" (Viveros de Castro 2014, Lewy 2015).

Essa breve introdução é necessária para a compreensão das primeiras sessões de audição em 2005 e 2006 (Lewy 2011, 2012) com as gravações Taulpáng (Taurepán) de Koch-Grünberg. A sessão começou com o cilindro de cera 37.

A designação na lista de Koch-Grünberg diz que é uma canção *parishara* (Anexo). As canções de dança *parishara* referem-se tanto a um gênero, que é definido pela interação entre animais de caça como javalis ou antas e Pemóns (seres humanos reais), quanto ao nome de uma festa, que inclui várias canções de dança (Koch-Grünberg 1917, 1923, Lewy 2011, 2012). Quando os Pemón falam sobre *parishara* como uma canção ritual de caça, então a prática de canto serve para atrair os animais.

Funciona como um truque porque os animais, como "seres humanos", ouvem suas canções especiais, concluindo que uma festividade está sendo realizada. Portanto, os javalis ou as antas se movem na direção de onde o som vem. Após sua chegada percebem que não é uma festividade mas uma festa de caça Pemón (humano real).

Pode-se dizer que, na maioria das canções de *parishara* coletadas, essa interação é refletida pelas letras, como é de senso comum entre todos os especialistas Pemón. No entanto, a *parishara*

do cilindro de cera Nº 37 de Koch-Grünberg oferece duas versões, analisadas por dois especialistas (figuras 6 e 7).

*Ipuroro tak türomaik metak türomaik.* Eles o(a) deixaram doente em seu próprio lugar.

Fig. 6: Balbina, transcrição da letra do cilindro de cera N. 37,  
VII\_W\_2793\_K\_GR\_Brasilien\_37.

*Ipuroro tak türomaik etak türomaik* Saia do local da doença.

Fig. 7: Suciña, transcrição da letra do cilindro de cera N. 37,  
VII\_W\_2793\_K\_GR\_Brasilien\_37.

Balbina ouve *metak* (Fig. 6) e Suciña ouve *etak* (Fig.7), duas palavras diferentes que mudam o contexto por múltiplas interpretações (Lewy 2011). O grande problema é que ambos os especialistas duvidam estar ouvindo uma canção *parishara*, devido ao simples fato de que tópicos relacionados ao tratamento de “doenças” aparecem em outros gêneros como *murua* ou *marik*. Também deve-se levar em consideração que, em canções *parishara*, uma bastão de dança é usado (*warunká, dei e/ou keweí*, Lewy 2011, 2012, 2015). O uso do bastão durante a dança define o movimento do corpo e o ritmo do canto. Como Koch-Grünberg não conseguiu gravar este bastão com seu equipamento, era necessário perguntar se a designação do fragmento gravado estava correta.

Balbina finalmente decidiu categorizar esse fragmento de música como um “*parishara* do espírito”. Ela explica que foi cantada sob a perspectiva de uma vítima humana que estava doente. Os espíritos percebem os seres humanos como presas. O *parishara*, como gênero de canto do ritual de caça, normalmente reflete o ponto de vista e/ou posição audível do javali ou da anta. Nesse caso, o cantor Taurepán gravado tinha usado uma metáfora (Lewy 2011, 112),

mudando a perspectiva do ponto de vista do animal para o ponto de vista humano. Isso significa que o ser humano é a vítima do espírito da mesma forma que os animais normalmente são as vítimas dos seres humanos.

Esta breve descrição demonstra um dos principais problemas das sessões de escuta, que é a questão da inteligibilidade. Pode-se argumentar que a palavra ouvida, e seu significado, depende do ouvinte, e pode ser entendida como um símbolo. Vimos que, levar em consideração as categorias semióticas em seus contextos culturais e ontológicos, mostra o processo de induções e/ou interpretações e suas complexidades. Portanto, uma sessão de escuta não é, como eu esperava, uma forma unidimensional de solução para terminar o trabalho inacabado de um antigo antropólogo.

Como se pode constatar, uma sessão de escuta é sempre uma percepção multi-perspectiva e uma experiência completamente nova para cada ouvinte. Durante as sessões de audição acontece bastante frequentemente que os intérpretes e/ou pesquisadores indígenas iniciem uma longa discussão com um especialista mais velho, aprendendo sobre novos contextos e até mesmo novas palavras, principalmente palavras sagradas, o que torna o trabalho tão fascinante – ser uma testemunha da transferência de conhecimento e interpretações indígenas, análises de discurso, e narratividade ameríndia. Ao mesmo tempo ficou claro que o meu interesse por um discurso acadêmico é bem diferente do ameríndio.

Nessa seção, eu demonstrei como as gravações servem ainda como um meio para a preservação de uma canção que foi usada para comunicação trans-específica entre seres humanos e não-humanos. Mas podemos dizer que a gravação em si, a unidade do cilindro de cera e a canção que foi transformada para um formato não físico, mas digital wav/mp3, serve como uma entidade ontológica. Seria possível,

então, falar em um elemento "multimídia", que servisse tanto como um meio para transmitir um conteúdo (no sentido de gravações em fitas, cilindros de cera, ou arquivos MP3), quanto um meio no sentido ontológico, para transmitir entidades? Se sim, como?

## Gravações históricas como entidades ontológicas

Pode afirmar-se que o projeto de "levar os arquivos de volta para o campo" abriu perspectivas multidimensionais e/ou audíveis. Uma das principais intenções de Koch-Grünberg – e outros colecionadores de sua época – era colecionar músicas para preservar representações culturais. Esta ainda é a política de grande parte dos museus etnográficos ocidentais, e que não se encaixam em ontologias indígenas, que são, primordialmente, prospectivas.

Como foi dito antes, nenhuma "sessão de escuta" revelou qualquer história indígena, mas mostrou claramente diferenças ontológicas na área de percepções e práticas sonoras. O exemplo a seguir se refere novamente à sessão com Florinda. A audição das gravações Makuxí de Koch-Grünberg aconteceu quando eu e Balbina nos reunimos com Florinda em uma comunidade habitada principalmente por Makuxí chamada *Tarau Parú*.

Durante a sessão de escuta, Florinda de repente ficou zangada ao ouvir o cilindro de cera n. 13. Olhei para a lista de Koch-Grünberg, e a informei que seria um gênero chamado "oarebá". Mas ela queria que eu desligasse a reprodução imediatamente, explicando-me que havíamos ouvido várias vezes a palavra *aiyan*, uma palavra mágica que atrai energias ruins. Como faz parte do movimento *orekotón*, praticando *areruya* e *cho'chiman*, Florinda traduziu essa palavra como "diabo" e, por causa disso (da audição contínua da palavra) energias ruins passariam a perseguí-la.

*Aiyan* refere-se a um mundo ou camada diferente, os quais fazem parte do multiverso Pemón (Halbmayer 2010, Lewy 2012). Este multiverso contém várias camadas invisíveis estratificadas sobre a paisagem material e, entre elas, há a camada *serewarö* (aqui e agora/presente), a camada *pia daktai* (mundo/tempo mítico) e a camada *maikok* (entidades humanas invisíveis).

Não está bem claro para mim, no momento, se *aiyan* é uma camada. Mas, pode-se dizer que também é compreendida como uma entidade, isto é, uma espécie de agente sônico que ajuda a interagir entre as camadas mencionadas e suas energias ruins, lembrando a função dos mensageiros no ritual *areruya* descrito. Por exemplo, na *pia daktai* há espíritos maus que também podem ser ativados usando a palavra *aiyan*, como pode ser ouvido na canção *murúa* do cilindro de cera 5 da coleção de Koch-Grünberg.

No cilindro de cera número 13 mencionado, Balbina escreve "*warepan*", um gênero que Benedicta Asís (2003) define como sagrado, explicando que foram executados durante festividades, mas que são proibidos para gravação. É a razão pela qual ela não publicou esse gênero em seu livro ou em seu CD.

De qualquer forma, as músicas do *warepan* também estão conectadas ao mundo *kanaima*. São canções perigosas, o que significa que ouvi-las também é perigoso. Florinda começou a falar sobre *Kanaima*, um tema complexo, que iria além do escopo desse artigo.

O que precisa ser mencionado aqui é que a gravação transmite a entidade *aiyan*. Portanto, ouvir o cilindro de cera 13 é perigoso para as pessoas envolvidas. Mesmo que essa crença não seja compartilhada pelos "pesquisadores acadêmicos" durante o momento da audição, ela tem de ser respeitada e tomada como uma verdade ontológica do ouvinte indígena.

Em suma, aprendi que precisamos ser cuidadosos ao apresentar antigas gravações à especialistas na língua e/ou no ritual gravado, tais como Florinda. A conversa com Balbina a respeito do cilindro de cera n. 13 foi o suficiente para ter uma idéia sobre seu contexto. Como ela não faz parte dos rituais *orekotón* – ela se vê como uma investigadora indígena tentando revelar a identidade Pemón –, ela não se sentia desconfortável em falar sobre *aiyan* tal como Florinda.

É necessário sublinhar que, gravações como entidades, são perigosas na ontologia Pemón. Esse fato foi confirmado por um xamã Makuxi a quem nós, Balbina e eu, pedimos para ouvir as gravações de xamã Makuxí de Koch-Grünberg. Ele rejeitou nosso projeto, dizendo que seria perigoso para ele e seus clientes.

## Conclusão

Os temas apresentados são evidenciados apenas por alguns exemplos seleccionados que são parte de um trabalho em andamento. O problema previamente mencionado a respeito das continuidades culturais e descontinuidades de práticas musicais não pode ser respondido por diversas razões. A canção de ralar mandioca é a única continuidade que pude encontrar. A canção ainda faz parte da memória cultural e musical Pemón. E isso foi possível identificar ao comparar as gravações de Koch-Grünberg com memórias musicais recentes, uma vez que o especialista lembrou-se de uma música que não é mais executada.

É importante destacar que as práticas musicais Pemón diferem das estruturas sonoras formalizadas tal como é visto no pensamento ocidental. A idéia de uma canção como uma representação fixa de um grupo cultural ou grupo étnico, transmitida de geração em geração,

não pode ser aplicada ao povo Pemón. O que é similar é o gênero da canção. Cada cantor prefere um gênero, como *parishara*, *tukuik* ou *warepan* (*oarebá* de Koch-Grünberg).

Todos esses gêneros têm ornamentos sonoros especiais, como um ritmo definido, roupas de dança ou instrumentos musicais como o mencionado pau de dança. Estes ornamentos sonoros, bem como as letras e suas intenções, definem o gênero. Mas a principal característica é definida pelo processo de composição e seu papel na transmissão de conhecimento entre não-humanos e humanos. Deve-se ressaltar que todas as canções dos gêneros mencionados foram e ainda são compostas por não-humanos que transmitem as canções aos especialistas humanos.

Este processo de transferência de conhecimento se reflete nos mitos Pemón (Lewy, 2016). A capacidade de interagir com os espíritos animais é reservada aos especialistas. Esses especialistas transmitem a canção, depois de recebê-la de um não-humano, para outros membros da sociedade Pemón. E esse processo de renovação é bastante comum pois a maioria dos especialistas ainda recebe novas músicas. E, por serem categorizadas em um mesmo gênero, as canções são sempre semelhantes, mas nunca são idênticas.

Essas diferenças ontológicas tornam necessários outros aspectos de cooperação. Gravações não são somente documentos para gerar discursos históricos, mas também são percebidas como algum tipo de entidade no presente, aqui e agora. Às vezes, essas gravações podem até ser categorizadas como seres, o que significa que, ao soar, elas podem transformar o mundo presente através de outros mundos ou camadas.

Essa verdade ontológica pode produzir um certo "desconforto" entre os Pemón que têm medo de ouvir essas canções a partir das gravações. Por outro lado, todas as gravações e suas análises ajudam



pesquisadores indígenas, como Balbina, a encontrar uma identidade Pemón atual.

Finalizo com a expectativa de que essas considerações sobre a transformação pela qual passei – minhas idéias, intenções e pensamentos – ao tratar o particular ponto de vista ou posição audível indígena, possam contribuir na reflexão sobre como abordar comunidades indígenas no processo de “trazer as gravações de volta ao campo”.

## Referências Bibliográficas

Asís, Benedicta. 2003. *Los cantos de mis abuelos, Utamoton eremuk. Cantos tradicionales del pueblo Pemón, Pemon damük eremuk*. Caracas: CVG-EDELCA.

Bispo, Antonio Alexandre. 2002. Zur Geschichte der Forschung: Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens. In *Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens IV*, edited by Rüdiger Schumacher, 1-419. Siegburg: Franz Schmitt.

Butt Colson, Andrey J. 1960. The Birth of a Religion. The origin of a semi-Christian Religion among the Akawaio. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 90, 66-106.

\_\_\_\_\_. 1985. Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands. *Antropológica* 63/64:103-149.

Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.

Hornbostel, Erich M. 1923. *Musik der Makuschí, Taulipáng und Yekuana*. In *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, edited by Theodor Koch-Grünberg, Vol. 3, 397-442. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag.

Koch, Lars-Christian, Albrecht Wiedmann, and Susanne Ziegler. 2004. The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings. *Acoustical Science and Technology* 25 (4): 227-231. Accessed October 27, 2017, [https://www.jstage.jst.go.jp/article/ast/25/4/25\\_4\\_227/\\_pdf](https://www.jstage.jst.go.jp/article/ast/25/4/25_4_227/_pdf).

Kraus, Michael. 2006. Theodor Koch-Grünberg: *Phonographische Aufnahmen im nördlichen Amazonas, Historische Klangdokumente* 3. In Theodor Koch-Grünberg, *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913*, edited by Lars-Christian Koch and Susanne Ziegler, 13-26. CD. Berlin: SMPK.

Koch-Grünberg, Theodor. 1916. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Vol. 2. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag.

\_\_\_\_\_. 1917. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Vol 1. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

\_\_\_\_\_. 1923. *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Vol 3. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag.

Lewy, Matthias. 2010. [in print]. Die Rezeption der Wachswalzenaufnahmen Theodor Koch-Grünbergs (1911) bei den heutigen Pemón. *Tagungsbericht ICTM 2010*.

\_\_\_\_\_. 2011. *Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana, Venezuela)*. PhD Diss., Freie Universität Berlin. Accessed October 27, 2017, [http://www.diss.fuberlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000025007?lang=en](http://www.diss.fuberlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000025007?lang=en).

\_\_\_\_\_. 2012. Different "Seeing"- Similar "Hearing". Ritual and Sound among the Pemón (Gran Sabana, Venezuela). *Indiana*. 29: 53-71.

\_\_\_\_\_. 2014. Tiago de Oliveira Pinto: What Color is the Chamaleon? Interview with Tiago de Oliveira Pinto. *El Oído Pensante*. 2:1-20.

\_\_\_\_\_. 2015. Más allá del punto de vista : sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas. In *Estudios Indiana 8: Sudamérica y sus mundos audibles*, edited by Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, and Miguel García, 83-98. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

\_\_\_\_\_. 2016 The Transformations of the World(s) and the Becoming of "Real Humans": Amerindian Sound Ontologies in Guiana's songs and myths. In *Music in an Intercultural Perspective*, edited by Antenor Feirreira Corrêa, 49-60. Brasília: Strong Edições.

Rice, Timothy. 2008. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In *Shadows of the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 42-61. Oxford: Oxford University Press.

Sherzer, Joel, and Greg Urban. 1986. *Native South American discourse*. New York: De Gruyter.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Viveiros de Castro. 2014. *Cannibal Metaphysics*. Minneapolis: Univocal.

## Anexo

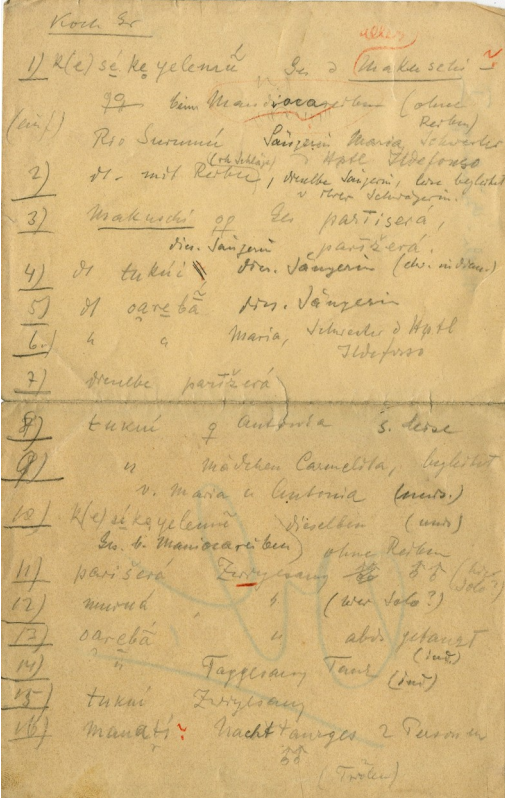
	<b>Koch Gr (Koch-Grünberg)</b>
1) K(e) sé ke yelemu <sup>Gr. 2</sup> <u>Makuschi</u>	1) K(e)sékeyelemu, canções de (todos) Makuschi, (mulheres), durante ralação de mandioca (sem ralar), Rio Surumú, cantora Maria, irmã do capitão Ildefonso.
2) <sup>99</sup> bin Maniocare-bea <sup>(olhos)</sup> <sup>Reiter</sup>	2) Idem, com ralação (batidas rítmicas), a mesma cantora, suavemente acompanhada por sua cunhada (ver também 10, 44-46)
3) <sup>(iii)</sup> Rio Surumú <sup>Parisera Maria</sup> <sup>Ildefonso</sup>	3) Makuschi, mulher cantando parisera, mesma cantora, parisera (ver também 7, 11, 26, 28, 37)
4) <sup>21</sup> mit Reiter, <sup>Madalena</sup> <sup>Walt</sup> <sup>Ildefonso</sup> <sup>Parisera Maria</sup> <sup>Ildefonso</sup>	4) Idem tukuí, mesma cantora (ver também 8, 9, 15, 24, 39)
5) <sup>21</sup> oarebã <sup>Parisera Maria</sup>	5) Idem oarebã, mesma cantora
6) <sup>4</sup> <sup>9</sup> <sup>Maria</sup> <sup>Schwartz d'Walt</sup> <sup>Ildefonso</sup>	6) Idem oarebã, Maria, irmã de Ildefonso (ver também 13, 14, 23, 40)
7) <sup>21</sup> <sup>Parisera Maria</sup>	7) Parisera, mesma cantora
8) <sup>21</sup> <sup>Tukuí</sup> <sup>Antonia</sup> <sup>S. Leise</sup>	8) Tukuí, cantada por Antonia
9) <sup>21</sup> <sup>Madelon Carmelita</sup> <sup>Ildefonso</sup> <sup>Maria e Antonia</sup>	9) Ditto, cantada por garotas, Carmelita, acompanhada por Maria e Antonia
10) K(e) sé ke yelemu <sup>Madalena</sup> <sup>(uns)</sup>	10) K(e)sékeyelemu, canção de ralar mandioca, cantada pelas mesmas cantoras (sem ralar)
11) <sup>Parisera Maria</sup> <sup>Ildefonso</sup>	11) Parisera, dois homens cantando
12) <sup>21</sup> <sup>Muruá</sup> <sup>(ver foto?)</sup>	12) Muruá, dois homens cantando (ver 38)
13) <sup>21</sup> <sup>Oarebã</sup> <sup>abdi yelant</sup> <sup>(uns)</sup>	13) Oarebã, dois homens cantando, dançado durante a noite
14) <sup>21</sup> <sup>Tukuí</sup> <sup>Ildefonso</sup>	14) Idem (oarebã), cantado durante o dia, dança
15) <sup>21</sup> <sup>Mandati</sup> <sup>Nachtanzüge 2 Personen</sup> <sup>68</sup> <sup>(Tukuí)</sup>	15) Tukuí, dois homens cantando
16) <sup>21</sup> <sup>Mandati</sup> <sup>Nachtanzüge 2 Personen</sup> <sup>68</sup> <sup>(Tukuí)</sup>	16) Mauatí, dois homens cantando, canção da dança noturna

Fig. 8 – Notas 1 a 16 manuscritas de Koch-Grünberg

Fonte: Berlin Phonogramm-Archive

<p>17) Zu d Zauberkraft der Taulipang b d nächst Kranken I. Teil</p> <p>18) H. II. Teil</p> <p>19) H. III. Teil</p> <p>20) H. der Yekuana - Majonggong</p> <p>21) H. II.</p> <p>22) H. III. (ein Stück von Canto abgeh)</p> <p>23) auf der Taulipang u. Canto in Kamböng (in Oelawa) Makuschí u. Wapischána</p> <p>24) tukui H. II u. III (1. Teil)</p> <p>25) Taulipang wieder Zauberkraft</p> <p>26) Zu Parisera wie 23/24 (siehe 17)</p> <p>27) H. II v. 25 Kreschendo</p> <p>28) H. T. v. 26</p> <p>29) H. T. v. 25 eher weniger Kreschendo</p> <p>30) H. T. v. 25 (Sprung!)</p> <p>31) Waixama Tanga d Yekuana - Majonggong (von d Canto fortgesetzt) (c. Höhe geht)</p> <p>32) diuai H. II (merkwinige)</p> <p>33) Ke(e)dena H. II d gg b Wapischána von Kamböng</p>	<p>17) Canção de feiteiro [xamã] <u>Taulipang</u> durante sessão de cura à noite, primeira parte (em dois sons), fermata sem fim, um pouco falado [parlando]</p> <p>18) Idem, segunda parte, três sons</p> <p>19) Idem, terceira parte, [com quinta abaixo]</p> <p>20) Idem Yekuana - Majonggóng, parte um</p> <p>21) Idem, parte dois</p> <p>22) Idem, parte três, mais rápido [tempo vivace]</p> <p>23) Makuschí e Wapischána "oareba". Coro dançando acompanhado por chochalsos. Homens e mulheres (em oitavas).</p> <p>24) Idem "tukui"</p> <p>25) Taulipang. Canto de outro feiteiro [xamã]. (Kreschendo/crescendo?), Cantando durante sessão de cura à noite parte I.</p> <p>26) Makuschí e Wapischána "parişera". Ver 23/24</p> <p>27) Taulipang. Continuação do 25 (II)</p> <p>28) Makuschíu e Wapischána. Continuação do 26 (II)</p> <p>29) Taulipang. IV. Continuação do 25, parte IV, pouco menos [crescendo?]</p> <p>30) Idem, part III do 25 ("mola de metal" [do fonógrafo] se rompeu!)</p> <p>31) Yekuana - Majonggóng. "uaixama", canção de dança. (mola de metal quebrou antes de gravar)</p> <p>32) "diuai". Idem, dança (?)</p> <p>33) "Ke(e)dena", canto de mulheres quando oferecem <i>kashiré</i>.</p>
--	--

Fig. 9 – Notas 17 a 33 manuscritas de Koch-Grünberg

Fonte: Berlin Phonogramm-Archive

<p>34) Kasiáhanu Tanga (Y-ka)</p> <p>35) Hedéha "</p> <p>36) Maijáma " (Rep. m. quad. Mem?)</p> <p>37) Pariserá, " Taulipang</p> <p>38) Mulúá Tanga Taul solo</p> <p>39) Tukúí "</p> <p>40) Oalebá "</p> <p>41) Aserúya " 2 00</p> <p>42) H. T. Ho 2 00</p> <p>43) i. M. Ho Solo Kairat</p> <p>44) Makuschí " 2 00 &amp; Mandoca- neten Zúnye I</p> <p>45) H. II</p> <p>46) H. III</p> <p>47) Kaurá-ráx)tu (cica seláuzé m. bunpa Zerbyz) Tanga. Yek-ka Solo</p> <p>48) a'zimane " (Melro)</p> <p>49) zamáye " Kunyungamú</p>	<p>34) "kasiáhanu", canção de dança</p> <p>35) "hedéha", canção de dança</p> <p>36) "uaxíama" (côro com boca fechada)</p> <p>37) Taulipang "pariserá", canção de dança, dois homens (?)</p> <p>38) "mulúá", canção de dança, solo</p> <p>39) "tukuí", canção de dança, solo</p> <p>40) "oalebá", canção de dança, solo</p> <p>41) Areruya, dois homens cantando, do tempo da missão, influenciou na melodia e na apresentação [timbre]</p> <p>42) Idem, II. Estrofe.</p> <p>43) Idem, III. Estrofe (?)</p> <p>44) Makuschí. Canção de ralar mandioca, duas mulheres, I (?)</p> <p>45) Idem, II</p> <p>46) Idem, III</p> <p>47) Yekuaná - Majoggóng "kauara(x)tú" (uma cobra com pintura colorida), canção de dança, homem, solo</p> <p>48) "a'zimane", canção de dança (?)</p> <p>49) Kunyungamú (Orinoco superior). "zamáye", homem, solo, idêntico com 36! (côro com boca fechada)</p>
	50) Makuschí - Intenções

Fig. 10 – Notas 34 a 49 manuscritas de Koch-Grünberg

Fonte: Berlin Phonogramm-Archive