

LA TETA ASSUSTADA: MEMÓRIA ANCESTRAL E BUEN VIVIR COMO PRÁTICAS DE SANAÇÃO DAS VIOLÊNCIAS ESTRUTURAIS NA AMÉRICA LATINA.

Élen Cristiane Schneider¹Daiane Soares de Lima²

DOI:10.29327/2336496.7.2-8

Resumo: O presente artigo é um estudo cinematográfico da película *La Teta Asustada* (2009), escrita e dirigida pela cineasta peruana Claudia Llosa. Por meio do estudo desta produção cinematográfica, a pesquisa questiona quais as relações entre as práticas de *Buen Vivir* comunitárias e a memória ancestral das mulheres, especialmente mulheres originárias, e a sanção das violências estruturais na América Latina. Sendo assim a investigação se centra em analisar como o *Buen Vivir* e as práticas feministas-comunitárias, a partir das suas cosmovisões não ocidentalizadas e indígenas, podem ser possibilidades de um mundo melhor, uma América Latina comunitarista, antipatriarcal e anti racista. A metodologia valoriza a produção cinematográfica latino-americana, através de análise fílmica e revisão bibliográfica dos temas de Feminismos Comunitário, *Buen Vivir*, Memória, Violências na América Latina.

Palavras-chaves: *Buen Vivir*; Violências; Memória Ancestral Comunitária.

LA TETA ASUSTADA: MEMORIA ANCESTRAL Y BUEN VIVIR COMO PRÁCTICAS PARA REMEDIAR LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL EN AMÉRICA LATINA.

Resumen: Este trabajo es un estudio cinematográfico de la película *La Teta Asustada* (2009), escrita y dirigida por la cineasta peruana Claudia Llosa. A través del estudio de esta producción cinematográfica, la investigación se pregunta cuáles son las relaciones entre las prácticas comunitarias del *Buen Vivir* y la memoria ancestral de las mujeres, especialmente de las mujeres originarias, y la sanación de la violencia estructural en América Latina. Así, la investigación se centra en analizar cómo el *Buen Vivir* y las prácticas feministas-comunitarias, desde sus cosmovisiones no occidentales e indígenas, pueden ser posibilidades para un mundo mejor, una América Latina comunitaria, antipatriarcal y antirracista. La metodología valora la producción cinematográfica latinoamericana, a través del análisis fílmico y la revisión bibliográfica de los temas de Feminismos Comunitarios, *Buen Vivir*, Memoria, Violencia en América Latina.

Palabras clave: *Buen Vivir*; Violencia; Memoria comunitaria ancestral.

LA TETA ASSUSTADA: ANCESTRAL MEMORY AND BUEN VIVIR AS PRACTICES TO REMEDY STRUCTURAL VIOLENCE IN LATIN AMERICA.

Abstract: This paper is a cinematic study of the film *La Teta Asustada* (2009), written and directed by Peruvian filmmaker Claudia Llosa. Through the study of this film production, the research questions what are the relationships between community *Buen Vivir* practices and the ancestral memory of women, especially originary women, and the healing of structural violence in Latin America. Thus, the research focuses on analyzing how *Buen Vivir* and feminist-community practices, from their non-Westernized and indigenous cosmovisions, can be possibilities for a better world, a communitarian, anti-patriarchal, and anti-racist Latin America. The

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3657905082483020>. OrcID: <https://orcid.org/0000-0002-1718-2715>.

² Mestranda em Integração Contemporânea na América Latina na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9810047840973691>. OrcID: <https://orcid.org/0009-0006-7647-8133>.

methodology values Latin American film production, through film analysis and literature review of the themes of Community Feminisms, *Buen Vivir*, Memory, Violence in Latin America.

Keywords: *Buen Vivir*; Violence; Ancestral Community Memory.

Introdução

O cinema produzido na América Latina tem sido uma ferramenta poderosa para dar voz às histórias e experiências marginalizadas. Um exemplo é o filme *La Teta Asustada* (2009), dirigido por Claudia Llosa, ganhador do prêmio Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim em 2009. Esta obra cinematográfica foi inspirada no trabalho etnográfico da antropóloga Kimberly Theidon intitulado: “*Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004)”. O livro aborda o conflito armado ocorrido no Peru entre as Forças Militares e o grupo Sendero Luminoso (1980-1992) e os impactos e traumas psicológicos pós-barbárie. Concentra-se nos testemunhos de dor e medo das mulheres que foram vítimas de violência durante esse período.

Neste sentido, no primeiro momento do presente artigo contextualiza-se a origem do confronto entre os senderistas e as organizações militares do estado peruano, além de explorar como os Feminismos Comunitários e o *Buen Vivir* se entrelaçam na resistência aos conflitos e violências estruturais que afetam as mulheres e as comunidades como um todo. O *Buen Vivir* é uma filosofia andina, que enfatiza uma visão holística e interconectada do mundo, onde o bem-estar individual está intrinsecamente ligado ao bem-estar coletivo e ao equilíbrio com a natureza. O Feminismo Comunitário, por sua vez, destaca a importância da aliança comunitária e da participação e autonomia das mulheres indígenas nas decisões que afetam suas vidas e as comunidades; bem como rejeita as opressões e busca construir um caminho para uma sociedade mais justa, equitativa e em harmonia com a natureza.

No segundo momento analisa-se como o filme aborda a questão da reconexão individual e coletiva diante das experiências traumáticas, os mecanismos de memória e resistência vivenciados pela protagonista Fausta. A protagonista é uma jovem que herdou a “*teta asustada*”. O termo é usado para descrever a condição transmitida pelas mães que foram violentadas durante o conflito e que, segundo a crença popular, teriam transmitido o trauma para seus filhos através do leite materno.

A motivação de realização do presente estudo volta-se para os contextos latino-americanos de conflitos sociais, políticos, armados, nos quais sabemos que as

dinâmicas de violência afetam diretamente as mulheres, através de violências sexuais, de despossessão de casas, territórios, comunidades e de violências contra as crenças de cura e alimentação e organização social das mulheres. Sabe-se que a violência estrutural na América Latina está ligada aos conflitos pelos territórios e sendo assim também contra os corpos que originariamente fazem parte desses territórios. Podemos datar a própria colonização como sendo um marco de conflito violento contra as mulheres. Este fenômeno Sueli Carneiro (1995, 2003) nomeou de “violação colonial”, no qual os corpos das mulheres racializadas como negras e como indígenas foram violados massivamente pelos colonizadores. O estupro colonial é, assim, um elemento de violência estrutural que possibilitou as relações de poder na América Latina. Esse mesmo fenômeno violento, de violações em cenários de conflitos, estrutura a consciência e a memória de luta das mulheres atualmente na América Latina. Sendo assim, a análise se concentrará no processo de busca pela superação dos medos e na revalorização das raízes culturais, explorando como o conhecimento ancestral pode contribuir para a sanção individual e para a construção de comunidades mais resilientes.

Ao analisar esses aspectos do filme *La Teta Asustada*, esperamos destacar a importância do cinema como meio de visibilizar experiências marginalizadas das mulheres, bem como promover reflexões sobre a construção de alternativas sociais, políticas e culturais para a transformação e a cura coletiva e individual.

Assim, o objetivo dessa investigação é perceber, através da análise fílmica, em especial no que se refere à trajetória da protagonista Fausta, como a memória e o *Buen Vivir* atuam como sanção das violências estruturais vivenciadas pelas mulheres na América Latina. Partindo da potência da produção cinematográfica latino-americana, nos questionamos com a análise de *La Teta Asustada*: Quais as relações entre as práticas de *Buen vivir* comunitárias e a memória ancestral das mulheres, especialmente mulheres originárias, e a sanção das violências estruturais na América Latina?

1. O *buen vivir* desde os feminismos comunitários: Alternativas diante dos conflitos armados, sociais e políticos em *La Teta Asustada*

Embora o filme *La Teta Asustada* não aborde diretamente o *Buen Vivir* e os Feminismos Comunitários, é possível conectar o longa-metragem com essas formas de ver, existir e resistir no mundo. A narrativa cinematográfica remonta as memórias, trata de questões sociais, políticas e traumáticas que são resultantes especificamente do período a

partir dos anos 1980, em que o Peru passou por uma guerra civil ou conflito armado. Neste tempo ocorreram violências internas no país e demonstraram como as mulheres que viviam nas regiões nas quais se concentravam os focos de conflito foram as principais atingidas. O filme retrata essa realidade de conflito no país, com as memórias presentes desde a década de 1980 em diante.

Nesse período de 1980, a maioria dos países da América Latina, também conhecida como *Abya Yala*³, passava por uma transição política, na qual deixavam para trás períodos de golpes, ditaduras militares e violência extrema para os então governos democráticos. Essa mudança foi acompanhada pela implementação de novas constituições que teriam por intuito assegurar os direitos aos cidadãos.

Todavia, para o Partido Comunista - Sendero Luminoso, ou simplesmente Sendero Luminoso, fundado em 1970 por Abimael Guzmán⁴, após várias dissidências da esquerda peruana (DULTRA; CARDOSO, 2021, p. 306), a abertura política era uma estratégia das elites dominantes para preservar seu poder e exercer controle sobre a classe trabalhadora. Eles alegavam que o sistema político existente no Peru era profundamente corrupto e servia aos interesses da burguesia, tanto nacional quanto internacional.

Desta forma, os senderistas, seguindo a ideologia do maoísmo, iniciaram suas atividades armadas em 1980 com o objetivo de derrubar o governo peruano da época e estabelecer um Estado comunista. Eles acreditavam que a luta armada era necessária para alcançar essa revolução socialista, com uma ênfase especial nas áreas rurais, trazendo à tona uma questão estruturante das violências na América Latina: as lutas por territórios.

³ *Abya Yala* é uma expressão que no idioma do povo Kuna do Panamá, é utilizada para referir-se ao território ancestral original, ou espaço, colonialmente chamado de América Latina e Caribe. De acordo com Lorena Cabnal, as feministas comunitárias evitam o termo América Latina por ser um nome imposto pelos colonizadores sobre seu território.

⁴ Manuel Rubén Abimael Guzmán Reinoso, mais conhecido como Abimael Guzmán, nasceu em 3 de dezembro de 1934, em Mollendo, no Peru, e faleceu em 11 de setembro de 2021, em Lima. Filho de um rico comerciante foi abandonado ainda criança pelos pais, o que em parte pode explicar sua personalidade doentia. Tornou-se professor de filosofia em 1962, na Universidade Nacional San Cristóbal. Semanalmente se reunia com alunos e colegas para debater formas para acabar com as injustiças sociais e econômicas existentes no Peru. (DULTRA; CARDOSO, 2021). Em 1992, Abimael Guzmán, líder do grupo terrorista Sendero Luminoso, foi capturado pelo governo peruano e posteriormente condenado por traição, terrorismo e outros crimes. Ele recebeu uma sentença de prisão perpétua e foi inicialmente encarcerado na prisão de segurança máxima "Canto Grande". No entanto, em 2006, Guzmán foi transferido para a Base Naval do Callao, uma prisão de segurança máxima localizada nas instalações da Marinha peruana. Nessa prisão, ele continuou a cumprir sua sentença até seu falecimento em 2021, aos 86 anos de idade. Durante seu período na prisão, sabe-se que Guzmán manteve certa influência sobre os seguidores do Sendero Luminoso. No entanto, seu poder e capacidade de comunicação foram consideravelmente limitados devido ao isolamento e ao rígido controle exercido pelas autoridades prisionais (BURT, 2009).

O Sendero Luminoso deu início às suas operações militares em Ayacucho. Rapidamente conquistou o apoio de camponeses empobrecidos que, em busca de um futuro melhor, passaram a se juntar ao grupo. Logo, o Sendero Luminoso expandiu sua influência e controle para diversas regiões rurais do Peru. Todavia, a ascensão foi enfrentada por uma forte repressão por parte do governo peruano de Alberto Fujimori, com auxílio dos Estados Unidos em 1982, que iniciou uma guerra contra revolucionária (BORJA, 2009, p. 23) para interceptar e acabar com as ações do Sendero Luminoso. À medida que os ativistas do Sendero Luminoso realizavam suas ações, as forças de segurança do Estado peruano reagiam de maneira truculenta, deixando a população vulnerável e desamparada. As ações ou formas de luta dos senderistas incluíam: guerrilha, sabotagem, propaganda, agitação e aniquilamento seletivo (PCP, 1988).

Por outro lado, as forças militares também tiveram ações violentas durante esse período conturbado. Lançaram operações e empregaram métodos brutais. Instaurou-se um cenário de violações aos direitos humanos, contribuindo para um clima de violência e instabilidade no país, uma vez que povoados inteiros foram alvo de assassinatos, centenas de camponeses sequestrados, milhares de mulheres e crianças violentadas, milhares de mortos e desaparecidos, genocídio de prisioneiros políticos (CRUVINEL, 2016, p. 34).

O filme recupera que as práticas violentas deixaram cicatrizes traumáticas, especialmente para as mulheres, que foram as mais afetadas. Elas foram vítimas de violência sexual, exploração e tiveram seus direitos violados, incluindo a perda de suas terras, filhos e familiares. O uso das mulheres como botins de guerra, incluindo o abuso sexual, foi uma tática utilizada por todos agentes do conflito e remonta memórias ancestrais de violência desde outros períodos de diferentes conflitos e invasões.

De acordo com o relatório da Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), que foi estabelecido com o propósito de coletar depoimentos das vítimas, houve violência de gênero e étnico-racial. As mulheres e meninas indígenas foram alvo de violência sexual sistemática por parte dos grupos armados e das forças de segurança (CVR, 2003, p. 273). Esses atos atrozes não apenas violaram a integridade física e psicológica dessas mulheres, mas também buscaram destruir suas identidades étnicas e culturais.

Diante desse cenário, a CVR emitiu uma série de recomendações para o governo peruano, visando à justiça, à reparação e à prevenção de futuros abusos. No entanto, lamentavelmente, muitas dessas recomendações não foram implementadas de forma adequada ou efetiva. Como resultado, os perpetradores desses crimes hediondos não foram

responsabilizados, o que deixou as vítimas sem a devida justiça, perpetuando um ciclo de impunidade (CVR, 2003, p. 376).

A falta de ação do governo peruano para enfrentar a violência de gênero e étnico-racial durante o Conflito Armado Interno é um reflexo preocupante de um sistema que falha em proteger os direitos fundamentais de sua população mais vulnerável. As mulheres indígenas e suas comunidades continuam a enfrentar os impactos duradouros desses abusos, lidando com traumas profundos, estigmatização e a ausência de apoio adequado.

Essas marcas profundas e dolorosas que se tornaram gravadas na memória coletiva e que, de certa forma, nutriram a história oral entre as mulheres retratadas no filme *La Teta Asustada* por meio de imagens poéticas e simbólicas. A violência memorizada nos corpos e cotidianos das mulheres é um tema central do filme, ou seja, a diretora, ao abordar em sua obra cinematográfica o contexto peruano após conflito, traz à tona a violência vivenciada, silenciada e enraizada nos corpos das mulheres.

1.1 Corpos-território e memória ancestral entre mulheres

No filme, Fausta, a protagonista, tem seu corpo transformado em um palco das memórias e traumas de sua mãe, refletindo como as mulheres carregam as experiências e opressões de suas ancestrais. O longa-metragem oferece uma lente crítica, especialmente quando relacionado às concepções das feministas comunitárias. Lorena Cabnal, feminista indígena da Guatemala, destaca que os corpos são territórios sagrados que também abrigam conexões coletivas e memórias ancestrais. A autora entende que os corpos-territórios das mulheres são frequentemente alvos de controle, mas também carregam as memórias de suas antepassadas e das violências que sofreram.

Cabnal (2021) faz interconexão entre os corpos das mulheres e a terra através conceito de "corpo-território", alegando que “corpo é nosso primeiro território a ser defendido” (2021, p. 5). Assim, a autora nos convida a refletir sobre a forma como tratamos a terra e o modo como nos relacionamos com os corpos de mulheres:

Ser mujer indígena y defender el territorio ancestral implica colocar en la línea frontal de ataque — en primera instancia — nuestro primer territorio de defensa, el cuerpo. Al defender el territorio tierra, las mujeres hacemos una defensa cotidiana y paralela impresionante en dos dimensiones inseparables: la defensa de nuestro territorio cuerpo y la defensa de nuestro territorio tierra. Dos dimensiones entretejidas en la Red de la Vida porque reconocemos que tanto el cuerpo como la tierra son espacios de energía vital que deben funcionar en reciprocidad. Por lo tanto, reconozco que las propuestas feministas que convocan a la emancipación de

los cuerpos contra la manifestación patriarcal y no convocan a la despatriarcalización de la naturaleza como un territorio en disputa por el actual modelo neoliberal carecen de sostenibilidad política. (CABNAL, 2019, p. 121).

Bem como a terra é frequentemente explorada e violada, os corpos das mulheres também são alvo de violência e exploração sistemáticas. A exploração dos recursos naturais da terra muitas vezes ocorre de forma predatória, sem levar em consideração as consequências para o ecossistema e para as comunidades que dependem desses recursos. Da mesma maneira, os corpos das mulheres são frequentemente objetificados, explorados e violados, sem que sejam reconhecidos como sujeitos plenos de direitos e dignidade.

Ao introduzir o conceito de "corpo-território", Cabnal nos convida a repensar a nossa relação com a terra e com os corpos. Ela nos encoraja a reconhecer que assim como a terra possui vida, fertilidade e ciclos naturais, os corpos das mulheres também são portadores dessas características. Ambos merecem ser tratados com respeito, cuidado e equidade.

Cabnal também nos auxilia a refletir sobre as violências na América Latina e como elas estão atreladas a práticas conflitivas patriarcais e racistas. As violências, no plural, são estruturais, possuem um contínuo histórico. Como entendidas pelas feministas comunitárias, essas violências precisam ser nomeadas e sanadas:

En principio, quiero nombrar en plural “las violencias” porque creo que no se puede definir una única interpretación de la violencia. [...]. A la vez, sugiero cómo estas violencias se interrelacionan con otras opresiones histórico-estructurales entramadas, lo que complejiza el análisis. En la comprensión de lo que he vivido y sigo viviendo desde el cuerpo, planteo que las violencias son efectos del sistema patriarcal y, por lo tanto, son milenarias. Interpreto también que existe un *continuum* histórico de las violencias sobre los cuerpos, pero en particular sobre los cuerpos de las mujeres indígenas. [...] Es sobre nuestros cuerpos donde se han construido todas las opresiones que nos entrecruzan y que internalizamos. Entonces, hablar como mujer indígena y desde mi mundo indígena es un acto de despatriarcalización y descolonización que interpela las representaciones que se hacen de mis opresiones o emancipaciones por parte de otros feminismos o de las ciencias sociales y la academia. (CABNAL, 2019, p. 114).

Ou seja, da mesma forma que o corpo-território é afetado por violências, ele também possui a capacidade de sanção. A memória ancestral pode contribuir no processo de sanção das violências vividas, além de ser um caminho de reconexão com a comunidade, a natureza e com os corpos, como partes dos territórios violados pela colonização e conflitos armados, sociais e políticos:

Ha sido la recuperación de la memoria de mis ancestras y el amor de las mujeres, mis abuelas, mi madre y mi hija, lo que me llevó a los caminos de sanación desde sus sabidurías y maneras de revitalizarme con una cosmogonía que interpela cualquier acto de violencia contra la vida, contra los cuerpos y contra la tierra. Ha sido la propuesta epistémica del feminismo comunitario territorial, que crea su propia interpretación y que se ha juntado con la cosmogonía, como dos hilos, para hilvanar la propuesta que nos interpela a recuperarnos para la vida, para

reivindicarnos a partir de sanarnos. Sanarnos como un acto personal y consciente que desmonta opresiones y victimizaciones y devela a quienes la ejercen contra nosotras, nosotros, nosotres y la naturaleza. (CABNAL, 2019, p. 122).

No filme, Fausta, como já mencionado, tem enraizado em seu corpo-território as memórias de sua mãe, que foi estuprada durante a guerra civil da década de 1980. No entanto, a jovem se utiliza das tradições culturais e da música ancestral como parte de sua jornada de sanção das feridas, ao mesmo tempo que rompe com o silêncio imposto às mulheres de sua comunidade.

Adriana Guzmán, feminista comunitária antipatriarcal boliviana, em seu livro "*Descolonizar la Memoria, Descolonizar los Feminismos*" (2019), aborda a necessidade de valorizar e compartilhar as experiências das mulheres em suas comunidades. Ela acredita que as memórias individuais e coletivas das mulheres são uma fonte de sabedoria e resistência e que, ao serem compartilhadas, essas memórias podem fortalecer os laços comunitários e promover mudanças sociais. Da mesma forma, o retrato da história de Fausta no filme está vinculado às memórias transmitidas através da tradição oral e de canções. Elas representam uma herança cultural dolorosa que influencia a vida da jovem.

Guzmán (2019) defende que as histórias e experiências das mulheres têm sido historicamente apagadas, silenciadas ou distorcidas. Assim, seria necessário descolonizar essas memórias, reivindicando e reconstruindo a história a partir das perspectivas das mulheres. Desta maneira, as memórias estariam desafiando os discursos dominantes que marginalizaram suas vozes. O filme também aborda a importância de dar voz e visibilidade às mulheres que foram afetadas por violências sistemáticas e como suas memórias, além de relembrar as experiências traumáticas, podem ajudar a curar as feridas do passado.

Tanto Adriana Guzmán quanto *La Teta Asustada* destacam que a memória é um instrumento poderoso para a resistência e a transformação social. Ao relembrar e compartilhar as experiências das mulheres é possível desafiar as estruturas de poder opressivas e construir um mundo mais inclusivo e justo. A memória, nesse contexto, não é apenas um exercício de recordação, mas uma forma de resistência ancestral e um caminho para a construção de uma sociedade mais justa.

1.2 Comunidade e *Buen Vivir* como sanção das violências

O filme *La Teta Asustada*, que tem como pano de fundo as memórias da guerra interna ocorrida no Peru, revela aspectos cruciais que destacam a necessidade da América Latina, como um todo, confrontar seus traumas históricos. Da mesma forma, evidenciam a necessidade de repensar as memórias dolorosas do processo de colonização que ainda não foram sanadas.

Nesse sentido, o *Buen Vivir*, ou *Sumak kawsay*⁵, pode ser uma alternativa para a construção de um futuro onde as memórias traumáticas ficariam só na lembrança, ou seja, não se repetem. Macas resume esta forma de viver ou sistema de ideias da seguinte forma.

El sistema comunitario se sustenta en los principios del randi-randi: la concepción y práctica de la vida en reciprocidad, la redistribución, principios que se manejan y están vigentes en nuestras comunidades. Se basa en la visión colectiva de los medios de producción, no existe la apropiación individual, la propiedad es comunitaria. (MACAS, 2010, p. 14-15).

Uma cosmogonia de vida oposta à difundida pelo sistema moderno onde as pessoas e a natureza são compreendidas como categorias distintas e mercantilizadas. O *Buen Vivir* está baseado em uma visão cósmica ou holística de mundo, onde todos os seres que habitam na terra, sejam animados ou inanimados, estão conectados entre si numa relação de interação e completude mútua, cujo equilíbrio harmônico necessita ser preservado.

Neste sentido, o *Buen Vivir*, conforme destaca Acosta (2011), questiona o modelo nacional-desenvolvimentista já que este se opõe ao capitalismo neoliberal que, além de promover a desigualdade social, depreda os recursos naturais do planeta colocando em risco a existência humana e dos demais seres. Também se diferencia do socialismo que coloca o ser humano no centro. Portanto, é uma filosofia que tem como referência central a vida de todos os seres do Planeta, onde a espécie humana é compreendida como parte da natureza assim como as demais espécies.

As feministas comunitárias, que também vivenciam o *Buen Vivir*, compreendem que esta é uma visão cósmica ou holística proveniente dos povos andinos, ou melhor, das suas ancestrais, onde havia uma relação de interação e de completude mútua de todos os seres sejam animados ou inanimados, vivos e não vivos. Esse equilíbrio necessita ser mantido e resgatado, pois as pessoas e a natureza só estarão bem quando viverem em harmonia e quando não houver exploração dos recursos naturais nem do corpo-território. Por isso o *Buen Vivir*:

Es una invitación a hombres y mujeres a la desobediencia de prácticas patriarcales desde la organización de las comunidades, que nos permitan avanzar en la construcción de una sociedad basada en el amor, la ternura, la libertad,

⁵ É importante destacar que o Pachamamismo prefere utilizar somente o termo *Sumak Kawsay* e não *Buen Vivir*, pois afirma que esse conceito retirou a dimensão espiritual e mística que o *Sumak Kawsay* possui.

precautelando un ejercicio social que supera las prácticas tecnocráticas y si asienta en las diversidades del ser. Es una aventura de sueños, goce y magia que devuelva a las mujeres su derecho al disfrute, una propuesta política integral de descolonización de nuestro corpus, mente y sistema para avanzar en comunidad hacia una real transformación social en donde prime la armonía y el respeto. (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 110).

Para as feministas comunitárias, o *Buen Vivir* se constrói todos os dias, comunitariamente a partir dos corpos-territórios, mas não somente para as futuras gerações. Elas querem viver bem e sem violências agora, têm memórias do que é viver bem, pois nas comunidades seus ancestrais viviam bem e hoje seguem lutando por viver bem. Deste modo, na perspectiva do *Buen Vivir* e das feministas comunitárias, não interessaria o modelo de acumulação, desigualdade e destruição promovido pelo capitalismo neoliberal, muito menos um Estado que para ter estabilidade governamental deixa os ricos tranquilos e dá um pouco para os pobres, para evitar insurreições.

Além disso, o *Buen Vivir* pode ser relacionado ao filme de várias formas. Em primeiro lugar, a história de Fausta e sua doença reflete as consequências do desequilíbrio social, político e cultural vivenciado pelas comunidades indígenas e urbanas. Como já mencionado, o *Buen Vivir* busca restabelecer o equilíbrio entre os seres humanos e a natureza, reconhecendo os direitos e o conhecimento ancestral como fundamentais para o bem-estar coletivo.

O filme também levanta questões de identidade e resgate das tradições culturais. Fausta se sente desconectada de suas raízes, mas ao longo da história, ela encontra maneiras de se curar e reafirmar sua identidade. Esse processo de cura e revalorização de suas origens é um elemento essencial do *Buen Vivir*, que reconhece a importância da preservação dos costumes e do conhecimento ancestral.

A relação entre Fausta e a natureza é outro elemento significativo no filme, com a presença constante da terra e das plantas. A batata simboliza a conexão profunda entre os seres humanos e o meio ambiente. O *Buen Vivir* enfatiza a relevância de uma relação harmoniosa com a natureza, reconhecendo-a como um ser vivo e respeitando seus ciclos e recursos.

Como podemos perceber no próximo subtítulo do artigo, o filme *La Teta Asustada* apresenta um contexto rico e simbólico que pode ser relacionado ao conceito de *Buen Vivir*. A história de Fausta, sua busca por cura e identidade e a interação com a natureza refletem os princípios fundamentais dessa filosofia que busca a harmonia e a felicidade em todas as esferas da vida, reconhecendo a interconexão entre os seres humanos, a natureza e o universo.

2. *La Teta Asustada* e a busca por uma reconexão individual, comunitária e com a natureza

O filme *La Teta Asustada* gira em torno de Fausta, uma jovem ameríndia que tem uma doença rara denominada “teta assustada” ou síndrome do susto, nome dado pela cultura andina à enfermidade transmitida pelo leite materno para filhas de mulheres violentadas por militares do exército peruano ou pelos guerrilheiros do grupo Sendero Luminoso.

A jovem vive com sua mãe na periferia da capital peruana, em um terreno seco formado por construções populares e rodeado de colinas, cujo acesso se dá por meio de escadarias. Deste modo, a cineasta mostra a fragmentação cultural de seu país através da oposição andino-rural e urbano-litoral. De um lado estão as comunidades andinas e de outro está a capital Lima atrelada ao consumismo e ao individualismo.

Próximo a Fausta reside seu tio Lúcio com sua família, que tem como fonte de renda um negócio familiar de organização de eventos, festas e realização de casamentos. Demonstrado que, mesmo com poucos recursos materiais, a comunidade aproveitava a vida, fazendo festas e bailes, sendo também uma forma de manter os costumes.

A trama inicia com uma tela escura que faz referência a um passado sombrio, acompanhado das vozes da mãe e da filha. Elas estão expressando por meio do canto seus tormentos mais profundos. Através da musicalização tomamos conhecimento de como se deu a violência sofrida por Perpétua (mãe), durante os anos de conflito no Peru.

[...] Esta mulher que está cantando, foi pega e violentada naquela noite. Não sentiram pena de minha filha não nascida. Não sentiram vergonha. Aquela noite me pegaram, me violaram com o pênis e a mão. Não tiveram pena que minha filha visse tudo lá de dentro [...] (LLOSA, 2009, 1m. 57s.).

Em seguida vemos a imagem de Perpétua, em seu leito de morte e a sua filha Fausta atentamente a observando. Agora a órfã se vê obrigada a enfrentar seus medos, literalmente enraizados, para conseguir realizar o desejo de sepultar sua mãe na sua comunidade originária em Ayacucho. Todavia, a falta de condições financeiras para o traslado faz com que a jovem tenha que arrumar um serviço e sair do seu pequeno círculo social. Passou finalmente a estabelecer contato com as pessoas da capital diferente da família do seu tio, que já havia se submetido à homogeneização das formas culturais e materiais da capital. Fausta recusava-se a aculturar-se com a cultura que permitiu e participou da violência contra sua mãe e outras mulheres e indígenas.

Surge a oportunidade de trabalhar como empregada doméstica na casa da pianista Aída, ou dona da Casa de Arriba. Aída é uma mulher branca da elite que vive sozinha em sua mansão localizada no meio do mercado popular de Lima. Neste sentido, a película faz uma evidente alusão à exploração da mão de obra das empregadas domésticas, baseada na superexploração da população originária.

Esse acontecimento retratado no filme aponta para o que Aníbal Quijano (2005), chama de “colonialidade do poder”, isto significa que mesmo com o fim do colonialismo permanecem resquícios da colonização que tem como centro a racialização dos povos originários como raças inferiores. No filme há uma cena na qual podemos ver Fausta sendo submetida à inspeção dos dentes, orelhas, mãos e pescoço antes de ser contratada, da mesma forma que se fazia com as pessoas africanas racializadas como negras e comercializadas na América Latina como escravizadas até o século XIX.

Aída mostra-se uma mulher amargurada, solitária, com crise existencial, com falta de inspiração para compor, incapaz de ter empatia, sem interesse em apreender o nome da nova “empregada”. O que importa para ela é que tudo esteja em perfeita ordem, demonstrando que o estilo de vida moderno tem mais a ver com o que poderíamos chamar de *Mal-viver*, termo trazido por José María Tortosa (2009), pois mesmo estando em uma situação privilegiada a cobrança de produtividade (no caso dela para compor as músicas), a competição e o consumismo geram estresse, podendo levar ao adoecimento físico e mental. Portanto, há ausência do *Buen Vivir* se levarmos em consideração que existe uma hierarquia (patroa e empregada), além do fato de que Aída não respeita a cultura de Fausta. A sociedade como é retratada na película está organizada para a satisfação de desejos e necessidades individuais através do acúmulo de riquezas materiais e de poder.

Na casa de Aída a jovem conhece Noé, um homem simples e mais velho que trabalha como jardineiro na mansão e tem um conhecimento apurado da Terra e das plantas. No começo, ela desconfia dele, exige prova para ter certeza que realmente é o jardineiro da mansão. Porém, aos poucos, estabelece-se uma relação de amizade e confiança entre eles, facilitada pelo fato de ambos compartilharem a mesma origem cultural e falam a mesma língua *quéchua*.

Todavia, o que chama a atenção é o poder da tradição sobre o corpo da jovem, que lhe foi imposto ou passado pela sua mãe. Existe um imperativo da memória e da história oral. Os relatos da experiência traumática da genitora servem não só como um alerta para que sua filha

se cuide para não passar pela mesma violência, mas é também uma forma de não deixar cair no esquecimento:

Cuando recuerdo las muchas mujeres que tenían mamar a sus bebés y pasarles su “leche de pena y preocupación” — me parece que nos ofrecen un ejemplo elocuente de cómo las memorias dolorosas acumulan en el cuerpo y cómo una puede literalmente sufrir de los síntomas de la historia. Reitero que las memorias no solamente se sedimentan en los edificios, en el paisaje o en otros símbolos diseñados para propiciar el recuerdo. Las memorias también se sedimentan en nuestros cuerpos, convirtiéndolos en procesos y sitios históricos (THEIDON, 2009, p. 05).

O mito de ter absorvido através do leite materno as dores e traumas de sua mãe fez com que Fausta, para se proteger, torturasse o seu corpo inserindo uma batata (papa) em sua vagina. Além disso, a batata funciona como escudo, segundo Cabrejo: “en el lenguaje coloquial, la ‘papa’ es una manera de referirse a la zona sexual de la mujer” (2009, p. 48). Na trama, representa a auto-negação sexual e conseqüentemente a não-maternidade, porém essa *papa* passa a germinar internamente causando dores e inflamações uterinas em Fausta. A batata brotada mostra não só uma doença, mas a pressão social para que uma mulher tenha filhos. O germinar do tubérculo é uma forma de dizer que ela é fértil e a inflamação equivale a uma espécie de relógio biológico, que junto com a sociedade e suas instituições ficam lembrando as mulheres que o tempo passa e afeta a possibilidade de procriar. Para a cineasta Claudia Llosa, a *papa* também assume uma simbologia na trama:

Uma simbologia que a relaciona com as raízes, que luta por não perecer, por se manter viva, creio que a batata significa isso, porém ao mesmo tempo é um estorvo, esse passado que não passa, que não nos permite avançar, que não nos permite evoluir, e acredito que isso é a paródia da história, que somos o que somos porque temos a história em nossas entranhas, que a história e seus conflitos precisam renovar-se se não nos deixam avançar livremente, não nos deixam revolucionar (SELEM, 2013 apud MAIA, 2018, p. 90).

Cabe fazer uma breve contextualização da origem da batata que, de acordo com Maia (2018, p. 90), é originária do Peru e foi um dos principais alimentos das populações andinas desde a civilização Inca. Porém, foi apropriada pela cultura colonizadora que promoveu um apagamento da memória de sua origem, tanto que muitos a denominam de “batata inglesa”.

Diferentemente de Fausta, que se encontra enferma e com conflitos existenciais, a sua prima Máxima é retratada saudável, alegre, adaptada ao novo ambiente cultural e procurando levar uma vida social considerada normal. A aculturação da família de Fausta implica também a supressão da memória histórica, ou seja, não querer lembrar o passado ou o sofrimento vivenciado durante o conflito armado. Enquanto Fausta recusava-se a aculturar, sua prima de alguma forma abandonava a feminilidade indígena em troca do papel de mulher urbana, que tem mais prestígio no modelo hierárquico do sistema mundo moderno, tão individualista que

não tem espaço para a sororidade e vida comunitária de mulheres diversas. Máxima estava preocupada só com ela mesma e em se casar, em nem um momento esteve apoiando Fausta.

No desfecho do filme, a cura de Fausta só seria possível por meio da intervenção cirúrgica. No início, ela resistiu, por conta do medo e pelo fato de que tal medida representaria deixar de lado o vínculo consanguíneo que a ligava com sua mãe. Deste modo, Fausta não poderia viver como queria, porque as únicas duas possibilidades oferecidas por sua família era definir-se pelo seu passado ou aculturar-se à cultura cosmopolita de Lima. Vai ser mediante conversas com Noé que a jovem começa a ver outra possível identidade andina dentro da capital.

No entanto, é através da música e das tradições ancestrais que Fausta encontra uma maneira de enfrentar e curar suas feridas. Ela descobre que a música é uma poderosa ferramenta de conexão com suas raízes e com as histórias das suas ancestrais e da sua comunidade. Surge à tona a força e a resiliência que existem dentro de Fausta e de sua linhagem, além de romper com o silenciamento a que foram submetidas.

Essa reavaliação cultural desperta a feminilidade de Fausta, a vontade de viver, de expulsar a *papa*, porém a mãe ainda não foi enterrada. O culto ao corpo de Perpétua não a deixava apagar da memória os motivos da presença intrusa da *papa* em sua vagina, ou seja, o corpo imóvel de Perpétua não é apenas o corpo que foi violado, mas é também um corpo que continua, mesmo depois da morte, clamando por justiça ou por um mundo melhor.

Da mesma forma que o corpo de Perpétua foi violentado pelo egoísmo e ganância dos homens, estamos a ver uma onda de destruição da natureza. E nesse sentido, concordamos com a filosofia em construção do *Buen Vivir* onde: “A natureza não está aqui para nos servir, até porque nós, humanos, também somos natureza e, sendo natureza, quando nos desligamos dela e lhe fazemos mal, estamos fazendo mal a nós mesmos” (ACOSTA, 2016, p. 15).

Partindo do pressuposto que a natureza encontra-se doente e pensando o corpo das mulheres como representação da natureza em sua totalidade, é possível vermos (imagem 1) a seguinte analogia.

Imagem 1- Personificação da Pachamama e suas enfermidades.



Fonte: FINOL; CABREJO, 2020, p. 11.

Deste modo, ligando Perpétua e Fausta existem o sangue e o leite. O sangue pode ter vários significados como: a essência da vida, sacrifício, violência, guerra, morte, etc. Aqui pode ser chamado como dor da vida, pois ao mesmo tempo em que deu a vida a Fausta, representa a dor da violência com que ela foi concebida.

Da mesma forma, o sangue impulsionado pelo coração é fundamental para que o ser humano viva, porém também tem conotação negativa. O mesmo se dá com os recursos naturais que a *Pachamama*⁶ nos oferece e que são essenciais para nossa sobrevivência, mas também geram conflitos ambientais que, de acordo com Luciana Ribeiro: “Se dá quando os interesses relativos ao uso ou à posse de bens ambientais são disputados explicitamente, usualmente contrapondo a sobrevivência de povos e comunidades interesses do capital” (2020, p. 61).

O leite é um alimento imprescindível no desenvolvimento inicial da criança, mas na película o fato de ingeri-lo fez com que metaforicamente Fausta adoecesse sua alma. Podendo este ser associado simbolicamente ao capitalismo neoliberal, visto que tal modelo “voraz e excludente, tem demonstrado sua crueldade sócio ambiental [...] ao explorar a base material da vida no planeta, exaurindo ecossistemas” (RIBEIRO, 2020, p. 64). Assim como a doença

⁶ Para Guillemot, Pacha pode ser entendido como a ideia de um cosmo vivo inter-relacionado contendo tanto a temporalidade como a espacialidade. O sufixo Mama, por sua vez, representa o sagrado feminino, a mãe (GUILLEMOT, 2006, p. 55). Isso faz com que a operacionalização do conceito de Pachamama seja usualmente realizada como “Mãe Terra”, porém é algo mais amplo.

da alma (teta assustada) foi transmitida pelo leite, a catástrofe social e ambiental foi exacerbada pelo capitalismo neoliberal calcado nas discriminações de gênero e étnico raciais.

O leite, assim, foi o causador da doença e conseqüentemente fez com que Fausta fosse levada a danificar sua vagina ao introduzir a *papa*, que pode ser compreendida como parte desse ecossistema. Mas este está enfermo, apresentando esgotamento e limites como: aumento da escassez de recursos naturais. Fausta, tal como, tinha bloqueios para gerar uma nova vida, mesmo com sua natureza (corpo), dando indícios que queria germinar. A batata continuava crescendo dentro dela, mostrando que sua fertilidade e origem andina não podem ser interrompidas apesar de sua doença e seu passado. Ou seja, a *Pachamama* quer continuar provendo os meios necessários para nossa existência, mas tem encontrado dificuldade para se recompor. Não está em harmonia com as pessoas e consigo mesma, tal como Fausta que precisou se reencontrar.

Mas como acabar ou amenizar o caos já instaurado e se reencontrar? No filme Noé nos dá pequenos indícios, ao demonstrar não somente o interesse de manter ativa a cultura andina, como a de uma visão de mundo baseada na complementaridade dos gêneros, e também na correspondência entre o ser humano e a natureza, que pode ser entendido como a base da proposta do *Buen Vivir*. Cabendo ressaltar novamente que a película expõe que nesse sistema mundo moderno se tem uma ausência do *Buen Vivir*, mas que, por outro lado, mesmo que discretamente como é o caso dessa narrativa cinematográfica, (re)emerge do e no imaginário dos conquistados, dos excluídos, o *Buen Vivir* como uma proposta epistemicamente desobediente (MIGNOLO, 2008).

Fausta, ao não compactuar com esse sistema mundo moderno, carregava consigo os princípios do *Buen Vivir* e da sanação através da memória ancestral das violências, porém precisava se reencontrar, recompor sua identidade ferida, mas em contato com as pessoas da capital e principalmente com o jardineiro Noé, passa a entender a importância da cidadania planetária⁷ e do que estava fazendo com sua existência e dos impactos que suas ações tinham para si, para a natureza e para os demais seres.

Fausta desenvolve, assim, atitudes necessárias (expulsar o tubérculo e o colocando de volta ao seu devido lugar a Terra) para superar o trauma e ser capaz de alcançar a sua autonomia como sujeita, que inclui também a possibilidade de amar e ter relações sexuais.

⁷ A noção de cidadania planetária (mundial ou global) segundo Edgar Morin, advém da noção da complexidade ambiental e se sustenta na visão unificadora do planeta e de uma sociedade mundial. Em outros termos, a cidadania planetária é composta de cidadãos preocupados com a situação do meio ambiente e com a manutenção e o desenvolvimento da vida em dignidade.

Quando seu tio Lúcio tapa sua boca, ela luta para respirar e ele lhe diz “veja como respiras, veja como quer viver, mas não se atreve”; então ela decide por mudar o rumo da sua história.

O primeiro passo foi adentrar a casa da sua ex-patroa para reivindicar as pérolas que seriam o pagamento pelas vezes que cantou, sem saber que o intuito da pianista era se apropriar de forma indevida da letra da canção “*la sirena*”, conseqüentemente, tomar o seu lugar de fala. Ao retomar a crença em suas raízes e a descoberta de suas próprias forças, Fausta se viu na obrigação de defender sua cultura, aplicando o conceito andino de reciprocidade que implica uma troca justa entre as pessoas, e deixa a única pérola que lhe restava para ganhar. Mesmo tendo estabelecido um intercâmbio econômico, a jovem se rebelou contra a opressão econômica e social baseada na desvalorização de sua cultura e de sua pessoa.

Essas pérolas extraídas da concha também representam como o capitalismo neoliberal em seu anseio por lucro atribui valor e explora a natureza e o que ela fornece. Ao invadir a casa da ex-patroa, também poderíamos pensar que Fausta inverte a dinâmica da relação invasor/invadido ao tomar as pérolas que são suas por direito. No entanto, seria simplificar a noção de invasor/invadido como aparece em muitas análises do pensamento colonial dado que Fausta está em busca de uma recompensa pela apropriação indevida da sua canção, ela não quer “civilizar” sua patroa. Mas sim deseja o que lhe é de direito, ainda que seu ato possa remeter a questões éticas e morais.

No auge da ação de pegar as pérolas, Fausta, desmaia e está a ponto de morrer, mas ao ver Noé a jovem grita: “*que me la quiten!*”. Ele a leva ao hospital, onde a *papa* é extraída e a jovem sobrevive. Depois de se livrar da *papa*, Fausta, paralelamente, enterra o corpo violentado de sua mãe, visto que já tinha se libertado da *papa* e tinha conseguido o dinheiro para o traslado do corpo até o local em que o mesmo deveria ser enterrado.

A cena do ritual de sepultamento se dá com a jovem viajando num caminhão com os seus familiares e a sua mãe numa mortalha. Estão a caminho da aldeia, porém quando chegam próximo ao oceano, a jovem pede ao seu tio para parar o veículo e, num gesto de subversão, enterra sua mãe à beira-mar, ou seja, esse corpo está em outro espaço, que não é o seu lugar de origem. Sendo uma abertura para outros espaços, em que o pesado fardo da sua violação e sofrimento ficará distante. Transmitindo um sentimento de esperança diante do sofrimento, da dor e da dilaceração da vida. Desta forma, Mar e Terra se convertem em uma bifurcação de caminhos.

Fausta transita entre dos órdenes de elementos naturales antagónicos, pero imbricados: la “tierra” y el “agua”. En vía de superar el apego arcaico a la madre, [...] corta la vinculación mórbida con la tierra, [...] para acceder al florecimiento personal, la afirmación de su capacidad creadora y el ejercicio de su sexualidad en el orden abierto del “aire” y del “mar”. (LLOSA, 2010, p. 148).

Esses dois elementos da natureza estão muito presentes na película, pois como ressalta Cabrejo:

El agua es representada en la película: el ataúd o la pintura de Aída con diseños marinos; la réplica de catarata para una foto matrimonial en la que Fausta aparece con un vestido celeste; la playa en la escena ya mencionada en el párrafo anterior. Pero también la tierra: los arenales, la orilla y por supuesto la papa que se extrae de la tierra. (CABREJO, 2009 p. 48).

Mesmo sendo elementos distintos, Fausta compreendeu que eles são parte integrante de uma única comunidade e que não é possível preservar ou seguir adiante sem respeitar os ciclos da natureza. Quer dizer, sem superar os traumas do passado, assim como é urgente despertarmos para a preservação da natureza.

Na última cena (Imagem 2) do filme, Fausta cheira com prazer as flores de uma papa deixada em seu portão, possivelmente por Noé. Esse tubérculo germinando e florido mostra que ela finalmente estava em harmonia consigo mesma e com a natureza. Assim como indica poeticamente que as suas raízes ancestrais continuariam vivas nas e para as gerações futuras, mesmo que tenha havido tentativas de suprimi-las, cortá-las, silenciá-las.

As raízes de papa contidas no interior da vagina de Fausta, que resistiam mostrando que este espaço é um lugar de vidas que lutam por sua sobrevivência, não morreriam ou seriam silenciadas. Foi esta resiliência que fez com que elas fossem retiradas deste lugar onde não lhes cabia mais, visto que estavam sendo sufocadas, precisando de outros espaços para continuar se desenvolvendo e florescendo. A cena também representa que a jovem estava se abrindo para a possibilidade de se relacionar afetivamente e quem sabe até de ter filhos.

Imagem 2 - Recebimento da flor da batata.



Fonte: Cena do filme *La teta asustada* (2009)

Portanto, a batata se insere no roteiro com múltiplos sentidos, a exemplo da passagem em que Máxima, prestes a casar, passa por um ritual em que precisa descascar uma batata inteira diante do noivo e da família, sem deixar que a casca se rasgue. Aqui a batata aparece como símbolo da prosperidade, da fartura, porém o poder dos andinos está mais relacionado ao consumismo da cidade. Na mesma cena, vemos a casca cair por entre as pernas de Máxima, em uma analogia aos ramos de papa doente que Fausta aparava da vagina em algumas cenas antes da cirurgia. Em outros termos, uma alusão à nossa maior riqueza que é a natureza, mas ela está doente.

Nesse sentido, recordamos as práticas comunitárias, feministas e de *buen vivir* como maneiras de sanar as violências. Cabnal (2019) nos elucidam para seguir o fio narrativo no filme, de uma cura ancestral e territorial realizada através do próprio corpo de Fausta:

Creo en la vida plural como un principio de cosmogonía y como un principio político de respeto a la vida. Creo en las emancipaciones de los cuerpos plurales para tejer la Red de la Vida desde diferentes caminos, porque eso nos compromete a aboliciones y transformaciones profundas para construir el horizonte de utopía de un mundo nuevo para la Plenitud de la Vida, los Buenos Vivires de las mujeres y los pueblos. Porque todo, absolutamente todo, es energía vital en la Red de la Vida. Desde estos lugares de enunciación es que hablo, desde mi cuerpo como mi primer territorio de defensa, desde la tierra como el lugar histórico y de significado donde se recrea la vida. Porque vengo de un lugar donde el *continuum* histórico estructural

de las violencias es múltiple, pero donde también es posible sanar con la naturaleza y donde los cuerpos pueden tejerse en relaciones de armonización para reivindicar la alegría sin perder la indignación, porque vale la pena vivir. (CABNAL, 2019, p. 123).

Desta forma, o filme instiga ainda reflexões e autoquestionamento em relação à forma como estamos nos posicionando perante o mundo. Provavelmente as respostas aos questionamentos encontram-se na resistência ancestral dos povos e das mulheres indígenas, como Fausta.

Considerações finais

Com uma cinematografia engajada, crítica e autoral, ao mesmo tempo plasmada por um olhar sensível, poético/ficcional que cria símbolos e metáforas, Claudia Llosa conta a história do seu país, sua cultura e sociedade desde o prisma das mulheres. Trata de um tema delicado, mas necessário ser abordado: a violência contra as mulheres num tempo espiral desde a colonização e com um ápice no Peru a partir dos anos 1980.

As questões abordadas no filme nos remetem a temas muito enraizados na sociedade. Mostrando a urgência de pensarmos em outra forma de viver que rompa com o pensamento ocidental hegemônico e com o capitalismo neoliberal, que submete a natureza aos interesses do capital, legitima a exploração, dominação, amplia a desigualdade social entre outras coisas. Sabemos o longo caminho a percorrer em busca de uma sociedade menos desigual, com mais empatia, onde o medo e a dor não sejam sentimentos a martelar na memória das pessoas.

Com base na perspectiva decolonial e feminista comunitária, assumimos aqui a concepção do *Buen Vivir* como possibilidade de um outro sistema mundo, horizontal, plural, diverso, onde a complementaridade permita a formulação e implementação de políticas públicas que unam esforços que vão desde o poder local ao poder global com o objetivo de diminuir as desigualdades e assimetrias de poder.

E nesse sentido o filme é muito interessante, pois, mesmo apontando os problemas do mundo dito como moderno, através de Fausta sentimos que talvez haja esperança. Através da memória ancestral comunitária e das práticas de *Buen Vivir* é possível encontrar sanção das violências plurais e ancestrais, uma vez que sua busca individual lhe permite reavaliar e revalorizar sua conexão com a cultura andina e adaptá-la ao espaço urbano da capital. A negociação entre mudança e continuidade a leva a criar uma identidade híbrida, respaldada em suas origens e seu passado andino e capaz de romper com as binariedades instauradas com as violências coloniais e dos conflitos.

Desta forma, a cineasta sugere que, após os anos de terror, é possível integrar os andinos ao projeto econômico da nação peruana enquanto eles reavaliam e retomam sua cultura. Ao mesmo tempo, aponta à mercantilização da cultura andina e como a exploração dos povos indígenas do Peru distorce suas identidades sociais para fins econômicos. Portanto, esta película também indica que ainda há uma longa jornada a ser percorrida para que os povos andinos sejam verdadeiramente reconhecidos e deixem de ser vítimas de abusos governamentais, seja por meio de conflitos internos ou por meio de políticas de desenvolvimento econômico e cultural da nação peruana.

Referências bibliográficas

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária, 2016.

ALBITES, Enrique Bernal; GÓMEZ, Leila. Trauma y aislamiento en "La teta asustada" de Claudia Llosa. **Iberoamericana**, vol. 17, n. 65, p. 93-106, 2017.

BORJA, Luis Arce. (Ed.). **Guerra Popular en el Perú** – El pensamiento Gonzalo. S/E. Bruxelles, 1989.

BURT, Jo-Marie. Culpado: o julgamento do ex-presidente peruano Alberto Fujimori por violações dos direitos humanos. **The International Journal of Transitional Justice**, v. 3, p. 384-405, 2009.

CABNAL, Lorena. “El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra”. In: SOLANO, Xochitl Leyva; ICAZA, Rosalba Icaza [Coords]. **En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias**. San Cristóbal de las Casas, Chipas: Cooperativa Editorial Retos, 2019.

CABREJO, José. Carlos. Posibles claves para entender La teta asustada. **Ventana Indiscreta**, n. 2, p. 46-48, 2009.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DE PERÚ, 2003. **Informe Final**, Perú, disponível em: <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: **Racismos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano. 2003.

_____. Gênero, Raça e Ascensão social. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 3, p. 544-552, 1995.

CRUVINEL, Monica Vasconcellos. Mulher e testemunho: das (im) possibilidades de lembrar, esquecer e dizer. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras** ISSN: 0104-0944, n. 44, p. 22-41, 2015.

DUTRA, Viviane da Silva; CARDOSO, Rosane Maria. Discursos sobre o outro, vozes da experiência: A memória entre palavras e imagens. **Revista Conexão Letras**, vol. 16, n. 26, p. 304-322, 2021.

FINOL, José Enrique; CABREJO, José Carlos. La leche y la sangre, el cuerpo y el espíritu: significaciones de lo corporal en La teta asustada, de Claudia Llosa. **Signo y Pensamiento**, vol. 39, n. 77, 2020.

GUZMÁN, Adriana. **Descolonizar la memoria, descolonizar los feminismos**. La Paz: Tarpuna Muya, 2019.

GUILLEMOT, Yves. “Para leer Qhapaq Kuna: ¿un nuevo paradigma?” In: LAJO, Javier [Org.]. **Qhapaq Ñan: la ruta inka de sabiduría**. Quito: Editorial Abya Yala, 2006.

LLOSA, Claudia. **La teta asustada**. Guión escrito por Claudia Llosa Bueno. Lima: Grupo Editorial Norma, 2010.

MACAS, Luis. Sumak Kawsay: La vida en plenitud. **América Latina en movimiento**, vol. 452, p. 14-16, 2010.

MAIA, Renata Santos. “No me olvide”: memória, gênero e violência na narrativa fílmica de La teta asustada. **Caderno Espaço Feminino**, vol.31, n.1, p. 86-102, 2018.

MIGNOLO, Walter. La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, n. 8, p. 243-281, 2008.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2001.

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. **El tejido de la rebeldía**. ¿Qué es el feminismo comunitario. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PCP. **Bases de discusión para la línea política general del PCP**, 1988. Disponível em: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/PCP.html>. Acesso em: 18 de maio de 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo [Org.]. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RIBEIRO, Luciana. Da questão ambiental na região trinacional à (re)construção participativa civilizatória. **Cadernos Sesunila**, n. 3, p. 58-67, 2020.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos ces**, n. 18, p. 106-131, 2012.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

THEIDON, Kimberly. La teta asustada: una teoría sobre la violencia de la memoria. **Ideele. Revista del Instituto de Defensa Legal**, vol. 191, p. 56-63, 2009.

TORTOSA, José María. Maldesarrollo como Mal Vivir. **América Latina en Movimiento**, n. 445, ISSN 1390-1230, p. 18-21, 2009.

Filme analisado

La teta asustada. Perú/España: 2009. Duración: 95 min. Dirección: Claudia Llosa.