

“Para nós, a ditadura não acabou”: memória intergeracional a partir do cinema latino-americano e os combates aos negacionismos do século XXI

“For us, the dictatorship is not over”: intergenerational memory based on Latin American cinema and the fight against 21st-century negationisms

Nashla Dahás¹
Claudia Regina Nichnig²

RESUMO: Este artigo discute as memórias intergeracionais das ditaduras e autoritarismos latino-americanos a partir das suas representações nos longas *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*³ (1994), dirigido por Carmen Castillo e Guy Girard; *Los rubios*⁴ (2003), dirigido por Albertina Carri, *La Teta Asustada*⁵ (2009), de Claudia Llosa, e *Yôg âtak: Meu Pai, Kaiomá* (2024)⁶, de Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Roberto Romero e Luisa Lanna. Consideramos que a mediação cinematográfica das memórias traumáticas vem se constituindo como campo privilegiado de observação e reflexão acerca das especificidades da pós-memória na América Latina, fenômeno ainda pouco estudado na historiografia brasileira. Para cotejar nossa proposta, recorreremos à bibliografia especializada da violência política na região, a qual se somam os conceitos de memória protética, de Alison Landsberg (2003), pós-memória, de Marianne Hirsch (2008), gênero, de Judith Butler (2022), emoções, de Cristina Wolff (2015), e a crítica decolonial dos estudos visuais, por Christian León (2019), entre outros. Ocupamo-nos também dos negacionismos do século XXI, tal como discutidos por Patrícia Valim, Alexandre Avelar e Berber Bevernage (2021), problematizando limites e possibilidades deste conceito, e entendendo-o como tentativa de apagamento da inscrição cultural sensível produzida historicamente pelos movimentos por verdade, memória e justiça. Argumentamos que, como elementos fundamentais do contexto atual, os negacionismos que cresceram na era digital possuem uma estreita relação com a ampliação das políticas públicas

¹ Doutora em História Social pela UFRJ, com pós-doutorado em História do Tempo Presente pela UDESC. Atua como Professora Visitante no PPGH-UFGD. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5384-4715>

² Doutora em Ciências Humanas pela UFSC e Doutora em História, com área de concentração História do Tempo Presente pela UDESC. Possui pós-doutorado em História pela UFSC e pós-doutorado em Antropologia Social no EHESS Toulouse/França. É professora na Graduação e Pós-Graduação em História da UNESPAR- Campo Mourão. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9689-8112>

³ O filme está integralmente disponível em: <https://vimeo.com/215707952>. Acesso em 14 abr. 2025.

⁴ O filme está integralmente disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IfQJUVGJduw>. Acesso em 14 abr. 2025.

⁵ O filme está integralmente disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ywhPpwqTaro>. Acesso em: 14 abr. 2025.

⁶ O documentário está, neste momento, participando de inúmeros festivais de cinema pelo Brasil. Para maiores informações: <https://meupaikaiova.com.br/o-filme> (Acesso em 10 abr. 2024).



de memória e reparação na América Latina e buscam sufocar o agenciamento dos/as sobreviventes das violações de direitos humanos na escrita e divulgação da História.

PALAVRAS-CHAVE: memória intergeracional; ditaduras latino-americanas; cinema latino-americano; negacionismos do século XXI.

ABSTRACT: This article discusses the intergenerational memories of Latin American dictatorships and authoritarianisms based on their representations in the feature films *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena* (1994), directed by Carmen Castillo and Guy Girard; *Los rubios* (2003), directed by Albertina Carri; *La Teta Asustada* (2009), by Claudia Llosa; and *Yôg âtak: Meu Pai, Kaioná* (2024), by Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Roberto Romero and Luisa Lanna. We consider that the cinematographic mediation of traumatic memories has been established as a privileged field of observation and reflection on the specificities of post-memory in Latin America, a phenomenon still little studied in Brazilian historiography. To compare our proposal, we draw on the specialized bibliography of political violence in the region, which includes the concepts of prosthetic memory by Alison Landsberg (2003), postmemory by Marianne Hirsch (2008), gender by Judith Butler (2022), emotions by Cristina Wolff (2015), and the decolonial critique of visual studies by Christian León (2019), among others. We also address 21st-century denialisms, as discussed by Patrícia Valim, Alexandre Avelar and Berber Bevernage (2021), problematizing the limits and possibilities of this concept, and understanding it as an attempt to erase the sensitive cultural inscription historically produced by movements for truth, memory and justice. We argue that, as fundamental elements of the current context, the denialisms that have grown in the digital age have a close relationship with the expansion of public policies of memory and reparation in Latin America and seek to stifle the agency of survivors of human rights violations in the writing and dissemination of History.

KEYWORDS: intergenerational memory; Latin American dictatorships; Latin American cinema; negationism in the 21st century.

INTRODUÇÃO

Este artigo discute as memórias intergeracionais das ditaduras e autoritarismos latino-americanos a partir das suas representações nos longas *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena* (1994), dirigido por Carmen Castillo e Guy Girard; *Los rubios* (2003), dirigido por Albertina Carri, *La Teta Asustada* (2009), de Claudia Llosa, e *Yôg âtak: Meu Pai, Kaioná* (2024), de Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Roberto Romero e Luisa Lanna. Consideramos que a mediação cinematográfica das memórias traumáticas vem se constituindo como campo privilegiado de reflexão acerca das especificidades da pós-memória na América Latina, fenômeno ainda pouco estudado na historiografia brasileira. São fontes históricas que possibilitam a um público amplo aproximar-se afetivamente das lembranças de quem viveu



ditaduras, autoritarismos, revoluções e resistências na segunda metade do século XX, acontecimentos cujos desdobramentos no tempo presente são ainda bastante evidentes. Postulamos que as relações de gênero tornaram-se lentes incontornáveis para a compreensão da natureza crítica e inconclusiva que marca a composição memorialista de segunda geração no cinema, em contraste com a representação das “memórias consolidadas” (Seliprandy, 2015, p. 122) das sobreviventes.

Para cotejar nossa proposta, recorreremos à bibliografia especializada da violência política na região, a qual se somam os conceitos de memória protética, de Alison Landsberg (2003), pós-memória, de Marianne Hirsch (2008), gênero, de Judith Butler (2022), emoções, de Cristina Wolff (2015), e a crítica decolonial dos estudos visuais, por Christian León (2019), entre outros. Ocupamo-nos também dos negacionismos do século XXI, tal como discutidos por Patrícia Valim, Alexandre Avelar e Berber Bevernage (2021), problematizando limites e possibilidades deste conceito, e entendendo-o como tentativa de apagamento da inscrição cultural sensível produzida historicamente pelos movimentos por verdade, memória, justiça. Argumentamos que, como elementos fundamentais do contexto atual, os negacionismos que cresceram na era digital possuem uma estreita relação com a ampliação das políticas públicas de memória e reparação na América Latina e buscam sufocar o agenciamento dos/as sobreviventes das violações de direitos humanos na construção da História.

As quatro películas em questão foram selecionadas por sua grande repercussão midiática, prêmios recebidos e êxito de público descentralizado, para além dos países de origem - Chile, Argentina, Peru e Brasil - além de se localizarem em momentos políticos distintos do novo século latino-americano. Consideramos o agenciamento central do cinema na construção das memórias sociais das ditaduras e autoritarismos. Ou seja, entendemos essa arte de uma perspectiva que ressalta a ambiguidade do poder das mídias de massa nas sociedades contemporâneas ocidentalizadas, superando noções simplificadas baseadas na combinação de termos como manipulação, comercialização e entretenimento, entendidos como instrumentos da pura dominação capitalista. Tal como afirma Landsberg, o cinema e a cultura de massa tecnologizada na qual ele está imerso transformaram radicalmente o alcance e as possibilidades da memória ao promoverem uma circulação inédita de imagens e narrativas sobre o passado (2003, p. 146). Especificamente, os filmes documentais são importantes por transmitirem um recorte cultural do mundo fundado em conceitos (ou preconceitos) que se desdobram na constituição imagens e percepções do outro (Menezes, 2005, p. 82). De acordo com Paulo Menezes, analisar filmes é conceber culturalmente os

elementos que nos permitem “distinguir a figura do fundo, compreender os valores culturais de seleção e construção do mundo” (2005, p. 80). O autor também nos alerta para o fato de que não há isenção na produção de filmes e documentários; posicionados, esses dispositivos tecnológicos de cultura, memória e subjetividade ao Sul Glocal, em geral, pretendem denunciar o que a civilização, a partir de uma visão eurocêntrica, não reconhece como outras formas de ser e estar no mundo (Menezes, 2005, p. 80).

Ao colocar em perspectiva espaços e tempos diferentes através das produções cinematográficas, buscamos um programa de descentralização a fim de entender a história de uma perspectiva sempre relacional e não linear, incluindo o protagonismo dos povos subalternos em nossas análises. De acordo com Natalie Zemon Davis, a descentralização implica um exercício mental do/a historiador/a no sentido de “mudar de lugar”, de refletir sobre a fixidez das suas miradas, detendo-se, ao mesmo tempo, sobre vidas e processos inovadores em marcos geográficos e culturais diferentes” (Zemon Davis, 2011, p. 167). Nesse processo, os filmes adquiriram espaços e pesos diferentes em nosso texto, pois não temos como objetivo a análise técnica dos longas e nem o esgotamento de seus elementos estéticos, por exemplo. Nossa perspectiva é historiográfica e conduzida pelos referenciais teóricos citados anteriormente. Consideramos esta uma discussão aberta e convidamos nossos/as leitores/as a assistir aos filmes, para que novos trabalhos sobre cada um e sobre o conjunto tenham vez nos estudos das histórias e memórias das ditaduras e autoritarismos, tomando o cinema como agente de produção subjetiva na América Latina. Buscamos um quadro de síntese regional a partir das memórias de dor e sofrimentos mediadas pelos filmes que selecionamos e que compõem para o/a historiador/a, ao analisá-los e incorporá-los como fontes, documentos cujo valor de verdade nos caberá compreender e cujo significado buscaremos construir (Lagny, 2012, p. 24).

O artigo está dividido em três partes; em um primeiro momento, apresentamos as obras relacionadas às memórias de violência política cometidas no Chile e na Argentina em seus contextos de produção, com enfoque na questão das memórias intergeracionais. Além dos contextos históricos representados e de lançamento, serão considerados os dispositivos culturais de memória utilizados em cada caso, como fotografias e reproduções de época; cultura material e imaterial mobilizadas e os testemunhos em suas singularidades e cargas afetivas. Assim, destacamos a filmagem concomitante aos testemunhos que evocam um passado de dor e sofrimento, ou seja, a construção da memória que é filmada “faz com que todos/as estejam implicados em “um passado sempre presente na tela” (Lagny, 2012, p. 27).

Discutimos ainda o evidente protagonismo das mulheres nos longas, como uma escolha pelo caminho da intimidade para representação das memórias traumáticas.

A segunda seção do artigo analisa o filme peruano e o documentário brasileiro a partir da representação fílmica de memórias indígenas das violências. A História Indígena não está restrita a um passado colonial e acumula uma persistente memória de resistências às violações iniciadas no século XVI. Fontes midiáticas, como filmes e documentários produzidos pelas próprias populações indígenas possibilitam ampliar a visibilidade de histórias e memórias pouco conhecidas, a partir das narrativas e olhares indígenas sobre suas trajetórias. Buscamos, assim, valorizar a “escola do cinema-testemunho” (Seligmann-Silva, 2022, p. 20) difundida no Brasil por Eduardo Coutinho. Como afirma Seligmann-Silva:

A uma era de catástrofes, grandes cineastas respondem com uma estética e uma ética do testemunho. O mesmo vale para a muito bem-vinda propagação, desde o final do século XX, de cineastas indígenas no Brasil, como Larissa Ye’padiho Duarte, Genito Gomes, Isael e Sueli Maxakali, entre tantos outros brilhantes cineastas. Projetos como o “Vídeo nas aldeias”, iniciado por Vincent Carelli, e o “Instituto Catitu”, desenvolvido por Mari Corrêa, ajudaram a desenvolver essa produção que permite a divulgação das perspectivas ameríndias via cinema (Seligmann-Silva, 2022, p. 20).

Consideramos que a produção audiovisual tem sido uma alternativa fundamental para transmitir afetivamente as narrativas dos povos indígenas, sobre os quais pesa a força de um racismo estrutural ocidental. Através dos documentários, essas pessoas conquistam “o direito de ocupar a mesma imagem”, mesmo se “não têm o direito de ocupar o mesmo lugar social” (Lagney, 2012, p. 38, apud Rancière, 1997, p. 51).

No terceiro momento, que consiste também em nossas in(conclusões), realizamos um esforço de conceituação dos negacionismos do século XXI como fenômeno que não apenas operacionaliza tentativas de apagamento e silenciamento, mas como uma espécie de política de dessolidariedade, desempatia e suspeição que espreita e ameaça a transformação da pós-memória em processo coletivo de subjetivação. Sistematizamos as contribuições e impasses a que esse artigo nos levou, destacando a contribuição transgeracional dos filmes apreciados como formas de representação e “acesso” a um passado que está vivo e presente. Um passado que não passa. Enfatizamos a capacidade de mobilização política e produção de alianças políticas por meio de memórias mediadas pelo cinema. Por vezes, essas obras geram e/ou reforçam resistências coletivas diante dos negacionismos históricos das violências de Estado que atualmente se associam ao antifeminismo e ao racismo estrutural, como buscaremos demonstrar.

VIOLÊNCIA POLÍTICA DE GÊNERO E MEMÓRIAS INTERGERACIONAIS DAS DITADURAS E AUTORITARISMOS MEDIADAS PELO CINEMA

Em 1994, apenas 4 anos após o fim oficial da ditadura pinochetista no Chile, Carmen Castillo, sobrevivente do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR-Chile) lançou, ao lado do pintor e poeta francês Guy Girard, o documentário *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*. O MIR foi uma organização armada socialista fundada em 1965, durante o governo democrata cristão de Eduardo Frei, e se tornou o grupo mais perseguido pelo sistema de inteligência chileno criado em 1974, a Direção de Inteligência Nacional (DINA). A obra de Castillo e Girard inaugurou uma extensa recepção intelectual que continua crescendo até o momento e que inclui nomes como o da escritora Diamela Eltit, da crítica cultural Nelly Richards e de Michael J. Lazzara, professor de estudos culturais latino-americanos na Universidade da Califórnia-EUA. La Flaca chama-se Marcia Merino e foi dirigente do MIR; em 1993, concedeu testemunho à Comissão Rettig, que buscou ouvir aqueles/as que sofreram a violência do Estado durante a ditadura de Pinochet (1973-1990). Em sua pesquisa, Carolina Pizarro ressalta a indignação social chilena à época, pois se tratava do testemunho de uma vítima que não era vista como comum, mas de uma mulher que, após ser torturada, passou a trabalhar para os serviços secretos da ditadura, reconhecendo e entregando o paradeiro de muitos/as companheiros/as que foram, posteriormente, desaparecidos/as e assassinados/as (Pizarro, 2022). Com isso, nas disputas de memória que se iniciavam em democracia, Merino foi excluída da condição de vítima, categoria entendida, em geral no Chile, como a de pessoas que não traíram (Daech, 2018),

De nossa perspectiva, o documentário narrado, encenado e dirigido por Castillo cumpriu um papel fundamental de mediação do passado recentíssimo e de criação de um espaço raro de escuta para temática tão complexa. A partir de um olhar regional retrospectivo, esse passo nos parece fundamental, haja vista que em países como Brasil, o colaboracionismo como violência política que transfere a culpa do Estado para a vítima por meio de torturas ainda é um tema intocado. Ao mesmo tempo, consideramos que o documentário concorreu, em meio ao contexto do imediato pós-ditadura, para a feminização da ideia de traição política, apresentando-a, ainda, como fenômeno excepcional na história da resistência à ditadura no Chile. Por tratar-se de um gênero documental, carregou consigo uma expectativa de veracidade e produziu uma narração do passado a partir dos

testemunhos, com o intuito de descobrir o que realmente aconteceu. Vídeos e imagens da época da repressão foram mobilizados para reforçar a memória trágica e interrompida das esquerdas revolucionárias.

A proximidade cronológica com os acontecimentos lembrados, bem como o tom da narrativa em primeira pessoa parecem buscar uma “compreensão emotiva do trauma histórico” (Valle-Dávila et al, 2024). Em *La Flaca Alejandra*, a narradora é também uma figura emblemática da história da esquerda armada no Chile e sua presença ao lado de Marcia Merino, associada à traição política, gera uma experiência dual que, em grande parte, segue constituindo as memórias da geração de sobreviventes no Chile. Essa dualidade diz respeito às vítimas que são reconhecidas socialmente e pelos pares como vítimas. Nas palavras de Pilar Calveiro, trata-se da “reivindicação da vítima inocente como se fosse mais vítima” (Calveiro, 1995, p. 145); e daquelas sobre as quais recai um véu de suspeição, por terem sobrevivido (caso comum na Argentina), por serem acusadas de delação (como o caso representado no documentário citado), ou simplesmente por terem participado da luta armada (fenômeno recorrente no Brasil).

Apesar disso, o pioneirismo de Castillo em tocar na ferida aberta do colaboracionismo como violência que atingiu mulheres como Merino, quebradas pela tortura física, psicológica e sexual, nos remete ao trabalho de Alison Landsberg (2003) sobre “A ética e a política da memória em uma era de cultura de massa”, como consta em seu título. Vislumbramos, naqueles meados dos anos de 1990, quando a estética fílmica à esquerda ainda era bastante marcada pela idealização da resistência e por imagens emblemáticas da luta no subcontinente, como a de grandes comícios e discursos revolucionários, um recorte-início de um longo processo de mediação pública dos traumas das mulheres que sofreram a repressão das ditaduras e o terrorismo de Estado. Segundo Landsberg, um dos exemplos mais dramáticos de como a mídia de massa gera empatia é por meio da produção e disseminação de memória; uma vez que as memórias pessoais são representadas, torna-se possível a outrem um relacionamento próximo, íntimo, com memórias de eventos que não se viveu: essas são as memórias que a autora chama de “próteses” ou “protéticas” (Landsberg, 2003, p. 148-149).

Cerca de uma década depois, em outro país do Cone Sul cujo passado recente ditatorial tornou-se espaço de intensas disputas, o estigma da traição política ainda pesava sobre as vítimas sobreviventes da repressão nos campos concentracionários (Longoni, 2007). Em meio a esse contexto argentino descrito por Ana Longoni em *Traiciones. La figura del*

traidor en los relatos de los sobrevivientes de la represión (2007) como de impossibilidade por parte da sociedade de escutar e aceitar o testemunho dos/as sobreviventes, Albertina Carri lançou o documentário *Los Rubios* (2003). Carri é filha de mãe e pai desaparecidos/as pela ditadura argentina e seu longa surgiu imerso em um novo cenário invadido pela memória, saturado de memórias para alguns, e de mobilização feminista, de enraizamento do gênero como campo de estudos nas universidades, além de ser coetâneo à luta pela elaboração de leis contra o feminicídio e a violência política de gênero. Não nos cabe aprofundar o processo que levou a esse quadro ou os seus desdobramentos que seguem até este momento. Antes, buscamos apontar que as transformações na sensibilidade social argentina desde o início da década de 1990 foram capazes de articular um espaço de expressão artística ao ponto de convergir em um trabalho “radicalmente reflexivo” (Seliprandy, 2015, p. 121) como *Los Rubios*.

A obra é uma produção de memória de segunda geração e representa a busca da filha por vestígios de lembrança dos pais, por uma conexão intergeracional. A conclusão, se podemos colocar assim, parece consistir em uma tese documental sintetizada pelo conceito de ficção de memória proposto por Carri (Idac, 2023). Enquanto a própria sobrevivente, Carmen Castillo, aparece em *La Flaca Alejandra* (1994, Chile) como o contraponto à traição na luta contra a ditadura e narra os próprios traumas vividos, Albertina Carri produz uma memória inconclusa, fragmentada e fugidia acerca da trajetória de sua família. Como o pesquisador Fernando Seliprandy conta ao público, no documentário, “o retorno aos lugares de memória é titubeante, as fotografias de família são furtivamente enquadradas, as recordações infantis confundem-se com a fantasia da animação, a imagem dos pais não se esboça, as identidades que surgem são postiças” (Seliprandy, 2015, p. 122).

Um dos elementos mais singulares da ficcionalização da memória tal como proposta por Albertina Carri naquela primeira década de novo século foi a recusa à idealização da resistência à ditadura, sem que isso tenha significado o caminho da crítica *a priori* da luta armada. O longa passou a se chamar *Los Rubios* quando uma vizinha do bairro onde teriam residido em clandestinidade Roberto Carri e Ana María Caruso com suas três crianças relembra seu contato com a família e conta que eram loiros. Vale dizer que à época, quando os pais foram presos e assassinados sob tortura durante a ditadura militar argentina, Albertina tinha três anos. O fato de que a família não era loira materializa a perspectiva da impossibilidade de rememoração mnemônica e converge com a ideia proposta por Marianne Hirsch (2008) em sua teorização da pós-memória. Segundo a autora, o mundo do século XXI

se caracteriza por um “pós” ambíguo que reflete “uma oscilação incômoda entre continuidade e ruptura” (Hirsch, 2008, p. 106) como consequência de uma estrutura de transmissão transgeracional da experiência traumática. A memória de segunda geração modifica incontornavelmente a lembrança do vivido e desloca até mesmo o centro do trauma, embora expresse, com toda a sua carga afetiva, a conexão própria à memória (Hirsch, 2008, p. 106-107).

Por características como essas, o documentário foi rapidamente reconhecido pela crítica como feminista e associado ao conceito de “pós-memória”, tal como Hirsch (2008) o definiu no contexto estadunidense de rememoração do holocausto/shoah, baseado na ideia de que os descendentes dos/as sobreviventes mantêm uma conexão íntima com as memórias do trauma, vivenciando-as, embora de forma mediada e alterada (Garcia; Costa-Braga, 2024). Ao que nos parece, a questão central de *Los Rubios* consiste no impasse intrínseco ao conceito de pós-memória e reside na consciência de que os/as descendentes, especialmente os/as filhos/as e filhas/as, que têm adquirido grande espaço na perlaboração social argentina, “conectam-se tão profundamente com as lembranças do passado da geração anterior, que necessitam chamar tal conexão de memória” (Hirsch, 2008, p. 106). Mas essa memória, completa a autora, é distinta da lembrança das testemunhas e dos participantes contemporâneos aos fatos. Daí a insistência no “pós” ou “posterior” (Hirsch, 2008, p. 106).

O sucesso acadêmico de *Los rubios*, evidenciado pelo volume de artigos, entrevistas e debates especializados que podemos encontrar na internet e mídias sociais atualmente, após 20 anos do seu lançamento, sugere uma radicalidade que encontra ecos em parte do movimento histórico das Mães da Praça de Maio. Primeiro grupo organizado a ser reconhecido internacionalmente na luta pelos direitos humanos, a Asociación Madres de la Plaza de Mayo iniciou suas passeatas em 1977, na Praça de Maio, em Buenos Aires, em frente à Casa Rosada, a sede do governo argentino, desafiando o silenciamento como parte do terror de Estado vigente. Segundo Berber Bevernage (2018), o pós-ditadura trouxe um progressivo isolamento das Madres diante de divisões internas e do posicionamento dos órgãos nacionais e internacionais considerados humanistas, favoráveis às chamadas Políticas Públicas de Memória e Verdade. Isso porque houve, e talvez ainda haja, uma particular dificuldade social para entender as posições radicais sobre o legado do terror de Estado. Ao manifestarem a busca por “aparición com vida” ou pelos “desaparecidos para siempre”, as Madres promovem uma relação ativa com o passado e uma memória que deseja mais do que não esquecer (Bevernage, 2018, p. 95).

Quando as Madres falam de seus/suas filhos/as e netos/as (Abuelas) desaparecidos/as e assassinados/as no passado recente utilizando o tempo verbal presente, incorrem nesse movimento que observamos em *Los Rubios*, caracterizado na obra pela inversão da relação temporal proposta pela filmografia das ditaduras até então. Em vez de buscar no passado uma relação com o presente - como faz Castillo e Girard em *La Flaca Alejandra* - enfatiza-se a presença da investigação sobre o passado e sobre as possibilidades que o lembrar traz à política da atualidade. É nesse sentido também que propomos a validade do conceito de memória protética (Landsberg, 2003) para a reflexão dessa transmissão intergeracional de memória que ajuda a “condicionar como um indivíduo reflete sobre o mundo e pode ser instrumental na geração de empatia e na articulação de uma relação ética com o outro” (Landsberg, 2003, p. 149) em suas relações cotidianas do presente. Para Alison Landsberg, trata-se de uma proposta de envolvimento sensível com o passado, que a memória protética permite, como “base para mais do que simplesmente subjetividade individual; torna-se a base para a identificação coletiva mediada e para a produção de esferas públicas potencialmente contra-hegemônicas” (Landsberg, 2003, p. 150).

MEMÓRIAS INTERGERACIONAIS E MEMÓRIAS ANCESTRAIS DA VIOLÊNCIA SOBRE POPULAÇÕES INDÍGENAS

O final da década de 2000 foi marcado pela euforia da chamada “onda rosa” na América Latina, com a eleição de Chávez na Venezuela em 1998, de Lula no Brasil em 2002, de Kirchner na Argentina em 2003, de Vázquez no Uruguai em 2004, de Morales na Bolívia em 2005, de Correa no Equador em 2006, de Funes em El Salvador em 2009, e de Humala no Peru em 2011, dentre outros governos considerados progressistas e representativos de um processo político latino-americano que parecia divergir, ou mesmo se opor ao avanço neoliberal da década de 1990 na região (Oliveira, 2020). No Peru, a Comissão da Verdade e Reconciliação ocorreu entre 2001 e 2003, e investigou as violações contra os direitos humanos cometidas durante o conflito armado entre as forças do governo e o grupo de guerrilha Sendero Luminoso, entre as décadas de 1980 a 2000. Segundo Renata Maia (2018):

Apesar de ter conquistado grande apoio popular utilizando estratégias de integração ao universo camponês, os senderistas quiseram abolir de forma autoritária muitos dos costumes dos habitantes locais (como as feiras semanais), e isso foi recebido como uma afronta. Além do mais, os guerrilheiros criaram códigos de conduta próprios e passaram a perseguir qualquer pessoa que se opusesse aos seus comandos, resultando em

massacres e na violência brutal que atingiu essa população (Maia, 2018, p. 89).

Diferente dos dois casos anteriormente citados neste artigo, de Chile e Argentina, no Peru houve uma ditadura militar entre 1968 e 1980, quando então, com a eleição de Fernando Belaúnde, em democracia, instaurou-se um conflito armado que perdurou por mais 20 anos. Oriundo de rupturas no Partido Comunista do Peru entre os anos de 1950 e 1960, e inspirado na máxima de José Carlos Mariátegui segundo a qual “O marxismo-leninismo abrirá o caminho iluminado para a revolução”, o Sendero propunha uma revolução camponesa a exemplo da revolução chinesa de 1949, que pusesse fim às instituições consideradas burguesas. Nesse percurso, tornou-se muito ativo em campanhas guerrilheiras, chegando a estar presente em 25% do território peruano, com ampla integração à vida da população campesina (França et al, 2012).

De acordo com 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 (Maia, 2018, p. 88). Segundo a autora, a Comissão da Verdade e Reconciliação peruana constatou que o Sendero Luminoso foi responsável por 54% das vítimas fatais durante o período conflituoso (Maia, 2018, p. 89). São as memórias deste contexto que protagonizam o filme *La Teta Asustada* (2009), dirigido por Claudia Llosa. Recepcionado como uma obra impactante entre o neorrealismo e o realismo fantástico, o filme é, ainda hoje, objeto de publicações acadêmicas não acadêmicas e de divulgação. Nas palavras de Schneider e Lima (2023), trata-se de um profundo questionamento das relações entre as práticas de *Buen Vivir* comunitárias e a memória ancestral das mulheres originárias, e as violências estruturais na América Latina; centra-se em discutir como as “cosmovisões não ocidentalizadas e indígenas, podem ser possibilidades de um mundo melhor, uma América Latina comunitarista, antipatriarcal e antirracista” (Schneider, Lima, 2023, p. 171).

De nossa perspectiva, *La Teta Asustada* é emblemático na representação do impacto das violências políticas de gênero na América Latina dirigidas contra as mulheres como políticas que atravessam direitas e esquerdas (embora desigualmente). No longa, uma relação memorial e poderosamente afetiva entre mãe e filha evidencia uma espécie de mal-estar, transmitido pelo leite materno, cuja característica central é o medo de ser violada. A história apresenta uma crença indígena que aponta como consequência do trauma sofrido a reclusão

da alma, que, com medo, se esconde 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) representam uma comunicação cantada, melódica, profundamente sensível, que cria um universo íntimo impenetrável, e também marcado pelo que podemos chamar de pós-memória (Hirsch, 2008). Fausta, a filha, incorpora como sua a memória das violências vividas pela mãe e, na busca pela defesa do seu corpo, acaba, também, abrindo nele uma ferida. Como afirma Marianne Hirsch (2008), as tragédias do século XX formaram a geração dos/as seus/as filhos/as, que vivenciaram esse impacto diretamente, sem ter vivido os acontecimentos originários. É nesse sentido que a pós-memória denota experiências de segunda geração, relacionadas a memórias das quais as pessoas se “lembram” por meio das histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram (Hirsch, 2008, p. 106). Acrescentaríamos que esses traumas são também lembrados, incorporados e, por vezes, transformados em memórias-prótese (Landsberg, 2003), como argumentamos neste artigo, através de filmes como *La Teta Asustada*, *Los Rubios* e *La Flaca Alejandra*.

Exemplo de representação mais recente da simbiose entre memórias transgeracionais e memórias ancestrais é *Yôg ãtak: Meu Pai, Kaiowá* (2024), documentário que apresenta a saga das filhas Makaxali até o encontro com o pai Kaiowá, de quem foram separadas pela ditadura militar. Cineasta, Sueli Makaxali compartilha sua jornada para reencontrar o pai enquanto também (re)cria suas lembranças a partir do cinema. A produção se dá em um contexto político bastante distinto dos filmes analisados anteriormente, como veremos na seção seguinte, mas evidencia, em nosso entendimento, certa radicalização de um processo criativo de transmissão geracional de traumas que buscamos delinear até aqui. Maxakali e seu companheiro narram as dificuldades de contato entre pessoas que vivem em territórios distantes; as tratativas para conversar com parentes Kaiowá, até o momento do reencontro. São famílias indígenas que foram separadas pelo Estado no passado recente e passaram a utilizar as tecnologias e os contatos entre pessoas que transitam entre indígenas e que são apoiadoras de suas causas. O documentário narra vidas “entre dois territórios, três línguas, muitos cantos e histórias, o filme se constitui como memória”, sendo que o cenário é um “processo secular de expropriação, assassinato e devastação de seus territórios ancestrais, [em que] os dois povos indígenas exibem uma vibrante e intensa vida ritual, povoada por

cantos, sonhos e espíritos”⁷. São vidas, subjetividades e memórias atravessadas por um tipo de violência de Estado ainda pouco conhecida.

Essa é mais uma memória de segunda geração das violências perpetradas pelo Estado que demonstra a implicação direta sobre as crianças indígenas em meio a um *continuum* de violências sobre esses povos, incessante desde a invasão colonial. O enredo é profundamente tocante, pois são crianças indígenas que crescem na ausência do pai que foi arrancado da convivência dos Maxakali. Diferente do que ocorre em *Los Rubios* (2003), quando a cineasta precisa recorrer a uma “ficção de memória” diante do assassinato com desaparecimento de sua mãe e pai, em *Yôg ãtak*, o reencontro é possível e acontece durante e por conta do filme, evidenciando mais do que a mediação, o agenciamento do cinema nas disputas de memória de maneira direta e combativa. Em uma entrevista por ocasião do lançamento do filme, a fala de Isabel Maxakali, uma das produtoras, desafia a noção tradicional de passado e afirma: “Para nós, a ditadura não acabou. É uma marca que levamos para o resto da vida. Nosso povo ainda enfrenta prisões, violências e lutas constantes pelo direito aos territórios. É como se estivéssemos lutando contra as fronteiras que começaram com os portugueses” (Rodrigues, 2024).

Nesse ponto, novamente recorremos a Landsberg (2003), quando questiona uma tradição cinematográfica estadunidense na qual a memória é comumente imaginada como atomizante, privatizante e jamais um local de possibilidade para políticas progressistas. A pesquisadora se interpõe como crítica à ideia de que a mercantilização de memórias por meio de filmes de história, televisão, museus e internet ameaça construir passados que são privadamente satisfatórios em vez de terem qualquer utilidade pública (Landsberg, 2003, p. 145). Embora a assertiva relacionada à paralisia política causada pela indústria do entretenimento possa ter validade em determinado contexto, no caso de *Meu Pai, Kaiowá*, notamos o contrário. Tal como argumenta Landsberg (2003), o documentário desafia a noção de um/a consumidor/a de cinema ou audiovisual passivo/a. Somos colocados/as diante de uma memória-território, no século XXI, que desafia o conceito de propriedade privada através da lembrança que transforma o presente, que avança e se desprende do passado sem deixar de pertencer a ele. Hoje essas memórias são compartilháveis e, também por isso: “seus significados nunca podem ser completamente estabilizados, as próprias

⁷ Disponível em: <https://meupaikaiowa.com.br/o-filme> (Acesso em 10 abr. 2024).

memórias protéticas se tornam um desafio à ‘posse total’ da propriedade privada” (Landsberg, 2003, p. 151).

Na película, a indígena idosa também conta que após 15 anos convivendo com o povo Maxakali, novamente os representantes do Estado afastaram os Kaiowás, afastando também o pai das meninas, agora mulheres adultas: “E depois de anos, a Funai trouxe eles de volta. Foi aí que eles voltaram”. No reencontro, a identificação permeada por emoções ocorre através das músicas entoadas pelo pai na língua Kaiowá, que fazem parte da memória e da infância das meninas, falantes de outra língua indígena. Como em *La teta asustada* (2009), a música surge como um importante dispositivo de memória afetiva e de subjetividade íntima, familiar, que as violências da ditadura militar não puderam apagar. De acordo com León (2019), trata-se da abertura do cinema a uma estética-outra, de culturas-outras visuais, de tecnologias-outras da imagem. Para o autor, a articulação “de um pensamento que permita um lugar de enunciação para aqueles sujeitos e histórias que foram silenciados pelo eurocentrismo” pode produzir um “diálogo interepistêmico com saberes-outras, imagens-outras e visualidades-outras produzidos por movimentos, grupos e culturas subalternos que desconsideram a autoridade cultural do mundo ocidental” (León, 2019, p. 63). Após um longo processo no qual a cultura visual produzida nos países centrais do capitalismo ressaltou um paradigma antropológico integrador/assimilador, a mediação da transmissão intergeracional de memórias indígenas da violência é construída, no Brasil, de sua própria perspectiva.

A força da memória oral e afetiva que atravessa violências de Estado dos passados remoto e recente se reconfigura através da apropriação do conhecimento da arte, do cinema e do audiovisual pela segunda geração de memória da violência ditatorial. Especificamente, é importante ressaltar a brutalidade dessa violência que não se dá fisicamente sobre as crianças - eis porque podemos chamá-las de segunda geração - mas que as afeta igualmente com a toda a imputação de sofrimento de uma tortura. As falas gravadas em *Yôg âtak* interrogam, desse modo, “não apenas a noção de presente, mas também a de história do presente, que só pode falar do presente em relação a um passado ainda vivo, e por um futuro do qual ele já está repleto” (Lagny, 2012, p. 40). No entanto, ainda hoje, pouco se sabe a respeito dessas histórias de deslocamentos forçados como modalidade de violência da ditadura brasileira, confirmando uma e outra vez o papel de resignificação de uma memória ativa pelo cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS. NEGACIONISMOS DO SÉCULO XXI: O QUE SÃO E O QUE DESEJAM?

O fim da década de 2000 trouxe um panorama de grandes reviravoltas na América Latina e no mundo, entre as quais podemos mencionar a crise política na Bolívia a partir de 2016, que culminou, em 2019, na renúncia do presidente Evo Morales e do vice-presidente García Linera; grandes manifestações no Chile, marcadas por forte repressão policial entre 2011 e 2012 e, ainda com mais intensidade, em 2019; o fim do ciclo kirchnerista no poder na Argentina, entre 2003 e 2015, com a vitória de um candidato fortemente opositorista, Mauricio Macri; as jornadas de junho no Brasil, seguidas pela vitória acirrada da presidenta petista Dilma Rousseff, e do golpe parlamentar-midiático que a retirou do governo em 2016; a renúncia à presidência do Peru por Pedro Pablo Kuczynski, em 2018, após período de grande crise política envolvendo compra de votos em troca de obras realizadas pela empresa de engenharia brasileira Odebrecht, entre muitos outros exemplos que poderíamos citar.

Esse foi o cenário político no qual fermentaram de forma acelerada e também emergiram à superfície social a “pós-verdade” e os negacionismos na América Latina, assim como por todo mundo ocidental. Eleita como palavra do ano pelo Dicionário Oxford em 2016, a pós-verdade foi vista como um efeito do avanço das tecnologias de mídia, que tornaram-se, ao longo da década, parte fundamental do cotidiano de uma parcela muito significativa da população global. Significou, à época, a ampliação do esvaziamento do sentido da verdade e do conhecimento especializado. De acordo com Patrícia Valim (et al, 2021), o termo traduziu a maneira como muitas pessoas avaliavam a autenticidade das afirmações e como criticavam ou reivindicavam a autoridade epistêmica (Valim et al, 2021, p. 18). Nessas condições, cresceram também os negacionismos históricos, favorecidos pelo universo virtual, onde se reproduziram e continuam se reproduzindo sob relativos anonimato e impunidade, e pela facilidade de formar “bolhas algorítmicas” de aprovação e de refazer ou reunir fragmentos de informações com o intuito de distorcer os fatos do passado (Valim et al, 2021, p. 18).

Para compreender e discutir esse fenômeno, tomamos como referência a proposição conceitual de Patrícia Valim, Alexandre Avelar e Berber Bevernage em sua historicização do negacionismo (2021), no qual consideram o termo em suas singularidades contextuais. Nesse sentido, especificamente no século XXI, o fenômeno negacionista tornou-se mais multifacetado e pode ser definido para além das suas relações com a negação do holocausto

nazista e das ditaduras latino-americanas, mas também a partir de uma variedade de revisionismos de passados com implicações políticas, éticas e jurídicas no presente em diversos países. Chama atenção, principalmente, a relação entre esses negacionismos, que encontraram condições de expansão na era digital, e a década de 2000, na qual a maioria dos filmes que analisamos nas seções anteriores tiveram efeitos, como no caso de *La Flaca Alejandra* (1994); foram realizados, casos de *Los Rubios* (2003) e *La teta asustada* (2009); ou resultaram, se forem vistos como produtos históricos - caso de *Yôg ãtak* (2024). Todos foram apresentados como emblemáticos da produção e transmissão de memórias de ditaduras e autoritarismos na América Latina em seus contextos. Isso porque é possível notar que os negacionismos contemporâneos vêm claramente se opondo a uma agenda internacional ligada às formas de lidar com o passado traumático representadas e agenciadas pelas películas analisadas.

O fenômeno negacionista do século XXI vem reagindo não apenas à produção e transmissão de memórias das violências do passado recente, como também se opõe e desqualifica as políticas de enfrentamento do passado (Valim, et al, 2021), sejam elas direcionadas aos passados mais recentes ou mais remotos. Sua atuação se materializa em ataques às políticas de valorização das epistemologias ancestrais indígenas e africanas; às religiões de matriz africana, às manifestações feministas, em favor da liberdade de gênero e/ou do *Buen Vivir*: “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” (Schneider; Lima, 2023, p. 172); e em busca do *tekoaporã*, o seu modo de vida bom, no qual se buscam os lugares de pertencimento (Pedro, 2020), como nos ensinam os Kaiowás, etnia que foi abordada através da análise do documentário brasileiro. Os ataques negacionistas se dirigem também à decolonialidade e à crítica acadêmica à história eurocêntrica; ao eco-socialismo e à ideia de antropoceno. Direccionam-se especialmente à noção política de reparação no presente das violências cometidas em meio aos colonialismos, neocolonialismos e ditaduras, entendendo essas iniciativas como “revanchistas” e/ou “vitimistas”. Acerca do negacionismo no Brasil, Seligmann-Silva (2022) aborda a manipulação das memórias da ditadura a partir de 2013 que, em sua percepção, “pavimentou o caminho, em termos do imaginário da nação, para a eleição de um presidente negacionista, adepto de práticas ditatoriais e representante acabado da nossa colonialidade” (Seligmann-Silva, 2022, p. 20).

Dito isso, nas quatro obras cinematográficas que trabalhamos, é possível reconhecer um contexto político e moral de direito à memória amplificado para além dos contextos acadêmico e jurídico pela atuação das comissões da verdade, das políticas de reparação e principalmente pelos movimentos chamados de identitários em função de suas demandas de reconhecimento das diferenças como bandeiras de luta pela igualdade na política e na sociedade. Em “A virada testemunhal e decolonial do saber histórico” (2022), trabalho citado anteriormente, Márcio Seligmann-Silva narra as transformações promovidas desde fins do século passado que tornaram a memória onipresente e responsável por cimentar os grupos. Daí a defesa do autor por uma virada mnemônica ética nas encenações de nossa memória:

Em vez de comemorarmos os “grandes vultos da nação”, bandeirantes que estupravam, escravizavam e matavam indígenas, por exemplo, devemos comemorar os próprios indígenas (que vivem neste continente há milhares de anos sem nunca ter destruído nada de sua natureza). Devemos comemorar os afrodescendentes que lutaram e lutam pela sua emancipação, assim como os que participam de movimentos sociais do campo e das cidades. Assim, estaremos construindo uma memória ética, um genuíno meio capaz de plasmar uma sociedade melhor (Seligmann-Silva, 2022, p. 16-17).

Podemos dizer que o trecho representa muito bem o que se vê em *La Flaca Alejandra* (1994), quando Carmen Castillo contracenava, no mesmo plano, com Marcia Merino, companheira de luta que se tornou colaboradora da inteligência política ditatorial no Chile e que, através da mediação proporcionada pela película, se dirige à sociedade chilena, saindo de uma posição exclusivamente abjeta na qual se encontrava até então. Pode-se defender o mesmo acerca de *Los Rubios* (2003), no qual Albertina Carri escancara a ficção da pós-memória, evidenciando o vazio deixado pelo desaparecimento político, mas também as suas possibilidades inventivas de deslocamento dos traumas familiares. Em *La teta asustada* (2009), a transmissão geracional é representada como um longo caminho de constituição identitária no interior do qual as memórias ancestrais são recompostas em função dos traumas transmitidos pela geração anterior. Em *Meu Pai, Kaiowá* (2024), acompanhamos o difícil reencontro entre passado, presente e futuro atravessados por memórias indígenas da violência ditatorial.

Em todos os casos, temos mulheres diretoras e mulheres personagens que fazem do cinema como “um dispositivo essencial no testemunho e na sobrevivência em um território particularmente marcado por políticas estatais de desaparecimento, ou seja, a América Latina” (Seligmann-Silva, 2022, p. 13). O gênero não é casual, o protagonismo das mulheres não é coincidência, trata-se, como afirma Judith Butler (2022), do fato de que “o humano é

diferencialmente entendido de acordo com sua raça, a legibilidade dessa raça, sua morfologia, a reconhecibilidade dessa morfologia, seu sexo, a verificabilidade perpétua desse sexo, sua etnia, o entendimento categórico dessa etnia” (Butler, 2022, p. 13), resultando disso, muitas vezes, uma “vida não vivível” (Butler, 2022, p. 13). Ocorre que o desenvolvimento de uma relação crítica com as normas sociais que consideram algumas pessoas mais humanas do que outras pode produzir a capacidade coletiva de articular uma visão minoritária, alternativa, das formas de reconhecimento (Butler, 2022, p. 14). Dessa experiência de não reconhecimento, portanto, pode decorrer um profundo questionamento:

[acerca] dos termos pelos quais a vida é constrangida, com o intuito de abrir possibilidades de diferentes modos de vida, em outras palavras; não se trata de reconhecer a diferença em si mesma, mas de estabelecer condições mais inclusivas para o acolhimento e manutenção da vida que resiste aos modelos de assimilação (Butler, 2022, p. 15).

Ao cruzar as considerações de Butler sobre as sociedades e vidas generificadas ao protagonismo das mulheres no contexto do dever de memória e de suas representações no cinema, a despeito de que muitos filmes e documentários também tenham sido produzidos por homens na América Latina, como é o caso mais recente de *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, argumentamos que existem potencialidades singulares na transmissão geracional de memórias de mulheres. Essa especificidade converge ainda para que possam ser enquadradas como memórias-prótese ou protéticas (Landsberg, 2003). Uma vez projetadas, elas possuem a capacidade de esquivar-se às narrativas tradicionais, oficiais, dominantes e se tornarem parte dos arquivos de memória que formam subjetivamente grupos muito mais amplos do que os relacionados às suas experiências específicas, incluindo todas as pessoas que passam a sentir-se empaticamente mais próximas do campo de experiências da outra, ainda que não as tenham vivenciado (Farias, 2020).

Além disso, destacamos a escuta sensível que produz cada testemunho nesses filmes, ouvindo e narrando histórias pouco conhecidas, desprendendo-se, por vezes, “das epistemologias ocidentais que colonizaram os saberes e as disciplinas modernas”, apresentando “um pensamento-outro que inaugura uma nova forma de pensar a partir da pluralidade de pontos de enunciação geo-historicamente situados” (Léon, 2019, p. 62). Como afirma Cristina Wolff, as emoções foram utilizadas para fins políticos por familiares que buscaram por pessoas desaparecidas durante as ditaduras. Procuraram criar empatia com relação aos/às militantes de esquerda que foram caçados/as, sequestrados/as, torturados/as, assassinados/as ou mantidos/as como reféns em toda a região (Wolff, 2015, p. 979).

Não gostaríamos, no entanto, de romantizar a mediação cinematográfica do passado, atribuindo a ela uma condição estável. Antes, analisamos exemplos localizados em Chile, Argentina, Peru e Brasil, entre 1994 e 2024, intentando colaborar com estudos de memória das ditaduras e autoritarismos a partir das possibilidades de afecção e de mobilização que os dispositivos tecnológicos de produção de subjetividade alcançaram no século XXI ao mesmo tempo e em relação tensa e permanente tanto com as políticas comerciais/industriais que lhes são inerentes, quanto com as ameaças apresentadas pelo fenômeno negacionista na era digital. Assim como ocorre na noção de pós-memória, são as ambiguidades desse processo transgeracional mediado pelo cinema que permitem atingir grupos e pessoas radicalmente diferentes na ampla e diversificada região que é a América Latina.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. A análise do filme como narrativa. In: _____. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. p. 117-151.
- BEVERNAGE, Berber. História, memória e violência de Estado: tempo e justiça. Tradução de André Ramos, Guilherme Bianchi. Serra: Editora Milfontes – Mariana: SBTHH, 2018. 364p.
- BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. Traduzido por Aléxia Bretas, Ana Luiza Gussen, Beatriz Zampieri, Gabriel Lisboa Ponciano, Luís Felipe Teixeira, Nathan Teixeira, Petra Bastone e Victor Galdino. Coordenação da tradução por Carla Rodrigues – São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición**. Campos de concentración en Argentina, 1976-1980. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México. 1995.
- CARRI, Albertina. Diretora. **Los Rubios** [Documentário]. Produção: Albertina Carri e Barry Ellsworth. Argentina e EUA, 2003.
- CASTILLO, C. , Diretora. **La Flaca Alejandra** [Documentário]. França, Chile, 1994.
- DAHECH, Samya. Mémoire fictionnelle des femmes collaborationnistes Vers une réhabilitation? **América** [En ligne], 52 | 2018.
- DAHÁS, Nashla. Ambiguidades do tempo na maré dos Direitos Humanos. **Revista Tempo e Argumento**, vol. 11, núm. 27, 2019.
- DAVIS, Natalie Z. Descentralizando la historia: relatos locales y cruces culturales en un mundo globalizado, **Historia Social**, n. 75, 2013, p. 165-179.
- FARIAS, José Petrúcio de. Educação museal e produção de memórias: o Museu ‘Ozildo Albano’. **Revista Brasileira de História da Educação**, vol. 21, e148, 2021.

FRANÇA, TCN., et al. O Sendero Luminoso e o 17 de maio de 1980: metamorfoses possíveis?. In OLIVEIRA, RP., NOGUEIRA, SG., and MELO, FR., orgs. **América Andina: integração regional, segurança e outros olhares** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 237-251.

GARCIA, F. G.; COSTA BRAGA, S. Dilemas da Pós-Memória: Entrevista com Marianne Hirsch. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 27, n. 2, p. 296–308, 2025.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. In. **Poetics Today**, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008. p. 103-128.

IDAC AVELLANEDA OFICIAL. Cartografías de la investigación en el cine documental argentino - Episodio 1: Albertina Carri. **YouTube**. 29 de jun. de 2023.

LANDSBERG, Alison. Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture. In: GRAINGE, P. **Memory and Popular Film**, pp. 144–61. Manchester University Press, 2003.

LEÓN, C. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 1, p. 58-73, 2019.

LHOSA, Claudia. Diretora. **La teta asustada** [Filme]. Peru/Espanha, 2009.

LONGONI, Ana. **Traiciones**. La figura del traidor en los relatos de los sobrevivientes de la represión. Buenos Aires, Ed. Norma, 2007.

MAIA, Renato dos Santos. “No me olvide”: memória, gênero e violência na narrativa fílmica de La teta asustada. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, MG, v.31, n.1, jan./jun. 2018.

MENEZES, P. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: LAGNY, M. Imagens audiovisuais e História do Tempo Presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023/2031>. Acesso em: 13 jan. 2021.

OLIVEIRA, Augusto Neftali Corte de. Neoliberalismo durável: o Consenso de Washington na Onda Rosa Latino-Americana. **Opin. Pública** 26 (1), Jan-Apr 2020.

PEDRO, Gileandro Barbosa. Ore Rekohaty (Espaço de pertencimento, lugar que não se perde): Do esbulho das terras à resistência do modo de ser dos Kaiowá da Terra Indígena Panambi – Lagoa Rica em Douradina MS (1943 – 2019). Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História/UFGD. 2020.

PEREIRA, Miguel Carri e Murat: Memória, política e representação. **Significação: revista de cultura audiovisual**, vol. 36, núm. 32, julio-diciembre, 2009, pp. 189-203.

PINTO, Simone Rodrigues. Direito à memória e à verdade. Comissões da Verdade na América Latina. **REVISTA DEBATES**, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 128-143, jan.-jun. 2010.

PIZARRO, Carolina. La recepción de los testimonios en el Chile de la postdictadura El caso de las traidoras y sus críticas. **RevIISE**, Vol. 20, Año 17, octubre 2022.

RODRIGUES, Tamires. Identidade e Território marcam o terceiro dia do Festival de Brasília. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/entretenimento/cinema/identidade-e-territorio-marcam-o-terceiro-dia-do-festival-de-brasil/> Acesso em: 20.04.2025

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SELIPRANDY, Fernando. Los rubios e os limites da noção de pós-memória. Dossiê: Estudos sobre o cinema latino-americano. **Significação**, V. 42, Nº 44, 2015.

SCHNEIDER, Élen Cristiane; LIMA, Daiane Soares de. La Teta Asustada: memória ancestral e buen vivir como práticas de sanação das violências estruturais na América Latina.

VALLE-D'ÁVILA, Ignacio [et al]. Pactos interpretativos en el cine documental chileno: la historia, la memoria y sus hibridaciones. **Galáxia** (São Paulo, online), v. 49, 2024, pp. 1-19, 2024. **Revista Espirales**, Foz do Iguaçu, UNILA, ISSN 2594-9721 (eletrônico), v. 7, n. 2, 2023, p. 171-193.

VALIM, Patrícia; AVELAR, Alexandre; BEVERNAGE, Berber. Negacionismo: História, historiografia e perspectivas de pesquisa. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 41, nº 87, 2021.

WOLFF, Cristina Scheibe. Pedacos de alma: emoções e gênero no discurso da resistência. **Rev. Estud. Fem.** 23 (3), Set-Dec 2015, p. 975-989.

YÕG ĀTAK: **Meu Pai, Kaiowá**. Direção: Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Roberto Romero, Luisa Lanna [direção]. Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Brasil, 2024.

Recebido em: 30 de março de 2025

Aprovado em: 08 de junho de 2025