

REVISTA CIENCIAS Y ARTES

<https://revistasucal.com/index.php/rca/index> ISSN: 2739-1216

Ensayo argumentativo

La teta asustada (2009): representação da ancestralidade como alternativa à colonialidade das políticas de memória na América Latina¹

The frightened breast (2009): representation of ancestry as an alternative to the coloniality of memory policies in Latin America

Orlando Jose Bastidas Betancourt. Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).
Correo: orlandoprofula@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7221-7290>

Daniela Marisol Pérez Angarita. Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Correo:
danielaangarita@ufgd.edu.br

 <https://orcid.org/0000-0002-4174-0748>

Nashla A. Dahás Gomoziás. Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Correo:
nashlagomoziás@ufgd.edu.br

 <https://orcid.org/0000-0001-5384-4715>

Resumo

Objetivo: Este artigo retoma o cenário de políticas de memória e atuação da Justiça de Transição na América Latina pós-ditaduras e autoritarismos, desde a segunda metade do século XX para, em seguida, explorar as potencialidades do cinema na construção de memórias decoloniais e contra-hegemônicas. **Desarrollo:** Argumentamos que o filme *La teta asustada*, dirigido por Claudia Llosa e lançado em 2009 no Peru, coloca em cena outras narrativas, recuperando tradições, rituais, cosmologias e experiências historicamente silenciadas, reafirmando, assim, a potência de práticas como a oralidade, a corporeidade e a territorialidade. Para proceder à análise proposta,

¹ Fecha de envío: 5 de junio

Fecha de aceptación: 17 de junio

Fecha de publicación: 30 de junio

Cómo citar este artículo (APA): Bastidas Betancourt, O., Pérez, D., & Dahás, N. *La teta asustada* (2009): representação da ancestralidade como alternativa à colonialidade das políticas de memória na América Latina. *Revista De Ciencias Y Artes*, 3(1), 58–73.

<https://doi.org/10.37211/2789.1216.v3.n1.117>



articulamos bibliografia especializada na crítica fílmica feminista, estudos de memória e decolonialidade. **Conclusões:** Esperamos contribuir para a valorização da ancestralidade no cinema latino-americano menos como um retorno nostálgico ao passado e muito mais como uma prática política de (re)existência, que conecta temporalidades distintas, reafirma laços comunitários e propõe alternativas ao modelo civilizatório eurocêntrico e estadunidense, assim como às políticas de memória que selecionam paradigmas de violações contra os direitos humanos, instituindo padrões de memória hegemônicos.

Palavras-chave: cinema latino-americano, crítica fílmica feminista, decolonialidade, políticas de memória, *La teta asustada*.

Abstract

Aim: This article revisits the scenario of memory policies and the actions of Transitional Justice in Latin America after dictatorships and authoritarian regimes, since the second half of the 20th century, and then explores the potential of cinema in the construction of decolonial and counter-hegemonic memories. **Body:** We argue that the film *La teta asustada*, directed by Claudia Llosa and released in Peru in 2009, presents other narratives, recovering traditions, rituals, cosmologies and experiences that have been historically silenced, thus reaffirming the power of practices such as orality, corporeality and territoriality. To carry out the proposed analysis, we draw on specialized bibliography on feminist film criticism, memory studies and decoloniality. **Conclusion:** We hope to contribute to the valorization of ancestry in Latin American cinema less as a nostalgic return to the past and much more as a political practice of (re)existence, which connects distinct temporalities, reaffirms community ties and proposes alternatives to the Eurocentric and American civilizing model, as well as to memory policies that select paradigms of human rights violations, instituting hegemonic memory patterns.

Keywords: Latin American cinema, feminist film criticism, decoloniality, memory politics, *La teta asustada*.

1. Introdução: o tempo presente como ponto de partida

Vivemos atualmente uma grande tragédia no século XXI: o genocídio do povo palestino em Gaza. São inúmeras as denúncias oficiais e em mídias sociais das graves violações aos direitos humanos provocadas pelo Exército de Israel e aliados na região. Relatório divulgado pela Anistia Internacional denunciou a destruição da capacidade reprodutiva dos palestinos, o uso da violência sexual como estratégia de guerra e índices de mortalidade de crianças nunca vistos² em conflitos anteriores. Como enfatiza Martina Marchi (2025), até bem pouco tempo, não poderíamos imaginar tantas formas de violência e humilhação - transmitidas, inclusive, ao mundo -, produzindo circunstâncias nas quais a inviabilidade da versão negacionista que, no passado, recorria ao desconhecimento dos crimes cometidos por regimes ditatoriais e genocidas, não se tornou um saldo no novo milênio, mas uma nova forma de violação da dignidade e da memória que ocorre toda vez que um crime é compartilhado via internet. A humanidade, enquanto um

² Acesse o Relatório na íntegra e acompanhe a situação em Gaza em: <https://anistia.org.br/informe/relatorio-da-anistia-internacional-classifica-como-genocidio-os-atos-de-israel-contr-os-palestinos-na-faixa-de-gaza/>; <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/autoridades-da-onu-acusam-israel-de-atos-genocidas-e-crimes-sexuais-em-gaza/>. Acesso em: 20 mai. 2025.

constructo histórico e cultural de tradição iluminista eurocentrada, caminhou do discurso da ignorância à banalização e à apologia global da violência de vivos e mortos. De acordo com Marchi, “Não acreditava que a omertà e o silêncio do mundo pudessem atingir níveis tão desumanos. No entanto, chegamos a um ponto sem retorno para a humanidade, e carregaremos esse fardo horrível em nossa consciência por gerações inteiras” (IHU, 2025, p. 1).

No cenário presente, problematizamos uma dimensão histórica fundamental ligada às políticas de memória como elementos centrais da Justiça de Transição, definida, por sua vez, como um “ajuste de contas coletivo com os legados de violação aos direitos humanos depois de ditaduras e conflitos violentos” (Bevernage, 2016, p. 27). A inovação desse arranjo jurídico-político internacional consiste na instauração de comissões da verdade baseadas na valorização do testemunho das vítimas em contextos de impedimento dos processos penais de responsabilização. No caso latino-americano, diversas têm sido as experiências de comissões de verdade, reconciliação, memória, justiça e reparação, entre outras nomenclaturas que resultam das relações de poder em cada país. Nesse processo, que não nos cabe detalhar, indenizações, pedidos oficiais de perdão pelo Estado, abertura de arquivos da repressão, criação de lugares de memória, além da demarcação territorial, foram práticas criadas para a redução dos danos, compreendidos como efeitos das violências do passado no presente.

Esses avanços em relação à ampliação da conscientização e da sensibilização das sociedades em relação aos passados recentes latino-americanos foi acompanhado e alimentado pela chamada “cultura da memória e guinada subjetiva”, expressão que intitula o livro de Beatriz Sarlo, publicado em 2007. Na obra, a crítica literária argentina abriu um espaço de discussão que se mostrou fundamental ao apontar os riscos de um trabalho de memória acrítico, devoto a uma espécie de dever de memória moralmente associado à valorização a priori do testemunho e das vivências in loco. Mais recentemente, Marcos Napolitano (2018) retomou o questionamento ao refletir sobre os “regimes de memória” que vêm instituindo memórias hegemônicas, sejam as das vítimas, das resistências ou da luta armada, dependendo do tempo e espaço onde operam os mecanismos de transição pós-conflito. Segundo o autor, nesses processos, os/as historiadores/as são interpelados/as a confirmar os testemunhos das vítimas e cooperam para o estabelecimento de responsabilidades e para a luta contra o esquecimento coletivo, reiterando o caráter pedagógico e moral do conhecimento histórico sintetizado na expressão “Nunca mais” (p. 209). A questão residiria, portanto:

...em compreender a reconfiguração histórica provocada pelo Holocausto, pela descolonização, pelo caráter multiétnico de sociedades centrais no mundo contemporâneo e pelas demandas de uma memória da vítima, [que] instaurou uma dupla crise: na história, e na memória. Não se trata apenas de apontar os limites do método histórico em sua busca pela verdade, aliás já anunciada desde a hermenêutica do século XIX. Parece-me igualmente patente a crise no conceito de memória como instituição social na linhagem halbwachiana, como caminho para a coesão social e como monumento que celebra algo coletivamente vivido, reforçando uma determinada identidade grupal dominante (Napolitano, 2018, p. 208).

Tomando as proposições de Napolitano como dotadas de sentido, partimos da mais recente tragédia humanitária reproduzida por Israel em Gaza para discutir a necessidade de novas

configurações da lembrança, novas operações de memória que reequalizem as relações entre fatos e narrativas, memórias e acontecimentos, passados e presentes.

A justiça de transição vem operando, sobretudo, a partir das memórias do Holocausto como um paradigma da violência de Estado para a América Latina, constituindo roteiros institucionalizados por órgãos de cooperação internacional entre as nações do Norte global e criando valores éticos e categorias conceituais utilizadas para subsidiar as demais políticas de memória, verdade e reparação em sociedades pós-conflito. Apesar disso, nas últimas décadas, vimos recrudescer discursos de ódio, negacionismo históricos e científicos, xenofobia, práticas de linchamento e neonazismos nos mais diversos países latino-americanos, indicando certo esgotamento democratizante das políticas de memória e, quiçá, apontando para Gaza como um horizonte extremo, mas não impossível.

Talvez, como afirma o pesquisador de filosofia da História Berber Bevernage (2019), a febre mundial por reparações e desculpas vivenciada mais evidentemente desde os anos 2000 possui uma face mais ambígua e conservadora à medida que promove um uso performativo do discurso histórico a fim de impor a todo o custo a consciência moderna sobre o tempo tradicionalmente entendido como irreversível, dotado de passividade, exemplificada pela expressão “virar a página”. Como resultado, essa política do tempo, apesar de todo o seu discurso de valorização do testemunho da vítima, não assume, necessariamente, um compromisso institucional democrático, pois estimula sobreviventes e/ou seus parentes a deixar o passado para trás, ou, no máximo, repará-lo, selecionando as vítimas que disputarão esse direito e instituindo regimes de memória dominantes.

Feitas essas considerações, este artigo explora as potencialidades do cinema para a construção de memórias decoloniais no contexto específico dos pós-ditaduras e autoritarismos latino-americanos. Apropriando-nos das proposições de Andrade e Alves (2021), reiteramos que o cinema pode constituir-se em uma cosmopoética do pensamento decolonial, capaz de problematizar “o pensamento hegemônico (eurocêntrico), oferecendo novas releituras de histórias e novas possibilidades de produção dos saberes” (p. 80). Sem negar o fato de que a tecnologia e seus artefatos culturais funcionam como máquinas capitalistas de consumo e de subjetivação alienante, autor e autora ressaltam a necessidade de apropriação decolonial dos usos desses recursos que formatam as sociedades atuais em esfera global - com o que concordamos e pretendemos reforçar neste artigo.

Mais especificamente, argumentamos que o filme *La teta asustada*, dirigido por Claudia Llosa e lançado em 2009, ganhador do prêmio Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim daquele ano, pode ser visto como um campo de observação privilegiado da ancestralidade como um recurso disruptivo das políticas de memória consideradas pela justiça transicional. Trata-se de uma potente representação da intergeracionalidade das memórias traumáticas de mulheres indígenas, temática não identificada nas políticas de memória sintetizadas, em geral, pelo fenômeno das comissões da verdade. De nossa perspectiva, a produção é emblemática enquanto um dispositivo audiovisual capaz de “fazer sentir” o impacto das violências políticas de gênero na América Latina especialmente dirigidas contra as mulheres; violências que atravessam direitas e esquerdas (embora desigualmente).

Além disso, a película permite vislumbrar o conceito de memória ancestral das mulheres originárias (Schneider e Lima, 2023) como uma forma de lembrar que supera o arco temporal das vítimas-sobreviventes e que alcança maior amplitude tanto para o passado quanto para o futuro. Em defesa deste argumento, nosso artigo está seccionado em três partes dialógicas. Na primeira,

notas descritivas acerca do roteiro do filme são articuladas ao contexto nele representado, enquanto nos esforçamos, principalmente, para discutir a disruptividade da película diante das políticas de memória contemporâneas. No segundo momento, atentamos para geopolíticas que perpassam o longa em suas três dimensões: como um filme peruano em meio à cinematografia latino-americana; a partir da representação espacial que localiza as populações indígenas e especificamente as mulheres na narrativa; e o tempo-espaço como categorias próprias à memória na abordagem fílmica em questão. No terceiro momento, abordamos especificamente a ancestralidade de uma perspectiva feminista decolonial que sugere um enfrentamento à colonialidade dos trabalhos de memória institucionalizados pela justiça de transição na América Latina. Esperamos, assim, contribuir para a ampliação de imaginários políticos e formas de lembrar que partam da realidade contemporânea, com especial atenção às suas tragédias, mas não se esgotem nela, vislumbrando possibilidades outras de ação e criação.

2. Contexto em cena: *La teta asustada* e o caminho da ancestralidade como forma de lidar com as memórias intergeracionais da violência

O Peru constitui um caso muito específico entre as histórias de ditaduras e autoritarismos no conturbado século XX latino-americano. Entre 1968 e 1980, o país passou por um regime militar nos moldes dos Estados de exceção que prevaleceram na região com apoio dos Estados Unidos e de sua Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, que fomentou a caça aos comunistas e demais “subversivos” por políticas de repressão que incluíram o estabelecimento de departamentos de investigação, sequestro e tortura sistematizados. Mas o fim oficial da ditadura, a partir da eleição de Fernando Belaúnde em 1980, não significou a abertura de um período de democratização das relações entre sociedade civil e Estado. Naquele mesmo momento, instaurou-se um conflito armado que perdurou por mais 20 anos. Como ocorreu em diversos países do chamado “terceiro mundo” à época da Guerra Fria, organizações armadas revolucionárias surgiram de rupturas com os partidos comunistas; no caso do Peru, somou-se a esse contexto, a inspiração na figura de José Carlos Mariátegui, escritor de grande influência intelectual marxista na América Latina, para que emergisse o Sendero Luminoso, organização de forte apelo social que reivindicou uma revolução camponesa a exemplo da revolução chinesa de 1949, com o objetivo de pôr fim às instituições consideradas burguesas.

O Sendero, fundado em 1970 por Abimael Guzmán, ex-professor de filosofia, tornou-se muito presente no cotidiano da população campesina, composta majoritariamente por populações indígenas e não indígenas, ambas analfabetas e que, por isso, não tinham direito ao voto. O grupo armado protagonizou campanhas guerrilheiras que incluíram o controle pela força de regiões peruanas e atentados, como o de 1980, em que as urnas eleitorais foram incendiadas. De acordo com a historiadora Renata Maia (2018), apesar do apoio popular, os senderistas intervieram profundamente nos costumes dos habitantes locais, criaram códigos de conduta próprios e passaram a perseguir violentamente quem se opusesse aos seus comandos, o que resultou em massacres e, por consequência, em grande trauma social atestado pela Comissão da Verdade e Reconciliação peruana, que constatou que o Sendero Luminoso foi responsável por 54% das vítimas fatais durante o período conflituoso (Maia, 2018, p. 88-89).

La Teta asustada foi inspirado no livro da antropóloga Kimberly Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno e a política de la reconciliación en el Perú* (2004), que aborda os traumas psicológicos após duas décadas de conflitos entre o Sendero Luminoso e as forças do Estado peruano, concentrando-se nos testemunhos das mulheres (Schneider e Lima, 2023, p. 172). Essas histórias possuem centralidade no filme, representadas pela memória traumática transmitida de

mãe para filha pelo leite materno. A narrativa apresenta uma cosmovisão indígena baseada no trauma sofrido e na consequente reclusão da alma das mulheres violadas, a se esconder sob a terra. Os diálogos entre as personagens, “em língua quéchua oriunda do Império Inca e reconhecida oficialmente como idioma peruano” (Maia, 2018, p. 91) indicam a força do parentesco e da transmissão intergeracional através da sensibilidade e dos afetos. Para Schneider e Lima (2023), trata-se da representação do Buen Vivir, filosofia andina que enfatiza uma visão holística e interconectada do mundo, na qual o estado emocional individual não se dissocia do familiar, do coletivo e do equilíbrio com a natureza (p. 173).

Em nossa interpretação, a arte cinematográfica tem se constituído no cenário latino-americano e especificamente na sociedade peruana como uma possibilidade de trabalho de memória decolonial, na qual a gramática tradicional do tempo e da memória emergente através dos mecanismos da justiça de transição em sociedades pós-conflito desde o paradigma europeu se mostram interceptadas por outras gramáticas e sensibilidades de lembrança. Na película de Claudia Llosa, *Fausta*, a filha, herda, através do leite, as memórias das violências vividas pela mãe e, na busca de defesa do seu corpo, chega à ideia de inserir uma batata na vagina. Maia explica que:

Originária do Peru e símbolo de prosperidade, ela [a batata] foi um dos principais alimentos das populações andinas desde a civilização Inca, tendo sido não só levada para a Europa e incorporada à sua dieta, mas também apropriada pela cultura colonizadora, promovendo um apagamento da memória de sua origem, tanto que muitos a denominam de “batata inglesa”, em um paradoxo lamentável (Maia, 2018, p. 90).

Trata-se de um universo imaginário que recorre à ancestralidade dos costumes andinos em ambientes domésticos, uma vez que os territórios dominados pela violência são, também, os corpos das mulheres. Daí que as feridas sociais sejam representadas de uma perspectiva familiar e íntima no filme. Como se vê no decorrer do longa, a protagonista enfrenta problemas de saúde relacionados à ferida causada pelo tubérculo, o que sugere a desidealização, desromantização da memória ancestral ao mesmo tempo que, de nosso ponto de vista, faz emergir uma crítica à justiça de transição e às comissões da verdade como possibilidades institucionais de instaurar um recomeço democrático em sociedades latino-americanas pós-conflito. Embora seja inegável a contribuição desse trabalho institucional em diversos países, argumentamos que *La teta asustada* levanta a discussão acerca da colonialidade dos discursos históricos que legitimaram tais políticas públicas, voltados para a gramática do tempo histórico moderno ocidental sintetizado pelo “Nunca mais”, ou “lembrar para não repetir”. De acordo com Berber Bevernage (2018), as comissões da verdade, em geral, promovem um uso performativo do discurso histórico que visa impor a todo o custo a consciência moderna sobre o tempo tradicionalmente entendido como irreversível, simplesmente “passado”.

O filme não se refere apenas às memórias das violências sofridas pelas mulheres originárias peruanas, mas destaca a sua transmissão geracional a partir da mitologia indígena chamada “teta assustada”. Representa, assim, através do recurso ao neorealismo peruano, mesclado com o realismo fantástico conhecido na literatura produzida no país, a fragilidade do tratamento das feridas infligidas aos povos originários segundo instrumentos marcados pela colonialidade do poder. Ao tomar como referência o conceito de Aníbal Quijano, entendemos a colonialidade como um padrão de poder que classifica a população mundial de acordo com a ideia de raça, “uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo” (2005, p. 117). Entre os elementos duradouros do colonialismo como matriz de

poder estabelecida entre os séculos XVI e XIX, interessa-nos neste artigo enumerar, ainda, (1) a imposição da universalidade da temporalização histórica segundo a tríade passado, presente e futuro, a despeito das diversas formas originárias de sentir a passagem do tempo, e (2) a violência sexual sistemática contra as mulheres originárias e negras/pretas - ambos representados em *La teta asustada* de forma poética e empática, sem que um novo trauma seja gerado nos/as espectadores/as através de uma brutalidade explícita comum em filmes que abordam histórias das ditaduras.

De acordo com a Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR), as mulheres e meninas indígenas foram alvo de violência sexual continuada tanto de parte dos grupos armados como o Sendero Luminoso, quanto por parte dos agentes do Estado (2003, p. 273, apud Schneider; Lima, 2023, p. 175). Nesses casos, observamos um padrão de poder consumando-se em um “eterno retorno do encontro” (Krenak, 1999) no qual são violadas, além do corpo e das sexualidades, também as identidades étnicas e culturais tomadas como “o outro” a quem se pode violar. Assim como não houve responsabilização pelos genocídios indígenas no passado colonial, também não foram cumpridas as recomendações da Comissão da Verdade peruana, bem como a maior parte dos agentes envolvidos não foi processada pelos crimes cometidos. Vale ressaltar que o lançamento da película em 2009 é contemporâneo aos trabalhos da comissão, cujo relatório final foi publicado em 2003.

Ademais, entendemos o funcionamento da comissão de acordo com Berber Bevernage (2018) em seu trabalho seminal sobre as políticas do tempo que fundamentaram a justiça de transição a partir das práticas das comissões da verdade desde a segunda metade do século XX. Ao incorporar a ideia de que o tempo histórico é irreversível como uma baliza epistêmica naturalizada, essas instituições tornaram-se incapazes de assegurar dignidade moral e intelectual às reivindicações comuns das vítimas e sobreviventes de que o passado persiste e assombra o presente (Dahás, 2019, p. 512).

Consideramos que um dos grandes desafios apontados pelo filme de Claudia Llosa consiste exatamente em representar uma nova ética em relação ao passado recente a partir das memórias intergeracionais das mulheres originárias. Mais do que estabelecer uma conciliação social entre o antes e o depois dos períodos de conflitos armados, a simbologia da introdução da batata como mecanismo de defesa contra a violência sexual nos remete a um caminho de tratamento do trauma a partir da noção mesma de ancestralidade, que acumula violências sobrepostas desde períodos e invasões remotas, assim como não pode delimitar os seus efeitos sobre aquelas/as que sofreram diretamente, antes, os entende como uma herança transgeracional.

3. Tempo-espaço e suas representações em *La teta asustada*

O filme *La teta asustada* (2009) é uma obra cinematográfica que dialoga intensamente com a geografia da exclusão e da memória. A narrativa, como mencionamos anteriormente, se centra na história de Fausta, uma jovem que vive entre a cidade de Lima e sua ancestralidade andina, carregando em seu corpo as marcas simbólicas e reais do trauma vivido por sua mãe durante o conflito armado interno no Peru. Embora não seja uma produção exclusivamente nacional – o filme é uma coprodução entre Peru, Espanha e outros países europeus –, ele representa de maneira densa os processos históricos que conformam a estrutura desigual e colonial do espaço peruano contemporâneo. Trata-se de uma representação simbólica da migração campo-cidade, marcada por exclusão, dor e resiliência, que revela o entrelaçamento entre corpo, território e identidade.

Na perspectiva geográfica, essa migração do campo para a cidade é mais do que um deslocamento físico; ela envolve também um processo de ruptura e de ressignificação das práticas culturais, linguísticas e simbólicas.

Milton Santos (2006), ao refletir sobre a natureza do espaço geográfico, aponta que “o espaço é o conjunto de objetos e de ações” (p. 63), ou seja, é uma construção social resultante da interação entre agentes e estruturas. A cidade, para Fausta, é, ao mesmo tempo, um espaço de proteção e ameaça. Enquanto tenta enterrar simbolicamente o corpo de sua mãe, ela se depara com uma sociedade urbana marcada por desigualdades profundas, preconceitos raciais e barreiras culturais. O corpo de Fausta torna-se, assim, um território onde se inscrevem, ao mesmo tempo, as heranças da violência colonial e patriarcal, assim como aquelas relativas ao conflito armado mais recente, das quais sua família foi vítima direta - ambas as violências operam sobre as populações indígenas e camponesas migrantes.

Retomando a potência decolonial da película, a obra remete diretamente ao conflito armado interno entre os anos 1980 e 2000, envolvendo o grupo guerrilheiro Sendero Luminoso, o governo e populações indígenas afetadas por ambos os lados. Segundo Quijano (2005), a “colonialidade do poder” persiste na América Latina como uma estrutura que combina exploração econômica, controle social e classificação racial para manter as desigualdades herdadas da colonização. No filme, isso também se evidencia na forma como Fausta é tratada na cidade: como uma estrangeira dentro de seu próprio país. Sua aparência, sua linguagem e seus costumes são alvos de estranhamento por parte dos habitantes urbanos. Como afirma Quijano, “o controle da sexualidade, da autoridade e do trabalho foi estruturado segundo uma classificação social racial e étnica, que permanece até hoje” (2005, p. 127). Essa lógica se expressa na arquitetura da cidade, na divisão dos bairros, e nos corpos que circulam (ou são impedidos de circular) por esses espaços.

Autores como Guilherme Estima Giacobbo e Ricardo Hermany (2023) destacam que o direito à cidade na América Latina enfrenta desafios significativos devido à persistência de paradigmas que privilegiam a propriedade privada em detrimento da função social da propriedade. Eles argumentam que essa abordagem dificulta a implementação de políticas públicas urbanísticas voltadas para a inclusão social e a democratização do espaço urbano. No contexto do filme, essa crítica se reflete na maneira como Fausta, a protagonista, é relegada a espaços periféricos e enfrenta barreiras estruturais para acessar os direitos urbanos básicos.

Além disso, o relatório das Nações Unidas sobre cidades latino-americanas (2023) aponta que, apesar de avanços em políticas habitacionais, ainda existem desafios significativos relacionados à qualidade e localização das habitações, acesso a serviços básicos e segurança nos espaços públicos. Esses fatores contribuem para a perpetuação da desigualdade e da exclusão social nas áreas urbanas. No filme, essa realidade é evidenciada na representação da periferia limeña, onde Fausta reside, contrastando com os espaços elitizados que ela frequenta como empregada doméstica.

Portanto, ao considerar essas abordagens contemporâneas, a análise de *La teta asustada* se enriquece, permitindo uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder e resistência presentes na narrativa, e evidenciando como as estruturas urbanas e sociais continuam a influenciar as experiências de indivíduos nas sociedades latino-americanas contemporâneas.

O filme apresenta uma crítica sutil, porém contundente, à violência simbólica e à medicalização do corpo feminino indígena. A chamada “teta assustada” pode ser vista como uma metáfora

baseada na crença popular de que o medo e o trauma podem ser transmitidos pelo leite materno. Essa herança simbólica do terror vivido durante a guerra atua como um dispositivo de controle, que molda a subjetividade e o corpo da protagonista. De acordo com Villamañan Alba e Melgaço (2024), o corpo de Fausta é representado como um espaço de resistência frente às violências estruturais impostas às mulheres indígenas, evidenciando a interseção entre gênero, raça e classe na construção de sua identidade.

Além disso, Lima e Schneider (2023) destacam que a narrativa do filme propõe práticas de “Buen Vivir” e memória ancestral como formas de sanar as violências estruturais na América Latina, oferecendo uma perspectiva decolonial e comunitária para a superação dos traumas históricos. Daí nossa hipótese, que sugere o filme como representação potente/resistente da ancestralidade ao ponto de tensionar as políticas de memória globais cuja base epistemológica associada às noções de tempo-espaço e principalmente de passado são eurocentradas e sustentadas pelo paradigma das memórias do Holocausto.

O corpo de Fausta não é apenas um receptor de trauma, mas também um campo de resistência. Sua trajetória pela cidade é marcada por perdas e silêncios, mas também por pequenas conquistas e estratégias de sobrevivência, como quando ela começa a compor canções com as histórias de sua vida para pagar o enterro digno da mãe. Sob essa ótica, o filme pode ser lido como um exemplo de geografia da resistência. O espaço urbano, ainda que marcado pela exclusão, não é totalmente opaco às possibilidades de transformação. O corpo, a arte e a memória tornam-se ferramentas de reterritorialização. A protagonista não se submete passivamente à lógica colonial e urbana que a oprime. Ao contrário, ela cria suas próprias formas de expressão, resgatando a voz de sua mãe e resignificando o luto. Isso dialoga com o pensamento de Paul Claval (2001), para quem “a geografia cultural busca compreender como os seres humanos organizam e vivem seus espaços, atribuindo-lhes significados, valores e afetos” (p. 45). A cidade que rejeita Fausta é também o lugar onde ela começa a construir novas formas de pertencimento e de luta por dignidade.

Um dos aspectos centrais para a compreensão de *La teta asustada* é a forma como o tempo e o espaço são representados como elementos dinâmicos e simbólicos. A protagonista, Fausta, vive em uma temporalidade fragmentada, onde passado e presente se sobrepõem constantemente por meio da memória, da dor e da resistência cultural. O espaço não é apenas o cenário físico, mas também o território simbólico que remete às raízes andinas e à violência histórica. De acordo com Paiva Neto (2024), o cinema latino-americano contemporâneo utiliza o espaço social como uma ferramenta para explorar culturas políticas e territórios, evidenciando as inter-relações e múltiplas trajetórias que coexistem, formando uma espacialidade em constante produção. Nesse sentido, o filme representa o tempo como uma memória viva, incorporada nos corpos e nos territórios, e o espaço como um campo de disputa simbólica e afetiva entre o passado indígena e o presente urbano e excludente.

Por fim, é importante destacar que a análise geográfica do longa revela as camadas de opressão que operam sobre mulheres racializadas, pobres e migrantes no contexto latino-americano. O filme denuncia a permanência das estruturas coloniais nos modos de organização do espaço e nas relações sociais contemporâneas. Nesse sentido, a produção de Llosa contribui para ampliar o debate sobre território, memória e exclusão, elementos centrais na compreensão da geografia crítica atual. Ao acompanhar a trajetória de Fausta, o espectador é confrontado com as marcas da colonialidade do poder e com os desafios impostos àqueles que vivem à margem do projeto moderno-ocidental de cidade e de nação.

4. Ancestralidade e memória em *La teta asustada*: uma perspectiva feminista decolonial

A crítica decolonial, por sua vez, surge a partir do debate sobre as matrizes de poder formadas pelo processo de colonização, especialmente nos âmbitos do conhecimento, da cultura e das representações, bem como de sua contínua reconfiguração por meio dos diversos movimentos de modernização e ocidentalização promovidos por aqueles que transitaram pela América Latina (León, 2012). A colonialidade do poder, conceito mencionado anteriormente e formulado por Aníbal Quijano, não se restringe ao domínio político-econômico, mas estrutura também as formas de produção de conhecimento, as estéticas e as representações culturais. Neste sentido, a análise do cinema latino-americano não pode ser dissociada das estruturas históricas e epistemológicas que sustentam as relações e as sensibilidades, estendendo-se também à esfera da percepção do tempo e da representação daquilo que podemos chamar de colonialidade do ver.

Esse conceito aponta para os modos como os olhares e as imagens são capturados, codificados e consumidos a partir de perspectivas hegemônicas que reiteram hierarquias coloniais entre centro e periferia, entre o sujeito que vê e o objeto que é visto. No que se refere à necessidade de reconhecer a heterogeneidade presente no conceito de totalidade e à urgência de descolonizar os universalismos - que incluem as formas de lembrar e esquecer - sustentados pela racionalidade moderna ocidental, se enfatiza a importância de construir um novo pacto visual e memorial transmoderno. Esse pacto pode ser compreendido como um diálogo visual interepistêmico entre os repertórios imagéticos consagrados pela modernidade eurocêntrica e outras culturas visuais que foram historicamente racializadas e hierarquizadas dentro do projeto de modernidade/colonialidade (Barriendo, 2011).

No contexto cinematográfico, essa colonialidade manifesta-se, por exemplo, quando filmes latino-americanos são enquadrados e avaliados segundo critérios estéticos e narrativos eurocêntricos, frequentemente associados ao exotismo, à marginalidade ou à violência como elementos “atrativos” de suas narrativas. O olhar colonial sobre o cinema da região reduz as suas imagens a um repertório de estereótipos, apagando a complexidade dos saberes, das memórias e das práticas locais que os constituem.

Existem muitos filmes que retratam ou representam a problemática das ditaduras, conflitos armados e processos autoritários na América latina, vários deles mostram de maneira explícita a violência, tortura, maus tratos e vulneração dos direitos das pessoas; sendo, em alguns casos, a violência utilizada como um recurso cinematográfico empregado para atrair a atenção da população espectadora. Mas existem outros filmes que mostram aspectos mais psicológicos e subjetivos, destacando as sequelas, memórias e traumas das violências sofridas pela população de uma perspectiva disruptiva em relação à passeidade do passado ocidentalizado, marcado pela colonialidade. Ao mesmo tempo, esses filmes tensionam políticas de memória contemporâneas que teorizam os chamados “passados que não passam” (Rouso, 2016), uma vez que buscam um caminho de autonomia e libertação em relação às feridas e cicatrizes das violências sofridas. Este é o caso do filme *La teta asustada*, que mostra os traumas e efeitos da violência sobre as mulheres camponesas e indígenas na época do conflito armado no Peru.

Cineastas frequentemente utilizam sinais de violência como recurso narrativo, seja explícita ou sutil; a representação da violência no cinema assume múltiplas formas, configurando-se como um recurso recorrente para captar a atenção do público (Pérez; Bonomo; Garcia, 2021). Nesse contexto, fala-se em estética da violência, entendida como um conjunto de estratégias

audiovisuais que provocam efeitos na sensibilidade da população espectadora ao elaborar mecanismos para representar a violência. Essa abordagem envolve uma série de desafios e questões de ordem ética, estética e de recepção, que são constantemente debatidos. Igualmente desafiadora é a opção por representar a violência de maneira indireta, por meio do que se conhece como poética da substituição, uma estratégia que consiste em evidenciar as consequências ou marcas deixadas pela violência, sem exhibir diretamente o ato violento (Zavala, 2012).

Além disso, a própria circulação internacional desses filmes, assim como sua recepção crítica, muitas vezes se insere em uma lógica desigual, na qual as produções latino-americanas são valorizadas quando reproduzem ou confirmam determinadas expectativas estéticas, temáticas associadas ao “outro exótico”, ao “sul global violento e sofrido”, ou, ainda, quando confirmam memórias e imagens hegemônicas associadas às lembranças institucionalizadas das vítimas. Nesse sentido, a colonialidade do ver articula-se como uma tecnologia de poder que opera tanto na produção quanto na fruição das imagens, contribuindo para reforçar fronteiras simbólicas e afetivas entre os sujeitos e os territórios. Assim, pensar a colonialidade do ver no cinema latino-americano implica reconhecer que as imagens não são neutras: elas são produzidas e consumidas dentro de uma rede de relações de poder marcada por desigualdades históricas e epistêmicas. Portanto, torna-se fundamental adotar uma perspectiva feminista e decolonial, que permita desconstruir o olhar normativo, a gramática institucionalizada da lembrança, e abrir espaço para a emergência de outras epistemologias visuais, mais comprometidas com a pluralidade, com memórias plurais contra-hegemônicas e a justiça social.

A partir das contribuições das teorias fílmicas feministas, torna-se possível questionar e analisar criticamente as múltiplas maneiras pelas quais as mulheres são representadas nos produtos culturais audiovisuais. Nas produções cinematográficas, prevalece a figura de uma mulher padronizada e dominante, caracterizada por estereótipos: branca, atraente, magra, sensual, economicamente privilegiada e casada com um homem branco. As autoras feministas demonstram como o cinema atua como uma tecnologia de gênero, desempenhando papel fundamental na construção e perpetuação de normas e papéis sociais, além de operar como um dispositivo que sustenta o prazer visual masculino (De Lauretis, 1992; Kuhn, 1991; Mulvey, 1988).

Igualmente, as epistemologias feministas decoloniais latino-americanas propõem uma crítica radical à modernidade ocidental patriarcal, denunciando este espaço-tempo de produção da colonialidade e a imposição de uma matriz de gênero colonial. Desde a colonização europeia, as histórias dos povos originários, das populações negras e das mulheres na América Latina foram marcadas pela subalternização, pela violência epistêmica e pelo apagamento de suas experiências e memórias (Lugones, 2010). A partir de uma perspectiva feminista decolonial, é possível compreender como a linguagem audiovisual, em diálogo com as epistemologias do Sul, atua na reconfiguração das narrativas históricas e na valorização de saberes ancestrais que foram sistematicamente negados pelo colonialismo e pelo patriarcado.

Contudo, muitas cineastas latino-americanas contemporâneas, especialmente mulheres e realizadoras indígenas ou racializadas, têm tensionado essas dinâmicas, apostando em estéticas contra-hegemônicas que desestabilizam o olhar, a memória e o esquecimento marcados pela colonialidade. Obras como *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, ou *Wiñaypacha* (2017), de Óscar Catacora, propõem outras formas de narrar e de ver, revalorizando saberes ancestrais, práticas comunitárias e afetos como elementos centrais de uma política estética de resistência.

O filme *La teta asustada* constitui uma potente alegoria sobre a transmissão intergeracional do trauma, especialmente no contexto das violências cometidas contra mulheres indígenas durante o conflito armado no Peru. Retomando a exposição anterior neste artigo em outras palavras, podemos afirmar que a protagonista, Fausta, carrega no corpo e na subjetividade as marcas da chamada “doença do medo” ou “teta assustada”, uma condição que, na narrativa, simboliza a herança traumática transmitida de mãe para filha.

Contudo, o filme não se restringe à exposição/narração do sofrimento. Pelo contrário, articula dimensões fundamentais como práticas estéticas, políticas e espirituais de elaboração da dor e de reconexão com a memória ancestral. O canto aparece como um dispositivo central na trama. A voz de Fausta, tímida, interrompida, mas resistente, emerge como meio de expressão poética do indizível, produzindo uma ruptura com o silêncio imposto pelo trauma e pelo medo. O canto, ao mesmo tempo, evoca práticas tradicionais andinas, nas quais a oralidade e a música constituem formas ancestrais de transmissão de conhecimento, memória e resistência. Assim, Claudia Llosa sugere que o corpo feminino indígena, tão frequentemente violentado e silenciado pelas estruturas da colonialidade patriarcal, é, sobretudo, espaço de criação, de expressão estética.

Nessas relações atravessadas pelos vestígios da colonialidade, do racismo e do machismo, aparecem os encontros no contexto do trabalho doméstico remunerado entre Fausta e sua patroa, uma mulher branca, rica, culta que se apropria do canto em quechua, por se encontrar em um momento de declive em sua carreira como compositora musical. A cena das pérolas espalhadas no chão do banheiro é impactante. Ao mesmo tempo que Fausta as recolhe, a imagem se converte em uma crítica densa às violências, saques e apropriação das riquezas na América Latina durante a colonização. Representa as mulheres indígenas que se encontram em situação de vulnerabilidade econômica e que estão forçadas a permanecer em condições de trabalho precarizadas.

5. Considerações finais

Iniciamos este artigo chamando atenção para o genocídio que vem sendo realizado por Israel e aliados em Gaza, considerando que esta tragédia é também o resultado de ódios transgeracionais e de políticas de memória complexas e cheias de contradições. No limite, não buscamos interpretar este tempo presente, mas estabelecer relações não lineares e descontínuas entre as formas de violação, de terrorismo de Estado e de memória traumática que continuam se reproduzindo naquela região como um horizonte reflexivo para as sociedades latino-americanas marcadas por ditaduras e autoritarismos ao longo do século XX. Nos contextos destas sociedades, abordamos introdutoriamente a ampliação das comissões da verdade como instituições de memória fundamentadas na ideia de que “a revelação, o reconhecimento e a recordação da verdade histórica em si mesmos constituem uma forma de justiça restaurativa que representa uma valiosa alternativa à justiça redistributiva “dura”” (Bevernage, 2016, p. 27). Nesse caminho, retomamos algumas noções e críticas ao estabelecimento de memórias hegemônicas em sociedades pós-conflito para, em seguida, evidenciarmos a possibilidade e a necessidade de formas disruptivas de elaboração e transmissão de memórias traumáticas, considerando especialmente o cotidiano, o imaginário e os costumes de populações sobre as quais as violências do século XX se somaram à colonialidade do poder, de ser e do saber, conforme discutimos nas seções anteriores.

Argumentamos, assim, que o filme *La teta asustada*, dirigido por Claudia Llosa e lançado em 2009 no Peru, oferece uma representação da memória, a partir da ancestralidade indígena, não apenas como um arquivo do passado, mas como um processo vivo, performático e político, que emerge

no cinema como estratégia de resistência. A partir dessa perspectiva, consideramos o cinema para além de suas abordagens comuns de ferramenta capitalista, mas como dispositivo cosmopoético, ou seja, de elaboração estética e política de novos imaginários, nos quais as mulheres racializadas, indígenas, negras, camponesas e dissidentes sexuais se afirmam como sujeitas históricas e produtoras de conhecimento. Nesse sentido, a ancestralidade no cinema latino-americano é mobilizada não como um retorno nostálgico ao passado, mas como uma prática política de (re)existência, que conecta temporalidades distintas, reafirma laços comunitários e propõe alternativas ao modelo civilizatório eurocêntrico, assim como às políticas de memória que selecionam paradigmas de violações contra os direitos humanos, instituindo padrões de memória hegemônicos.

Embora se observem avanços significativos na atuação das mulheres na indústria cinematográfica, tanto na direção, quanto na produção, roteirização e atuação, concluímos que ainda persiste a necessidade de ampliar os espaços de visibilidade e protagonismo, especialmente para mulheres racializadas, indígenas e pertencentes a outras identidades historicamente marginalizadas. Igualmente ocorre na forma como as mulheres vêm sendo representadas no cinema latino-americano, no qual permanece fundamental e urgente seguir desconstruindo os discursos audiovisuais e cinematográficos que continuam a circular e a moldar nossas sociedades, que continuam a reproduzir hierarquias, estereótipos e gramáticas únicas de lembrança. Destacamos a importância da emergência de representações decoloniais, baseadas nas memórias e narrativas das mulheres indígenas no contexto do cinema latino-americano contemporâneo, que superem os enquadramentos tradicionais restritos ao espaço do trabalho doméstico ou a funções exclusivamente ligadas à reprodução biológica e social. Novas narrativas visuais que possam conferir centralidade às mulheres indígenas como sujeitas políticas, detentoras de saberes ancestrais e protagonistas de processos de resistência e de transmissão transgeracional de memórias para a liberdade. Ao deslocar esses personagens de papéis estereotipados, o cinema promove a visibilização de suas atuações em múltiplas esferas, sejam elas políticas, espirituais, comunitárias ou territoriais, possibilitando a elaboração de imaginários mais complexos e plurais, inclusive no que concerne à relação entre as temporalidades e às noções de passado e futuro ancestrais. Trata-se, assim, de uma estratégia estética e política que rompe com a lógica colonial e patriarcal, abrindo espaço para a valorização das cosmologias, práticas e epistemologias indígenas a partir de uma perspectiva situada e não exotizante.

Por fim, buscamos, ao longo deste artigo, reconhecer que as produções cinematográficas que abordam temas relacionados à ancestralidade e à memória desempenham um papel central na decolonização da memória, ao trazer para a cena outras narrativas, recuperando tradições, rituais, cosmologias e experiências historicamente silenciadas. Esses filmes reafirmam a potência de práticas como a oralidade, a corporeidade e a territorialidade, valorizando formas de conhecimento e expressão que foram marginalizadas, mas que seguem vitais como instrumentos de criação de comunidades, de empatia e de solidariedades políticas num momento em que as violências contemporâneas parecem atingir níveis insustentáveis de desumanidade.

CONTRIBUCIÓN DE LOS AUTORES

A continuación, se describen los aportes de cada uno de los autores que contribuyeron al desarrollo de la investigación, según cada una de las categorías de la taxonomía CREDIT (<https://credit.niso.org/>)

Contribución	Apellido, Nombre de nombre de autor o autores que ha contribuido en cada categoría
Escritura: visualización, revisión y edición de las diferentes versiones, primer borrador.	Orlando Bastidas Daniela Pérez Nashla Dahás
Gestión: validación, supervisión, administración o planificación de la investigación	Orlando Bastidas Daniela Pérez Nashla Dahás
Recursos y tecnología: Fondos, recursos y materiales, software.	Orlando Bastidas Daniela Pérez Nashla Dahás
Investigación: Análisis, conducción, curación de datos, metodología, conceptualización.	Orlando Bastidas Daniela Pérez Nashla Dahás

DECLARACIÓN DE DISPONIBILIDAD DE DATOS

Los autores declaran que los datos utilizados en la investigación están disponibles en su totalidad en el manuscrito.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERÉS

Los autores declaran haber respetado los principios éticos de investigación y estar libre de cualquier conflicto de intereses en cuanto a la realización de la investigación y la divulgación de sus resultados.

DECLARACIÓN SOBRE EL USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Los autores declaran que el uso de la inteligencia artificial generativa y no generativa se ajusta a lo establecido en las normas para autores.

Referências

- Andrade, C., & Alves, Á. (2023). O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. *Logos*, 27(3). PPGCOM-UERJ.
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual inter epistémico. *Nómadas*, 35, 13–29.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502011000200002
- Bevernage, B. (2018). *História, memória e violência de Estado: tempo e justiça* (A. Ramos & G. Bianchi, Trads.). Editora Milfontes; SBTHH.

- Bevernage, B. (2016). Un pasado desde el presente. La historia y la política del tiempo en la justicia transicional. *Revista Colombiana de Educación*, 71, 25–51.
- Claval, P. (2001). *A geografia cultural*. UFSC.
- Dahas, N. (2019). Ambiguidades do tempo na maré dos Direitos Humanos. *Revista Tempo e Argumento*, 11(27), 509–516.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6–34. <https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/hdelconocimiento/wp-content/uploads/sites/197/2021/05/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>
- Estima, G., & Hermany, R. (2023). O direito à cidade e a política urbana no capitalismo periférico: considerações sobre o desenvolvimento dos marcos regulatórios urbanísticos na América Latina. *Revista de Direito da Cidade*, 15(3), 1253–1286.
- França, T. C. N., Oliveira, R. P., Nogueira, S. G., & Melo, F. R. (2012). O Sendero Luminoso e o 17 de maio de 1980: metamorfoses possíveis?. In R. P. Oliveira, S. G. Nogueira & F. R. Melo (Orgs.), *América Andina: integração regional, segurança e outros olhares* (pp. 237–251). EDUEPB.
- Krenak, A. (1999). O eterno retorno do encontro. In A. Novaes (Org.), *A outra margem do Ocidente*. Minc-Funarte/Companhia das Letras. <https://www.geledes.org.br/narrativa-krenak-o-eterno-retorno-do-encontro/>
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Cátedra. <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/07/Cine-de-mujeres.-Feminismo-y-cine-Annette-Kuhn.pdf>
- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51, 109–123. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100007
- Llugones, M. (2010). Hacia un feminismo decolonial. *Hypatia*, 24(5), 105–119. https://hum.unne.edu.ar/generoysex/seminario1/s1_18.pdf
- Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Filme]. Peru/Espanha.
- Maia, R. S. (2018). “No me olvide”: memória, gênero e violência na narrativa fílmica de *La teta asustada*. *Caderno Espaço Feminino*, 31(1), jan./jun.
- Marchi, M. (2025, maio 7). Gaza é o ponto de não retorno da humanidade. *Instituto Humanitas Unisinos*. <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/651639-gaza-e-o-ponto-de-nao-retorno-da-humanidade-artigo-de-martina-marchi>
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme. <https://estudioscultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

- Napolitano, M. (2018). Aporias de uma dupla crise: história e memória diante de novos enquadramentos teóricos. *Sæculum - Revista de História*, 39, 205–218.
- Organização de Estados Americanos & UN-Habitat. (2023). *Estado das cidades da América Latina e Caribe 2023: Inclusão, inovação e sustentabilidade urbana*. Nações Unidas. <https://unhabitat.org/pt-br/publicacoes>
- Paiva Neto, F. F. (2024). Espaço social e cinema latino-americano: considerações educativas sobre culturas políticas e territórios. *Revista ELO – Diálogos em Extensão*, 13.
- Pérez, D., Bonomo, M., & Garcia, A. (2021). Violência contra a mulher por parceiro íntimo no cinema latinoamericano. *Revista de Educação, Cultura e Comunicação – ECCOM*, 12(24). <http://unifatea.com.br/seer3/index.php/ECCOM/article/view/1439>
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 117–142). CLACSO.
- Santos, M. (2006). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (12^a ed.). Record.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das Letras; UFMG.
- Schneider, É. C., & Lima, D. S. (2023). *La Teta Asustada: memória ancestral e buen vivir como práticas de sanção das violências estruturais na América Latina*. *Revista Espirales*, 7(2).
- Soares de Lima, D., & Schneider, É. C. (2023). *La Teta Asustada: Memória ancestral e Buen Vivir como práticas de sanção das violências estruturais na América Latina*. *Revista Espirales*, 7(2).
- Villamañan Alba, M., & Melgaço, L. (2024). Representação social da violência contra a mulher indígena nos filmes *A teta assustada* e *Ixcanul Volcano*. *Diálogos*, 27(3), 49–71.
- Zavala, L. (2012). La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 29, 1–13. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/489/487>