

Do que estamos falando quando falamos de música nos Andes? Notas sobre as condições de existência e a fetichização da alteridade no estudo da música indígena dos Andes peruanos contemporâneos¹

What do we talk about when we talk about music in the Andes? Notes on the conditions of existence and the fetishization of radical alterity in the study of music in the Peruvian Andes

Juan Javier Rivera Andía

University of Bonn, Bonn, Alemanha

rivera.jj@pucp.edu.pe

1

Resumo: A música nos Andes é parte integrante da vida das pessoas, das suas cosmologias, estéticas e do seu sentido de pertencimento a uma coletividade e de uma posição em contextos específicos. Os estudos dessa região também descrevem a música como uma força poderosa na criação e consolidação de alianças, capaz de atribuir uma “assinatura” local para cada grupo, atraindo estrangeiros para determinadas regiões. O objetivo deste artigo é discutir as concepções musicais indígenas e as práticas relacionadas à produção musical não humana, bem como a fetichização de sua alteridade radical em um cenário saturado pelo extrativismo nos Andes peruanos contemporâneos.

Palavras-chave: Andes. Peru. Música. Não humanos. Alteridade.

1 - O presente artigo é uma versão revisada e traduzida do texto intitulado *Humanos y no humanos en la música indígena de los Andes contemporâneos*, publicado no livro *Humanidad. Categoría o condición. Un viaje antropológico* editado por Montserrat Ventura, Josep Lluís Mateo e Montserrat Clua (Barcelona: Bellaterra, 2018, p. 201-213); e de outro texto intitulado *Andean musical expressions. Ethnographic notes on materialities, ontologies, and alterities*, publicado no livro *The Andean World* editado por Linda J. Seligmann e Kathleen S. Fine-Dare (Londres: Routledge, 2018, p. 452-470).

Abstract: Music in the Andes as elsewhere is integral to people's livelihoods, their cosmologies, aesthetics, their sense of belonging to a collectivity, their positioning in specific contexts. The studies of this region certainly describe it also as a powerful force creating and consolidating alliances, providing a local "signature" for each group and attracting foreigners to certain regions. What these notes want to discuss are both certain indigenous conceptions and practices related to non-human music production and the fetishization of their radical alterity in contemporary Peruvian Andes' extractivist-saturated setting.

Keywords: Andes. Peru. Music. Non-humans. Alterity.

Recebido em 20 de agosto de 2020.

Aceito em 15 de novembro de 2020.

Tradução de Indira Viana Caballero

Do que estamos falando quando falamos de música nos Andes? Notas sobre as condições de existência e a fetichização da alteridade no estudo da música indígena dos Andes peruanos contemporâneos

Juan Javier Rivera Andía

É legítimo falar de música se tivermos em mente que estamos nos referindo a uma qualidade mais do que a uma coisa.

Marc Brightman²

Não é a criatividade cultural que produz música; mas ao contrário, é o poder criativo da música (música aprendida do ambiente não humano) que reproduz cultura e povo.

Marc Brightman³

3

O objetivo destas notas é reunir — sobretudo a partir de minhas próprias observações provenientes de longo trabalho de campo na serra central e setentrional do Peru, mas também de fontes etnográficas disponíveis sobre outras regiões dos Andes peruanos contemporâneos — um pequeno conjunto de perspectivas de alcance geral acerca de duas questões (uma, de maneira principal, e a outra de forma secundária) relacionadas com a música de origem indígena nas terras altas peruanas. A primeira questão que abordaremos é a natureza desta música quando levamos em conta o papel de determinadas entidades não humanas em sua afinação. Queremos destacar aqui que a participação de não humanos na produção musical nos Andes constitui uma alteridade cuja análise, desde nosso ponto de vista, seria inescapável para qualquer estudo de etnomusicologia andina interessado na natureza da música nessa região. A segunda questão diz respeito a uma crítica mais geral sobre determinadas políticas culturais que se cruzam, no caso peruano, com essa alteridade produzindo sua mercantilização e/ou sua invisibilização. Na última seção, abordaremos de maneira inevitavelmente marginal e breve as formas em que a alteridade derivada desse papel dos

2 - "It is legitimate to speak of music if we bear in mind that we are referring to a quality rather than to a thing" (BRIGHTMAN, 2016, p. 100).

3 - "It is not cultural creativity that produces music; on the contrary, it is the creative power of music (music that is learned from the nonhuman environment) that reproduces culture and people" (BRIGHTMAN, 2016, p. 119).

nãos humanos na produção musical costuma ser submetida a um processo de fetichização, aliás, não de todo inusual no contexto sociopolítico atual do país.

Assim, estas notas não pretendem, evidentemente, constituir-se como uma síntese exaustiva do panorama musical das terras altas no Peru, nem muito menos deixam de estar consciente do preço que tem toda tentativa de generalização (ainda que, no presente caso, esta esteja mais ou menos temporal e espacialmente restringida) com respeito às enormes variações internas da música nesse território. Deste modo, falar de música indígena nos Andes contemporâneos, inclusive se nos limitássemos apenas à parte circunscrita ao território peruano, implica abarcar uma imensa variedade de sons, tanto quanto as regiões incluídas neste espaço geográfico chamado de “Andes”, cuja diversidade (em termos geográficos, linguísticos, sociais, políticos e culturais) tem sido enfatizada há muito tempo neste vasto território onde “todas as generalizações, com exceção de algumas [...] são problemáticas” (TURINO, 2004, p. 124) e o “sentido musical tem que ser estudado a nível local” (TURINO, 2004, p. 141).

Contudo, acreditamos que o principal desafio para qualquer tentativa de abordar este tema é aquela forma de “variedade” cuja dificuldade de tratamento talvez possa ser melhor ilustrada com estudos sobre canções. Assim, por exemplo, as recopilações de canções de origem indígena nos Andes costumam, via de regra, assumir que estas, em primeiro lugar, estão primariamente compostas de “palavras” – e não, por exemplo, de vozes não articuladas tais como choros, gritos ou sussurros (ARCE, 2014, p. 15; OROBITG, 2015) – e, em segundo lugar, que se diferenciam umas das outras, seja por alguns “títulos” ou “versos” distintivos (MONTROYA *et al.*, 1997). Dessa forma, poucos estudos (QUIJADA, 1957; VIVANCO, 2012) se deixaram levar por aquilo que encontraram

– como o uso indistinto ou intercambiável de certos segmentos líricos –, e não conhecemos nenhum que aborde algo tão crucial como o problema da autoria, nem sempre humana, das canções.

Poderíamos mencionar um segundo exemplo – bastante familiar para outras regiões ameríndias – daquilo que se costuma tomar como certo desde o momento em que falamos de “música” nos Andes. Isso diz respeito a algo tão elementar neste campo como é um instrumento musical. Com efeito, o que é um instrumento musical nos Andes? É algo “usado” por seres humanos para emitir sons, ou se trata em si mesmo de um agente não humano com suas próprias e distintivas necessidades e intencionalidades? Ou ainda: quem torna possível o correto funcionamento desses “instrumentos”? Aqueles que chamamos de “músicos”⁴ ou algumas entidades não humanas encarregadas de sua afinação (usualmente noturna)? Se levarmos a sério a etnografia poderemos ir além. Aquilo que permite que um instrumento “soe bem”, isto é, que seja audível, não seria uma espécie de oposição entre as origens dos materiais com os quais são fabricados? Por exemplo, as peles de um predador e de uma presa, ou as madeiras de uma árvore da serra e de outra das planícies.

Além destas diferenças sobre aspectos tão fundamentais como a natureza daquilo que produz certo som e sobre o que permite que uma determinada melodia exista, podemos destacar ainda um terceiro exemplo, que se refere ao que Xavier Bellenger chama de “estandarte” ou “assinatura sonora” (2007, p. 81-83): “marcadores internos” ou “retoques sucessivos” que sirvam para identificar grupos ou *ayllus*⁵ específicos. As variações entre esses marcadores ou “estandartes” são mínimas, mas muito apreciadas pelos que têm um ouvido suficientemente preparado. De fato,

4 - Para uma aproximação da voz dos músicos nos Andes – o que não podemos oferecer aqui por questões de espaço –, ver Rivera Andía e Dávila Francke (2005).

5 - Linhagem; conjunto de indivíduos unidos por vínculos de parentesco.

“instrumentos semelhantes empregados durante a mesma festa não são intercambiáveis de um *ayllu* a outro, pois foram concebidos especificamente para cada um deles e para conferir-lhes uma assinatura sonora particular” (BELLENGER, 2007, p. 234). Podemos, então, estender o questionamento anterior sobre a unidade de análise mais pertinente no caso das canções. Onde termina uma melodia e onde começa outra? Onde termina um instrumento musical e onde começa outro? Em suma, considerar a possibilidade de haver algumas diferenças radicais na música andina (as quais não teriam por que abolir aspectos compartilhados com o mundo europeu) requer, como geralmente nos ensina a antropologia, que reformulemos de maneira reflexiva as ferramentas conceituais que usamos. Acreditamos que uma tarefa como esta vale o preço daquela generalização que invisibiliza as diferenças internas; um preço que, de fato, é próprio de qualquer exercício analítico de ânimo comparativo e sintético como o nosso, que tenta contrastar, na medida em que também trata de precisar, determinados traços próprios da música andina de origem indígena.⁶

Dessa maneira, advertindo este cosmos tão diverso como inexplorado, ou seja, tomando consciência da temeridade de nossa proposta, podemos agora apresentar o modo através do qual nos aproximaremos dela para lograr um balanço da etnografia existente sobre o tema nos Andes peruanos contemporâneos de origem indígena. Primeiramente, destacaremos a riqueza da organologia andina, não tanto através dos instrumentos de uso mais comum (BELLENGER, 1980, 1982), mas sobretudo a partir dos mais invisíveis – seja pelo contexto em que aparecem, por

6 - Autores como Matei Candea mostraram recentemente que este é o preço que se deve pagar pela recompensa do que ele chama de “comparação frontal”, isto é, a possibilidade radical de desafiar os mesmos termos nos quais a antropologia é colocada em prática. Ou seja, o preço consistiria numa certa unidade artificial: “Culturas, povos [...] ontologias, lugares, etc. sabemos que não acreditamos muito na unidade de qualquer um deles, mas precisamos deles” (CANDEA, 2017, p. 99). Candea se refere a decisões como aquelas expressas em *The Relative Native*, de “concentrar em algumas semelhanças internas (mas não exclusivas) ao domínio ameríndio e em um contraste com o ocidente moderno [que considera como] [...] principalmente uma questão de escolha do nível da generalidade; que não tem valor ‘essencialista’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 211-212). Para um exemplo recente sobre música tocada com aerofones na Amazônia brasileira, ver Fausto (2020, p. 73-122).

sua simplicidade material ou pela região em que se encontram. Desta forma, queremos ressaltar precisamente o quão necessária é a atenção etnográfica às diversidades internas no panorama musical dos Andes peruanos de origem indígena.

Após esta apresentação em torno das visibilidades e invisibilidades da música nos Andes peruanos contemporâneos, nos aproximaremos das suas dimensões audíveis, as quais acreditamos poderiam nos ajudar a compreender a natureza da música indígena em dita região. Aqui, consideraremos a existência de uma teoria andina da audibilidade, isto é, daquilo que torna possível a “música”: os aspectos relacionados com a afinação dos instrumentos musicais (encarregada a entidades não humanas) e o caráter “vivo” (ou “agencial”) de alguns “instrumentos” com necessidades próprias (de bebidas alcoólicas, água e tabaco, por exemplo).

A seguir, abordaremos as distintas fronteiras do audível e as formas nas quais elas podem entremesclar-se ou interromper-se mutuamente. Posto que nossa intenção é delinear brevemente o cenário no qual se desenvolve a fetichização da música, a qual trataremos no final do texto, mencionaremos aqui somente três tipos de fronteiras que operam usualmente na música andina: a divisão entre gêneros (em quéchuá: *qari*, homem; e *warmi*, mulher); a distribuição etária (em quéchuá: *maqta*, moço ou jovem; e *runa*, pessoa, ser humano, gente); e aquela entre contextos (rituais locais que podem ser diferenciados entre os de origem indígena e os chamados de “espetáculos folclóricos”, isto é, concursos globalizados de dança e música indígena).

Tendo isso em vista, assinalaremos como essas fronteiras não apenas se misturam ou se sobrepõem, mas também como elas enfrentam-se ou tentam suprimir-se mutuamente. Ilustraremos esta confrontação na dimensão do audível, evocando

as perspectivas sobre as confrontações ontológicas recentemente descritas por alguns estudiosos das terras baixas sul-americanas (BLASER, 2009).

Retomaremos as confrontações acima assinaladas para abordar o último ponto, ou seja, o tratamento contemporâneo da alteridade não humana constitutiva da produção musical de origem indígena nos Andes peruanos. Por meio delas tentaremos mostrar como, certas dinâmicas da patrimonialização da música “tradicional” ou “indígena” podem, na realidade, expressar não somente uma fetichização da “cultura” andina, mas um verdadeiro ordenamento hierárquico do que deve ser preservado e o que pode ser descartado na música dessa região (BESSIRE, 2014).

Entretanto, antes de iniciar com o primeiro ponto, cabe ressaltar que não optamos aqui por listar ou glosar uma “tipologia” da música nos Andes que pretenda classificá-la em “ritmos”, “melodias”, “danças” ou “performances” (“*huaynos*”, “*mulisas*”, “*carnavales*”, “*takis*” entre outras). Tampouco nos parece interessante privilegiar a dimensão “identitária” da música (distinguindo, por exemplo, uma esfera “indígena” de outra considerada “*mestiza*”). Acreditamos que, antes de propor uma tipologia musical que seja pouco produtiva, é necessário analisar os componentes básicos disso que estamos chamando de música andina no Peru. Em outras palavras, suas concretudes materiais visíveis e invisíveis (tanto para a sociedade nacional como para os estudos andinistas), suas formas de audibilidade (isto é, as teorias indígenas da música), suas fronteiras ou coordenadas mais usuais e, finalmente, os enfrentamentos e políticas que são postos em jogo no momento de abordar (ou obviar) a alteridade constitutiva da afinação não humana da música no contexto daquelas coordenadas que atravessam o estudo do audível no Peru atual. Este será nosso empenho à continuação.

A diversidade interna da música andina: instrumentos visíveis e invisíveis

Nesta seção nos concentraremos somente nos instrumentos que são de uso local nos Andes – ficando de fora, portanto, os instrumentos manufaturados usualmente presentes nas “bandas de música” (ROBLES, 2000; OLSEN, 2007b [2000], p. 28; YEP, 2015). Os dois primeiros são a *tinya* e a *dulzaina*, instrumentos musicais cujos usos são mais estendidos na área andina: o primeiro é de origem indígena e o segundo de origem europeia. Em seguida, abordaremos outros dois instrumentos (um cordofone e um aerofone),⁷ que ilustram o caso inverso: profundamente arraigados nos povos indígenas andinos, esses instrumentos musicais se mantiveram, até agora, desconhecidos pela etnografia andina. Como veremos aqui também, um deles de evidente inspiração europeia, enquanto o outro não poderia ter outra origem que não a ameríndia.

A *dulzaina*, classificada no *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (de agora em diante MIM) do Instituto Nacional de Cultura como um “*Oboe, Aislado, de Tubo cónico, con Agujeros*” (INC, 1978, p. 253), está registrada desde o início do *Virreinato* no Peru. No século XVI, a *dulzaina* era tocada por “*indios*” durante várias atividades importantes, como “eleição de prefeitos, autos de fé, passeio de estudantes, passeio do estandarte real” e inclusive, como aconteceu em Lima, no dia 15 de junho de 1556, para receber um vice-rei (JIMÉNEZ BORJA, 1951, p. 46). Em outras regiões do Peru e do mundo hispano-americano, esse aerofone é chamado de “*chirisuya*” ou “*chirimía*” (INC, 1978, p. 253). Esta última denominação parece predominar nos Andes norte-peruanos (*ibid.*, SEVILLA, 2005, p. 42; JIMÉNEZ BORJA, 1951, p. 46-48) e equatorianos

7 - Usamos o sistema de classificação Hornbostel-Sachs de instrumentos musicais, o qual os classifica segundo o material ou a parte do instrumento que produz o som.

(TOBAR, 1981, p. 42) – assim como na América Central (McNETT, 1960) e na Espanha.⁸

A *tinya*⁹ é classificada, segundo o MIM, entre os “*tambores de Marco, sin Mango, de Dos Cueros*”¹⁰ (INC, 1978, p. 102) e é encontrada em praticamente toda extensão dos Andes centrais. Em algumas regiões é tocada sozinha como, por exemplo, nos rituais de marcação do gado¹¹ do Vale de Chancay (RIVERA ANDÍA, 2003). Em outros contextos, a *tinya* pode ser tocada junto com outro instrumento. Este, que pode ser executado inclusive pela mesma pessoa é, com frequência, um aerofone (como o *pinkullu*, nome genérico para flauta, ou a *dulzaina*), mas também pode ser um idiofone (como a maraca). Em alguns casos, só a pele da caixa é percutida, sem ser tocado o aro ou anel. Em outros, golpeia-se a caixa, alternativamente, sobre o couro e sobre o aro ou anel, produzindo-se assim os sons contrastados que se sucedem alternativamente.

Em meados do século passado, foi justamente a *tinya* que parece haver substituído, outro instrumento tocado nas marcações de gado¹² do Vale de Mantaro (departamento de Junín, Peru). Tratava-se de uma metade de abóbora que era golpeada enquanto flutuava de boca para baixo sobre a água (RIVERA ANDÍA, 2003, p. 514-520). À diferença deste instrumento, do qual temos apenas testemunhos orais (pois desapareceu sem nunca ter sido descrita), vamos descrever aqui, de forma sucinta, outros instrumentos andinos dos quais temos observações diretas que se mantiveram invisíveis até hoje, o que se deve ao vazio etnográfico que ainda afeta a várias regiões dos Andes (como é o caso de Lambayeque, no norte do Peru): a *cañareja* e o *kinran pinkullu*.

8 - Sobre os dados morfológicos sobre a *dulzaina*, ver Rivera Andía (2013).

9 - Outros nomes registrados são: “*tinguia*”, “*tinyacha*”, “*tintaya*”, “*wancartinya*”, “*huancartinya*” e “*caja*” (INC, 1978, p. 103). Sobre a importância das sociedades pré-colombianas do Peru no desenvolvimento e distribuição do tambor na América, segue sendo de interesse o clássico artigo de Izikowitz (1931).

10 - Um tambor de marco é um tipo de membranofone cujo diâmetro de sua pele é maior que a sua profundidade.

11 - Os rituais de marcação do gado (nativo ou de origem europeu) chamados usualmente de *herranza* ou *rodeo* são encontrados ao longo dos Andes e parecem adquirir sua maior complexidade – no que diz respeito a sua duração, etapas e expressões gestuais, narrativas e musicais associadas – nas regiões centrais e sulistas.

12 - Ver nota anterior.

O primeiro deles, a *cañareja*¹³, é um cordofone presente somente na serra de Lambayeque, que até pouco tempo atrás não havia sido registrado (RIVERA ANDÍA, 2013).¹⁴ Por suas características morfológicas¹⁵ e sonoras, constitui um caso único nos Andes. É notável que sua fabricação requeira certas prescrições estritas (como a abstinência sexual e a evitação de produtos que “rebetam” no momento de sua preparação, por exemplo, o milho tostado).¹⁶ São os homens, quase sempre com mais de 50 anos, que fabricam e tocam a *cañareja*, porém, são as mulheres as principais destinatárias de sua música, pois a função principal deste instrumento é a sedução das moças.

O segundo instrumento “invisível”, o *kinran pinkullu*, é uma flauta transversa, fabricada e conhecida apenas em alguns *caseríos*, povoados, dos Andes setentrionais do Peru, com muito poucos intérpretes ativos (RIVERA ANDÍA, 2011). Se *pinkullu* é o nome genérico das flautas nos Andes, *kinran* é traduzido, em vários casos, como “*echado*” ou “*recostado*” (QUESADA 1976; LAIME, 1996), aludindo à posição horizontal em que se toca este instrumento. No contexto andino, o *kinran pinkullu* tem duas características que o distinguem de todos os casos conhecidos até o momento:¹⁷ uma é sua morfologia e outra é sua vinculação exclusiva a uma tradição feminina.

Com efeito, o MIM nem sequer menciona a existência, nos Andes, de uma flauta transversa fechada em ambos os lados (INC, 1978, p. 220), tal como sucede com o *kinran pinkullu*. Além disso, este tem apenas três orifícios, diferentemente das transversas registradas no MIM, as quais têm entre cinco orifícios (na “*quena*

13 - Mesmo em um território relativamente pequeno a *cañareja* aparece com vários outros nomes locais: *vihuela*, *charanga*, *charanguilla* e *china*.

14 - Romero (1996) publicou um disco com dois pequenos fragmentos de canções tocadas com esse instrumento. No entanto, nem o breve texto que o acompanha, nem o documentário a respeito (CÁNEPA, 1991), descrevem a morfologia desse instrumento ou proveem alguma imagem do mesmo.

15 - Para os dados morfológicos sobre a *cañareja*, ver Rivera Andía (2013).

16 - Cabe notar que esta variação da associação entre a preparação do milho e a sexualidade desenfreada, já está presente no manuscrito de Huarochirí - onde um homem grande jaz doente após sua mulher oferecer a outro um grão de milho que antes, enquanto era tostado, havia caído em seu sexo (ARGUEDAS, 1966).

17 - Tratamos aqui neste texto somente das transversas de madeira feitas à mão, não das flautas transversas de metal que são usadas nas bandas de música de inspiração militar (INC, 1978, p. 225; OTTER, 1985, p. 94; ROMERO, 2001).

través” da província de Pomabamba, em Ancash; no pífano de Cuzco; e no “*pito*”, nome local para transversa, de Apurímac) e oito (na flauta de San Martín e do Amazonas)¹⁸. Apesar da variedade de flautas transversas andinas, não parece haver casos etnográficos similares ao *kinran pinkullu*. Surpreendentemente, outras flautas transversas pré-colombianas, ao contrário, parecem idênticas ao *kinran pinkullu* (STEVENSON, 1968, p. 268; JIMÉNEZ BORJA, 1951, p. 120-138; BOLAÑOS, 2007, p. 87; SCHJELLERUP, 1991, p. 22), pois estão cobertas em ambos os lados, com um orifício no extremo proximal e dois no distal: “Eles consistem em tubos, os quais são fechados de ambos os lados. A extremidade proximal é o orifício de sopro, e a extremidade distal duas paradas” (IZIKOWITZ, 1935, p. 300). De modo semelhante, as flautas transversas amazônicas também têm uma morfologia próxima a do *kinran pinkullu*: costumam estar seladas em ambos os extremos e têm poucos orifícios de digitação. A transversa *aguaruna*, por exemplo, é praticamente idêntica ao *kinran pinkullu* (INC, 1978, p. 483). Em suma, por sua morfologia, o *kinran pinkullu* está mais próximo da transversa tocada por certos povos amazônicos e pré-colombianos da costa do que daquelas registradas em outras regiões dos próprios Andes.

O que torna possível a música nos Andes? Natureza e alteridade de uma música tocada por instrumentos afinados por entidades não humanas

O que torna propriamente audível um instrumento musical nos Andes? Em outras palavras, o que é que, desde uma perspectiva indígena, permite que exista aquilo que chamamos de música? Inspirados pela observação de Stobart, de que “[a]s várias

18 - De fato, estas parecem herdeiras da transversa tradicional da Europa, onde se tornou comum no século XVII (WILMOTTE, 2009). Segundo Izikowitz (1935, p. 297-303), todas as transversas etnográficas andinas, das quais teve notícias, seriam de origem posterior ao contato com a Europa.

formas de música tocadas pelos humanos são apresentadas como expressões da terra e da paisagem e não como originárias da criatividade humana” (2006, p. 102), destacaremos dois elementos para uma possível resposta.

A literatura etnográfica testemunha, de maneira persistente, ainda que não sempre muito estudada, a prática de deixar os instrumentos musicais (principalmente cordofones, mas também aerofones e membranofones) em certos lugares durante toda a noite da véspera de seu uso. Esses espaços costumam ser próximos a correntes de água (margens de uma cachoeira, pontes sobre riachos, ou cavernas onde são veneradas cruces associadas a determinados mananciais). O propósito, afirmam as mesmas fontes, é que certas entidades não humanas (às vezes, personificadas como “*sirenas*”) afinem o instrumento.

No entanto, não se trata apenas de sublinhar que os humanos não são os únicos responsáveis de uma produção apropriada da música. Esta requer também a intervenção prévia de outros elementos não humanos que formam parte da própria manufatura dos instrumentos musicais. Assim, há relatos de casos em que são colocados dentro do instrumento uma pimenta, um dente de alho ou, até mesmo, o corpo de um passarinho (JIMÉNEZ BORJA, 1951). Em outros casos, mais do que incorporar um elemento, de certo modo suplementário, dentro do instrumento, trata-se do material mesmo que, poderíamos dizer, o sustenta. Acontece assim com a madeira da qual são feitas algumas das flautas dos Andes setentrionais. Esta deve ser proveniente de uma árvore onde se praticam ritos específicos – velas são acessas sob seu tronco e, com o propósito de proteger, são deixadas, sobre seus ramos, bolsas de terra das parcelas do visitante, lã de seu gado e até cabelos de seus parentes.

No caso da fabricação de cordofones, como a *cañareja* descrita acima, considera-se necessário usar ao menos dois tipos

de madeira que devem guardar uma relação particular entre si. Isto é, as madeiras para a coberta e o fundo devem ser provenientes de árvores que crescem em pisos ecológicos distintos – por exemplo, se é usado aliso para fazer a parte que cobre a caixa, se deve utilizar cedro para o fundo. Somente assim a *cañareja* será “sonante”.

Esse requisito lembra o caso das peles da *tinya* cujos couros devem provir de animais que contrastem entre si. Com efeito, em diversas regiões andinas (VILLARREAL, 1959; QUIJADA, 1957, 1982; GARCÍA, 1989; INC, 1978, p. 104), as peles de uma *tinya* não apenas devem ser distintas, mas de animais considerados antagônicos. Desse modo, os couros de um cachorro e de um *zorro* (raposa) se golpearão entre si. É este enfrentamento, ou antagonismo, entre dois seres vivos (animais ou vegetais) o que tornará possível que um instrumento, como a *tinya* ou a *cañareja*, sejam capazes de produzir música¹⁹.

Se a afinação apropriada de um instrumento musical requer a participação de entidades não humanas, não deveria surpreender-nos que a aprendizagem daquilo que se toca com um instrumento siga um princípio similar. Quem ensina, então, a tocar um instrumento? A música do *kinran pinkullu*, descrito acima, é ensinada às mulheres pelos “*encantos*”, entidades que lhes permitem escutar suas melodias nas montanhas cobertas de neve. Os homens são ensinados a tocar o tambor chamado “*bombito*” em Colcamar (na província de Luya, departamento de Amazonas, no Peru) por uma ave chamada localmente *waycho* (PUGLIESI *et al.*, 2012). Em outras regiões andinas, não só a música mas também a dança são ensinadas aos homens por entidades não humanas. Uma mostra disso vê-se durante a *herranza* no Vale de Chancay, quando os participantes do ritual seguem as pautas das celebrações que as perdizes realizam em torno das lagoas

19 - Esta concepção da produção da música, como luta ou competição de dois elementos, evoca certos aspectos das sociedades andinas que muitos estudiosos tomaram como princípios de “oposição” ou “dualidade complementar” (ver OSSIO, 1992).

(RIVERA ANDÍA, 2003). Na Bolívia, Stobart obteve relatos de que as melodias “vêm até você quando se está próximo de um rio, talvez à noite enquanto se descansa, como num sonho” (2010, p. 199). O mesmo autor sugeriu um circuito completo no qual os “músicos [...] primeiro servem como veículos”, uma vez que a música não é apenas “a voz da paisagem” (como o som produzido por certas flautas feitas de canas consideradas como ossos das montanhas), senão que também é destinada à paisagem (STOBART, 2006, p. 103-105). Finalmente, este ciclo coincidiria sobretudo com o que alguns autores que trabalham nas terras baixas sul-americanas chamaram recentemente de comunicação transespecífica (SCHOER *et al.*, 2014, p. 18), e também com a sugestão, feita por Arnold e Yapita, de “uma rede [...] ampla de comunicação entre espécies” ([2018] 1998, p. 502); isto é, numa tentativa de levar a sério as formas ameríndias de compor o mundo, contrastando com aqueles autores que vem as performances dos músicos como “fingindo ser” (ROMERO, 2013, p. 17) algo que não são.

Além deste papel dos não humanos no afinamento de instrumentos musicais, em algumas ocasiões os mesmos instrumentos aparecem como personificados e provido de intenções. Em uma etnografia publicada recentemente aparece um relato em que um instrumento musical cobra “vida” e entabula uma luta para defender seu dono (PILCO, 2012, p. 90). Esta é uma das muitas expressões de uma concepção dos instrumentos musicais andinos como possuidores de agência, como seres vivos com necessidades próprias. Assim, não é apenas porque ao se descrever as peças que integram um instrumento se evidencie um esquema que percorre as partes do corpo humano (STOBART, 1994; RIVERA ANDÍA, 2013), ou pelo fato de que quando já não seja tocado (seja porque está estragado ou lhe falte alguma peça) se considere que ele está morto. Trata-se, além disso, da presença

nos próprios instrumentos de certas qualidades compartilhadas com os humanos.

Desse modo, na serra de Lima (no departamento de Lima, Peru), costuma ser feito no aro dos tambores um orifício com o propósito de soprar fumaça de tabaco dentro do instrumento durante a noite da véspera dos rituais para o gado (RIVERA ANDÍA, 2003). Em outras regiões, “[ao tambor] se incensa com fumaça de cigarro ‘para que se esquente’” (JIMÉNEZ BORJA, 1951). No caso dos instrumentos de sopro, estes compartilham uma necessidade, não simplesmente humana, mas própria de um gênero em particular. Assim, aquelas transversas tocadas por mulheres requerem que se introduza nelas água, diferentemente das flautas e das *dulzainas* que os homens executam, as quais necessitam de aguardente (RIVERA ANDÍA, 2015). Somente dessa forma, “esquentando” os instrumentos (PUGLIESI *et al.*, 2012, p. 76), é possível obter um som apropriado ou tão “potente” que pode ser escutado desde longe (JIMÉNEZ BORJA, 1951, p. 45; STOBART, 1994).

Lembramos, finalmente, o papel da *cañareja* do norte andino na sedução das mulheres (RIVERA ANDÍA, 2013). Uma ideologia similar, que associa o som deste instrumento com o cortejo de moças, foi encontrada nos Andes do sul do Peru (TURINO, 1983; GRASSLER, 1997, p. 42), região onde as flautas também têm um papel similar (STOBART, 2010, p. 197). No norte, a descrição da atração que exerce este instrumento é canônica: um rapaz forasteiro toca sua *cañareja* de modo que a moça que lhe interessa possa escutá-lo. Contudo, somente se o jovem conseguir tocar seguindo o estilo que ela (e as mulheres de seu *pueblo*) canta, a mulher se entregará a ele.

Então, levando em conta o que permite afinar devidamente um instrumento e aprender a melodia que lhe corresponde, podemos compreender melhor em que medida o ator deste jogo

de sedução entre homens e mulheres está justamente constituído por uma sorte de acoplamento ou harmonização sonora (seja o da *cañareja* masculina ou o do canto feminino) (STOBART, 2008, p. 74-75; BERNAND, 2009, p. 89). Este ponto nos leva à divisão sexual da música nos Andes, o que trataremos à continuação.

Algumas fronteiras ou coordenadas usuais dos estudos antropológicos do audível nos Andes peruanos contemporâneos

Até o momento não contamos com uma cartografia integral da organologia andina, mas apenas com esforços nacionais que, com sorte, concentram-se em algumas de suas fronteiras internas mais notáveis (INC, 1978; BELLENGER, 1980, 1982). Por exemplo:

De Huánuco ao norte, a Flauta de Una Mano é de uso muito intenso e tem poucas variações morfológicas, enquanto que de Huánuco ao sul, o instrumento é usado com menor intensidade, existindo uma grande variedade de tamanhos nas flautas; além disso, seu uso é frequentemente isolado (INC, 1978).

Dito isto, abordaremos aqui três tipos de fronteiras, nenhuma delas geográficas, mas igualmente fundamentais e inegavelmente relevantes no estudo das práticas e concepções associadas à música indígena nos Andes peruanos contemporâneos: de gênero, de idade e de contextos de interpretação.

A excepcionalidade de um instrumento como o *kinran pinkullu*, descrito acima, destaca um padrão bastante comum nos Andes, e talvez nas sociedades ameríndias da América do Sul em geral (CHAUMEIL, 2007; HILL e CHAUMEIL, 2011), no qual o papel do músico – especialmente no caso dos aerofones (ROMERO, 2007

[2000], p. 442; OLSEN, 2007a [2000], p. 31) – é geralmente atribuído aos homens. Em relação às mulheres, foi dito que é muito mais comum encontrá-las encarregadas de cantar e dançar (BAUMANN, 1996, p. 18; STOBART, 2007 [2000], p. 429-430; COHEN e WISSLER, 2007 [2000], p. 471), sendo que seu canto têm uma influência importante nas atividades humanas, no bem-estar animal e no desenvolvimento dos cultivos (STOBART, 1994; ARCE, 2014, p. 4). Este tipo de divisão sexual da música está em consonância com outras análises distintas de gênero, as quais incluem, por exemplo, diferentes formas de comunicação entre humanos e não humanos expressas tanto nos requisitos para estabelecer esta comunicação quanto em sua justificativa (RIVERA ANDÍA, 2015).

Um crescente acesso às novas tendências musicais e às possibilidades tecnológicas de divulgação (digital e virtual) (STOBART, 2011b, p. 335) parece ter fomentado o “cosmopolitismo” musical expresso pelo interesse por instrumentos e ritmos de fora das cidades e regiões (ORTIZ RESCANIÈRE, 1999). Atualmente, praticamente todos carregam seu próprio conjunto musical portátil. Mais do que notícias ou comentários, o que essas pessoas escutam é mais ou menos um determinado repertório de canções heterogêneo, no sentido de estilos musicais diversos cujas procedências variam, e incessantemente repetido, que vem acompanhado de saudações constantes que os jovens apaixonados gostam de enviar uns aos outros. Mesmo os jovens das regiões mais isoladas tendem a se manter atualizados com uma variedade surpreendente de ritmos, de “cantores folclóricos” regionais a bandas de “pop latino” panamenho ou, por influência de missionários protestantes, hinos em línguas indígenas (SEEGER, 2007 [2000], p. 57; STOBART, 2011a; BUTTERWORTH, 2014).

Essas tendências das duas faixas etárias reunirem diferentes instrumentos musicais e contextos de atuação, parecem apontar

para uma lacuna de gerações em termos de preferências musicais e do conhecimento necessário para fazer e também para tocar certos instrumentos locais. Por um lado, temos um conjunto de instrumentos musicais de fabricação local que são tocados por adultos e idosos – que os consideram antigos e seus –, e que estão associados predominantemente a contextos rituais, restritos à esfera local, tendendo a ser objeto de exotização regional ou nacional. Tais instrumentos geralmente são executados em rituais que envolvem entidades não humanas (como imagens católicas, “espíritos” de montanhas ou lagos), os quais inserem seus participantes em práticas que enfatizam a propriedade da terra, a agricultura e as trocas de trabalho e serviços como fontes de riqueza.

Por outro lado, existe um conjunto de instrumentos, principalmente eletrônicos (OLSEN, 2007b [2000], p. 51), considerados estrangeiros e adquiridos recentemente, os quais são tocados por jovens e tendem a estar inseridos no contexto de performances associadas a transmissões de rádio e concertos ou “espetáculos folclóricos”, organizados e patrocinados por agentes externos (desde escolas públicas, municípios, empresas de mineração até ordens religiosas) relativamente capazes de acessar mercadorias urbanas (TURINO, 2004, p. 136, 2008; ROMERO, 2007 [2000], p. 453). Desde o início do século XX, ao menos, “o impacto dessas mídias é tão difundido que é difícil imaginar a vida musical sem elas” (SEEGER, 2007 [2000], p. 63). A seguir, abordaremos precisamente os contextos mais comuns em que esses dois tipos de instrumentos aparecem.

Embora possam variar consideravelmente, os contextos indígenas da música podem ser agrupados de acordo com sua associação com três tipos de ciclos: religioso, econômico e da vida (SEEGER, 2007 [2000], p. 59-60). No que se refere à música associada com os ciclos de tipo religioso (isto é, aquela ligada às inúmeras

adaptações locais do calendário festivo católico) é possível que esta seja a mais amplamente distribuída. Como observa Olsen, “o principal fio condutor da música provavelmente seja a forte crença religiosa no catolicismo romano” (2007c [2000], p. 273). Abrange também uma variedade considerável, incluindo canções com letras em línguas indígenas extintas e evangelizando através de “canções litúrgicas” (PILCO, 2012; MILLONES e TOMOEDA, 2004, p. 21).

Na verdade, ainda sabe-se pouco acerca da música que encontramos em rituais relacionados aos ciclos econômicos e da vida (ROMERO, 2013). Algumas informações sobre o primeiro podem ser encontradas nas etnografias dos rituais relacionados à irrigação (conhecidas como *champerías*, “limpeza de canais de irrigação” ou “festa da água”) (TELLO, 1923; VIVANCO, 2012), semeadura (ARCE, 2014, p. 4) e criação de gado (QUIJADA, 1957; RIVERA ANDÍA, 2003, 2014). Stobart (2007, p. 426) observa que “muitas vezes acredita-se que os instrumentos musicais influenciam diretamente a produção agrícola e considera-se que seu som afeta o clima”. Em contextos rurais, os ciclos econômicos geralmente estão intimamente relacionados ao que a etnografia mais geralmente chamou de “épocas do ano” (TURINO, 2004, p. 127), “estações” – frequentemente divididas em duas: chuvosa e seca – (STOBART, 1994, p. 37-38; SÁNCHEZ, 1996, p. 83; SEEGER, 2007 [2000], p. 60; PAREJO-COUDERT, 2001), ou “o ciclo agrícola e outras atividades ou celebrações cíclicas” (STOBART, 2007 [2000], p. 426), que “determinaria[m] os tipos de instrumentos musicais, melodias e danças que deveriam ser executados” (BAUMANN, 2004, p. 102; 1996, p. 19). Em suma, “a performance musical é uma atividade contextualizada. Cada forma de canto, música instrumental ou dança é apropriada para um tempo ou função específica” (STOBART, 1994, p. 36).

Há informações ainda menos específicas disponíveis sobre a música associada aos ritos do ciclo vital, como o primeiro corte de cabelo das crianças (mencionado já em Garcilaso de la Vega), o casamento (ULFE, 1997), a inauguração do lar conjugal (conhecido como *wasichakuy*, *flechada* ou *zafa casa*) (GOSE, 1991) e de funerais (ROMERO, 2013, p. 27-28). Até onde sabemos, não existem estudos comparativos que analisem a música das variações conhecidas dos rituais acima mencionados.

Em contraste com essas deficiências etnográficas, o estudo das representações dos povos indígenas no mercado folclórico, sua relação com as negociações de identidade e o desempenho de estereótipos associados à globalização e à mercantilização da música indígena têm sido mais pesquisados (ROMERO, 2001; MENDOZA, 2008). As estratégias de apropriação utilizadas por esses músicos e seus ouvintes foram analisadas a partir de quadros interpretativos como classe e etnia, mercantilismo, apropriação, turismo, exotismo ou o binômio dominação e resistência. Eles mostram como, desde meados do século passado, a “música andina” performatizada por grupos folclóricos se tornou globalizada e cada vez mais transnacional, uma espécie de “comida chinesa da música étnica”, em alusão à sua onipresença, caráter tradicional, sabor e baixo custo (BIGENHO, 2012, p. 62). De fato, alguns desses grupos lidam não apenas com os estereótipos do mercado, mas também com a precariedade econômica e com melodias por eles apropriadas, as quais consideram estrangeiras ou mesmo falsas, como dançar ao som de “*techno*” vestidos de índios norte-americanos (BIGENHO, 2012, p. 169). Quanto aos adeptos e fãs desta música, sejam eles consumidores ou produtores, tendem a aludir à nostalgia por algo perdido, ou ausente, no que chamam de “vida moderna” urbana e a buscar uma alternativa cultural não capitalista (BIGENHO, 2012, p. 34).

Breve nota final sobre fetichização e alteridade radical no caso da música de origem indígena nos Andes peruanos contemporâneos

Certamente, os dois espaços analíticos mencionados acima, o rural e o transnacional, não são isolados nem impermeáveis. “*Huayno comercial*”, por exemplo, é “uma expressão da experiência indígena contemporânea” (BUTTERWORTH, 2014, p. 147). Entretanto, sua compatibilidade não nos permite necessariamente postular uma “agência andina e uma forma de empoderamento econômico e cultural” (BUTTERWORTH, 2014, p. 145-146) com base nas “oportunidades oferecidas pelo capitalismo e pela linguagem do espetáculo” (BUTTERWORTH, 2014, p. 134). Ao contrário, reconhecer o quão profundamente entrelaçados estão esses espaços, implicaria reconhecer as assimetrias que permeiam o universo musical indígena andino atualmente.

Por exemplo, quando competições folclóricas e rituais religiosos acontecem simultaneamente, seus respectivos participantes e públicos representam o que os define e que os distingue. Seu objetivo de estabilizar a si mesmos e suprimir o outro torna-se não apenas mais visível, mas também mais audível. As expressões musicais andinas contemporâneas são afetadas de forma assimétrica, organizadas e confrontadas por esta fronteira e divergência entre contextos, e essa assimetria é expressa em termos auditivos. O som dos enormes alto-falantes em espetáculos ou competições – cujos ecos atingem vários quilômetros – pode dominar todo o espaço circundante suprimindo a audibilidade de instrumentos musicais feitos à mão tocados durante esses rituais. Seus participantes, inclusive os que precisam dançar, ficam quase literalmente ensurdecidos, pois seu vínculo auditivo com a música dos instrumentos musicais feitos à mão localmente é interrompido

ou, no mínimo, enfraquecido. Tal interrupção assimétrica entre os sons expressa um choque entre esses mundos e cosmologias entrelaçados que os tornam significativos (BLASER, 2009, p. 11).

Outro aspecto desse embate entre os Andes rurais ameríndios e o folclore globalizado encontra-se na produção da “música tradicional andina”, que omite as condições e relações desiguais que a tornaram possível, e que a limita à emoção do exótico ou a gêneros ou demarcações político-administrativas tomadas como certas. As gravações, neste caso, são um “objeto avidamente procurado e diabolicamente fetichizado” (BESSIRE, 2014, p. 35) e, neste caso, não é muito relevante se os músicos as considerarem incompletas (STOBART, 2008, p. 87) ou decepcionantes (MARTÍNEZ, 2014). Uma “manipulação aberta” (DÍAZ e TOMÉ, 2007, p. 17) torna-se visível nas gravações (tanto de áudio como de audiovisuais) feitas em áreas rurais (MINISTÉRIO DE CULTURA, 2014; PUGLIESI *et. al.*, 2012) com a intenção declarada de “salvaguardar o patrimônio imaterial”, mas sem levar a sério o fato de que “a performance musical é essencialmente uma atividade de socialização em que a participação e a interação geral são encorajadas [...]. A noção de um solista é contrária a muitas práticas musicais tradicionais do altiplano” (STOBART, 2007 [2000], p. 432). Esse tipo de salvaguarda, portanto, apenas padroniza a multiplicidade.

Se “o que chamamos de música ou instrumentos musicais nem sempre pode ser considerado música ou instrumentos musicais pelos próprios povos das culturas” (OLSEN, 2007b [2000], p. 39), o estudo das expressões musicais andinas necessita, então, de uma reflexão constante sobre a adequação de suas ferramentas analíticas (STOBART, 1994, p. 35-36; HOLBRAAD, 2014). Além disso, precisamos investigar as percepções e categorias dos diferentes sentidos, bem como seus sistemas axiomáticos (LEWY *et. al.*, 2015, p. 10), “para receber, descrever, analisar e compreender o uso de

técnicas sonoras que transformam e manipulam o meio-ambiente” (LEWY *et. al.*, 2015, p. 20) ou “a terra” (STOBART, 2006, p. 99).

Finalmente, esta chamada reflexiva – que alguns estudiosos rotularam como “perspectivismo sônico”, “multinaturalismo ambiental” (BRABEC, 2012) ou “sonorismo” (LEWY, 2015, p. 85) – funde-se com a importância de estar ciente das “vidas posteriores [afterlife]” (BESSIRE, 2014, p. 228-229) daquelas categorias analíticas que utilizamos nas nossas tentativas de compreender (ou de obviar) a alteridade presente na natureza da própria música, a qual pretendemos nos aproximar. Se esquecermos disso, estudos futuros sobre música andina podem banalizar as análises que são tão necessárias hoje em dia nos Andes peruanos contemporâneos.

Referências

ARCE, M. **Las wankas de Espinar (Perú)**. Cusco: Ministerio de Cultura, 2014.

ARGUEDAS, J. M. **Dioses y hombres de Huarochirí**. Lima: IEP, 1966.

ARNOLD, D.; YAPITA, J. de D. **Río de vellón, río de canto**. Cantar a los animales, una poética andina de la creación. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara. 2018 [1998].

BAUMANN, M. P. **Cosmología y música en los Andes**. Madrid: Vervuert, 1996.

BAUMANN, M. P. Music and worldview of Indian societies in the Bolivian Andes. *In*: KUSS, M. (ed.). **Music in Latin America and the Caribbean**. Austin: University of Texas Press, 2004. p. 101-122.

BELLENGER, X. Les instruments de musique dans les pays andins

(Equateur, Pérou, Bolivie). **Bulletin de l'IFEA**, 9(3-4), p. 107-149, 1980.

BELLENGER, X. An introduction to the history of musical instruments in the Andean countries. **World of Music**, 24(2), p. 38-51, 1982.

BELLENGER, X. **El espacio musical andino**. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile. Lima: IFEA, 2007.

BERNAND, C. Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. **Co-herencia** 6(11), p.87-106, 2009.

BESSIRE, L. **Behold the black caiman: a chronicle of Ayoreo life**. University of Chicago Press, 2014.

BIGENHO, M. **Intimate distance: Andean music in Japan**. Duke University Press, 2012.

BLASER, M. The threat of the Yrmo: the political ontology of a sustainable hunting program. **American Anthropologist**, 111(1), p. 10-20, 2009.

BOLAÑOS, C. **Origen de la música en los Andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial**. Lima: Congreso del Perú, 2007.

BRABEC, B. About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience. **Indiana**, 29, p. 73-101, 2012.

BRABEC, B; LEWY, M.; GARCÍA, M. (Eds.). **Introducción**. In: **Sudamérica y sus mundos audibles**. Berlin: Indiana, 2015. p. 7-26.

BRIGHTMAN, M. **The imbalance of power: leadership, masculinity and wealth in the Amazon**. Oxford: Berghahn Books, 2016.

BUTTERWORTH, J. Rethinking spectacle and indigenous consumption: commercial huayno music in Peru. *In*: GILBERT, H.; GLEGHORN, C. (eds.). **Recasting commodity and spectacle in the indigenous Americas**. London: University of London, 2014. p. 131-149.

CANDEA, M. We Have Never Been Pluralist: On Lateral and Frontal Comparisons in the Ontological Turn. *In*: PIERRE CHARBONNIER, P.; SALMON, G.; SKAFISH, P. (eds.). **Comparative Metaphysics. Ontology After Anthropology**. Londres e Nova York: Rowman and Littlefield, 2017. p. 85-106.

CÁNEPA, G. **Instrumentos y géneros musicales de Lambayeque**. [DVD]. Lima: PUCP, 1991.

CHAUMEIL, J. P. Bones, flutes, and the dead: memory and funerary treatments in Amazonia. *In*: FAUSTO, C.; HECKENBERGER, M. (eds.). **Time and memory in Indigenous Amazonia: anthropological perspectives**. Gainesville: University Press of Florida, 2007. p. 243-283.

COHEN, J.; WISSLER, H. Q'eros. *In*: OLSEN; SHEEHY (eds.). **The Garland handbook of Latin American music**. New York: Routledge. 2007 [2000], p. 463-473.

DIAZ, L.; TOMÉ, P. **La tradición como reclamo: antropología de Castilla y León**. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2007.

FAUSTO, C. **Art Effects: Image, Agency, and Ritual in Amazonia**. University of Nebraska Press, 2020.

GOSE, P. House rethatching in an Andean annual cycle: practice, meaning, and contradiction. **American Ethnologist**, 18(1), p. 39-66, 1991.

GRASSLER, J. M. Bolivie – charangos du Norte Potosí. *Bulletin de la société suisse des Américanistes*, 61, p. 39-44, 1997.

HILL, J.; CHAUMEIL, J. P. **Burst of breath:** Indigenous ritual wind instruments in lowland South America. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.

HOLDBRAAD, M. Tres provocaciones ontológicas. *Ankulegi. Revista de Antropología Social*, 18, p. 127-39, 2014.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (INC). **Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú.** Lima: INC, 1978.

IZIKOWITZ, K. G. Le tambour à membrane au Pérou. *Journal de la Société des Américanistes*, 23, p. 163-175, 1931.

IZIKOWITZ, K. G. **Musical and other sound instruments of the South American Indians:** a comparative ethnographical study. Göteborg: Wettergren, 1935.

JIMÉNEZ, Arturo. **Instrumentos musicales del Perú.** Lima: Museo de la Cultura, 1951.

LEWY, M. Más allá del “punto de vista”: sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas. *In:* BRABEC, B; LEWY, M.; GARCÍA, M. (eds.). **Sudamérica y sus mundos audibles.** Berlin: Indiana, 2015. p. 83-98.

MARTÍNEZ, R. **Musiques du désordre, musiques de l’ordre:** le calendrier musical chez les Jalq’a (Bolivie). Tesis de doctorado en Etnomusicología, Universidad de Nanterre (París X), Laboratoire d’ethnologie et de sociologie comparative (LESC), 1994.

MARTÍNEZ, R. Autour du geste musical andin. *Cahiers d’ethnomusicologie*, 14, p. 167-180, 2001.

MARTÍNEZ, R. Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. **Anthropologica** 32(33), p. 87-110, 2014.

McNETT, C. The chirimia: a Latin American shawm. **The Galpin Society Journal**, 13, p. 44-51, 1960.

MENDOZA, Z. **Creating Our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru**. Duke University Press, 2008.

MILLONES, L; TOMOEDA, H. Las sirenas de Sarhua. **Letras**, 75(107-108), p. 15-31, 2004.

MINISTERIO DE CULTURA. **Chopccam kani**. Lima: Ministerio de Cultura del Perú, 2014.

MONTOYA, R.; MONTOYA, L.; MONTOYA, E. **La Sangre de los cerros: Takistin, tusustin tarpusunchik**. Lima: UNFV, 1997 [1987].

OLSEN, D. Studying Latin American music. *In*: OLSEN, D.; SHEEHY, D. (eds.). **The Garland handbook of Latin American Music**. New York: Routledge, 2007a [2000], p. 13-35.

OLSEN, D. The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments. *In*: OLSEN, D.; SHEEHY, D. (eds.). **The Garland handbook of Latin American Music**. New York: Routledge, 2007b [2000]. p. 38-52.

OLSEN, D. The Music of South America. *In*: OLSEN, D.; SHEEHY, D. (eds.). **The Garland handbook of Latin American Music**. New York: Routledge, 2007c [2000]. p. 267-274.

OROBITG, G. Lamento ritual de las mujeres pumé. *In*: GUTIERREZ, M.; SURRALLÉS, A. (eds.). **Retóricas de los sentimientos. Et-nografías amerindias**. Madrid: Iberoamericana, 2015. p. 125-152.

ORTIZ RESCANIÈRE, A. El individuo andino, autóctono y cosmopolita. *In*: PORTOCARRERO, G.; DEGREGORI, C. I. (eds.). **Cultura y globalización**. Lima: RED, 1999. p. 29-133.

OSSIO, J. Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes.

Lima: PUCP, 1992.

OTTER, E. Music and dance of Indians and mestizos in an Andean valley of Peru. Delft: Eburon, 1985.

PAREJO-COUDERT, R. La flûte pinkuyllu des Provinces Altas du Cuzco (Pérou): organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin. *Journal de la société des américanistes*, 87, 2001, p. 211-264.

PILCO, E. Musiciens, religion et société dans les Andes au XXe siècle (Pérou). Paris: L'Harmattan, 2012.

PUGLIESI, R.; GÓMEZ, J.; MARTÍNEZ, M. *Danzan las aves: música, fiestas y rituales de Luya*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.

QUIJADA, S. *Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español*. Lima: P. L. Villanueva, 1957.

RIVERA ANDÍA, J. J. *La fiesta del ganado en el valle del Chancay*. Lima: PUCP, 2003.

RIVERA ANDÍA, J. J. Una flauta traversa tañida por interpretes femeninos en la sierra norte peruana. *Estudios Latinoamericanos*, 31, p.127-144, 2011.

RIVERA ANDÍA, J. J. Una organología tradicional de los Andes septentrionales peruanos. *Anthropos*, 108, p. 463-480, 2013.

RIVERA ANDÍA, J. J. El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes. In: BRABEC, B.; LEWY, M.; GARCÍA, M. (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles*. Berlin: Indiana, 2015. p. 255-270.

RIVERA ANDÍA, J. J.; DÁVILA FRANCKE, A. **Músicos en los Andes:** testimonios y textos escritos de dos músicos del valle de Chancay (Sierra de Lima). Lima: PUCP, 2005.

ROBLES, R. **La banda de músicos.** Las bellas artes musicales en el sur de Ancash. Lima: UNMSM, 2000.

ROMERO, R. **Música tradicional de Lambayeque.** [CD]. Lima: PUCP, 1996.

ROMERO, R. **Debating the Past:** Music, Memory and Identity in the Andes. New York: Oxford University Press, 2001.

ROMERO, R. Peru. *In:* OLSEN, D.; SHEEHY, D. (eds.). **The Garland handbook of Latin American Music.** New York: Routledge, 2007 [2000]. p. 438-462.

ROMERO, R. **Peru:** Andean music of life, work, and celebration. Washington DC: Smithsonian Institution, 2013.

SÁNCHEZ, W. Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. *In:* BAUMANN, M. P. (ed.) **Cosmología y música en los Andes.** Madrid: Vervuert, 1996. p. 83-102.

SEEGER, A. Musical genres and contexts. *In:* OLSEN, D.; SHEEHY, D. (eds.). **The Garland handbook of Latin American Music.** New York: Routledge, 2007 [2000]. p. 53-64.

SCHOER, H.; BRABEC, B.; LEWY, M. Towards an Auditory Anthropology. The Value of Human/Non-human Soundscapes and Cultural Soundscape Composition in Contemporary Research and Education on American Indigenous Cultures. **Soundscape Journal**, 3, p. 15-21, 2014.

SEVILLA EXEBIO, J. C. La fiesta de la Cruz de Penachi y la Danza rojo y blanco. **Umbral. Revista de educación, cultura y sociedad**, 5(9-10), p. 38-51, 2005.

STEVENSON, R. **Music in Aztec and Inca territory**. Berkeley: University of California Press, 1968.

STOBART, H. Flourishing horns and enchanted tubers: music and potatoes in highland Bolivia. **British Journal of Ethnomusicology**, 3, p. 35-48, 1994.

STOBART, H. The animated soundscape and the mountain's bones. In: DRANSART, P. (ed.). **Kay Pacha: cultivating earth and water in the Andes**. Oxford: BAR, 2006. p. 99-106.

STOBART, H. Bolivia. In: OLSEN, D.; SHEEHY, D. (eds.). **The Garland handbook of Latin American Music**. New York: Routledge, 2007 [2000]. p. 417-437.

STOBART, H. In touch with the earth? Musical instruments, gender and fertility in the Bolivian Andes. **Ethnomusicology Forum**, 17(1), p. 67-94, 2008.

STOBART, H. Demonios, ensueños y deseos: tradiciones de las Sirenas y la creación. In: GERARD, A. (ed.). **Diablos tentadores y pinkillus embriagadores**. La Paz: Plural editores, 2010. p. 183-217.

STOBART, H. Constructing community in the digital home studio: carnival, creativity and indigenous music video production in the Bolivian Andes. **Popular Music**, 30(2), p. 209-226, 2011a.

STOBART, H. Review of "Music in the Andes: experiencing music, expressing culture" by T. Turino. **Music and Letters**, 92(2), p. 334-336, 2011b.

TELLO, J. C.; PRÓSPERO, M. Wallallo. Ceremonias gentílicas realizadas en la Región Cisandina del Perú Central. **Revista Inca**, 1(2), p. 475-549, 1923.

TURINO, T. The charango and the "sirena": music, magic, and the power of love. **Latin American Music Review**, 4(1), p. 81-119, 1983.

TURINO, T. Local practices among the Aymara and Quechua in Conima and Canas, southern Peru. *In*: KUSS, M. (ed.). **Music in Latin America and the Caribbean**. Austin: University of Texas Press, 2004. p. 123-144.

VIVANCO, A. **Una etnografía olvidada en los Andes: el Valle del Chancay (Perú) en 1963**. Madrid: CSIC, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds**. Chicago: HAU Books and University of Chicago Press, 2015.

ULFE, M. Un ritual de matrimonio en Andahuaylas. **Anthropologica**, 15, p. 289-303, 1997.

WILMOTTE, M. H. **La flûte traversière et le système Böhm: 200 ans d'histoire d'enjeux et d'enseignement**. Tesis doctoral en Historia sustentada en la Universidad de Rouen, Ruan (Francia), GRHis (Groupe de Recherche d'Histoire), 2009.

YEP, V. **Sin banda no hay fiesta**. Música del Bajo Piura. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2015.