

O relato enquanto performance: relações entre memória, corpo e texto literário no pós-ditadura latino-americano

The account as performance: relationships between memory, body and literary text in latin american post-dictatorship

Julia Rudek Machado

Universidade Federal de Santa Catarina – Santa Catarina – Brasil

Resumo: A performance, ao reelaborar e restaurar comportamentos, produz em e através de si mesma uma forma de relato, narrativas a respeito de acontecimentos diversos. Partindo da análise de performances que recuperam o trauma, mais especificamente das ditaduras militares instauradas na América do Sul na segunda metade do século passado, e comparando-as brevemente com uma obra literária contemporânea que discute esse mesmo tema – *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba –, o presente artigo tem por objetivo pensar a possibilidade de o relato ser, também, uma espécie de performance. Para tal, discutimos elementos que se fazem presentes em ambas manifestações artísticas, como a restauração de identidades e a encenação de biografias, partindo também da ideia de *imaginação*. Como embasamento e apoio teórico, utilizamos autores e autoras como Richard Schechner (2006), Márcio Seligmann-Silva (2008), Diana Taylor (2009), Graciela Ravetti (2002), Juan José Saer (2012), entre outros.

Palavras-chave: Performance; Memória; Trauma; Relato; Ditadura Militar.

Abstract: A performance, by reworking and restoring behaviors, produces in and through itself a form of reporting, narratives about different events. From the analysis of performances that recover trauma, more specifically about the military dictatorships established in South America in the second half of the last century, and comparing them with a contemporary literary work that discuss this same theme – *La casa de los conejos* (2008), by Laura Alcoba –, this article aims to think about the possibility of the account also being a kind of performance. To this end, we discuss some elements that are present in both artistic manifestations, such as the restoration of identities and the staging of biographies, thinking also in terms of *imagination*. As a basis and theoretical support, we use authors such as Richard Schechner (2006), Márcio Seligmann-Silva (2008), Diana Taylor (2009), Graciela Ravetti (2002), Juan José Saer (2012), among others.

Keywords: Performance; Memory; Trauma; Account; Military Dictatorship.

1 Introdução

Os Estudos da Performance abrangem diversas perspectivas, sendo que a definição da palavra *performance* pode variar a partir de diferentes pontos de vista. Da mesma maneira, existem diferentes pontos de partida para se definir o que é um relato. Neste trabalho, tentaremos relacionar tais conceitos, mais especificamente a performance e a narrativa literária no pós-ditadura latino-americano, buscando aproximar os propósitos de ambos diante do espectador ou do leitor. Para tal, utilizaremos, principalmente, as definições colocadas por Richard Schechner, no texto “O que é performance?” (2006), e as contribuições de Márcio Seligmann-Silva (2008) e de Juan José Saer (2012) a respeito do testemunho, do ato de narrar e da ficcionalização.

Iniciemos pela definição de performance dada por Schechner:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (Schechner, 2006, p. 27).

Sendo, nas palavras do autor, um comportamento duplamente exercido, a performance recupera ações, acontecimentos, fatos, histórias, memórias, eventos diversos; recoloca-os no campo do atual, modificando-os conforme o contexto, o momento histórico, o público, a necessidade; readapta, reforma, rememora, enfatiza. Nesse sentido, um ato performático é um ato político, histórico, social.

O pós-ditadura, como qualquer acontecimento traumático e, nesse caso, que afeta toda uma coletividade, gerou e ainda gera a necessidade urgente e visceral de um narrar. Nesse sentido, o relato enquanto testemunho é, nas palavras de Márcio

Seligmann-Silva, “uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do Lager (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar” (p. 66, 2008). Fazendo menção ao prefácio de *É isto um homem* (1988), de Primo Levi, ele afirma:

Levi nesta passagem coloca as expressões “aos outros” e “os outros” entre aspas. Este destaque indica tanto o sentimento de que entre o sobrevivente e “os outros” existia uma barreira, uma carapaça, que isolava aquele da vivência com seus demais companheiros de humanidade, como também a conseqüente dificuldade prevista desta cena narrativa. Sabemos que dentre os sonhos obsessivos dos sobreviventes consta em primeiro lugar aquele em que eles se viam narrando suas histórias, após retornar ao lar. (Seligmann-Silva, 2008, p. 66).

Walter Benjamin, em *O narrador* (1936), já nos alertava para o fenômeno da perda da capacidade da narrativa e da experiência, bem como das consequências dessa ausência. Em casos como o que discute Levi, isso está diretamente ligado à memória do trauma, que paralisa o sujeito e impede a concretização do relato apesar do anseio em contar as experiências vividas. No que diz respeito às catástrofes históricas, Seligmann-Silva irá afirmar que “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (2008, p. 67). Mas como fazer isso quando o relato se torna impossível?

Com base nas discussões teóricas citadas acima, juntamente a outros autores e autoras que trataremos mais à frente, temos como intuito, no presente trabalho, colocar em diálogo a performance e a narrativa de memórias traumáticas nos dias de hoje, relacionando-as com a manutenção e com as constantes tentativas de compreensão e entendimento de tais memórias.

2 Desenvolvimento

Retomando o conceito de performance, quando pensamos em América Latina e nas ditaduras militares instauradas no continente na segunda

metade do século passado, encontramos diversas performances-arte que, como já discutimos, buscam recuperar e repensar os anos violentos vividos por países como Brasil, Argentina, Chile, Uruguai, entre outros. Encontramos, até mesmo, performances “não-artísticas”, como a busca das mulheres chilenas por seus maridos e filhos desaparecidos ao longo do deserto do Atacama, relatada por Patricio Guzmán no documentário *Nostalgia de la luz*, de 2010.

Outro exemplo é a visita que Diana Taylor realiza à Villa Grimaldi, local que serviu como prisão e centro de tortura durante a ditadura de Pinochet, e que ela descreve no texto “O trauma como performance de longa duração” (2009). Nele, Taylor irá dizer o seguinte:

Nós olhamos em volta para o ‘lugar em si’. Não há muito o que se ver no antigo campo. O que ficou foram poucas estruturas originais, réplicas das celas de isolamento e uma mancha da torre maior do complexo, esvaziada, embora não vazia – esvaziada de alguma coisa palpável na sua ausência. Nenhuma história. Nenhum responsável. Somente simulações de práticas muito cruéis. O sentido repousa na fricção entre o lugar vazio e a história que Matta conta. Assim como opostas às gloriosas ruínas antigas, nas quais a narração traz os edifícios para a vida, aqui os objetos foram re-construídos e colocados de modo a realçar a narração. (Taylor, 2009, p. 4-5).

Nesse local, onde um sobrevivente que um dia esteve ali como preso político guia visitantes pelo espaço, a inquietação de Taylor parte justamente do caminho que percorrem performativamente, no qual, mesmo sem jamais ter estado lá nas mesmas condições que seu guia, ela passa a compreender e a fazer parte de uma história que se recria no tempo exato em que andam juntos:

Enraizada como sou, não posso imaginar um passado que, de repente, é restaurado como uma prática. Eu agora também faço parte desse cenário; eu o acompanhei até aqui. Meu peito dói. Minha garganta se aperta. Meus olhos “desavisados” olham diretamente para baixo, mimeticamente, mais do que reflexivamente, através dos seus olhos também direcionados para baixo. Eu não vejo verdadeiramente; eu imagino. Eu presencio (como um verbo

ativo). Eu participo, não nos eventos, mas no recontar desses mesmos eventos. Minha presença não me oferece nenhum sentido de controle, nenhuma ficção de compreensão. Ele caminha, ele senta, ele conta. (Taylor, 2009, p. 6).

Cabe, aqui, um maior esclarecimento a respeito desses dois tipos de performance. Existiria uma oposição, uma hierarquia entre performance “artística” e “real”? Podemos, para tal reflexão, recorrer ao que Juan José Saer diz sobre a diferença entre o verdadeiro e o ficcional. Em “Sobre o conceito de ficção” (2012), ele promove uma discussão sobre o papel do elemento ficcional, desmistificando a ideia de que a ficção caminha paralelamente ao falso, simbolizando o irreal, a mentira, o ilusório. Em determinado momento, Saer afirma que

Não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar. (Saer, 2012, p. 02).

Dessa maneira, quando trabalhamos nesse texto com a performance e, mais adiante, com a autoficção, fazemos referência tanto ao artístico, ao ficcional, ao imaginativo, como ao que chamamos de real, jamais com o objetivo de opor ou isolar tais termos.

Com relação à memória, podemos afirmar que esta, e isso fica claro no momento em que é posta em performance, não pertence exclusivamente ao tempo passado: ela se constitui também do agora, marcado e influenciado pelo que já foi. Isso porque colocar-se em performance é, assim como colocava Seligmann-Silva, uma demanda social, do presente em que estamos. As exigências diante de um desarquivamento da parte da história que se perdeu

ou que se mostra não tão visível quanto parece são, ao mesmo tempo em que individuais, coletivas. Com isso, queremos dizer que nenhuma memória de violência ou tragédia é somente particular: diz respeito a todo o coletivo em que se insere. Citando Diana Taylor novamente, “a onipresença dessa prática se espalha e contamina a vida social” (2009, p. 10).

Como exemplo de performance-arte, pensando ainda em um trabalho de rememoração e tendo agora a consciência do papel da ficcionalização diante do real, trazemos a encenação do espetáculo *Viúvas: performance sobre a ausência*, realizado em 2011 pelo grupo teatral *Ói Nós Aqui Traveiz*¹. O local escolhido para a encenação foi a Ilha do Presídio, localizada no estado do Rio Grande do Sul, espaço de detenção e centro de tortura de presos políticos durante a ditadura militar no Brasil. A peça tem como ponto de partida o texto de Ariel Dorfman (1981). Eis uma sinopse:

A encenação narra a história de uma comunidade que mora à beira de um rio e que vivencia o desaparecimento de todos os homens locais, com exceção de dois meninos. A partir desses desaparecimentos Sophia passa a esperar o retorno de seu pai, seu marido e seus filhos, mas também a contestar a continuidade das cenas do cotidiano na comunidade. Em vários momentos as personagens carregam ou mesmo interagem com as cadeiras, um dos símbolos utilizados no espetáculo para a representação da ausência. Sophia, por exemplo, carrega três cadeiras nas costas representando os familiares desaparecidos e de certa forma encena o “peso” da ausência sentida. As cenas mais coloridas e iluminadas do espetáculo remetem às memórias do passado da personagem principal do momento em que conhece Miguel, seu futuro marido. Representando uma espécie de flashbacks do tempo em que a comunidade vivia em festa e na

presença de todos. O espetáculo se desenvolve através de apresentações de danças, cantos, e diálogos que denunciam a ausência sentida pelos familiares da comunidade. As cenas montadas em forma de alegoria são para serem sentidas através dos sons e expressões corporais que se misturam à história. (Vargas, 2016, p. 36-37).

Figura 1 – *Viúvas: performance sobre a ausência* (2011).



Foto: Pedro Isaías Lucas².

Nessa peça de teatro, o uso de objetos, cores e expressões corporais dão voz e atuam representando o imaterial, como o sentimento de luto derivado da ausência sem respostas. Nesse caso, não há o relato, a história contada, o desfecho do desaparecimento. Há somente o silêncio e as maneiras empregadas pela comunidade para amenizá-lo.

Gostaríamos de citar outro exemplo: a performance de María Evelia Marmolejo, *Anônimo 1* (1981), na qual homenageou os torturados e desaparecidos durante o governo de Turbay Ayala, na Colômbia, manifestando revolta diante do silenciamento, assassinato e violência contra tantos corpos. Como que em protesto, ela caminha vestida de branco, com a face coberta e com os pés cortados, para depois fazer curativos em suas feridas. Em meio ao absoluto silêncio, existe somente o barulho do relógio que dá fim à performance, despertando-a, por fim, de um pesadelo que, como a própria performer coloca, sempre ameaça retornar.

¹Ficha técnica:

Encenação coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz a partir do texto de Ariel Dorfman.

Roteiro, iluminação, figurino e adereços: criação coletiva.

Produção: Terreira da Tribo Produções Artísticas.

Elenco: Paulo Flores, Tânia Farias, Clélio Cardoso, Renan Leandro, Edgar Alves, Marta Haas, Paula Carvalho, Eugênio Barboza, Roberto Corbo, Sandra Steil, Anelise Vargas, Jorge Gil, Caroline Vettori, Karina Sieben, Raquel Zepka, Eduardo Cardoso, Cléber Vinícius, Paola Mallmann, Camila Alfonso, Alessandro Muller, Alex Pantera, Aline Ferraz, Letícia Virtuoso e Geison Burgedurf.

Operação de luz: Charles Brito.

Costureira: Heloísa Cônsul.

Estreia: 20/01/2011.

Local: Ilha do Presídio.

²Imagem retirada do site <<https://www.itaucultural.org.br/palco-virtual-traz-teatro-para-linea>>.

Su primer performance fue Anónimo 1 (1981) en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali. Marmolejo se vistió con una túnica y un gorro blanco y se cubrió la cara con vendas, para denotar anonimato; caminó silenciosamente sobre una vía peatonal marcada con una línea de papel blanco. El área estaba resguardada por la Policía, que evitaba que el público se acercara demasiado. Después de comenzar el performance, Marmolejo se sentó sobre la línea blanca e hizo cortes bajo los dedos de sus pies, y entonces se dispuso a caminar, dejando un rastro de sangre tras de ella. La segunda parte del performance consistía en curar sus heridas y seguir caminando con los dedos de los pies vendados. La artista había colocado un reloj que hacía ruido durante la acción, el cual tenía una alarma programada para sonar 20 minutos después y darle fin al performance, lo cual la artista describe como “despertar de una pesadilla”. (Hill, 2012, s.p.).

Figura 2 – *Anonimo 1* (1981)



Foto: Fabio Arango³.

Cada uma dessas performances desencadeia, de sua maneira, o processo do lembrar. E o faz sem muitas explicações: nelas, não existe a descrição do que ocorre, somente o ato e, nele, a impressão de uma dor, de um luto que não se encerrou. Isso porque,

³Imagem retirada do site: <<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/el-cuerpo-politico-de-maria-evelia-marmolejo>>.

nas palavras ainda de Diana Taylor, “o ativismo como consequência do trauma (assim como o próprio trauma) não pode ser simplesmente contado ou conhecido; ele precisa ser repetido e externalizado através de uma prática” (2009, p. 9):

Todos nós vivemos em proximidade com a violência criminal – e, embora alguns a tenham sentido mais pessoalmente do que outros, essa violência nunca é apenas de ordem pessoal. Se focarmos apenas o trauma, corremos o risco de deixar de lado as questões políticas. Estando aqui de pé, ao lado dos outros, trazendo os edifícios e as rotinas de volta para a vida, nós estamos dando suporte ao testemunho não apenas da perda, mas também de todo um sistema de relações de poder, hierarquias e valores que não só autorizaram, mas também exigiram o desaparecimento de certos membros da população. (Taylor, 2009, p. 10).

Com isso, em conformidade ao que diz Taylor, os fatos que são apresentados pelo viés da arte dizem respeito a qualquer um que esteja presente, relatando uma memória real e que circula, um arquivo infinito e contínuo que, de diferentes maneiras, em meio às mudanças do tempo, ainda está acontecendo, repetindo-se, apesar dos olhos e dos ouvidos que se fecham perante tamanho impacto.

Idelber Avelar, no livro *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (2003), afirma, em determinado momento, que “o relato é a única instância em que se redime a memória do objeto perdido” (Avelar, 2003, p. 145). Nessa obra, Avelar discute a literatura pós-ditadura enquanto meio de reelaboração desse passado. Podemos pensar tanto em obras escritas logo após o fim dos períodos militares, e que discutiam então os horrores cometidos de um ponto de vista próximo, ou romances escritos pela geração posterior e que, por isso, enquadram-se em uma literatura da *pós-memória* – conceito de Marianne Hirsch (2008) –, refletindo sobre tais questões de outro lugar, mais afastado, com um outro – e novo – olhar.

É possível relacionarmos, de certa forma, tais romances a algumas das performances que vimos anteriormente: são trabalhos artísticos que, nos dias de hoje, diante, muitas vezes, da ausência do testemunho, trazem novamente à tona a dor e o luto

resultantes dos regimes militares como uma forma de denunciar sua permanência e atualidade, dando ênfase ao fato de que ainda não realizamos a reflexão que tais acontecimentos urgentemente nos pedem, uma vez que continuam a se repetir, de formas diferentes, em nosso presente.

A fala de Avelar acima mencionada, no entanto, provoca uma reflexão sobre alguns pontos: podemos definir a performance como um relato, se este é o único meio pelo qual a memória se redime? Como pensar, então, a materialidade do corpo enquanto relato de algo que se perdeu? Quais as proximidades e relações entre uma obra literária e uma performance? Sobre isso, gostaríamos de partir para algumas reflexões.

Anônimo 1 é um exemplo de performance que exhibe a memória pelo mecanismo do choque, do incompreensível, do não querer olhar, querer esconder-se, proteger o próprio corpo de uma verdade dolorida. Sobre isso, Susan Sontag, no texto “Diante da dor dos outros” (2003), afirma que “fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem” (Sontag, 2003, s.p.).

É necessário, no entanto, levarmos outras coisas em conta ao pensarmos no elemento do choque. Acreditamos na existência de um grande potencial no que Sontag chama de *perseguição*, como que uma presença espectral que te aflige por dias após o contato com uma imagem representativa de um ato de violência ou horror. A questão seria que uma performance como a de Marmolejo, ao mesmo tempo em que coloca o telespectador diante desse horror, traça a narrativa da qual a autora fala, mesmo que esta seja esvaziada de palavras. A simples presença, o caminhar, os elementos que são carregados pelo *performer* já parecem trazer algo a mais, simbolizando um arquivo que vai muito além do que os olhos, nesse momento, são capazes de perceber.

A performance de fato é, pensando também no que diz Seligmann-Silva, um relato, cuja materialidade se faz através do corpo; o corpo do

performer é o papel, a superfície na qual imprime uma memória. Na performance, há o relato de uma história jamais contada, ou até mesmo mal contada, contada ao inverso, banalizada. A pergunta, então, talvez seja outra: podemos chamar o relato, o testemunho, de performance?

Para exemplificar melhor tal questionamento, trago o romance *La casa de los conejos* (2007), da argentina Laura Alcoba. Nessa obra, a escritora relata sua infância em meio aos *Montoneros*, grupo que militou contra a ditadura de Jorge Rafael Videla (1976-1983) e do qual seus pais faziam parte:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto. Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco. (Alcoba, 2007, p. 6-7)

Esse romance se utiliza, ao mesmo tempo, de elementos autobiográficos e ficcionais. Essa é a razão pela qual nos referimos, um pouco acima, ao que chamamos de obras literárias: em casos como esse, no relato de lembranças pessoais, a ficção entra como um auxílio no ordenamento das memórias e das experiências; a arte, aqui, cumpre o mesmo papel que realiza na performance, criando uma ponte entre artista e telespectador, permitindo o entendimento, o ordenamento do caos e indo além do simples choque: criando, imaginando, possibilitando uma narrativa.

Segundo Diana Klinger, por supor uma dramatização na qual escritor e narrador constroem-se mutuamente, ao mesmo tempo, durante o processo de escrita, a autoficção é uma espécie de performance (2012, p. 49). Há em processo a construção performática de um *eu*, que busca compreender-se enquanto indivíduo; é o que acontece com Laura

Alcoba e é também, especificamente, o motivo pelo qual ela escreve. É esse o motivo do testemunho: “A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

Continuamos, dessa forma, a refletir sobre obras que trabalham com o trauma, e chegamos à conclusão de que o relato autoficcional pode ser, como nos casos mencionados, performance. Há, porém, em meio a tantas obras que discutem a memória da ditadura, livros inteiramente ficcionais, escritos por pessoas que não experienciaram em sua pele o horror da repressão. Temos como hipótese final deste texto que tais obras são, também, performáticas; ou seja, que podemos pensá-las em paralelo à performance.

Para justificar nossa hipótese, recorreremos ao trabalho de Graciela Ravetti, “Narrativas performáticas” (2002). Nele, ela diz o seguinte:

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal, trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente. (2002, p. 49).

Para Ravetti, escrever como performer envolve a exposição do eu, a recuperação de comportamentos evitados, o trabalho constante de restauração de identidades, a encenação de autobiografias (2002, p. 46). De certa maneira, a narrativa performática exige uma ancoragem no real, algo que, se pensamos em obras inteiramente ficcionais, à primeira vista não se faz presente.

Recuperando o fato anteriormente discutido de que ficção e realidade não são conceitos que se anulam, tal “ancoragem no real” pode ser vista em obras ficcionais de outras maneiras além do elemento autobiográfico: podemos pensar em datas,

loais, acontecimentos que permeiam personagens fictícias, e, se formos mais além, é possível enxergarmos em tais personagens imaginadas a perda do elemento autobiográfico, do relato, da possibilidade de narrar. Afinal, quando o relato se torna impossível, quando o trauma impede a verbalização da dor, a ficção é capaz de tornar legível a memória que restou. Citando novamente Saer,

Ao tratar-se do gênero biográfico ou autobiográfico, é o próprio conceito de verdade, como objetivo unívoco do texto, que merece uma discussão minuciosa, e não somente a presença de elementos ficcionais. [...] A especificidade do gênero baseia-se na exclusão de todo rastro fictício, mas essa exclusão não é em si mesma garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal. (Saer, 2012, p. 02).

Retomemos o romance de Alcoba, *La casa de los conejos*. Nele, a autora recupera memórias de uma infância longínqua e, portanto, incertas, nem que minimamente. Levando em conta que nossas lembranças são afetadas pela passagem do tempo, não é possível escrever uma obra autobiográfica que seja inteiramente fiel ao que ocorreu. A ficção está aí, sim, mas também na forma como a autora ou o autor resolve ordenar suas memórias, na maneira como as coloca em narrativa, enfatizando algumas partes, dando voz a certas personagens, elaborando e reelaborando suas lembranças tendo em vista um objetivo, um narratário, a mensagem que se quer passar ao leitor. Performando, enfim, essa memória.

3 Conclusão

As narrativas de ficção da geração posterior às vítimas das diferentes ditaduras, sejam seus autores e autoras ligados ou não a essas vítimas, também performam experiências, restaurando, repetindo, enfatizando comportamentos. Uma herança não somente individual, mas, sim, coletiva, que se condensa em um ou mais personagens ficcionais. São

performances da própria repetição do trauma, encarnada em um filho ou filha que se materializa por meio da narrativa; performam, também, a ausência de um eu, de forma que essa (auto)biografia só pode construir-se por meio da ficção. Citando Ravetti,

O fracasso suspende a ilusão da possibilidade de uma continuidade, de uma restituição do passado. O que se vê como fracasso é justamente o triunfo: a capacidade da literatura de reunir os fragmentos e lhes dar uma coerência causal, transformá-los em origem, inventar um passado com os resíduos dos fatos que de alguma forma se instalaram na memória e foram transformados em monumentos (auto)biográficos. Trata-se, em última instância, de se apropriar de um código e de um contexto e de redefini-los para o presente. (Ravetti, 2002, p. 56).

Concluindo a presente reflexão, pensamos que a palavra *imaginação*, algumas vezes citada ao longo desse trabalho, talvez seja a ponte que une a performance e o relato em um único propósito diante da memória: ficções e autoficções a respeito das ditaduras militares, desde que comprometidas com um trabalho diante do trauma, são performances narrativas que incitam outras performances de leitura, diferentes modos de se ler e de se pensar o passado – e, conseqüentemente, o presente –, do mesmo modo que o fazem as performances-arte que discutimos. Cada um dos exemplos que citamos, à sua maneira, encontra um possível caminho que nos direcione à cura do esquecimento, a novas interpretações e, como exige o momento atual da nossa história, a um caminho também de estabilização da natureza coletiva e convergente do trauma.

Referências

- ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DORFMAN, A. *Viudas: (novela)*. México: Siglo XXI Editores, 1981.
- HILL, Cecilia Fajardo. El cuerpo político de María Evelia Marmolejo. *ArtNexus*, n. 85, v. 11, 2012.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, n. 29, v. 1, 2008.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- NOSTALGIA da luz. Direção de Patricio Guzmán. França: Pyramide International, 2010.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Poslit, 2002.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2 ed. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Schwarcz LTDA, 2003.
- TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. *O percevejo online* 1(1), v. 1, p. 01-12, jan/jun 2009.
- VARGAS, Liziê. *A ilha do presídio em cena: o espetáculo Viúvas – Performance sobre a ausência*. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.