ABRA SEUS OUVIDOS: atordoamento e contracolonialidade na música de Los Thuthanaka[1]

OPEN YOUR EARS: daze and countercoloniality in the music of Los Thuthanaka

Nuno Manna[2]
Igor Lage[3]

Resumo: *O artigo analisa o álbum* Los Thuthanaka *(2025), da banda estadunidense-boliviana homônima, como um fenômeno musical que opera uma forma de atordoamento – entendido não apenas como efeito formal, mas como procedimento estético-político contracolonial – ao friccionar ritmos andinos/aimarás, ruído eletrônico e estética urbana sem buscar síntese. A partir de uma escuta situada e dialogando com autores que nos permitem refletir dimensões temporais, poéticas e epistêmicas da colonialidade na América Latina, o texto sustenta que a materialidade do disco desestabiliza regimes modernos de escuta e temporalidade, instaurando a coexistência conflitiva e desfamiliarizante de temporalidades, saberes e sensibilidades. Assim, o atordoamento reconfigura a experiência musical como prática sensível, histórica e política, tornando audível uma contemporaneidade indígena que resiste à colonialidade e reinscreve o presente como campo de disputa temporal e epistêmica.*

Palavras-Chave: *Los Thuthanaka. Música. Atordoamento. Colonialidade..*

Abstract: *The article analyzes the album Los Thuthanaka (2025), by the U.S.-Bolivian band of the same name, as a musical phenomenon that produces a form of daze – understood not merely as a formal effect, but as a countercolonial aesthetic-political procedure – by frictively bringing together Andean/Aymara rhythms, electronic noise, and urban aesthetics without seeking synthesis. Grounded in a situated listening and in dialogue with authors who enable reflection on the temporal, poetic, and epistemic dimensions of coloniality in Latin America, the text argues that the album's materiality destabilizes modern regimes of listening and temporality, instating a conflictive and defamiliarizing coexistence of temporalities, knowledges, and sensibilities. In this sense, the daze reconfigures musical experience as a sensorial, historical, and political practice, rendering audible an Indigenous contemporaneity that resists coloniality and reinscribes the present as a field of temporal and epistemic dispute.*

Keywords: *Los Thuthanaka. Music. Daze. Coloniality.*

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

[2] Professor no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, coordenador do Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade, doutor em Comunicação Social, nunomanna@ufu.br.

[3] Pesquisador do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência (UFMG), doutor em Comunicação Social (UFMG), igor.lage.alves@gmail.com.

1. Apresentação

No final de 2025, o álbum *Los Thuthanaka*, dos irmãos Chuquimamani-Condori e Joshua Chuquimia Crampton, foi selecionado por diversas publicações anglófonas interessadas em música (*Pitchfork*, *Stereogum*, *Paste*, *Slant*, entre outras[4]) como um dos melhores discos lançados naquele ano. Para além do reconhecimento crítico, o que chama atenção nesses registros é o vocabulário utilizado para tentar descrever a sonoridade de *Los Thuthanaka*: "labiríntico", "desafiador" e "desconcertante" são alguns dos termos que aparecem com maior recorrência. Na lista da *Pitchfork* – possivelmente o primeiro site de grande circulação a publicar uma resenha do disco (ver KIM, 2025), contribuindo de maneira significativa para a sua propagação entre fãs e crítica especializada –, *Los Thuthanaka* conquistou a primeira colocação. O breve texto que justifica a escolha destaca o modo como as faixas utilizam "[...] estilos bolivianos tradicionais de huayño, como salay e kullawada, para introduzir novas e inovadoras cápsulas de ritmo. Os tambores em cascata de 'Awila' e o tempo *vertiginoso* (ou 'quebra-pescoços') de 'Apnaqkaya Titi' parecem um testemunho do próprio nascimento do som." (PITCHFORK, 2025, tradução nossa[5], grifos nossos). Segundo o veículo, *Los Thuthanaka* "[...] é um álbum que exige algo de você: tempo, paciência, reorganização, reenquadramento e reconexão" (PITCHFORK, 2025, tradução nossa[6]).

Essa reverberação midiática, que tomamos aqui menos como um mapa e mais como um termômetro inicial da percepção hegemônica pública sobre o disco, apresenta um traço comum bastante significativo: a crítica parece, de certo modo, atordoada pela experiência musical que tenta descrever. Mesmo quando mobilizam categorias consagradas – folk, eletrônico, psicodelia, música experimental – os textos parecem incapazes de estabilizar o álbum em um gênero ou tradição específicos, recorrendo a metáforas de excesso, choque e deslocamento. Esse estranhamento reiterado sugere que a recepção de *Los Thuthanaka* já disponibiliza algumas pistas daquilo que este artigo se propõe a investigar: trata-se não apenas de uma experimentação sonora singular, mas da produção de um atordoamento que desorganiza regimes habituais de escuta, confrontando expectativas estéticas herdadas de

[4] Uma lista razoavelmente abrangente pode ser conferida em: https://www.albumoftheyear.org/album/1259815-los-thuthanaka-los-thuthanaka/critic-lists. Acesso em: 23 fev. 2026.
[5] No original: "[...] traditional Bolivian styles of huayño, like Salay and Kullawada, to introduce new and novel pockets of rhythm. The cascading drums of 'Awila' and the breakneck (or break-your-neck) tempo of 'Apnaqkaya Titi' feel like witnessing the birth of sound."
[6] No original: "[...] is an album that asks something from you: time, patience, reorganization, reframing, and reconnection."

formações culturais hegemônicas. Por atordoamento, entendemos não apenas uma sensação difusa de estranhamento ou desorientação perceptiva diante de crises ou fenômenos desconcertantes, mas uma condição hermenêutica complexa e potencialmente crítica na qual os próprios quadros de inteligibilidade sobre tais fenômenos se tornam instáveis, exigindo novas mediações para dar forma à experiência e à ação (MANNA, 2021).

Los Thuthanaka é o primeiro álbum assinado em conjunto por Chuquimamani-Condori e Chuquimia Crampton, dupla estadunidense-boliviana de ascendência aimará[7]. Os sentimentos conflitantes da experiência diaspórica e a valorização da herança cultural andina despontam como temas centrais de suas trajetórias artísticas individuais e colaborativas, que incluem trabalhos em diferentes linguagens e mídias, como a poesia, as artes plásticas, o audiovisual e, principalmente, a música. Nesta última frente, em especial, observamos um desejo recorrente de experimentar com a aproximação entre a ancestralidade aimará e gêneros musicais que, talvez a princípio, pareceriam distantes ou incompatíveis. Chuquimamani-Condori (que assinou trabalhos anteriores como Elysia Crampton, E+E, entre outros nomes) explora essas possibilidades majoritariamente no universo da música eletrônica, em um processo que o crítico e musicólogo Adam Harper (2014) chamou de "*epic collage*" – uma colagem de *samples* que combina fragmentos de canções pop com texturas "grandiosas", ambientações "cinemáticas" e efeitos sonoros violentos. A essa estética *avant-garde*, Chuquimamani-Condori adiciona elementos de música latinoamericana. Joshua, por sua vez, atua como guitarrista, levando seu som a um universo mais próximo do rock psicodélico, do noise e do post-rock[8].

Em sintonia com esses registros anteriores, *Los Thuthanaka* parece expressar também essa possibilidade de ocupar diferentes mundos em um mesmo espaço. Como pilar central de suas articulações sonoras, está o interesse profundo pela cultura musical da América Latina, expresso principalmente pela presença de ritmos tradicionais, sobretudo andinos, que são colocados em encontro/confronto com outras sonoridades. Das faíscas geradas pelo choque entre tradições musicais e formas de vida distintas, parece nascer a experiência de escuta de

[7] Os aimará são um povo originário andino cujos territórios ancestrais são atravessados pelas fronteiras modernas de três países: Bolívia, Peru e Chile. Eles constituem o terceiro grupo de língua indo-americana mais falado no continente, com uma população de mais de dois milhões de pessoas, das quais a grande maioria (cerca de 1,7 milhão) vive na Bolívia (ALBÓ, 2000).

[8] Dentre os trabalhos de cada artista em suas respectivas carreiras solo, cabe destacar aqui os álbuns que precedem imediatamente o lançamento conjunto de *Los Thuthanaka*, uma vez que antecipam muitas propostas estéticas desenvolvidas ali: *DJ E*, lançado por Chuquimamani-Condori em 2023; e *Estrella por estrella*, lançado por Joshua Chuquimia Crampton em 2024.

Los Thuthanaka, desafiando categorizações simples: a banda soa barulhenta e, por vezes, agressiva; ao mesmo tempo, desliza de forma hipnótica e instaura uma ambientação ritualística, como se nos convidasse a um estado de transe dançante.

Tendo isso em vista, e partindo para nossas próprias escutas do disco, levantamos a hipótese de que a radicalidade de tal experiência de escuta é a base para um processo de desfamiliarização e reconfiguração do mundo tal como ele é constituído por formações que são típicas da colonialidade. Sendo assim, este artigo sustenta que o álbum *Los Thuthanaka* opera, em sua materialidade sonora, bem como em elementos verbais e visuais que o acompanham, um processo de atordoamento comunicacionalmente potente. Argumentamos que, em vez de constituir apenas uma experiência de ruptura ou negatividade em relação a certos parâmetros estéticos e musicais hegemônicos, esse atordoamento reconfigura modos de escuta, desorganiza expectativas temporais herdadas da modernidade colonial e abre espaço para a coexistência de regimes heterogêneos de sensibilidade, história e política. Ao articular referências andinas e aimará com matrizes eletrônicas e urbanas, o disco não busca sínteses conciliatórias, mas sustenta fricções que tornam sensíveis outras formas de relação com o tempo, com o coletivo e com a própria experiência musical. Nesse sentido, o atordoamento produzido por Los Thuthanaka emerge como um procedimento estético e político, no qual a experimentação sonora se entrelaça a críticas da colonialidade do tempo e a afirmações de contemporaneidades indígenas e latino-americanas.

Nossa análise toma o álbum *Los Thuthanaka* como um objeto estético complexo, apreendido centralmente a partir de sua materialidade sonora, bem como de alguns de seus elementos visuais e verbais, tais como capa e títulos das faixas – compreendidos enquanto campos de ressonância do projeto musical da banda. O procedimento analítico privilegia a escuta atenta e situada, sem recorrer a modelos formalistas estritos ou a uma musicologia estrutural. Em vez disso, a música é tratada como prática sensível, histórica e política, cujas relaçoes não se limitam à organização interna do som, mas envolvem modos de percepção, regimes de temporalidade e formas de relação culturalmente inscritas. Assim, consideramos o álbum em sua existência enquanto fenômeno comunicacional dinâmico, permitindo pensar a prática sonora de modo articulado a formas de saber e de poder.

A primeira seção do artigo dedica-se a explicitar como Los Thuthanaka constroem esse atordoamento a partir do encontro entre universos sonoros e estéticos distintos, explorando (de forma não exaustiva) a materialidade do som, a organização das faixas, o uso de gêneros

musicais bolivianos, as camadas de ruído, repetição e saturação, bem como a visualidade da capa e seus elementos elétricos, urbanos e festivos. Ao fazê-lo, a seção mostra como o disco institui uma experiência instável de escuta, na qual referências andinas e aimarás não são deslocadas nem absorvidas, mas colocadas em relação tensa com matrizes modernas e eletrônicas. A segunda seção desdobra esse argumento em suas implicações temporais e políticas a partir da mobilização do pensamento de autores que nos auxiliem a compreender como esse atordoamento sonoro se articula a um debate sobre cosmovisões aimará e a práticas comunicativas contracolonais. Assim, propomos que a experiência produzida por Los Thuthanaka não apenas perturba a escuta, mas também reabre o presente como campo de disputa histórica e política.

2. *Los Thuthanaka:* materialidade, fricção estética e atordoamento

Assim que iniciamos o álbum *Los Thuthanaka*, o som de um estrondo nos toma de sobressalto, inaugurando uma profusão sonora que coloca o ouvinte em um lugar desafiador de escuta. Várias outras explosões seguirão reiteradas pela faixa, misturadas a risadas[9], sons de guitarras em *loop*, sintetizadores e uma série de outros fragmentos sonoros. Em meio a esse caos, ressoam assinaturas sonoras (*DJ tags*), muitas vezes com dizeres indistintos, entre os quais conseguimos reconhecer a palavra "*sonido*"[10]. Essas marcas vocais e texturais não se apresentam como afirmações de autoria às quais poderíamos ancorar sentidos minimamente estáveis, mas como restos sonoros, em embate com o conjunto. Alguns minutos faixa adentro, o fluxo sonoro muda de direção, tampouco nos oferecendo estruturas previsíveis. Agora um riff tenso de guitarra repete-se de forma insistente sobre a marcação de um baixo elétrico, que por sua vez não nos oferece uma base harmônica, em detrimento de uma marcação rítmica que parece emular a pulsação de um tambor. Além da distorção dos instrumentos, tudo soa um pouco estourado. Mais adiante, somos interpelados por uma voz que, dessa vez, nos diz claramente: "*Abre tus oídos*".

Os instrumentos elétricos dão lugar a trechos de músicas tradicionais andinas executadas por flautas e tambores, entremeadas pela fala em espanhol de um locutor de rádio.

[9] Para ouvidos mais familiarizados, a risada remete a um personagem típico do carnaval altiplânico, "el moreno", símbolo de herança cultural afro-indígena andina.
[10] O termo "*sonido*" é frequentemente usado no contexto cultural latino-americano de língua espanhola para nomear um tipo de festa comandada por DJs ("*sonideros*") que tocam gêneros regionais como cumbia, salsa e guaracha (LÓPEZ CANO, 2016). "Sonido Dueñez" e "Sonido La Changa" são exemplos célebres no México, onde o movimento *sonidero* é especialmente forte.

Temos a clara impressão de se tratar de uma gravação, cuja materialidade se destaca quando notamos uma distorção do registro, como o de uma fita cassete antiga. Além disso, tudo soa de maneira abafada, como se estivéssemos ouvindo algo que vem de outro espaço. Aos seis minutos e meio desde o início do disco, uma nova guinada traz o som de volta ao primeiro plano, encaminhando-nos para sua segunda faixa. Ela e as seguintes – totalizando oito faixas – seguirão aprofundando o experimento atordoante dos Thuthanaka. Esse procedimento não organiza a escuta nem prepara o ouvinte para o que virá; ao contrário, ele a lança desde o início em um estado de instabilidade perceptiva, no qual referências sonoras surgem e desaparecem sem se fixar como horizonte interpretativo.

A descrição acima busca, de certo modo, traduzir um encontro com uma peça musical cujo contexto é bastante significante para caracterizar o fenômeno que aqui abordamos. O álbum homônimo de Los Thuthanaka foi lançado no dia 22 de março de 2025, realizado de forma independente e disponibilizado em formato digital (pela plataforma Bandcamp[11] e pelo YouTube[12]) e em CD. Trata-se do primeiro projeto musical em que os irmãos Chuquimamani-Condori e Joshua Chuquimia Crampton assinaram como dupla. Nascidos na Califórnia, vêm de família boliviana de origem aimará, e já viveram em diferentes cidades dos EUA, da Bolívia e do México.

A ascendência boliviana e, mais especificamente, aimará da dupla é uma marca importante de sua obra. Devemos observar atentamente os modos complexos como a encontramos e as potências que ela carrega. Em *Los Thuthanaka*, diversos elementos compõem conexões com a cultura aimará[13], a começar pelo nome do projeto. Em sua língua, *thutha* pode ser traduzido como *polilla* em espanhol (MAMANI, 2019) – que, em português, pode ser traduzido tanto como traça (inseto em forma larval conhecido por destruir tecidos e livros) quanto como mariposa (sua fase adulta alada). Já *naka* é o sufixo utilizado para formar o plural (traças/mariposas, portanto). Popularmente, *thutha* também poderia ser traduzido como *renegón*, termo coloquial em espanhol usado para descrever a pessoa reclamona, rabugenta, que *reniega* (detesta, blasfema). Aqui já temos importantes pistas da ambiguidade que atravessa o disco: ao evocar tanto a figura da traça, inseto noturno, persistente e

[11] Disponível em: https://losthuthanaka.bandcamp.com/album/los-thuthanaka-2. Acesso em: 23 fev. 2026.
[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aVuEQxqL33Y&list=RDaVuEQxqL33Y&start_radio=1&t=1245s. Acesso em: 23 fev. 2026.
[13] Agradecemos ao professor e pesquisador brasileiro-boliviano Carlos Jáuregui (UFOP), que ofereceu importantes orientações para a análise de música e cultura boliviana para este artigo.

associado ao desgaste, quanto a ideias de reclamação ou blasfêmia, o termo aponta para um gesto estético que opera por insistência e incômodo.

É também com a língua aimará que Los Thuthanaka nomeiam suas faixas (FIG. 1). Em relação a elas, a própria banda traz traduções para o inglês nas informações do álbum: "*Q'iwanakax-Q'iwsanakax Utjxiwa*": em inglês, "*The Queer People-Medicines Are Here*" ("As pessoas-remédios queer estão aqui"); "*Ipi Saxra*": "*Dumb Evil*" ("Diabo Travesso"); "*Sariri Tunupa*": "*Tanupa The Walker"* ("O Caminhante Tunupa"); entre outras. De modo geral, os títulos apontam para saberes, práticas e/ou entidades da cosmologia aimará ligadas a ideias de comunidade, ancestralidade, movimento e dissidência. Seja no nome da banda e nos das canções ou em qualquer âmbito do álbum, a cultura aimará e boliviana não funcionam como ornamento, mas operam um campo ativo e provocativo de sentidos.



FIGURA 1 – Lista de faixas do disco *Los Thuthanaka*
FONTE – LOS THUTHANAKA, 2025.

Isso pode ser observado também no modo como Los Thuthanaka incorporam em seu projeto musical uma série de gêneros musicais do folclore boliviano[14]. Em uma faixa como "*Ipi Saxra*", por exemplo, a música constrói-se a partir de uma base clara do *huayño* (um dos gêneros mais difundidos da região andina), com instrumentos de percussão e palmas construindo uma pulsação marcada por acentuações e deslocamentos rítmicos. Ao mesmo tempo, melodias repetitivas vão sendo executadas por guitarras e sintetizadores, e atravessadas por impertinentes ruídos de samples – alguns deles parecem oriundos de videogames. Já em "Sariri Tunupa", mal podemos distinguir as melodias de instrumentos e vozes, que talvez sejam registros sonoros de uma festa folclórica, ao fundo de uma espessa e caótica camada de ruídos digitais.

Com exceção das duas primeiras faixas, todas as demais trazem no próprio título a indicação do gênero específico (huayño, caporal, kullawada etc.) que cada uma performa. Trata-se de uma prática comum na música boliviana, especialmente no caso de artistas que mais fortemente se vinculam a tradições musicais folclóricas. Nesse contexto específico, a nomeação textual do gênero no encarte de um disco, por exemplo, funciona como convenção de demarcação de expectativas formais, coreográficas e mercadológicas.

Em *Los Thuthanaka*, essa convenção é ao mesmo tempo incorporada e deslocada. A indicação do gênero não conduz a uma realização estabilizada de suas formas, mas a uma referência parcial e tensionada de seus elementos, operando como procedimento recorrente ao longo do disco. Os títulos anunciam gêneros que, ao se desdobrarem sonoramente, recusam cumprir integralmente as expectativas que evocam. A prática não é a de negação do gênero, mas a sua reinscrição como matéria sonora em fricção, deslocada de sua função orientadora e convertida em campo aberto e desobediente de criação. Nesse sentido, ela intensifica o atordoamento, na medida em que convoca expectativas que a própria música se encarrega de frustrar, deformar ou manter em tensão.

Esse jogo entre reconhecimento e frustração da expectativa – no qual referências culturais e formais são convocadas para serem tensionadas – não se restringe ao plano estritamente sonoro. Ao contrário, ele atravessa o projeto de Los Thuthanaka de modo transversal, estendendo-se também à dimensão visual e material do álbum. Assim como os

[14] Utilizamos aqui o termo "folclore" de maneira situada. No contexto boliviano, o termo é amplamente empregado por músicos, coletivos artísticos, instituições culturais e pelo próprio público para designar práticas musicais, coreográficas e festivas específicas.

gêneros nomeados nos títulos não se realizam de forma estabilizada na música, os elementos gráficos e iconográficos da capa tampouco operam como signos de pertencimento cultural transparente ou de reafirmação identitária imediata. O que se anuncia, tanto no som quanto na imagem, é um campo de fricções no qual referências reconhecíveis são rearranjadas em composições instáveis, marcadas por excesso, deslocamento e ambiguidade.

Na desconcertante ilustração da capa do álbum (FIG. 2), encontramos, em destaque, a figura de um relógio (elemento ao qual retornamos mais adiante) que contém em seu centro um desenho característico da iconografia aimará, muito presente nas máscaras de festas bolivianas, sobretudo o carnaval. Vemos, inclusive, confetes e serpentinas que se espalham pelo chão, onde também encontramos a figura da pequena mariposa. Ainda na máscara, vemos em cada uma de suas laterais a imagem de uma puma, animal sagrado para os povos aimará – inscrições de pumas são frequentes na paisagem urbana de cidades andinas como La Paz. Tais elementos, entretanto, não operam um gesto de celebração harmônica de uma tradição visual. A presença de autofalantes na imagem ancoram o imaginário sonoro a um universo eletrônico da intensidade e da festa urbana moderna. Essa ênfase na amplificação é reforçada por uma paleta cromática marcada por cores saturadas, contrastes fortes e uma visualidade que remete tanto à gráfica digital contemporânea quanto à estética de festas populares, cartazes, capas de CDs e materiais promocionais urbanos. Além disso, toda a ambientação da imagem remete diretamente a uma pista de dança de casa noturna, marcada pela disposição frontal das caixas de som, pela sensação de profundidade escura e pela iluminação artificial. Longe de sugerir um retorno nostálgico a uma tradição visual "ancestral", a imagem se ancora em uma sensibilidade decididamente contemporânea, na qual eletricidade, tecnologia e brilho operam como vetores centrais. Por todos esses aspectos, sonoridade e visualidade se conectam de forma contundente no projeto.



FIGURA 2 – Capa do álbum *Los Thuthanaka*
FONTE – LOS THUTHANAKA, 2025.

É no centro dessa composição saturada que a figura do relógio se destaca, operando sua estranheza em relação ao conjunto de referências aimarás e andinas mobilizadas pelo disco. Emblema de uma concepção ocidental e moderna do tempo – abstrata, mensurável, universal e regulada –, o relógio aparece como um elemento que introduz uma lógica de ordenação e controle em um campo marcado, tanto sonora quanto visualmente, por excesso, repetição e instabilidade. Assim como no disco os pulsos se prolongam, os loops se acumulam e os ruídos interferem na clareza da forma, a presença do relógio – ele próprio profanado pelos símbolos aimará no seu centro – não organiza a imagem, mas tensiona suas camadas, expondo um conflito entre regimes temporais distintos.

É a partir dessa desorganização sensível que se torna possível avançar para uma leitura de suas implicações temporais e políticas do álbum. A experiência atordoante de Los Thuthanaka não apenas perturba a percepção, mas parece demandar um enquadramento teórico capaz de compreender a coexistência conflitiva de temporalidades, saberes e regimes de sensibilidade que o disco faz operar. É nesse deslocamento analítico que se torna

particularmente fecundo o diálogo com o pensamento de autores contemporâneos cujas reflexões sobre colonialidade, crise e criação oferecem instrumentos conceituais para compreender o atordoamento não como desordem a ser superada, mas como condição de possibilidade de outras formas de conhecimento, criação e ação contracolonial.

3. Futuropassado/presente-futuro: poéticas e políticas dos tempos contracoloniais

Em sua obra recente, a socióloga, ativista e artista boliviana de origem aimará Silvia Rivera Cusicanqui (2018, 2025) tem se dedicado a enfrentar aquilo que caracteriza como uma crise epistêmica profunda das sociedades marcadas pela colonialidade. O atordoamento, no pensamento de Rivera Cusicanqui, diz justamente das condições permanentes de instabilidade e violências que, além de atravessar corpos e comunidades, lançam-nas em uma densa penumbra cognitiva. No entanto, longe de compreender a crise apenas como colapso ou interrupção, a pesquisadora a concebe como um momento de possibilidade de desvelamento, no qual se tornam visíveis os limites dos esquemas conceituais herdados da modernidade ocidental e se abrem possibilidades de reimaginar formas de conhecimento e de ação política.

Rivera Cusicanqui parte do reconhecimento de que a colonialidade não opera apenas como dominação econômica ou política, mas como um regime de produção de sentidos que organiza o tempo, o olhar e as formas legítimas de saber. Essa compreensão dialoga diretamente com a noção de colonialidade do poder formulada por Aníbal Quijano (2005), para quem a modernidade colonial institui não apenas hierarquias raciais e epistemológicas, mas também um regime temporal específico, que naturaliza a linearidade, o progresso e a ideia de superação histórica. Ao confinar povos indígenas a um "passado" pré-moderno, esse regime produz uma violência temporal que Rivera Cusicanqui retoma e radicaliza ao reinscrever a coexistência de tempos como prática viva e conflitiva.

Diante dessa condição, a autora propõe que os horizontes mais remotos da alteridade indígena, frequentemente relegados ao passado ou à esfera do tradicional, podem funcionar como recursos críticos capazes de desestabilizar narrativas lineares de progresso e desenvolvimento. O pensamento indígena andino, nesse sentido, não aparece como herança cultural a ser preservada, mas como prática viva de interpretação do mundo, cuja "alteridade radical" permitiria intervir nos dilemas do presente e "despertarnos del letargo en que nos hemos sumido." (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 11)

Um dos conceitos centrais elaborados por Rivera Cusicanqui é o de *ch'ixi*, termo aimará que designa uma tonalidade de "cinza-mesclado", composta por pontos pretos e brancos que coexistem sem se fundir. A autora afasta-se das ideias de sincretismo, mestiçagem ou hibridismo, que operariam "uma dialética da síntese, que sempre buscam o uno, a superação das contradições por meio de um terceiro elemento, harmonioso e completo em si mesmo." (RIVERA CUSICANQUI, 2025, p. 361). Segundo a autora, uma epistemologia *ch'ixi* não busca a superação das contradições e tensões. Trata-se, antes, de um modo de pensar que assume a coexistência conflitiva de temporalidades, saberes e formas de vida como condição produtiva, recusando tanto a homogeneização quanto a separação entre opostos. No pensamento de Rivera Cusicanqui, tal esforço para superar os binarismos que impedem a plena compreensão de "constituição heterogênea de nossas sociedades" (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 41) possui forte componente contracolonial:

> Pois o colonialismo não reproduz uma heterogeneidade informe e caleidoscópica das diferenças: ele estrutura hierarquias, cria instituições de normalização-totalização e incuba formas de pedagogia que se implantam nos corpos e no senso comum cotidiano com força repressiva. (2018, p. 60, tradução nossa[15])

Nesse quadro, operações que produzem desfamiliarização e estranhamento assumem papel decisivo. Em *Sociologia da imagem* (2025), parte de exercícios experimentais de criação com fotografias e vídeo, para desenvolver sua reflexão que articula formas sensíveis e epistêmicas:

> "Criar é descobrir", disse Susan Sontag em algum ensaio, e não há dúvida de que o exercício de montagem de relatos, tal como o realizamos, ilustra muito bem essa conexão. O diálogo e a montagem são como um alambique nosso, produto de nossa personalidade criativa e teórica, mas também de nossa experiência vivida, que trabalha com materiais heterogêneos e faz combinações estranhas, descobre uma espécie de padrão secreto, um diagrama subjacente, no qual a história passada encontra novos significados ao ser confrontada com os dilemas e as vivências do presente. (2025, p. 352)

Cabe observar que, embora Rivera Cusicanqui formule sua proposta a partir do campo da imagem, sua sociologia imagética pode ser aqui mobilizada em chave ampliada para o domínio sonoro, na medida em que o que está em jogo não é a primazia do visual em si, mas a análise de formas sensíveis de conhecimento que, tal como no caso da música de Los

[15] "Pues el colonialismo no reproduce una heterogeneidad informe y caleidoscópica de las diferencias: estructura jerarquías, crea instituciones de normalización-totalización e incuba formas de pedagogía que se implantan en los cuerpos y en el sentido común cotidiano con fuerza represiva."

Thuthanaka, operam, analogamente, por montagem, estranhamento e combinação de materiais heterogêneos capazes de desorganizar regimes coloniais de percepção.

Devemos destacar que Rivera Cusicanqui propõe um gesto analítico que implica em romper com esquemas perceptivos naturalizados pela colonialidade, libertando o olhar – e, poderíamos acrescentar, a escuta – das amarras do cartesianismo e da linearidade temporal moderna. Trata-se de uma prática simultaneamente teórica, estética e política, na qual criação artística, reflexão conceitual e ação coletiva não se separam, de modo a se distanciar "do que é arquiconhecido, do imediatismo da rotina e do hábito" (2025, p. 30) Tal como afirmam Jácome, Campos e Leal (2021) o movimento analítico desenvolvido por Rivera Cusicanqui não busca instituir ou recompor a unidade em uma paisagem complexa. Ao contrário, a autora explicita a simultaneidade espacial de realidades sociais distintas, de temporalidades e forças sociais diversas e desiguais. "Verifica-se, portanto, nessa prática imagética, uma construção de imaginário incompatível com concepções de identidade estáveis e determinadas." (JÁCOME, CAMPOS e LEAL, 2021, p. 301)

É interessante notar que esse gesto pode ser aproximado, em certa medida, àquilo que Walter Mignolo (2008) denomina "desobediência epistêmica": a recusa de operar exclusivamente segundo as categorias e hierarquias do pensamento moderno ocidental. Para Mignolo, em suas reflexões sobre a América Latina, tal movimento não se limita a mudar o conteúdo do que é dito, mas implica mudar os próprios termos da conversa. No entanto, para além de formulações mais gerais da reflexão decolonial, o que está em jogo aqui, seguindo Rivera Cusicanqui, é uma prática situada, corporal e criativa, enraizada em cosmologias e experiências históricas específicas e que se realiza no campo das práticas concretas e do sensível.

É justamente nesse campo das práticas sensíveis que a contribuição de Ana María Ochoa Gautier (2014) se torna particularmente interessante. A autora propõe compreender a escuta como uma prática histórica que se constitui em tecnologia de produção de conhecimento e um campo de batalha político. Ao analisar contextos latino-americanos (particularmente na Colômbia do século XIX), a autora demonstra como a colonialidade também se institui através de regimes de escuta que classificam, hierarquizam e disciplinam sons, distinguindo música de ruído, voz legítima de interferência, expressão cultural de desordem sonora. Essa perspectiva permite compreender a desfamiliarização não apenas como um gesto epistemológico abstrato, mas como uma operação sensível que atua

diretamente sobre modos de ouvir, desorganizando critérios coloniais de inteligibilidade e abrindo espaço para outras formas de relação com o mundo.

Desse modo, a escuta atordoada que o álbum convoca pode ser entendida como uma intervenção direta nesses regimes coloniais de inteligibilidade sonora, deslocando as fronteiras entre ruído, música, tradição e contemporaneidade que organizam historicamente o ouvir. Na seção anterior, nos aproximamos do projeto estético de Los Thuthanaka a partir da imersão em um campo de coexistência tensa entre matrizes distintas e igualmente ativas: de um lado, gêneros musicais, línguas e formas de organização sensível associadas a povos aimará; de outro, regimes sonoros e visuais ligados às práticas e formas digitais, à cultura popular urbana e à modernidade ocidental. Como apontamos, não se trata de uma simples experimentação com a música eletrônica acrescida de elementos andinos, nem tampouco da atualização dessas tradições em chave contemporânea. O que se constrói no disco é uma relacionalidade que não se resolve em síntese nem em hierarquização, mas que mantém esses universos em coexistência tensa, perceptível tanto na materialidade sonora quanto nos elementos textuais e visuais do projeto.

Ao aprofundar essa análise, observa-se que essa fricção, ainda que opere uma aparente contradição formal, segue profundamente conectada a preceitos cosmológicos aimará que organizam modos específicos de pensar relação, conflito e coexistência. Esses preceitos não se apresentam no disco como referências folclóricas explícitas ou como conteúdos representados, mas se traduzem nas próprias operações estéticas que o disco produz.

Para compreender tais operações, é particularmente elucidativa a noção de *taypi*, recorrente no pensamento aimará e mobilizada por Chuquimamani-Condori em reflexões sobre sua própria prática artística. O termo designa uma zona de contato entre dois extremos, encontro ou violência, arena de antagonismos e seduções (RIVERA CUSICANQUI, 2025). É a partir dessa perspectiva que Chuquimamani-Condori situa sua produção artística, como se explicita na seguinte formulação:

> A partir de um contexto aimará, escrevo do lugar de taypi, onde os opostos convergem, onde o lamento se cruza com o ruído melodioso, onde os mundos se invertem; gosto de pensar que os sons possuem agência para se transformar em outra coisa nesse contexto, como em um processo de conjuração ou adivinhação – ou ainda, como uma forma de comunhão sobrenatural. (CHUQUIMAMANI-CONDORI, 2016, tradução nossa[16])

[16] No original: “From an Aymara context I write from the place of taypi, where opposites converge, where weeping crosses to melodious noise, where worlds reverse; I’d like to think that the sounds have the agency to

Chuquimamani-Condori se diz formado por influências tão discrepantes quanto compositores clássicos estadunidenses e DJs de Cochabamba. Atestar e incorporar sua convergência significa ir "contra as fronteiras coloniais e as formas de lógica, e como testemunho de uma forma de relacionalidade aimará na qual uma coisa é capaz de ocupar mundos distintos simultaneamente." (CHUQUIMAMANI-CONDORI, 2017, tradução nossa[17]).

Essa forma de pensar e produzir, fundada na convergência de mundos sem sua fusão, encontra um desdobramento decisivo nas concepções aimará de tempo. Longe de uma organização linear, progressiva ou acumulativa, o tempo, no pensamento aimará, se estrutura como coexistência de camadas ativas, nas quais passado e futuro não se distribuem como estágios sucessivos, mas se apresentam simultaneamente no presente. A possibilidade de simultaneidades não coetâneas implica uma temporalidade específica, na qual aquilo que a modernidade colonial relegou ao passado permanece operante, inacabado e em disputa.

A compreensão da dimensão temporal em um fenômeno como esse é crucial, uma vez que, como nos lembra Leda Maria Martins (2021), o tempo é uma ontologia antes de uma cronologia, um modo de predispor os seres no cosmos. Em vez de operar como uma medida externa, o tempo inaugura as próprias formas de existência, atravessando corpos, práticas e formas de sensibilidade. Nesse sentido, respondemos sempre a cosmopercepções e concepções de tempo que nos constituem tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestam. Essa concepção permite pensar a música, entre outras práticas culturais, não como algo que simplesmente ocorre "no" tempo, mas como uma prática que efetivamente produz e re/des/organiza temporalidades.

Tal percepção torna-se especialmente relevante quando nos defrontamos com performances temporais que não apenas se distinguem do regime do tempo ocidental, mas que parecem intervir diretamente nele. Em suas análises das performances do tempo espiralar produzidas por manifestações culturais afro-brasileiras, Martins destaca um confronto direto com a noção de temporalidade fundada na sucessividade, na substituição e na projeção contínua em direção ao futuro, pilares da racionalidade moderna e de sua ideia de progresso.

transform into something else in this context, as in a process of conjury or divination – or more, like a form of supernatural communion."

[17] No original: "[...] against colonial boundaries and forms of logic, and as testament to a form of Aymara relationality wherein a thing is able to occupy disparate worlds simultaneously."

Além disso, a autora disputa a centralidade do discurso e mesmo da narrativa na filosofia do tempo, afastando-se, por exemplo, da conhecida tese hermenêutica de Paul Ricoeur (2010), segundo a qual a narrativa constitui a mediação privilegiada da experiência temporal humana. Essas provocações permitem compreender a radicalidade da experiência de Los Thuthanaka, tanto pela distinção do regime temporal outro que o disco institui quanto pelo modo como o faz operar por meio de formas sensíveis e não discursivas, frequentemente negligenciadas pelas abordagens filosóficas do tempo.

Em *Los Thuthanaka*, essa temporalidade se torna audível na recusa de resoluções formais, na persistência de loops, ruídos e repetições, e na sobreposição de materiais sonoros heterogêneos, produzindo uma experiência musical que sustenta a simultaneidade não coetânea como princípio estético. Munindo-nos dos termos de Rivera Cusicanqui, podemos dizer que o disco nutre-se "[...] das aporias da história, em vez de fagocitá-las ou negá-las" (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 49, tradução nossa[18]). Além disso, tal temporalidade se materializa no modo como o projeto injeta uma densidade cultural e política no modo como a ancestralidade aimará é interpelada pela música, na medida em que se torna força ativa e potencialmente transformadora em uma dinâmica temporal que não se resume a uma homenagem ao passado tradicional. Como Chuquimamani-Condori explica: "Para nós, aimará, o passado está aqui, é o que vemos. O futuro não está adiante, mas atrás de nós, algo que carregamos. Avançar é também retornar." (CHUQUIMAMANI-CONDORI, 2016, tradução nossa[19])

Tal concepção do tempo é destacada por Rivera Cusicanqui (2018), ao afirmar que, historicamente, a coexistência de tempos heterogêneos produziu um choque, uma crise, uma emergência, mas também um magma inteligente do qual brotaram forças libertadoras. Em sua sociologia da imagem, a relação com o passado não passa por uma noção nostálgica do "tempo das coisas perdidas", mas pela ideia contida no provérbio aimará "'Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani' [Olhando para trás e adiante (ao futuropassado), podemos caminhar no presente-futuro]: esse passado que poderia ser futuro, o que vive em nossos sonhos do presente." (RIVERA CUSICANQUI, 2025, p. 369) Para a autora, seus experimentos estéticos-epistêmicos com imagens do passado são formas de explorar e atualizar

[18] "[...] de las aporías de la historia en lugar de fagocitarlas o negarlas."
[19] No original: "For us Aymara, the past is here, what we see. The future does not lie ahead but is behind us, something we carry. To move forward is to also return."

potencialidades utópicas, uma prática reflexiva e comunicativa fundada no desejo de recuperar memória e corporalidade próprias. Além disso, ela produz um embate com o mito das comunidades indígenas subsumidas no isolamento e na pobreza, presas a um passado de imobilidade.

Sob essa perspectiva, a relevância de novas poéticas do tempo torna-se também uma questão eminentemente política, na medida em que elas interrompem a naturalização dos regimes temporais hegemônicos que sustentam hierarquias culturais, epistêmicas e históricas. O atordoamento mobilizado por Los Thuthanaka, longe de operar como experiência paralisadora ou mera saturação sensorial, funciona como um verdadeiro curto-circuito das formações culturais dominantes, desestabilizando critérios de inteligibilidade consolidados e abrindo espaço para processos de desnaturalização que permitem o florescimento de potências sensíveis e políticas não previstas pelas lógicas coloniais. Ao sustentar conflitos entre temporalidades, cosmologias e materialidades sonoras heterogêneas, o disco constrói, à sua maneira, condições de abertura para outros mundos possíveis, nos quais não apenas outras práticas musicais se constituem, mas também se afirma a persistência viva de corpos, saberes e formas de vida subalternizados pelos processos coloniais. Nesse sentido, sua performance se orienta por uma contemporaneidade insurgente que reivindica reconhecimento histórico e ontológico, tal como sintetiza Chuquimamani-Condori:

> Precisamos de maior reconhecimento da vida indígena porque, ao contrário do que o governo pode levá-lo a acreditar, não desaparecemos todos. Muitos de nós persistimos, apesar das adversidades, e é a nossa contemporaneidade que nos define, e não noções estáticas do passado vinculadas a uma concepção linearizada do tempo. (CHUQUIMAMANI-CONDORI, 2016, tradução nossa[20])

4. Considerações finais

Ao longo deste artigo, sustentamos que Los Thuthanaka opera por meio de um processo sistemático de atordoamento, entendido não apenas como um efeito estético ou perceptivo, mas como uma condição historicamente produzida da própria vida sob a colonialidade. Para indivíduos e comunidades subalternizadas, o atordoamento é frequentemente uma experiência imposta pela violência – um estado de instabilidade, desorientação e suspensão produzido pela "catástrofe ancestral" do colonialismo (POVINELLI, 2024). O que o álbum realiza, no

[20] No original: "We need more acknowledgment of Native American life because, in contrast to what the government might have you believe, we weren't all vanished. Many of us persist, in spite of the odds, and it is our contemporaneity that is defining us, not static notions of the past related to a linearized notion of time."

entanto, é a transformação dessa condição em poética: articulado às vivências individuais de seus criadores e a matrizes culturais andinas e aimará, o atordoamento deixa de ser apenas marca paralisante da violência para se tornar um procedimento ativo de reorganização sensível, temporal e política. Nesse deslocamento, o disco afirma o atordoamento como possibilidade de transformação contracolonial.

Essa operação se torna ainda mais significativa quando consideramos o formato e o contexto de circulação da obra. Los Thuthanaka se apresenta como um álbum – forma ocidental convencional de organização musical, lançado em um ambiente digital contemporâneo, o que o inscreve, à primeira vista, no campo da música destinada à escuta individual, à apreciação e ao consumo mediado. No entanto, essa dimensão convive de maneira tensa com uma vocação fortemente ativa, coletiva e ritualística. Tal vocação emerge tanto das referências à música eletrônica e à cultura da casa noturna, com seus sistemas de som, volumes elevados e corporalidades coletivas, quanto de práticas rituais tradicionais, nas quais a música não se separa da ação, do corpo e da comunidade. Em síntese, o álbum carrega a ambivalência daquilo que o etnomusicólogo Thomas Turino (2008) chama de música presentacional e música participativa, fazendo-nos habitar uma contradição produtiva escuta e envolvimento, contemplação e ação.

Nesse contexto, o lugar do ouvinte se transforma. O atordoamento produzido por Los Thuthanaka faz da sua opacidade e desestabilização a própria forma de nos interpelar e nos convidar a habitar outros tempos possíveis. A instabilidade formal, a saturação sonora, as sobreposições e fricções temporais não nos oferecem um caminho claro, mas convocam uma escuta que se permita deslocar e reconfigurar, tomando parte de um ritual sensivelmente complexo e politicamente pulsante.

Se o atordoamento operado por Los Thuthanaka reabre o presente como campo de disputa sensível e política, ele também projeta horizontes: um porvir que não se constrói pela negação do passado indígena, mas por sua reativação, transformação e reinscrição no presente. Trata-se de um futuro que não emerge como promessa abstrata, mas como prática já em curso, fundada em cosmologias, corpos e experiências históricas específicas. A música se impõe, assim, como campo ativo no qual o próprio tempo é instaurado. Nesse sentido, a potência política do disco passa necessariamente pela desestabilização da forma e pelo atordoamento da experiência. Como observa Joshua Minsoo Kim na resenha do disco para a *Pitchfork*:

> Esta é, em síntese, a experiência de Los Thuthanaka: cerimonial, mas cheia de estilo; cataclísmica, mas curativa; não refinada, mas magnífica. E esses são os paradoxos com os quais nos deparamos imediatamente ao apertar o play: uma reorientação vertiginosa diante das possibilidades do que a música pode ou deve soar. (KIM, 2025, tradução nossa[21])

Esse outro horizonte musical/temporal, no entanto, não se dissocia da afirmação de um presente que insiste em existir e em ser ouvido. Los Thuthanaka não projeta apenas um amanhã por vir; ele afirma um agora que reivindica reconhecimento histórico. O futuro que se desenha no álbum é inseparável da existência presente de comunidades subalternizadas que recusam a lógica colonial que as confina ao passado ou à marginalidade temporal. Nesse sentido, o atordoamento sonoro não suspende o tempo em direção a uma abstração futurista, mas produz uma reorientação que torna audível um presente vivo, vibrante e politicamente situado.

Essa reorientação reverbera de forma contundente nas palavras de Joshua Chuquimamani-Condori, quando afirma: "Acredito que, sendo ao mesmo tempo produto da violência e testemunho da resistência de minha família a essa violência – sendo meu corpo um documento de carne que substancia uma forma de sobrevivência diante da brutalidade – essas texturas e marcas atravessam a música." (CHUQUIMAMANI-CONDORI, 2016, tradução nossa[22]) O corpo, entendido como arquivo vivo da violência e da resistência, atravessa a materialidade sonora do disco, fazendo com que suas texturas, ruídos e instabilidades não sejam meros efeitos formais, mas marcas sensíveis de processos históricos e existenciais. O atordoamento que nos atravessa na escuta de *Los Thuthanaka* é, assim, inseparável de uma política da sobrevivência, na qual a música se torna meio de inscrição e ação, e a materialidade sonora se oferece como sofisticada matéria-prima de performance temporal e de imaginação política.

Referências

[21] "This is the Los Thuthanaka experience in summary: ceremonial but swaggy, cataclysmic but healing, unrefined but magnificent. And these are the paradoxes you are confronted with immediately upon hitting play: A dizzying reorientation to the possibility of what music can or should sound like."
[22] "I think as I am both a product of violence and a testament to my family's resistance to such violence – my body being a document of flesh substantiating a form of survival in the face of brutality – those textures and markings carry through in the music."

ALBÓ, Xavier. Aymaras entre Bolivia, Perú y Chile. **Estudios Atacameños**, n. 19, p. 43-73, 2000.

CHUQUIMAMANI-CONDORI. Elysia Crampton interview: spots y escupitajo. **The Vinyl Factory**, 14 out. 2016. Disponível em: https://www.thevinylfactory.com/features/elysia-crampton-interview-spots-y-escupitajo. Acesso em: 14 jan. 2026.

CHUQUIMAMANI-CONDORI. Interview: Elysia Crampton. **pangbianr**, 23 fev. 2015. Disponível em: http://pangbianr.com/elysia-crampton-interview/. Acesso em: 14 jan. 2026.

HARPER, Adam. System Focus: Adam Harper on the divine surrealism of epic collage producers E+E, Total Freedom and Diamond Black Hearted Boy. **The Fader**, 7 maio 2014. Disponível em: https://www.thefader.com/2014/05/07/system-focus-adam-harper-on-the-divine-surrealism-of-epic-collage-producers-ee-total-freedom-and-diamond-black-hearted-boy. Acesso em: 12 fev. 2026.

JÁCOME, Phellipy; CAMPOS, Julieta Karol Kabalin; LEAL, Bruno Souza. Olhares intrusos: reflexões e miradas sobre um mundo ch'ixi. **MATRIZes**, v. 15, 2021, p. 299-314.

KIM, Joshua Minsoo. Los Thuthanaka: Los Thuthanaka Album Review. **Pitchfork**, 4 abr. 2025. Disponível em: https://pitchfork.com/reviews/albums/chuquimamani-condori-joshua-chuquimia-crampton-los-thuthanaka. Acesso em: 14 jan. 2026.

LÓPEZ CANO, Rúben. Sonideros mexicanos: cuerpos alternativos en las calles. **InMediaciones de la Comunicación**, v. 10, n. 10, 2016, p. 145–155. Disponível em: https://doi.org/10.18861/ic.2015.10.10.2592. Acesso em: 14 jan. 2026.

LOS THUTHANAKA. **Los Thuthanaka**. [S. l.]: Bandcamp, 2025. Disponível em: https://losthuthanaka.bandcamp.com/album/los-thuthanaka-2. Acesso em: 23 fev. 2026.

MAMANI, Edith Castro. **Dicionário ilustrado de la lengua aymara**. Santiago: Mineduc/PEIB, 2019.

MANNA, Nuno. Narrar o atordoamento. In: LEAL, Bruno Souza (org.). **Imagens e imaginários da pandemia: relatos de um grupo em pesquisa**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021. p. 311–320.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. **Aurality**: listening and knowledge in Nineteenth-Century Colombia. Durham: Duke University Press, 2014.

PITCHFORK. The 50 best albums of 2025. **Pitchfork**, 2 dez. 2025. Disponível em: https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/best-albums-2025. Acesso em: 23 fev. 2026.

POVINELLI, Elizabeth. **Catástrofe ancestral**: e existências no liberalismo tardio. São Paulo: Ubu, 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. LANDER, Edgardo (org). Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp. 227-278.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociologia da imagem: olhares ch'ixi a partir da história andina**. São Paulo: Elefante, 2025.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.