

## MUSICANDO TRANSLOCALIDADES IMIGRANTES *AYMARAS* E *QUECHUAS* EM SÃO PAULO

DOI  
10.11606/issn.2525-3123.  
gis.2021.174364

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

### CRISTINA DE BRANCO

ORCID  
<https://orcid.org/0000-0001-8875-2861>

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 1070-312  
cria@cria.org.pt

### MARIANA SANTOS TEÓFILO

ORCID  
<https://orcid.org/0000-0003-3285-7378>

Universidade Estadual de Campinas, 13083-854, Campinas, SP,  
Brasil – coord\_posmusica@iar.unicamp.br

### RESUMO

Caminhando por algumas ruas e praças da cidade de São Paulo, nos domingos de todo o ano e em dias de festa comunitária boliviana, vamos percorrendo localidades altiplânicas (Appadurai 1996) erguidas a três mil quilômetros de distância do Altiplano andino. Milhares de transmigrantes andinos bolivianos reelaboram suas dinâmicas culturais e afetivas através da criação de redes transnacionais (Glick Schiller, Basch e Szanton 1992), comerciais e simbólicas. Também através do musicar autóctone (Small 1998), especialmente da prática musical de repertório e tocadores *aymaras* e *quechuas*, se fortalecem as estruturas afetivas que constituem e afirmam performática e sinestesticamente localidades altiplânicas indígenas. Por meio da articulação teórico-etnográfica de base antropológica e etnomusicológica, buscamos refletir sobre como o Centro Cultural Kollasuyo Maya, grupo autóctone de formação *aymara* e *quechua*, ao ativar e integrar redes entre pessoas e coletivos indígenas, imigrantes e paulistanos, vai musicalizando e localizando o Altiplano andino boliviano em São Paulo.

**PALAVRAS-CHAVE:**  
Musicar; Imigração;  
*Aymara*; *Quechua*;  
São Paulo.

## ABSTRACT

Walking through some streets and squares in the city of São Paulo, on Sundays throughout the year and on days of Bolivian community feast, we go through altiplanic locations (Appadurai 1996) built three thousand kilometers away from the Andean Highland. Thousands of Bolivian Andean transmigrants rework their cultural and emotional dynamics through the creation of transnational (Glick Schiller, Basch e Szanton 1992), commercial and symbolic networks. Also through indigenous music (Small 1998), especially the musical practice of *Aymara* and *Quechua* repertoire and players, the affective structures that constitute and affirm performatively and synesthetically indigenous Highland locations are strengthened. Through theoretical and ethnographic articulation with an anthropological and ethnomusicological basis, we seek to reflect on how the Centro Cultural Kollasuyo Maya, an autochthonous group of *Aymara* and *Quechua* formation, by activating and integrating networks between indigenous people and collectives, immigrants and *paulistanos*, is musicalizing and locating the Bolivian Andean Highland in São Paulo.

### KEYWORDS:

Musicking;  
Immigration;  
*Aymara*; *Quechua*;  
São Paulo.

## CAMINHOS ALTIPLÂNICOS DE SÃO PAULO



Imagem 1. Fachadas da Rua Coimbra (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)



Imagem 2. Percorrendo a Rua Coimbra com os Vientos del Ande (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)

Descemos na estação do Brás, metrô e trens fluindo pela megalópole paulistana, representando tão bem a vertigem de cimentos e multidões da capital. Saindo da estação, entre vendedores ambulantes e policiais militares e civis, o olhar minimamente atento vai reparando nessas dezenas, centenas de pessoas morenas, de traços que reconhecemos comumente como indígenas, cabelos lisos, pretos, carregando grandes vultos de mercadoria, mochilas e sacolas, muitos e muitas com crianças nas mãos e nenéns no carrinho ou no *aguayo*<sup>1</sup>. Vai-se ouvindo espanhol aqui e ali, ouvidos mais cautelosos escutarão, por vezes, *aymara* e *quechua*. Seguindo pela Avenida Rangel Pestana e pela Celso Garcia, quase diante do colossal e desproporcional Templo de Salomão, vão surgindo entre as lojas de roupas e sapatos, cabeleireiros e restaurantes com letreiros em espanhol. Já entrando nos quatro quarteirões da curta Rua Coimbra, o comércio ambulante se multiplica, mudam-se os rostos e as vendas, *cholitas*<sup>2</sup> vendendo refrescos de

<sup>1</sup> O *aguayo* é um tipo de tecido andino, associado à tecelagem indígena *aymara* e *quechua* do Altiplano oeste boliviano e sudeste peruano. Fortemente ligado ao sagrado e à maternidade, os usos do *aguayo* variam desde usos rituais à cotidianos.

<sup>2</sup> *Cholas* ou *cholitas* são ambos termos que identificam carinhosa ou pejorativamente mulheres *aymaras* e *quechuas* ou mestiças indígenas da Bolívia e do Peru. Vestem-se com *polleras*, saias plissadas mais longas ou mais curtas, de tecidos mais pesados ou mais leves (conforme a sub-região), com duas longas tranças, *aguayo* ou manta e com chapéu (tam-

*mocochinchi*<sup>3</sup>, sucos de linhaça e quinoa. Nas lojas de variedades andinas, abertas à rua, vendem-se sacos de plástico com *hojas de coca* e *palo santo*<sup>4</sup>, vários tipos de milhos e batatas, coloridas, desidratadas, entre as sacas de sementes variadas e pão boliviano. Noutras lojas vendem-se *polleras*, trajes femininos e masculinos de grupos folclóricos, pilhas de *aguayos* de muitas cores e formatos. Dos restaurantes e bancas, escutam-se *huaynos* e *chichas*<sup>5</sup>, anúncios de rádios comunitárias bolivianas, propagandas de aulas de português, costura e empreendedorismo, em espanhol, *aymara* e *quechua*. Durante todos os dias da semana, em especial nos domingos e dias festivos bolivianos, essas quatro quadras da Rua Coimbra e parte deste e de outros bairros da cidade de São Paulo (Cymbalista e Rolnik 2007, Souchaud 2010), afirmam visual e sonoramente a criação, manutenção e transformação de localidades migrantes, localidades andinas reinventadas e readaptadas à trama urbana paulistana.

Parte das dezenas de grupos folclóricos e autóctones<sup>6</sup> bolivianos atuantes em São Paulo, se apresentam também no domingo mais próximo ao dia 16 de julho de cada ano, em celebração ao Dia de La Paz. Com suas várias bandas de ventos, de metais ou de canas, trompetes ou *zampoñas*, bolivianas e bolivianos e suas filhas e filhos, talvez já nascidos no Brasil, desfilam pelas ruas do Brás celebrando o primeiro ato de independência republicana da região sul-americana. Celebram um marco histórico local e regional, expandindo-o a outro território, distante, mais quente, verdejante e cimentado. Revemos La Paz, El Alto, cidades altiplânicas de maioria indígena, bastante áridas, frias e translúcidas pela tamanha altitude, reerguidas pelas presenças, corporalidades, falas e melodias de pessoas altiplânicas migrantes que se fazem ver e escutar pelas ruas de São Paulo.

.....  
bém dependendo da sub-região de referência).

3 Feito com água, pêssego seco e caramelo, o refresco de *mocochinchi* é relacionado com práticas de conservação alimentícia indígenas altiplânicas, ainda que normalmente consumido em toda a Bolívia e em grande parte do Peru.

4 As folhas de coca são cultivadas nos vales andinos e constituem um dos elementos mais importantes das ritualidades *aymaras* e *quechuas*. O *palo santo* é também utilizado em rituais de oferenda, de celebração pelas populações *aymaras* e *quechuas*, entre outras indígenas latino-americanas.

5 *Huayno* é um gênero musical amplamente praticado em regiões andinas e *chicha* é um estilo que deriva de *huaynos*, *cumbias* e outros gêneros da região amazônica.

6 Evocamos “autóctone” para caracterizar práticas musicais de referência indígena altiplânica (Wahren 2016, Cespedes 1984, Bigenho 2002) tal como vem sendo utilizada pelos migrantes *aymaras* e *quechuas* para caracterizar suas práticas musicais com uma identificação territorial e espacial, que comumente é empregada como sinônimo de originário. Vale ainda mencionar que na Constituição Política boliviana, o emprego dos termos indígena e originário está relacionado às coletividades humanas que partilham “*identidad cultural, idioma, tradición histórica, instituciones, territorialidad y cosmovisión, cuya existencia es anterior a la invasión colonial española*” (Art. 30, *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*, 2009)



Imagem 3. Estandarte da Comunidad Aitócna Vientos del Ande (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)



Imagem 4. Final da atuação dos Vientos del Ande no Dia de La Paz, pela Rua Coimbra (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)

Entre eles, vários integrantes da Comunidad Autóctona Vientos del Ande vão se encontrando durante o início da tarde, ali em uma quadra próxima às ruas cortadas para o cortejo na Coimbra. Formado em 2016, entre famílias, amigos e amigas, majoritariamente *aymaras*, quase todos os integrantes do Vientos del Ande vêm do Altiplano boliviano. Entre eles estão vários tocadores que simultaneamente integram outros conjuntos, como a família Morales Churqui e César Chui Quenta<sup>7</sup>, núcleo do Centro Cultural Kollasuyo Maya (sobre o qual escreveremos mais atentamente adiante). Com suas flautas em mãos e mais dois bombos, os integrantes homens e Beatriz Morales (nessa altura, a única tocadora mulher no Vientos del Ande e no Kollasuyo Maya), vão iniciando o ensaio prévio ao desfile.

Nessas ruas de sobrados, de famílias e pequenas fábricas de costura, entre as conversas das mulheres e meninas que vão trançando o cabelo umas das outras e ajeitando os seus *aguayos* rosados, já se vão escutando os ventos das flautas entre pares, fortalecendo o repertório que será apresentado mais adiante. Saem de uma das casas três jovens vestidas para dançar em algum grupo de *salay*, mais adiante alguns *caporales* atravessam a rua, enquanto uma senhora comenta da janela, com sotaque brasileiro, sobre a maravilha da festa boliviana com uma vizinha sentada no boteco da esquina, também aparentemente brasileira. Em sua diversidade linguística, performática e étnico-cultural, grupos de pessoas vão se distinguindo entre brasileiros e bolivianos, compondo uma localidade dinamizada entre o convívio e a tensão entre vários tipos de organização coletivas, entre diferentes ritmos, melodias, trajés, cores e fisionomias compassadas num só cortejo durante uma tarde de domingo de julho, no Brás.

## **TRANSLOCALIZANDO O ALTIPLANO: CONTEXTOS MIGRATÓRIOS E CONCEPTUAIS**

Entre os imigrantes andinos residentes na cidade de São Paulo, andinos colombianos, equatorianos, peruanos, bolivianos, chilenos e argentinos, aqueles nascidos no Estado Plurinacional da Bolívia correspondem a maioria migratória, não apenas entre imigrantes vindos dos Andes, como também em relação a toda a população migrante da capital. Hoje em dia, são mais de 100 mil pessoas vindas da Bolívia residentes na cidade de São Paulo, correspondendo já a primeira maior população imigrante na capital (OBMigra/NEPO-UNICAMP 2020). Grande parte deles vêm das zonas andinas do ocidente da Bolívia (Silva 2008, Xavier

<sup>7</sup> Na tentativa de construirmos e afirmarmos pesquisas dialógicas e colaborativas, as pessoas nominalmente mencionadas leram, revisaram e autorizaram a publicação deste texto.

2012), o país da região sul-americana com maior proporção de população indígena por autodeclaração censitária: somam 41%, dos quais mais de 70% se autodeclararam *aymaras* e *quechuas* (INE 2012). Embora não contemos ainda com a intersecção entre dados étnico-raciais e as estatísticas sobre as populações imigrantes em São Paulo e no Brasil<sup>8</sup>, é possível prever que parte considerável desse setor migrante se autodeclararia como indígena, mais especificamente como *aymaras* e *quechuas*<sup>9</sup>.

Essa invisibilidade estatística leva inevitavelmente a um desconhecimento sistemático sobre a particularidade étnico-racial dessa população migrante e sua inexistência nominal nos âmbitos das políticas públicas da cidade de São Paulo e do Brasil. Essa ausência nos prismas governamentais municipal, estadual e federal, é entendida também como um silêncio seletivo sobre as diversidades étnico-raciais das populações migrantes no país e, conseqüentemente, sobre as especificidades de suas demandas como setor da sociedade brasileira. Nesse contexto de silenciamentos e invisibilizações seletivas, compreende-se a força simbólica da aparição pública e performática dessas pessoas *aymaras* e *quechuas* na cidade, musicalizando e localizando suas autoctonias altiplânicas, em sua diversidade como pessoas indígenas de diferentes regiões andinas em plena São Paulo, nesse mesmo território que institucionalmente não reconhece sua multiplicidade identitária. Vamos, então, através da escuta e do olhar ativos, percorrendo caminhos de encontro com essas pessoas *aymaras* e *quechuas* pela cidade, buscando encontrá-las em suas expressividades musicais e performáticas públicas.

Tanto em relação ao setor *aymara* e *quechua*, como à comunidade boliviana como um todo, nota-se a busca pelo reconhecimento de sua presença como

8 Referindo-se à construção social do sujeito migrante indígena na América Latina, Sergio Caggiano e Alicia Torres alertam sobre a “*tendencia a la “nacionalización” de las poblaciones involucradas en los flujos migratorios: es decir, la preferencia a identificarlas por el país de donde provienen, eliminando las diferencias regionales, étnicas (...) Una homogeneización que pone en evidencia, por un lado, el “nacionalismo metodológico” – definido como la concepción en las ciencias sociales que asume que la nación/Estado/sociedad es la forma social y política natural del mundo moderno (Wimmer y Glick Schiller 2002, 302), y, por otra, la invisibilidad de la diversidad en la composición étnica de esas poblaciones migrantes, explicada ya sea por razones asimilacionistas o directamente racistas*” (Caggiano e Torres 2011, 178).

9 Consideramos pessoas e práticas *aymaras* e *quechuas* migrantes em São Paulo de maneira concomitante porque percebemos que vários dos conjuntos autóctones altiplânicos atualmente atuantes na cidade são constituídos por uma maioria de *aymaras* e por algumas pessoas e famílias *quechuas*. Diante da grande partilha de práticas rituais, percepções cosmogônicas, regiões de referência e termos linguísticos, nos apercebemos também que nos grupos prevalecem discursos de sinergia mais que de diferença étnico-cultural entre *aymaras* e *quechuas*. Vale ainda referir que vários autores, entre eles Silvia Rivera Cusicanqui, debatem termos como *quechumara* (Palomino apud Cusicanqui 2015, 223), *urbandino* (Camacho apud Cusicanqui 2015, 223), bem como trazem à reflexão teórica das Ciências Sociais termos de inspiração *aymara* e *quechua*. No entanto, dada a brevidade deste ensaio, não cabe maior consideração sobre a diversidade e densidade desse debate.

cidadãos e cidadãs por meio da ocupação de espaços públicos e conviviais da cidade, principalmente através de atuações culturais que representam identidades “andinas, quéchuas, aimarás, guaranis, ou simplesmente como bolivianos(as)” (Silva 2012, 30-31). Como descrito por Sidney Silva: “as práticas festivas passam a ser uma mediação importante no processo de reconstrução identitária dos imigrantes, abrindo, assim, um possível canal de diálogo com o país de adoção” (2012, 26). No contexto paulistano, além de práticas performáticas autóctones, como as *aymaras* e *quechuas*, destacam-se as manifestações de dança e música folclóricas, como os *caporales*, *morenadas*, *salays*, além de grupos e artistas que se expressam por outros gêneros musicais ou linguagens artísticas. Em geral, a maioria das coletividades folclóricas e dos conjuntos autóctones performam publicamente em datas comemorativas bolivianas, em espaços de grande circulação como o Parque Dom Pedro II, o Memorial da América Latina, a Avenida Paulista e em outros locais, como a Praça da Kantuta e o Largo do Rosário, no bairro da Penha.

Para compreender os processos musicais de constituição dessas localidades altiplânicas migrantes em São Paulo, procuramos, no âmbito etnográfico, pelas pessoas e expressividades performáticas *aymaras* e *quechuas*. Partindo da observação participante em São Paulo, de entrevistas semi-estruturadas e da realização audiovisual compartilhada, também buscamos um aparato teórico que potencializasse nossas reflexões. Primeiramente, acionamos o termo “musicar” (“*musicking*”) de Christopher Small, para situarmos toda e qualquer atividade “*que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical*” (Small 1999, 5), ou seja, qualquer forma de engajamento com a música. Também em contextos migratórios, o musicar é capaz de promover relações entre indivíduos, grupos e espaços, estreitando e gerando vínculos sociais e emocionais que se concretizam no cotidiano e que não necessariamente se desvinculam com aquelas relações que cada um traz desde seus lugares de referência ou de origem.

Simultaneamente, acionamos a noção de “produção de localidade” de Arjun Appadurai (1996). Para o autor, localidade é entendida como “estrutura de sentimentos”, ou seja, valor que se constrói nas relações sociais e nas suas formas de interação, como por exemplo, o engajamento comunitário em práticas musicais. Compreendemo-la também como “um ideal de vivência e convivência em comunidade, continuamente recriada por um grupo de pessoas que habitam um mesmo espaço” (Reily, Toni e Hikiji 2016, 11), espaço esse não necessariamente físico. Como veremos mais adiante, é notável como migrantes *aymaras* e *quechuas* se engajam em atividades musicais várias e ao mesmo tempo estreitam e transformam seus vínculos sociais com outros setores da comunidade boliviana e da sociedade paulistana, produzindo e musicando seus *locais* migrantes pela cidade.

Entretanto, ao depararmos-nos com esses musicares migrantes de São Paulo e com as dinâmicas migratórias e afetivas dos integrantes dos grupos em estudo, percebemos que os vínculos que mobilizam essas práticas musicais transcendem o *local* cotidiano. Através da memória íntima e partilhada, da comunicação digital, das viagens anuais ou bianuais de retorno ao Altiplano andino, se afirma uma constante reelaboração expressiva desse musicar tão marcado por essas idas e vindas próprias da mobilidade transmigrante (Glick Schiller, Basch e Blanc-Szanton 1992). Nesse sentido, vale recuperar a abordagem transnacional proposta pelas autoras Nina Glick Schiller, Linda Basch e Cristina Blanc-Szanton, que fortalece a perspectiva sobre a agencialidade e dinamismo das vidas migrantes, entre diferentes locais e universos de referência. Nesse sentido, diante de evidências etnográficas sobre a mobilidade física, cibernética, simbólica e afetiva transnacional dos integrantes desses grupos, compreendemos os musicares *aymara* e *quechua* de São Paulo em seu cariz transmigrante e translocal, isto é, como musicares constituídos por várias conexões sociais e emocionais, referenciados pelo Altiplano andino e interpretados em São Paulo.

As relações cultivadas no cotidiano, entre aquelas que se mantêm, as que se transformaram e as novas conexões promovidas pela migração, podem ser observadas enquanto redes sociais migratórias “que mantêm contatos recorrentes entre si, por meio de laços ocupacionais, familiares, culturais ou afetivos (...) formações complexas que canalizam, filtram e interpretam informações, articulando significados, alocando recursos e controlando comportamentos” (Kelly apud Truzzi 2008, 203). Oswaldo Truzzi (2008) aciona Abdelmalek Sayad (1998) para refletir sobre a existência de redes e vínculos que o imigrante carrega desde sua origem<sup>10</sup> e que a partir da chegada em um novo contexto vive constantes alterações, ou se criam novas, extrapolando os vínculos étnicos e familiares ligados à origem: “a própria experiência migratória por si só é capaz de propor e redefinir novas identidades e reconhecimentos que podem se traduzir em novas *redes*” (2008, 211). Nina Glick Schiller e Ulrike Meinhof (2011) propõem pensar a partir de experiências individuais de transmigrantes para vislumbrar os “campos sociais transnacionais e redes” que se interconectam. Essa perspectiva contribui, segundo as autoras, para refletirmos sobre a produção de identidades múltiplas e simultâneas e sobre a relação entre migração e produção cultural, considerando os sujeitos como agentes de uma construção nacional e local (2011, 25). Identificar redes e parcerias construídas durante trajetórias transmigrantes e compreendê-las enquanto estratégias ativadas pelos próprios migrantes *aymaras* e *quechuas*, nos permite analisar como o musicar migrante altioplânico

10 Aiko Ikemura (2019) ao investigar a mobilidade social e espacial entre imigrantes *aymaras* entre El Alto e São Paulo atenta para a expansão de redes sociais e práticas, mantendo conexões com suas origens rurais, mesmo em migrações transnacionais.

é construído e percebido por eles próprios, por outros envolvidos, pelas comunidades andinas e por espectadores paulistanos.

Dentre os diversos grupos de práticas musicais e performáticas autóctones em São Paulo, priorizaremos a análise sobre o Centro Cultural Kollasuyo Maya, atendendo aos seus engajamentos musicais, contatos e ações com outros coletivos artísticos de imigrantes na cidade, participação de festividades e outros eventos imigrantes locais. Esses engajamentos nos instigam a entender quais redes e relações são ativadas e dinamizadas através do musicar do grupo e como são produzidas essas translocalidades altiplânicas musicadas pela cidade. No decorrer deste trabalho, tentaremos traçar as características de alguns musicares altiplânicos, suas práticas dentro do contexto regional sul-americano e suas especificidades no contexto paulistano por meio do Kollasuyo Maya.

## **MUSICAR QUE SOPRA VENTO E PULSA VIDA: CONTEXTOS ETNOMUSICOLÓGICOS**

O músico *aymara* César Chui Quenta em uma de nossas entrevistas nos disse: “Tudo que a gente vive, tudo que a gente é, é *aire*. A música seria a alma da vida, a essência da vida é o respirar da vida. Quando a gente faz – ele inspira – isso seria a música”. Nessa sintonia, o compositor Alberto Villalpando afirma que o vento é como um instrumento musical das regiões altiplânicas, é através do vento e do ar que soando ora como flauta, com sons sibilantes, ora como tormenta, com ruídos violentos, que se escutam as regiões quentes e frias das altas montanhas. A partir dessas percepções não é difícil compreender a força dos instrumentos musicais de sopro (aerofones) nas manifestações autóctones regionais e a importância dessa sonoridade na composição da paisagem sonora do Altiplano andino. O som produzido a partir do sopro em aerofones, de diversos tamanhos, formatos e registros, comumente acompanhado por bombos ou *cajas* é escutado nas regiões altiplânicas com características timbrísticas e formais específicas de cada província, ou mesmo de cada povoado, com mudança de texturas audíveis nos períodos de chuva e de seca, o que por um lado, revela a existência de diversos estilos musicais, mas por outro, a necessidade de um extenso trabalho de investigação para abarcar toda a multiplicidade de práticas musicais existentes na região.

A prática desses instrumentos e seus estilos musicais nas comunidades rurais está relacionada com o calendário festivo agrícola que se estrutura a partir do tempo seco e frio (*Awti Pacha*, março a dezembro) e do tempo úmido (*Jalla Pacha*, dezembro a março). Essa alternância de períodos é o que possibilita as plantações e as colheitas que sempre são acompanhadas por celebrações correspondentes. Durante o *Jalla Pacha*,

os *quechuas* e *aymaras* tocam várias flautas como: *tarkas*, aerofone vertical representativo da *Anata*<sup>11</sup>, de madeira maciça com seis orifícios frontais e um inferior e embocadura de bico; *pinquillo*, aerofone vertical de seis orifícios que pode ser de diversos tamanhos, com embocadura de bico; *moseños* que também seriam da família dos *pinquillos*, mas com dimensões maiores, sendo que alguns são tocados de forma transversa, originário da região Cantón Mochoza no departamento de La Paz; além de muitos outros que tocados nas celebrações desse período estabelecem relação com os fenômenos naturais e sobrenaturais. Nesse sentido, Hans von Berg (1990) afirma:

*La música es un elemento importante, por no decir indispensable, en los ritos agrícolas [de los aimaras]. Según hemos visto al hablar de los ritos de los difuntos y de la lluvia, los tonos que producen los instrumentos musicales influyen sobre los fenómenos naturales y contribuyen así a que el crecimiento de las plantas pueda realizarse de forma regular* (Berg, 1990, 125).

Comumente é dado o nome de *tropas* para os grupos de tocadores que tocam aerofones e instrumentos de percussão. O número de participantes também é variável, dependendo do tamanho do povoado e da festividade. A percussão está presente na maioria das *tropas* por instrumentos como bombos, tambores e *cajas*, normalmente feitos de madeira e couro de ovelhas, lhamas, entre outros animais. A *wank'ara* é um tambor de mão típico do período *Jalla Pacha*, muitas vezes acompanhando os *pinquillos* em festividades de carnaval, durante as quais o tocador toca a *wank'ara* e o *pinquillo* ao mesmo tempo. Já a *moseñada* é acompanhada pelo tambor *moseño*, específico desse estilo<sup>12</sup>. Nas *tarkeadas* o acompanhamento pode ser com bombos, membranofones cilíndricos com couro nas extremidades e assim como nos aerofones, possuem variações dependendo da região, podendo ser de couro curtido, ou não – o que modifica a sonoridade – mas normalmente são instrumentos no qual o tamanho do cilindro é maior que seu diâmetro e são carregados nos ombros pelos tocadores durante as práticas (Aramayo 1994). A presença desses instrumentos nas *tropas* não só garante a pulsação rítmica, como também simbolicamente, segundo César Chui, é muito importante pois “representa o coração”, o pulso interno, tanto do grupo, quanto da natureza.

No *Awti Pacha*, o tempo seco, costuma-se tocar a grande diversidade de flautas de pã (*sikus* em *aymara*). Dentre vários instrumentos *del viento*

<sup>11</sup> A *Anata* é uma celebração ritual agrícola pré-hispânica que em algumas regiões rurais é vinculada ao fim de tarefas agrícolas no mês de fevereiro, sendo denominada, em outras zonas, como Carnaval (Aramayo 1994, 124).

<sup>12</sup> Para cada estilo é possível encontrar instrumentos como tambores e bombos característicos dependendo da província. As variações são muitas para além das que podemos compartilhar neste texto, para definições mais específicas ver Aramayo (1994).

que são interpretados no Altiplano andino, é notável a predominância de estudos e investigações das várias práticas de *sikus*. De acordo com pesquisas arqueológicas, Walter Canedo (1996) aponta a presença desse instrumento por quase toda a região e como veremos adiante há uma extensa produção bibliográfica dedicada a entender a prática do *sikus* e dos *sikuris* (tocadores de *siku*) em seus aspectos musicológicos e antropológicos.

O *siku*, também conhecido como *zampoña* (em castelhano) e outras variações<sup>13</sup> como *lakita*, *maizu*, *chirivanu*, *antara* e *jula-jula* – dependendo da região e variação de tamanhos e número de tubos – é um aerofone de sopro, geralmente de *caña* oca, formado por uma fileira de tubos paralelos ordenadas do maior para o menor, fechados em uma extremidade e abertos na outra onde se executa o sopro. Muitas vezes, há uma fileira secundária que adiciona harmônicos e, tanto os tubos da primeira como da segunda fileira são amarrados por fios. Há variações de tamanho tanto dentro das *tropas* – pares de *sikus* com afinações distintas, em oitavas e quintas por exemplo – quanto de povoado para povoado, e até dentro deles, como em Conima (Turino 1933) – para se diferenciar umas das outras, garantindo especificidades do estilo e principalmente a diversidade de sonoridade/densidade entre as *tropas*.

A relação intrínseca dessas práticas musicais com a cosmogonia andina foi um campo de estudo para diversos pesquisadores, como Max Baumann (1980; 1996), Henry Stobart (2006) e Thomas Turino (1993). A partir de análises da performance e das estruturas musicais dessas expressividades, esses investigadores foram compreendendo mais sobre interconexões musicais, performáticas e espirituais, bem como sobre a transposição de princípios cosmogônicos ao exercício musical e coreográfico, como é evidente, por exemplo, na vertebralidade dos princípios *aymaras* e *quéchuas* da reciprocidade (*Ayni*) e da complementaridade (*Chachawarmi*) dentro da organização melódica e performática da prática *sikuri*. A melodia criada através do *siku* é conseguida com sons alternados e produzidos por dois instrumentos complementares, a *ira*<sup>14</sup> (que guia) e a *arka* (que segue e tem um tubo a menos que a *ira*), juntas formam um par que corresponde à unidade. Em *aymara*, a técnica do *siku* se denomina *jjaktasiña irampi arcampi* que, em uma tradução aproximada, seria pôr-se de acordo à *ira* e à *arca* (Chacón 1989). Compreendendo a interdependência dialógica da técnica, afinal a prática necessita sempre de dois *sikuris* para formar a melodia, Chacón nomeou-a de “diálogo musical andino do *siku* bipolar”. Não é possível

<sup>13</sup> Alguns investigadores classificam *jula-jula*, *maizu*, *chirivanu*, *antara* e *lakita* como variações de *siku*. No entanto, existem divergências sobre essa classificação, sobretudo, entre intérpretes de outras flautas de tubos trançados que não *sikus*.

<sup>14</sup> Comumente, a flauta chamada de *sikus* possui 7+7 tubos (*ira*) e 6+6 (*arka*), mas como explicitamos, há uma enorme variação de número de tubos.

generalizar quanto às estruturas, formas musicais e estilos de *sikus*, pois conforme suas particularidades regionais, seja pelo número de participantes, pelos acompanhamentos rítmicos, ou outras formas características, o exercício *sikuri* vai se transformando. No entanto, no âmbito das melodias, há uma tendência em linhas descendentes, geralmente em uníssono e conjuntos com no mínimo três tamanhos de instrumentos afinados em oitavas e quintas garantindo a densidade da textura. A forma de interpretação (dialogada) indica uma não predileção da individualidade dentro das práticas musicais *aymaras* e *quechuas*, ou seja, “nenhum instrumento individual deve aparecer mais (ou escapar) do tecido integrado do som do conjunto” (Turino 1989, 12, tradução nossa), garantindo o seu cariz comunitário, medular às formas sociais indígenas altiplânicas. O número de tocadores e a coreografia da tocada também revelam esse sentido comunitário: os *sikuris* tocam, normalmente, entre vários pares, podendo juntar-se centenas de tocadores, de acordo com o característico de cada a região; e o fazem, muitas vezes, em roda, em escuta e resposta entre pares que se complementam, entre todos. Assim, essas características da prática *sikuri* fazem transparecer também a força estrutural da reciprocidade e complementaridade nessa dualidade entre *sikuris*, em um diálogo de ida e volta constante, recolocando pública e comunitariamente modos particulares de se relacionar com a música e com o mundo (Podhajcer 2011, 277).

## **MUSICANDO PARA ALÉM DO LOCAL: CONTEXTOS REGIONAIS SUL-AMERICANOS**

Enquanto esses musicares continuam sendo praticados no Altiplano boliviano e peruano, os fluxos migratórios e o avanço das tecnologias, principalmente nos séculos XX e XXI, levaram a ampliação da prática de instrumentos de *vientos* para além desse território. A partir da década de 1980, surgem agrupações que praticam flautas *del viento* em algumas cidades sul-americanas, como Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile, Bogotá e São Paulo. Por um lado, parte das comunidades migrantes *aymara* e *quechua* que vivem nessas capitais vão reelaborando suas práticas recreativas, ritualísticas e performáticas, fundando grupos de formação familiar, respeitando, na medida do possível, os vínculos musicais e rituais próprios do calendário agrícola andino, interpretando, sobretudo, os *sikus*, as *tarkas* e *moseños*, mantendo as coreografias e vestuário vindos do Altiplano. Por outro, estudantes e intelectuais não-indígenas, não necessariamente vinculados às práticas comunitárias familiares altiplânicas, vão formando grupos de música autóctone que se dedicam predominantemente a prática de *sikus*, configurando um “*movimiento regional transnacional*” (Castelblanco 2018), que vem

sendo colocado como *movimiento sikuri*. Noutro sentido, através dessas práticas musicais também se dá a aproximação a rituais, métodos organizacionais e um conjunto de pressupostos cosmogônicos intrínsecos ao musicar *sikuri* a fim de vivenciar e construir formas de sociedades alternativas nas grandes cidades (Castelblanco 2018, 487). Esse *movimiento sikuri* vem sendo potencializado pela edição de revistas, realização de congressos e eventos internacionais, sobretudo dinamizados por *sikuris* acadêmicos metropolitanos dedicados a vários temas que interseccionam as práticas *sikuris*, como a perspectiva de gênero (Vega 2012, Pizarro 2017), a urbanização, politização e patrimonialização da prática, entre outros.

Em Lima, Buenos Aires e em Santiago do Chile as migrações internas e externas, principalmente de regiões de grande presença *aymara* e *quechua* nos respectivos países, configuram um dos motivos principais para uma aproximação de músicos e estudantes urbanos com as práticas musicais de comunidades altiplânicas. Em Lima, alguns pesquisadores desenvolveram investigações sobre o surgimento do movimento nas décadas de 1970 (Acevedo e Sanchez 2007, Falcón 2013, Turino 1993) e a acoplam à efervescência dos movimentos sociais e políticos da época (Falcón 2013, 24). Também fortemente impulsionado a partir da migração vinda do departamento de Puno, região sudeste peruana com maioria indígena *aymara*, o movimento *sikuri limeño* costuma diferenciar os tocadores a partir de critérios de referência regional, categorizando-os como *sikuris* altiplânicos (*aymaras* vindos de Puno), regionais (migrantes não-indígenas *puneños*) e metropolitanos (pessoas *limeñas* ou migrantes de outras zonas não necessariamente vinculadas às práticas e à região *puneña*). Ainda que inicialmente as agrupações *sikuris limeñas* tivessem essa grande influência *puneña*, Acevedo (2007) aponta algumas transformações nos modos de organização dos grupos, pelo envolvimento feminino nas práticas instrumentais e pela maior circulação e interconexão entre grupos, graças à internet e às novas tecnologias.

Em Buenos Aires, a partir de meados da década de 1980, migrantes indígenas e não-indígenas passaram a fortalecer processos de valorização identitária no qual não só a música, mas também princípios cosmogônicos e ritualidades andinas são crescentemente evocados. No decorrer dos anos, nesse âmbito *porteño*, surgem diversos grupos com formações não estritamente familiares, dinamizados entre indígenas e não-indígenas, homens e mulheres que com experiências distintas garantiram a heterogeneidade de estilos musicais de *sikus*, como *j'acha sikus de italaques*, *k'hantus*, *sikureadas*, *tuailos* (Bolívia), *sikuri de vários bombos* ou *sikuri mayor*, entre outros (Barrágan e Mardones 2012). Esse movimento *porteño* também se caracteriza pela participação em manifestações políticas e

sociais, principalmente relacionadas aos movimentos indígenas. Nesse contexto, Adil Podhajcer (2015, 51) sinaliza a possibilidade dos músicos (migrantes ou não), por meio da performance, viverem “*el sonido y el imaginario andino*” o que geraria, na prática, novos processos criativos que inovam o repertório, novas formas de interpretação musical, novos usos do corpo e novas estratégias e demandas para garantir a manutenção dessa prática específica.

Em Santiago do Chile, o aparecimento de coletivos de *sikuris* e *lakitas* foi motivado por fluxos migratórios regionais ativos a partir de 1980 e pelo sucesso da música urbana andina por meio dos *conjuntos andinos*<sup>15</sup>, que tiveram representantes chilenos de alcance internacional desde 1950 (González 2012, Ibarra 2016, Ríos 2012). Miguel Ibarra (2016) sinaliza algumas características que antecederam as migrações desde o norte do Chile e que apoiadas com propostas educacionais, apresentação de grupos *aymaras* na capital e o diálogo com músicos urbanos contribuíram para o interesse nas práticas de *sikus* e *lakas*. O autor também menciona transformações sonoras e discursivas como uma tendência entre os grupos de *lakitas* consequente da urbanização da prática e da ressignificação de suas dimensões sociais e cosmológicas (2016, 146).

Diferentemente ao vivido e registrado em outras cidades sul-americanas, o movimento *sikuri* de Bogotá contou com poucas referências migrantes (Sinti 2017, Castelblanco 2019). Nirvana Sinti (2017) refere o “*boom de la música latinoamericana o criolla*” entre 1970 e 1990, a circulação de discos de vinil, fitas cassetes, programas de televisão, como os maiores fatores para o surgimento de conjuntos andinos e para a formação das primeiras agrupações *sikuris*. Castelblanco encontra na cena bogotana algumas especificidades motivadas pela falta de modelos “autênticos”, visto que a maioria dos intérpretes não tinham nenhuma relação com as práticas familiares e comunitárias *aymaras* e *quechuas*. Nesse mesmo sentido, Julio Bonilla (2007; 2013) menciona a dificuldade de acesso às músicas, materiais escritos e instrumentos altiplânicos. Nesse panorama, algumas agrupações interpretam também as *kuvi*, flautas transversas de conjuntos de *chirimía nasa* da região do Cauca colombiano. Sinti (2017, 93) afirma que a forma inexata de aprendizagem dos estilos e as poucas pretensões em copiar tropas bolivianas e peruanas favoreceram a não-exclusividade de estilos específicos de *sikus*, o que implica a ampliação de novas práticas ao estabelecido musicar *sikuri*.

<sup>15</sup> *Conjuntos andinos* (Ríos 2012) seriam conjuntos formados primeiramente por folcloristas urbanos em alguns países sul-americanos como Bolívia, Argentina e Chile, que em meados do século XX obtiveram sucesso internacional fomentado pela indústria fonográfica. A formação instrumental é composta de *quena*, *zampoñas*, *charango*, *bombo leguero*, violão e vozes. Seu repertório apresenta adaptações de algumas melodias autóctones ou composições inéditas com a predominância de escalas pentatônicas, melodias descendentes, predominância de métricas binárias e tempos cadenciais acelerados (González 2012, Ríos 2012).

## VENTOS SOPRANDO EM TERRAS BAIXAS BRASILEIRAS: CONTEXTO PAULISTANO

Ao contrário dos casos sul-americanos supracitados, São Paulo não figura dentro deste *movimiento sikuri*, embora compartilhe características de alguns dos contextos mencionados acima. A existência de uma “*ola latinoamericana*” (Garcia 2012) é uma delas, que por meio de discos, programas de rádios, gravação de repertório folclórico – principalmente argentino e chileno – artistas e intelectuais, brasileiros e exilados, estimulou em meados da década de 1970 a formação de *conjuntos andinos*, que encontrava espaços de atuação, com público principalmente universitário (Teófilo 2017). Esse período forjou um imaginário da “sonoridade dos Andes” na cidade que ainda persiste, – representada por alguns grupos – mas que não caracteriza as práticas autóctones de imigrantes *aymaras* e *quechuas* que hoje musicam pela cidade. Também nesse sentido, a capital paulistana não vive, presentemente, uma dinâmica cultural e musical que possa configurar uma extensão desse *movimiento sikuri*. Como veremos abaixo, em traços largos, o contexto paulistano é configurado seja pela sua diversidade de instrumentos e estilos musicais interpretados (e não prioritariamente o *siku*), de diferentes referencialidades regionais altiplânicas, seja pela tendência à homogeneidade na formação de grupos, comumente constituídos entre familiares, vizinhos e amigos, entre homens tocadores e mulheres bailarinas, quase todos migrantes *aymaras* e *quechuas* vindos de diversas zonas do Altiplano boliviano e peruano.

Atualmente, são vários os conjuntos ativos na cidade, tais como: o Conjunto Autóctono Jach’a Sikuri de Italaque – Nuevo Amanecer, Grupo Autóctono Huaycheños del Corazón, o Centro Cultural Kollasuyo Maya, a Comunidad Autóctona Vientos del Ande, o Bloque Moseñada Hijos de Luribay, o Conjunto Moseñada Hijos de Murumamani 100x100 Brasil Bolívia, a Juventud Moseñada 5ª Sección Araca, a Juventud Chicheña, a Comunidad Autóctona Coquero e o Conjunto Autóctono Waly Wayras. Outros deles são formados por pessoas *aymaras* do sudeste peruano, como o Conjunto de Música y Danza Autóctonas Qhantati Ururi de Conima – Filial Brasil e o Grupo de Arte 14 de Septiembre<sup>16</sup>. Mencionados pelas comunidades andinas imigrantes em São Paulo majoritariamente como conjuntos autóctones, isto é, como grupos dedicados à prática da música e dança autóctones altiplânicas, em geral neles integram uma maioria de pessoas *aymaras*, imigrantes vindos do eixo territorial entre os Lagos de Poopo e Titicaca, isto é, dos departamentos altiplânicos do Estado Plurinacional da Bolívia, como Oruro, Potosí, La Paz, e em menor proporção, *aymaras* de Puno, Peru. Entre eles também estão, em menor quantidade, famílias e pessoas *quechuas* dessas mesmas regiões e ainda do departamento

<sup>16</sup> Também existem outros grupos informais, de composição quase estritamente familiar, que atuam em festas comunitárias bolivianas, principalmente nas datas mais ativas dessas comunidades migrantes.

de Cochabamba<sup>17</sup>. Vale mencionar que alguns destes conjuntos também incorporam alguns integrantes brasileiros, normalmente, filhos, filhas, esposas e namoradas de tocadores *aymaras* bolivianos.

Entre alguns grupos constituídos desde meados dos anos noventa, outros com poucos anos de formação, esses conjuntos autóctones partilham algumas similaridades, mas também várias diferenças que particularizam cada um. Quase todos são formados entre famílias e amigos próximos, contando com a presença de bebês a pessoas de sessenta anos, mantendo uma maioria ou totalidade de tocadores homens e bailarinas mulheres. Em São Paulo, estes grupos se dedicam a musicar diferentes estilos autóctones altiplânicos, interpretando diversos instrumentos aerófonos, como o *siku*, a *tarka*, o *pinquillo*, o *moseño*, a *quena*, a *zampoña*, conforme sazonalidades e repertórios referenciados em zonas específicas do Altiplano boliviano e peruano. Alguns deles, como o Bloque Moseñada Hijos de Luribay, o Conjunto Moseñada Hijos de Murumamani 100x100 Brasil Bolívia e a Juventud Moseñada 5ª Sección Araca, interpretam exclusivamente *moseñadas* vindas do sudeste do departamento de La Paz. Outros, como os Vientos del Ande e os Huaycheños del Corazón, ensaiam e apresentam diferentes repertórios altiplânicos, entre *sikuriadas*, *khantus* e *j'acha sikuris de italaque*. Alguns encontram-se para ensaiar e atuar apenas dentro do calendário de festas comunitárias andinas, respeitando a correspondência do estilo musical com cada época, por exemplo, em tempos de carnavais, em fevereiro e março, quase todos os grupos dedicados ao *moseño* e a *tarka* tocam, respectivamente, *moseñada* e *tarkeada*, conforme é costume nas suas regiões de referência. Poucos se dedicam ao *sikus* e às *zampoñas* durante todo o ano, independentemente da sazonalidade da tocada desses instrumentos. Embora consideremos vários vínculos entre estes conjuntos é importante fazer notar traços que os diferenciam e particularizam, fundamentais em suas dinâmicas intercomunitárias, em seus processos identitários grupais internos e em suas reestruturações locais altiplânicas.

De qualquer forma, ao trazerem instrumentos, trajes e práticas para a capital paulistana e ao se articularem entre a difusão musical altiplânica e a manutenção comunitária em São Paulo, todos estes grupos vão se afirmando na cidade como pessoas bolivianas e peruanas, mas também como pessoas expressivamente *aymaras* e *quechuas*. Conformando, então, seu caráter fortemente transnacional, esses tocadores e essas bailarinas vão construindo formas e expressões de existência em São Paulo.

<sup>17</sup> Para além destes conjuntos com uma maioria de integrantes *aymaras* e *quechuas*, existem outros grupos dedicados a interpretação e divulgação de músicas autóctones altiplânicas, criados e mantidos por uma maioria de pessoas não-indígenas, como as Lakitas Sinchi Warmis (Pizarro 2017).

## O MUSICAR DO KOLLASUYO MAYA: SEUS CAMINHOS E REDES PELA CIDADE DE SÃO PAULO



Imagem 5. Kollasuyo Maya (Mariana Teófilo, fotograma digital, São Paulo, 2019)

Todos esses conjuntos se constituem como “comunidades de prática” (Wenger 1998) que se interrelacionam em constelações de comunidades, mais ou menos formalizadas por articulações entre alguns destes grupos como no caso do Centro Cultural Andino Amazónico, ou para além deles, por exemplo, junto a coletivos folclóricos bolivianos, como a Associação Cultural Folclórica Bolívia Brasil (ACFBB). Nesse sentido, grande parte deles tendencialmente circulam por locais já constituídos por vários setores das comunidades imigrantes andinas de São Paulo, como a Praça da Kantuta, a Rua Coimbra e o Largo do Rosário, no Bairro da Penha. Entre eles, atualmente, o Centro Cultural Kollasuyo Maya<sup>18</sup> é o único conjunto que de forma mais sistemática exercita articulações com outros circuitos culturais e constrói redes de contato e sinergia com pessoas não-originárias, nem bolivianas, peruanas ou sequer andinas.

Em 21 de junho de 2014, o grupo é fundado, afirmando-se desde já como via de “luta de resistência cultural de *los pueblos* originarios de Bolívia em São Paulo, *Brazil*, e nasce como necessidade de incentivar, vincular, transformar e difundir em diferentes linguagens a riqueza cultural dos povos originários à juventude imigrante em São Paulo e

<sup>18</sup> Segundo César Chui, Kollasuyo Maya poderia ser traduzido como “terra de cura”, como algo branco, relativo à cura e à medicina (*kolla*), vinculado a um (*maya*) território (*suyo*). Em complemento a essa tradução, pode-se agregar que *Kollasuyo* refere-se a um dos quatro territórios do *Tawantinsuyu*, o extenso território inca, correspondendo a zona andina entre a cidade de Cuzco e o norte argentino, atravessando o atual sudeste peruano, ocidente boliviano, e parte da Argentina.

ao país Brasil”<sup>19</sup>. Essa intencionalidade colocada em discurso e ativada nas práticas do grupo leva a circulação por outros espaços e a criação de novas *redes* e parcerias na produção de localidades imigrantes altiplânicas e bolivianas na cidade.

Desde 2014, os integrantes do Kollasuyo Maya vão armando um repertório musical e performático bastante amplo e intencionalmente representativo de várias regiões da Bolívia, dos departamentos mais altos, de La Paz e Potosí, aos de menor altitude, de Pando a Santa Cruz. Sem obrigatoriamente seguir a sazonalidade de cada música e ritual performado, o grupo prioriza construir uma representação eclética do seu país de origem. Segundo César Chui, atual diretor musical do grupo, o repertório está concebido para representar os três climas da Bolívia, o clima frio, o clima dos vales e o clima quente. Cada um deles seria representado por gêneros autóctones da região: no clima frio, os gêneros correspondentes são dos departamentos de Oruro, La Paz e Potosí, representados por músicas *aymaras* e *quechuas* como *pinquillada*, *khantus (sikus)* e *pifanada*. No clima dos vales, os gêneros são dos departamentos de Cochabamba, Chuquisaca e Tarija, e o clima quente seria retratado pelos gêneros musicais dos departamentos de Santa Cruz, Pando e Beni. Através da sua performance musical, o Kollasuyo Maya pretende percorrer toda a Bolívia, unindo o oriente ao ocidente boliviano. Ainda assim, visto que ainda não contam com os instrumentos característicos das outras regiões, atualmente o grupo se concentra na interpretação de músicas de clima frio, de contextos altiplânicos. Diante dessa dificuldade de acesso aos instrumentos, eles vão improvisando com o que têm a mão, por exemplo, estilos tocados com *pinquillos* são adaptados para as flautas disponíveis. Interessa lembrar que o conjunto é atualmente constituído por cerca de sete pessoas *aymaras* e *quechuas*, migrantes dos departamentos altiplânicos bolivianos. Portanto, como pessoas indígenas andinas, eles tomam para si a possibilidade de musicar, performar, constituir e representar toda a plurinacionalidade boliviana<sup>20</sup> e simultaneamente de expandir sonora e sinestésicamente a criação afetiva e sensível de localidades altiplânicas pela cidade. Assumem, assim, ao menos discursivamente, uma dupla missão representativa, plurinacional boliviana e autóctone altiplânica.

O grupo conta com composições próprias, incluindo letras cantadas sobre a gratidão sentida pelos povos e cosmogonias *aymaras* e *quechuas*, bem

19 Excerto retirado do *release* do grupo, disponibilizado às autoras e utilizado para divulgação do grupo.

20 Correspondendo a reivindicações históricas de frentes políticas, culturais e étnicas bolivianas, a Bolívia é nomeada formalmente como Estado Plurinacional pela Constituição de 2009, em consideração às várias nações indígenas que integraram o projeto de Estado-Nação republicano boliviano e a diversidade étnico-cultural do território. A partir do discurso público governamental, o termo plurinacionalidade institui, portanto, um forte aparato retórico pela expansão e rearticulação da noção de Nação.

como pelos bolivianos e brasileiros em geral. Ensaiam com alguma regularidade, normalmente na casa de algum dos integrantes. O aprendizado do repertório se dá por transmissão oral, através da escuta, mimese e memória sonora, sem o apoio de qualquer registro audiovisual ou de transcrição escrita das melodias. César comenta que seus avós lhe diziam “escuta o vento e toca na flauta”. Nos ensaios, o grupo tenta manter essa prática: escutam algumas vezes a mesma melodia e começam a tocar repetidamente até chegarem a melodia. A preservação dessas práticas pedagógicas de referência altiplânica afirma-se como um forte alicerce afetivo do conjunto, como uma forma nostálgica de manutenção de relações fraternas e musicais internas. A conservação de uma certa sequência performática em suas atuações públicas, normalmente iniciadas por um ritual de agradecimento e pedido de licença à *Pachamama*<sup>21</sup>, como ilustrado no vídeo realizado pelo grupo<sup>22</sup>, também sublinha tanto a continuação de sentidos afetivos e nostálgicos sobre práticas comuns vividas por eles em território altiplânico, em contextos familiares e comunitários, como a intenção explícita de complementar e potencializar a música e a dança interpretadas com práticas rituais, de maneira a representar com maior completude as expressividades indígenas altiplânicas.

Aproveitando algumas conexões pessoais e profissionais de alguns dos seus integrantes, já envolvidos com alguns circuitos teatrais, periféricos e políticos paulistanos, o Kollasuyo Maya vai experimentando atuar em escolas e universidades, teatros e centros culturais, e em outros espaços que usualmente não são tão frequentados pelas comunidades migrantes andinas. Desta maneira, o conjunto vai rearticulando as dimensões e densidades das localidades andinas migrantes que vão sendo construídas na cidade, expandindo a construção de sentidos do autóctone altiplânico e boliviano para além daqueles constituídos em localidades migrantes andinas já convencionais. Nesse sentido, relacionaremos brevemente duas atuações deste conjunto, episódios que ilustram o envolvimento na constituição de novas localidades migrantes e na consolidação de redes entre diferentes coletivos de São Paulo.

Em meados de fevereiro de 2017, na Praça Coronel Fernando Prestes, também conhecida como Praça da Amizade, numa das entradas do Bom Retiro, simbolicamente entre uma escola estadual e o Arquivo Municipal, entre uma igreja católica e a Secretaria de Segurança Pública do Estado, realizou-se o terceiro Território Artístico Imigrante – TAÍ, pelo coletivo Visto Permanente – Acervo Vivo das Culturas Imigrantes de São Paulo ([www.vistopermanente.com](http://www.vistopermanente.com)). Apoiado pelo edital municipal Redes e Ruas

<sup>21</sup> A *Pachamama* corresponde a uma entidade cosmogônica relacionada ao mundo terrenal em sua forma feminina, relacionada com a fertilidade, a maternidade e a renovação.

<sup>22</sup> O vídeo mencionado poderá ser visto através do link: <https://youtu.be/-j8RzOV9R-s> (Último acesso: 10.11.2020)

e pela Coordenação de Políticas para Imigrantes, da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo, o Visto Permanente deu sequência à sua proposta de transpor a virtualidade de seu acervo ao encontro presencial entre artistas, agentes culturais e grupos artísticos imigrantes ativos em São Paulo desde uma perspectiva de apropriação artística imigrante do espaço público e de confirmação da presença criativa e construtiva imigrante na cidade. Entre artistas imigrantes latino-americanos, africanos e árabes, como a cantora palestina Oula Al-Saghir, o bailarino guineense Boubacar Sidibé e a banda cubana Batanga & Cia, o Kollasuyo Maya apresentou-se nos materiais de divulgação como “bolivianos”.

Em sua atuação, introduziram-se a eles próprios como “indígenas *aymaras* e *quechuas* bolivianos” que apresentariam músicas e danças da Bolívia. Seguiram seu repertório usual, começaram por apresentar um ritual musicalizado de oferenda de folhas de coca à *Pachamama*, tocando *choquelas*, seguido por “músicas de oração e agradecimento”, nas palavras de César Chui, *j’acha sikus*, *pifanada*, *pinquillada*, *tarqueada*, *italaque*, *khantus*, *sikuris*, *quenas*, mediadas pela atuação teatral de um dos seus integrantes, Juan Cusicanqui, como *kusillo*. Numa segunda parte da atuação, menos autóctone e mais mestiça boliviana, o Kollasuyo Maya apresentou uma música e dança de cada estilo, entre *morenada*, *cueca*, *cullaguada*, *tinku* e *caporal*. Todo o repertório performado remetia principalmente às práticas musicais e culturais sobretudo do departamento altiplânico de La Paz e, em menor presença, de Oruro e Potosí, sendo que alguns desses estilos são também partilhados, com algumas diferenças, com comunidades *aymaras* do Altiplano peruano e do norte chileno e com setores populares mais amplos, como na região central e oriental boliviana, no caso do *caporal*, e o norte chileno e argentino, no caso da *cueca*. Por outro lado, entre artistas e grupos identificados por nacionalidades republicanas, o Kollasuyo Maya reafirma através do discurso, da música e da dança suas pertencas identitárias plurinacionais bolivianas, abrindo espaço a existência expressiva de bolivianidades indígenas imigrantes. Assim, apresentando-se num bairro historicamente associado a diversidade imigrante paulistana, bastante para além da andina, apoiados por uma rede de artistas imigrantes e legitimados formalmente por um poder público municipal (na época mais próximo às frentes políticas migrantes paulistanas), o grupo se expressou por meio de seus musicares andinos e bolivianos, expandindo sentidos afetivos locais, trazendo-nos, nesse exercício do transnacional, o Altiplano boliviano desde La Paz a São Paulo, fazendo-se presentes em suas particularidades étnicas e em sua amplitude plurinacional. No entanto, não é apenas em articulações migrantes e artísticas que o Kollasuyo Maya empreende a expansão de suas redes e, com elas, do Altiplano boliviano por São Paulo. Com o passar do tempo,

seus integrantes também foram se vinculando a outras conexões políticas, identitárias e musicais pela cidade.



Imagem 6. Kollasuyo Maya no Ano Novo Andino-Amazônico (Mariana Teófilo, fotograma digital, São Paulo, junho de 2019)



Imagem 7. Vista geral do Ano Novo Andino-Amazônico (Mariana Teófilo, fotograma digital, São Paulo, junho de 2019)

Em São Paulo, desde 2014, nos dias de 21 de junho, é celebrado o Ano Novo Andino-Amazônico<sup>23</sup>. O evento marca o solstício de inverno, momento em que com o sol atinge seu ponto mais alto no céu – em relação angular à linha do equador – o que representa para algumas sociedades indígenas sul-americanas, o início de um novo ciclo e renovação. O momento da chegada do Sol é precedido pela noite mais longa do ano, que na celebração das comunidades *aymara* e *quechua*, em São Paulo, é um espaço de encontro, preenchido por sonoridades e cores que remetem ao Altiplano. Em seus primeiros anos, o ato foi organizado pelo conjunto autóctone Jacha Sikus de Italaque – Nuevo Amanecer, com o apoio da comunidade andina imigrante. Em 2019, para comemoração do ano 5527<sup>24</sup>, houve uma organização coletiva, com a criação do Centro Cultural Andino-Amazônico, formada por cinco grupos: Conjunto Jacha Sikuris de Italaque Nuevo Amanecer, Grupo Autóctono Huaycheños de Corazón, Lakitas Sinchi Warmis, Centro Cultural Kollasuyo Maya e Conjunto Autóctono Waly Wayras. No âmbito do calendário festivo agrícola *aymara* e *quechua*, a festividade dá-se durante o *Awti Pacha*, portanto o que se escutava e se via na festividade, madrugada adentro, eram os diferentes estilos dos conjuntos sonoros de flautas e tubos trançados (*sikus* e *lakas*) acompanhados por bombos, *cajas* e pelas *polleras* e ponchos de quem dançava e tocava. A programação estava prevista para início às 00h até às 11h e contava com: recepção dos participantes, apresentações musicais dos grupos organizadores e convidados; encontro ecumênico; preparação das oferendas e ritual de chegada do sol, feita pelos *yatiris*<sup>25</sup>; palavra das autoridades institucionais convidadas; *aphtapi*<sup>26</sup>; e continuação da celebração. Para além dos grupos autóctones presentes, o evento contou com a participação de autoridades dos Consulados peruano, equatoriano e boliviano, do grupo Saya Afroboliviana, do grupo Ay Vida – Fred Guzman, de representantes da mídia que televisionaram o evento e de participantes imigrantes e paulistanos. A singularidade das relações constituídas nesse evento em torno do Kollasuyo Maya é interessante para ser comentada, pois ao mesmo tempo que musicam, concretizam as relações estabelecidas a partir de trajetórias pessoais e interesses do grupo.

Iniciando pela organização do evento, a criação do Centro Cultural Andino-Amazônico, com a reunião de conjuntos autóctones que estabeleceriam vínculos sociais que extrapolam essas agrupações, por exemplo, com a

<sup>23</sup> No ano de 2019 o evento foi chamado de Ano Novo Andino-Amazônico. Ele é celebrado em outras cidades e países, com suas particularidades, normalmente vinculado à chegada do solstício de inverno. Em 17 de junho de 2009, durante o governo de Evo Morales, pelo Decreto Supremo 173, 21 de junho foi oficializado como feriado nacional do Estado Plurinacional da Bolívia.

<sup>24</sup> O evento aconteceu no CMTC Clube, no bairro da Armênia. Vídeo de momentos do evento: <https://www.youtube.com/watch?v=igt2miiVcLo&t=2s> (Último acesso: 20.10.2020).

<sup>25</sup> *Yatiris* são xamãs, curandeiros e sábios entre as sociedades *aymaras* e *quechuas*.

<sup>26</sup> *Aphtapi* é um momento de partilha de alimento e convívio comunitário comum às sociedades *aymara* e *quechua*.

presença das Lakitas Sinchi Warmis, que não só marcam a presença feminina na realização de uma festividade tendencialmente masculinizada nas suas práticas organizativas e musicais, como também coloca a presença de pessoas não indígenas, nem andinas, ainda que majoritariamente imigrantes. Essa organização coletiva também simboliza a continuidade de redes construídas cotidianamente na comunidade, nas quais os tocadores cooperam (*Ayni*) na realização de eventos ligados à sazonalidade e cosmogonias altiplânicas, emprestam instrumentos e se revezam em mais de um grupo na hora de tocar, estreitando os laços que são construídos durante o musicar.

Outro ponto interessante que chamou atenção neste dia foi um trecho do discurso de abertura de César Chui, comentando a valorização das culturas indígenas – “*Nós somos indígenas, somos pueblos originários, tenemos cultura, sabemos medicina, sabemos organizarnos y por eso estamos aquí*” – ao mesmo tempo que se propunha ser um ato ecumênico, com representantes de religiões católica, de matriz africana, islâmica e indígenas da etnia Kariri Xocó. A presença de *yatiris* que vieram da Bolívia para o evento, acionou os vínculos transnacionais. No momento do ritual, a presença de outras autoridades religiosas simbolizou não só o interesse na construção de relações interculturais, como também, no contexto paulistano, as demandas de valorização de seus saberes indígenas em equivalência com outros, retomando a necessidade de afirmação dentro de um cotidiano no qual suas presenças são comumente invisibilizadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar para a participação do grupo Kollasuyo Maya nesses eventos interessa para percebermos como as redes transnacionais e locais, que o grupo mobiliza na construção da sua própria trajetória, se interconectam e produzem translocalidades, garantindo simultaneamente a manutenção de vínculos e práticas. Diante de novas redes acionadas por eles próprios ou articuladas por outros, surgem novos palcos e novos espectadores com os quais dialogam e negociam o musicar desse Altiplano boliviano e paulistano. Através de escolhas de repertório musical e performático, entre uma maioria de referências musicais altiplânicas e reencenação ritual *aymara* e *quechua*, o Kollasuyo Maya vincula pertencas identitárias e afetivas próprias, tanto pelas autoctonias *aymaras* e *quéchuas* como pela bolivianidade plurinacional. Assim, enquanto acionam e transformam identidades indígenas, também recolocam relações com as comunidades andinas imigrantes, estreitam laços com parceiros brasileiros e legitimam seus discursos perante representantes governamentais e referentes comunitários indígenas. Ou seja, o Kollasuyo Maya estende não apenas

localidades altiplânicas mas também reafirma o indígena altiplânico como boliviano e como imigrante em São Paulo. Tudo isso performando e musicando o Altiplano na cidade, presentificando-o através do ar e do vento soprados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, Saúl Raymundo. 2007. Em torno de nuevos sikuris. *Revista del Folklore: Arte, cultura y sociedad*. num. 1: 11-30.
- Acevedo, Saúl Raymundo e Carlos Huaranga Sánchez (eds.). 2007. Todo sikuri, Estudios en torno al siku y al sikuri. *Revista del Folklore: Arte, cultura y sociedad*. num.1.
- Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aramayo, Ernesto Cavour. 1994. *Instrumentos Musicales de Bolivia*. La Paz: Producciones Cima.
- Barragán, Fernando e Mardones, Pablo. 2012. Che Sikuri. Su rol en las dinámicas de reproducción aymara-quechuas y su constitución como parte de la identidad cultural de la Ciudad de Buenos Aires. III congreso Latinoamericano Antropología, Santiago, Chile.
- Baumann, Max P. 1996. Andean music, symbolic and cosmology. In *Cosmología y música en los Andes*, ed. Peter Baumann, 15-66. Madrid: Iberoamericana.
- Berg, Hans van den. 1990. *La tierra no se da así nomás. Los ritos agrícolas en la región de los aymara-cristianos*. La Paz: Paperback.
- Bigenho, Michelle 2002. *Sounding Indigenous: authenticity in Bolivian music performance*. New York: Palgrave.
- Bonilla, Julio Romero. 2013. El sikuri y el Encuentro de tropas en Colômbia. *Revista Cultural Sikuri*, Vol. 2: 22: 24.
- Caggiano, Sergio e Alicia Torres. 2011. Negociando categorías, temas y problemas. Investigadores y organismos internacionales en el estudio de la migración indígena. In *La construcción social del sujeto migrante en América Latina: Prácticas, representaciones y categorías*. Bela Feldman-Bianco, Liliana Rivera Sánchez, Carolina Stefoni & Marta Inés Villa, (comp.), 175-205. Quito: Flacso.
- Canedo, Walter Sanchez. 1996. Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos. In *Cosmología y música en los Andes*. Baumann, ed. Peter Baumann. 83-106. Madrid: Iberoamericana.
- Castelblanco, Daniel. 2018. Sikuris altiplânicos, regionales y metropolitanos: Revisión de un esquema de clasificación. In *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachi*. ed. Carlos Sánchez Huaranga, 485-510. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Castelblanco, Daniel. 2019. Del ayllu a la metrópoli: Transformación de los usos y significados de la música aymara al interior de una comunidad transnacional de resurgentistas de la música andina. *Latin American Music Review*, Vol. 40: 104-134, University of Texas Press.
- Céspedes, Gilka Wara. 1984. New Currents in "Música Folklórica" in La Paz, Bolivia. *Latin American Music Review*, vol. 5, no. 2, pp. 217-242.
- Chacón, Américo Valencia. 1989. *El siku altiplânico*. Havana: Ediciones Casa de las Américas.
- Constitución Política. 2009. *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*. Disponível em: <https://www.presidencia.gob.bo/images/Autonomia/documentos/DGA/NormativaVigente/Consitucion%20Politica%20del%20Estado.pdf> (último acesso: 10.11.2020)

- Cusicanqui, Silvia Rivera. 2015. *Sociología de la Imagen: ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Cymbalista, Renato & Xavier, Iara Rolnik. 2007. A comunidade boliviana em São Paulo: definindo padrões de territorialidade. *Cadernos da metrópole* (17), São Paulo, EDUC, pp. 119-133.
- Falcón, José. 2013. El movimiento de sikuris en Lima y la política. *Revista Cultural Sikuri*, Vol. 2, ano 1: 23-24.
- Garcia, Tânia da Costa. 2012. Abílio Manoel e a ola latino-americana nos anos 1970 no Brasil. In X Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC).
- Glick Schiller, Nina and L. Basch and C. Blanc Szanton. 1992. Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration. In *Annals of the New York Academy of Science*.
- Glick Schiller, Nina e Ulrike Hanna Meinhof. 2011. Singing new song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives. *Music and Arts in Action*, vol. 3: 21-39.
- González, Juan Pablo. 2012. Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 24:175-186.
- Ibarra, Miguel Angel. 2016. *Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano-metropolitano*. Tesis de maestría, Universidad de Chile, Santiago.
- Ikemura Amaral, Aiko. 2019. *Identity, work, and mobility amongst Bolivian market vendors in El Alto and São Paulo*. PhD thesis, University of Essex.
- Instituto Nacional de Estadística (INE). 2012. *Censo Nacional de Población y Vivienda*. Estado Plurinacional da Bolívia.
- Observatório das Migrações em São Paulo, NEPO-UNICAMP, 2020: <https://www.nepo.unicamp.br/observatorio/bancointerativo/numeros-imigracao-internacional/sin-cre-sismigra/> (último acesso: 10.11.2020)
- Pizarro, Mariela. 2017. Lakitas Sinchi Warmis: Inserción y reinterpretación de una práctica musical andina en la ciudad de Sao Paulo, como herramienta de resistencia. *Mundo Sikuri*, edição especial: 79-82.
- Podhajcer, Adil. 2011. El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú). *Latin American Music Review*, Vol. 32, No. 2: 269-293.
- Podhajcer, Adil. 2015. Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires. *Revista Musical Chilena*, Vol. 69, No. 223: 47-65.
- Reily, Suzel, Flavia Camargo Toni e Rose Satiko Gitirana Hikiji. 2016. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*. Projeto temático FAPESP 16/05318, Campinas.
- Ríos, Fernando. 2012. The Andean "Conjunto", Bolivian "Sikureada" and the Folkloric Musical Representation Continuum. *Ethnomusicology Forum*, vol. 21, n. 1: 5:29.
- Sayad, Abdelmalek. 1998. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp.
- Silva, Sidney Antônio. 2008. "Fases da latinidade: hispano-americanos em São Paulo". *Textos Nepo* n. 55.
- Silva, Sidney Antônio. 2012. Bolivianos em São Paulo. Dinâmica cultural e aspectos identitários. In *Imigração boliviana no Brasil*, Rosana Baeninger (coord.), Campinas, Núcleo de Estudos de População (NEPO), 19-34.
- Sinti, Nirvana. 2017. Llegó a Bogotá sin migrantes: génesis de la práctica musical sikuri en la capital colombiana. *Mundo Sikuri*, edição especial: 83-87
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

- Small, Christopher. 1999. El musicar: Um ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de música*, v. 4.
- Souchaud, Sylvain. 2010. A imigração boliviana em São Paulo. In *Deslocamentos e reconstruções da experiência migrante*, Ademir Pacelli Ferreira, Carlos Vainer, Helion Póvoa Neto, Miriam de Oliveira Santos. Garamond, 267-290.
- Stobart, Henry. 2006. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. London: Routledge
- Teófilo, Mariana Santos. 2017. *Canções populares e seus trânsitos: fluxos e tendências na América Latina*. Dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Truzzi, Oswaldo. 2008. Redes em processos migratórios. *Tempo Social*. Revista de sociologia da USP, v. 20: 199-218.
- Turino, Thomas. 1989. The Coherence of Social Style and Musical Creation among the *Aymara* in Southern. *Ethnomusicology*, vol. 33: 1-30.
- Turino, Thomas. 1993. *Moving away from silence: Music of Peruvian Altiplano and then Experience of urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press
- Vega, M. A. 2012. Prácticas y discursos feministas entre las jóvenes de las bandas de sikus de Buenos Aires en el contexto del buen vivir. *Mitológicas*, XXVII. Buenos Aires: CAEA.
- Wahren, Cecilia. 2016. *Encarnaciones de lo autóctono: prácticas y políticas culturales en torno a la indianidad en Bolivia a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires: Teseo.
- Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Xavier, Iara Rolnik. 2012. A inserção socioterritorial dos migrantes bolivianos. Uma leitura a partir da relação entre projetos migratórios, determinantes estruturais e os espaços da cidade. In *Imigração boliviana no Brasil*, Rosana Baeninger (coord.), Campinas, Núcleo de Estudos de População (NEPO), 109-154.

**Cristina de Branco** desenvolve seu projeto de doutoramento em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura, intitulado "Performando indigeneidades em deslocamento – Reinvenção identitária migrante através da atuação *aymara* e *quechua* em São Paulo e em Buenos Aires", a partir da observação participante, de entrevistas semi-estruturadas e da realização audiovisual compartilhada. Orientada pelo Prof. Dr. João Leal (NOVA) e pela Profa. Dra. Bela Feldman-Bianco (UNICAMP), bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (PD/BD/137656/2018) e filiação ao PPGAS – UNICAMP durante o trabalho de campo em São Paulo. E-mail: cristinadebranco@gmail.com

**Mariana Teófilo** é doutoranda no programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp sob orientação de Suzel Ana Reily. Por meio de entrevistas semi-estruturadas e observação participante desenvolve o trabalho intitulado provisoriamente de "Jallalla São Paulo: Um musicar migrante andino boliviano" com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: mariana.s.teofilo@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 01/09/2020  
Reapresentado: 17/11/2020  
Aprovado: 11/12/2020