

APARIÇÕES PERFORMATIVAS COMO ANÚNCIO DE SUMIÇOS: PRESENCAS E AUSÊNCIAS NO TERRITÓRIO LATINO-AMERICANO¹

Júlia Jenior Lotufo²
<https://orcid.org/0000-0003-4528-891X>

Resumo:

O Artigo 3º da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, estabelece que: “todo o homem tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.”. Discutimos aqui práticas performativas que trazem como matéria de suas obras o direito básico à vida, entendendo-as em sua potência na promoção, defesa e garantia dos direitos humanos no contexto da América Latina.

Palavras-Chave: Direitos humanos. Performance. Memória. Esquecimento. Presença.

PERFORMATIVE APPEARANCES AS THE ANNOUNCEMENT OF DISAPPEARANCES: PRESENCES AND ABSENCES IN LATIN AMERICAN TERRITORY

Abstract:

Article 3 of the Universal Declaration of Human Rights, states that: “everyone has the right to life, liberty and security of person”. We address here performative practices that bring the basic right to life as the subject of their works, understanding them in their potency in promoting, defending, and guaranteeing human rights in the Latin American context.

Keywords: Human rights. Performance. Memory. Forgetfulness. Presence.

¹ Esse artigo é o desdobramento da escrita do Trabalho de Conclusão de Curso da *Especialização em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global* realizada na PUCRS, com orientação de Leonardo Agostini.

² **Júlia Jenior Lotufo** é artista-docente, pesquisadora das Artes da Cena e suas pedagogias. Doutora e Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Artes Cênicas - Licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto. É professora da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Goiás. E-mail: julialotufo@gmail.com.



O Artigo 3º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 10 de dezembro de 1948, estabelece que “todo o homem tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.”. Apesar do nosso direito à vida, cotidianamente corpos são desaparecidos, assassinados, executados à luz do dia e, muitas vezes, a violação desse direito é naturalizada, principalmente, quando quesitos econômicos, social, de raça, gênero estão envolvidos.

Ao investigarmos formas de garantir e/ou promover e/ou defender direitos humanos em países da América Latina, nos deparamos com a pergunta: “É possível enxergar nas práticas performativas realizadas no contexto da América Latina um potencial de contribuição para a promoção, defesa e garantia dos direitos humanos? Como isso se dá?”

Como já dito, escolhemos como lugar de pesquisa, de fala, a América Latina, sendo um recorte geográfico que nos constitui e mobiliza, tornando-se lugar especial dessa investigação no campo da Arte da Performance. Seguimos aqui juntamente a Torres García (apud NOLASCO, 2014), em sua obra “Meu norte é o sul”, na busca de nos norrear em direção ao Sul, um sul geográfico, mas também metafórico, enxergando neste “Sul” a existência de práticas que buscam aproximações entre arte e vida, arte e política, em que, a partir da presença, são criados espaços para anunciar e denunciar; para dar visibilidade a questões de extrema importância; para promover valores, reivindicar direitos, exigir justiça, de forma coletiva ou individual (o que, nas Artes da Cena, não significa solitário, mas sim, sendo sempre um ato de partilha, de diálogo).

Entre os diversos possíveis recortes, opta-se por uma amostragem relativamente pequena de artistas que se concentram em seus trabalhos na investigação, denúncia, visibilização de violações referentes ao direito à vida. Os contextos são diversos. As relações de intimidade e grau de parentesco com os corpos sumariamente desaparecidos são bastante diferentes, mas todas são práticas que, mesmo retomando atos históricos de defesa dos direitos humanos na América Latina, são realizadas na atualidade, mostrando a pertinência da questão ainda nos dias correntes.

Iniciamos o texto localizando pontos essenciais que demarcam de alguma maneira a performance como linguagem artística e área de atuação e investigação buscando localizar um pouco dos seus desdobramentos na América Latina. Seguimos apresentando os artistas escolhidos para abordar com maior profundidade dialogando com conceitos relativos a arquivo e repertório, memória social e individual, memória traumática, presença e ausência,



memória e esquecimento e as formas, segundo as quais é possível performar a presença de quem está ausente (ou seja, a presença dos ausentes), entre outros conceitos que ajudam a refletir e ampliar a visão em torno da temática escolhida.

1. Performance e direitos humanos na América Latina: do que estamos tratando?

Enxergamos nas práticas artísticas em performance na América Latina um forte potencial para nossa investigação, dado sua rica história de denúncia das violações cometidas contra os mais diversos direitos humanos. De modo geral, podemos pensar a arte da performance enquanto linguagem artística marcada por momentos de intensidades da presença, cujo corpo localizado no tempo presente é o centro da ação. Pensamos a obra enquanto acontecimento, presentificação, encontro único entre as diferentes presenças que se encontram naquele dado momento.

Hans Ulrich-Gumbrecht (2010, p. 9), em uma perspectiva ampliada, afirma que a “(...) presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido.” A presença é a base das mais diferentes abordagens em torno da performance. Ao passo que tratamos de presença, tratamos também de ausências, de como a presença nas performances abordadas evidencia e denuncia corpos ausentes, memórias traumáticas, desaparecimentos sumários.

Na performance, a diluição das fronteiras entre arte e vida, próprias do gênero, aparece como uma possibilidade de abertura para tratar de questões latentes, feridas abertas nas tramas da nossa história, da nossa memória social e pessoal. O rompimento das fronteiras entre arte e vida, dos lugares destinados às artes, dos tipos de materiais utilizados, possibilitam à arte da performance uma grande liberdade de estar onde acredita que deva estar, de ocupar os mais diversos lugares e alcançar os mais variados públicos. Exerce historicamente uma forte crítica à institucionalização da arte, à dificuldade de acesso aos espaços, às diferentes formas de censura, etc..

Na América Latina, encontramos uma grande diversidade de compreensões e práticas performativas, variando, inclusive, nos termos utilizados para nomear tais práticas: “arte



da performance”, “arte vivo/arte viva”, “arte-ação/arte-acción”, “accionismo”; mas podemos encontrar motivações, temáticas, histórias em comum nos desdobramentos das práticas performativas nesse recorte temporal e geográfico.

Podemos reconhecer nos diferentes movimentos, práticas e artistas da performance nos países latino-americanos alguns pontos recorrentes entre eles, como, por exemplo: a prática de intervir, agir e invadir as ruas; o questionamento da separação entre artistas e espectadores; o desejo de romper as fronteiras estabelecidas entre as diferentes linguagens artísticas, e a arte e a vida; a recuperação e a valorização da nossa própria história; a presença em mobilizações políticas; forte papel de denúncia, indo contra o autoritarismo, exigindo liberdade de expressão e democracia.

A preocupação política, entendida como compromisso com as problemáticas emergentes da realidade social, é a tendência que mais fortemente tem marcado as práticas da arte de ação na cena latino-americana. Ainda que extensa e diversa em sua geografia e em seus povos, quase toda América Latina compartilha elementos culturais e um passado histórico eminentemente traumático. Desde a experiência colonial até a recente sujeição a poderes hegemônicos globalizantes, a história latino-americana tem sido marcada por males recorrentes: instabilidade política, economias fracas ou vulneráveis e marcado conflito social. Em quase todos os países da região houve golpes militares que quebraram a ordem democrática e instalaram modelos ditatoriais e repressivos. Nesse contexto de profunda efervescência política, de controle policial e de violações aos direitos humanos, era de se esperar que a arte de ação fosse assumida como estratégia de resistência e como meio de tornar visíveis os traumas do “corpo social” condenado à invisibilidade e ao silêncio³ (GRACIA, 2007, s/p. Tradução nossa).

O Brasil foi um dos tantos países latino-americanos que viveram sob regime de uma ditadura militar, que aqui se estendeu oficialmente de 1964 a 1985. Este período foi marcado por forte censura, falta de liberdade, assassinatos, desaparecimentos e exílios, de forma que a performance, os *happenings* e a arte de ação surgem como uma possibilidade de expressão política efêmera que consegue estar nos mais diferentes lugares surgindo assim, como uma linguagem artística alternativa e de resistência ao sistema oficial vigente. De modo geral, podemos enxergar que, na década de 1960, em vários países da América Latina, as

³ No original: “La preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, es la tendencia que más fuertemente ha marcado las prácticas de arte acción en la escena latinoamericana. Aunque extensa y diversa en su geografía y en sus pueblos, casi toda Latinoamérica comparte elementos culturales y un pasado histórico eminentemente traumático. Desde la experiencia colonial hasta la reciente sujeción a poderes hegemónicos globalizantes, la historia latinoamericana ha estado signada por males recurrentes: inestabilidad política, economías débiles o vulnerables y marcada conflictividad social. En casi todos los países de la región se han sufrido golpes militares que quebraron el orden democrático y que instalaron modelos dictatoriales y represivos. En este contexto de profunda efervescencia política, de control policiaco y de violaciones a los derechos humanos era de esperar que el arte acción se asumiera como estrategia de resistencia y como medio de hacer visibles los traumas del “cuerpo social” condenado a la invisibilidad y al silencio.”



performances começam a tomar um caráter mais político, tendo em vista confrontar o sistema de censura dos regimes ditatoriais vigentes na época.

Exploração, dominação, apropriação, expropriação, disputas de poder marcam nossa história. Os inúmeros encontros realizados ao longo dos tempos entre as diferentes referências, origens e culturas que nos compõem são marcados por conflitos, deslocamentos, invasões, saqueamentos, violências diversas entre diferentes povos e territórios, em tempos passados e presentes. Processos de colonização e escravização, ditaduras, repressões, fanatismos religiosos, um sistema econômico, político e social extremamente desigual, injusto e perverso marcam nossa história, e por consequência, nossa produção artística.

Enxergamos uma forte potência na performance em evidenciar vozes silenciadas, autobiografar a experiência de vida de sujeitos localizados em grupos minoritários e ouvir as versões dos oprimidos. A performance possibilita evidenciar as notícias que não conseguem lugar nas grandes mídias, chamando atenção para fatos que nos passam despercebidos dentro do contexto da necropolítica ao qual estamos expostos e inseridos, que define quem deve viver, quem pode morrer e quais vidas importam. Posicionamento que faz parte de muitas práticas em performance, nesse recorte territorial cheio de tantas veias abertas, como pontua Eduardo Galeano (2007).

2. Direitos humanos em performance: quem os performa?

No Artigo 27 da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, o direito à vida cultural e artística é colocado como um dos nossos direitos básicos, elemento essencial para afirmarmos nossa dignidade no mundo, podendo entender esses aspectos tão importantes como forma de pertencimento, de ressoar nossa voz, de expressar nosso lugar e perspectiva única no mundo. É também sobre esses direitos que iremos dissertar: nosso direito de expressão daquilo que nos toca, nos machuca, nos indigna, nos mobiliza.

Entre *os* e *as* artistas que escolhemos para esta abordagem se encontram: Lukas Avedaño, artista trans, muxe, performer, multidisciplinar, de Oaxaca – México; Regina José Galindo, artista visual, poeta e performer da Guatemala; Violeta Luna, atriz e performer mexicana; e, Nina Caetano, pesquisadora da cena contemporânea, dramaturga e performer brasileira. Esses são artistas contemporâneos que trazem, com sua presença, a denúncia da



ausência, do desaparecimento, do sumiço. A abertura das feridas que ficam desses traumas, a importância da sutura, da cicatrização e da cura dessas feridas são pontos nevrálgicos nos trabalhos abordados e metáforas que dizem sobre as diferentes formas de abordar e reagir às violações cometidas contra a vida humana ontem e hoje.

Neste sentido, como Ileana Diéguez Caballero, entendemos o performer como:

(...) aquele que fala e atua sendo artista e pessoa, que fica exposto ao intervivos espaços, que conceitua a sua criação mediante uma espécie de 'dramaturgia' ou partitura inicial aberta às modificações do trabalho *in situ*, que corre o risco de transitar entre as pessoas assumindo os imprevistos e as consequências das suas intervenções (CABALLERO, 2016, p. 75).

- Onde estão?

Em *Dónde Está Bruno?*, Lukas Avedaño evidencia o desaparecimento de seu irmão, Bruno, então membro da marinha mexicana, que não foi mais visto desde 10 de maio de 2017. Lukas denuncia a negligência, a falta de atuação e incompetência das instituições que deveriam ser responsáveis por casos como esse. Em 21 de junho de 2018, ele se dirige ao Consulado do México, em Barcelona, entrega uma carta narrando toda a situação passada pela família, a falta de informação, de atuação dos órgãos competentes, de abandono, situação em que se encontra um número enorme de desaparecidos no México e que, oficialmente, não se encontram nem vivos, nem mortos.

O artista que abrange em seus trabalhos dança, performance e antropologia social, consegue dar visibilidade a um caso particular que, porém, é altamente recorrente no país. Lukas toma essa questão pessoal como um mote que o leva a questionar e a evidenciar um problema social e coletivo em seu país. Utilizando de seu reconhecimento enquanto artista no México e no cenário internacional, chama a atenção, de maneira incisiva, para esse problema social, muitas vezes, já naturalizado ou não abordado com a seriedade e a gravidade que deveria receber, enquanto violação de direitos básicos: os direitos à vida, à liberdade e à segurança pessoal.

Em seus trabalhos movidos por contextos autobiográficos, por temáticas que abordam identidade de gênero, etnicidade, raça, colonização, processos decoloniais, Lukas traz questões sociais de extrema importância. Movido pelo desejo e esperança de transformação,



o artista incansavelmente pergunta: “onde está Bruno?”, fazendo presente seu irmão desaparecido. Ele segue em sua ação *Dónde Está Bruno?* convidando os espectadores a se sentarem ao seu lado em uma das cadeiras que são colocadas lado a lado. Em seu traje muxe, sentado, Lukas segura uma foto de seu irmão e convida a quem queira se juntar à ação e a ocupar o lugar que se encontra vazio, aquele espaço que contém a ausência de seu irmão, Bruno. Ao vestir uma saia, uma anágua, estando de peito nu, tiara, faixa ou babado em torno da cabeça, a pessoa que se senta é convidada a entrelaçar suas mãos com a de Lukas, e a olhá-lo profundamente nos olhos, talvez de forma confidente, assumindo o lugar de testemunha, e o compromisso de denúncia desses desaparecimentos.



Foto 1. Performance *Dónde Está Bruno?*, realizada por Lukas Avendaño em 2018. Disponível em: <https://mobile.twitter.com/aoaxacavoy/status/1098734527768420352/photo/1>



- O que encobertas?

Regina José Galindo também aborda em seu trabalho, *Tierra*, a violação do direito básico à vida. Em outro grau de parentesco e proximidade com os corpos desaparecidos, ela evidencia crimes cometidos em seu país, que estão na base de sua história, mas escondidos nas linhas dos livros de história oficiais. A artista traz para a presença as memórias sociais traumáticas relegadas ao esquecimento, escondidas, abafadas, que narram os terríveis acontecimentos que se passaram na Guatemala durante a ditadura, uma das inúmeras a que foram acometidos os países latino-americanos no século XX.

A artista nua, com seu corpo pequeno e magro, mantém-se em pé em meio a uma área de vegetação vasta, enquanto uma retroescavadeira retira grandes porções de terra ao seu redor. Não há público. Apenas seu corpo frágil e a enorme máquina que trabalha incessantemente. O genocídio do povo indígena maia Ixil durante a Guerra Civil, na Guatemala, que durou de 1960 a 1996, gerou um número inimaginável de pessoas que foram assassinadas, declaradas oficialmente como terroristas, comunistas, inimigas da nação, rotuladas como justificativa para desalojá-las de suas terras.

Grandes valas comuns eram abertas e corpos indígenas jogados sumariamente dentro, de modo a chegar a pressioná-los para caber mais corpos. As valas descobertas, cheias de ossos, denunciam a crueldade do genocídio cometido contra os indígenas do povo maia Ixil no país. A artista, durante toda a performance, permanece em pé, em um ato de resistência, retomando a força das mulheres sobreviventes, que se mantém vivas, testemunhas dos horrores cometidos.





Foto 2. Performance *Tierra*, realizada por Regina Galindo em 2013. Fonte: Guggenheim Museum/Collection Online. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/33096>.

- Quem são?

Em *Requiem para una tierra perdida*, a artista Violeta Luna (2013) traz à cena os assassinatos cometidos sob a justificativa de uma suposta política do governo mexicano de “Guerra às drogas”. A morte vem justificada por um discurso de “Segurança Nacional”, que valida o extermínio massivo de vidas.

A paisagem sonora é composta pela pluralidade de vozes que se entrecruzam, reunindo a fala do ex-presidente mexicano, Felipe Calderón, em seu discurso na Organização das Nações Unidas (ONU), defendendo sua “guerra às drogas” junto à voz de María Rivera declamando o poema “*Los Muertos*”, além de outras vozes que gritam por “nenhuma morte” e “nenhuma gota de sangue a mais”. A certa altura da performance, Violeta Luna, vestida de branco, com os braços pintados também de branco, desfaz sua longa trança e penteia seus cabelos para a frente. Neles, pacientemente, vai colocando fotos três por quatro de pessoas desconhecidas, que poderiam ser um ente querido, amigo ou vizinho que tombou nessa guerra, em meio a essa cultura de violência, fundamentada em um perverso discurso de combate ao narcotráfico.



A artista derrama um líquido vermelho sobre seus cabelos povoados por esse emaranhado de fotos de seres que não sabemos bem quem são, mas que causa uma sensação de tragédia no ar. Aos poucos, ela vai se levantando e o líquido escorre por entre os cabelos parecendo sangue a derramar. Tantos corpos caem, assim desconhecidos, justificados por uma guerra inglória, com interesses escusos, que se fantasiam de justiça e lei, para encobrir interesses econômicos e de mercado. Aqui, pessoas são números, estatísticas; suas histórias de vida pouco importam. Mortos em vão justificando um fim que, na verdade, beneficia a alguns.



Foto 3. Performance *Requiem para una tierra perdida*, realizada por Violeta Luna em 2013. Fonte: Hemispheric Institute (2021). Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc13-performances1/item/2021-enc13-vluna-requiem.html>.

- De quem são filhos?

Na performance de longa duração, *Chorar os filhos*, Nina Caetano (2018) permanece durante três dias na Praça Rui Barbosa, localizada no centro da cidade de Belo Horizonte –



MG (Brasil). A ação consiste em costurar coletivamente uma espécie de mortalha, como compreendida pela artista, em que se encontram escritos depoimentos de mães que perderam seus filhos de forma cruel em operações policiais. Os assassinos, normalmente impunes, a morte normalizada se tratando de jovens, negros, da periferia, e justificada como parte de uma “guerra ao crime”, ao “tráfico”, parte de uma “missão maior” em que alguns devem cair.

A crueldade da ação policial descrita nos depoimentos das mães, a dor narrada de perder um filho, as feridas expostas de uma perda irreparável compõem uma dramaturgia comum de histórias que se repetem continuamente, que todos sabem, que são denunciadas, mas que pouca ação e consequência geram para os culpados, fazendo parte de uma violência de Estado, em que muitos são coniventes. Compartilhar essa dor da perda, das ausências em plena praça pública, tornar outras pessoas, até então alienadas em relação aos acontecimentos ocorridos (normalmente nas periferias) em testemunhas, em conhecedoras dos fatos pelo lado de dentro, de quem sente, da vítima, aproxima essas pessoas dessas histórias, desnaturalizando qualquer notícia sensacionalista que culpe a vítima, que a coloque como um “jovem criminoso qualquer”, que “deve ter feito alguma coisa para merecer a morte que teve”.



Foto 4. Performance *Chorar os filhos*, realizada por Nina Caetano em 2018. Fonte: Horizonte da Cena. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/sobrevivencias-femininas-ou-sobre-vivencias-da-dor-materna/>.



A ocupação de espaços públicos; o diálogo permanente com a realidade; o olhar atento às memórias pessoais e coletivas; a negação ao esquecimento; os rituais de cura, de purificação, de limpeza energética, de florescimento; a reunião de fragmentos apagados, escondidos, negados; a revelação ou a persistência da narrativa da verdade; a necessidade de ampliar a voz individual, alcançando uma plenária coletiva; o desejo de ampliar e estabelecer novas relações de testemunhas parecem ser procedimentos e práticas recorrentes nesse recorte de práticas performativas que lidam com essas relações de violações e violências, de memórias e esquecimentos, de denúncias e anúncios.

3. Memória e esquecimento: como podemos performar a presença da ausência?

Buscamos retomar algumas questões reconhecidas nos diferentes trabalhos abordados sob a luz de autores que refletem sobre tais temáticas, objetivando encontrar e compreender a riqueza dessa produção artística, a importância e o impacto causado por uma linguagem única, que consegue evidenciar e iluminar fatos de maneira particular.

É possível identificar nesses trabalhos o uso de diferentes formas de perpetuação, transmissão, armazenamento de memórias, informações e conhecimentos que podem trazer para cena tantos elementos de arquivo, documentos, textos, fotos, como de repertório, práticas, oralidades, gestos que transmitem a partir de uma cultura expressiva, incorporada, cênica e presentificada.

Podemos reconhecer, em especial, no trabalho da artista Nina Caetano, o papel descrito por Walter Benjamin como sendo desempenhado pelo trapeiro, aquele que reúne cacos desconsiderados da história, como aponta Goulart:

O trapeiro benjaminiano, cujas operações podem ser abordadas em paralelo à noção de repertório de Taylor, aproxima-se da figura de um historiador responsável por tecer uma narrativa a partir dos cacos que foram desconsiderados pela história, das memórias que foram deixadas de lado, construindo algum tipo de coletivo no qual os ouvintes possam reconhecer seu pertencimento (GOULART, 2018, p. 118).

Assim, também a artista recolhe fragmentos de testemunhos compartilhados de modo descuidado pelos meios televisivos e demais mídias sensacionalistas, que podem facilmente



cair em esquecimento para os espectadores desatentos. Reunindo essas partes, chamando os passantes a se deterem nos detalhes e na humanidade contida e negada em tais narrativas. A dor profunda de uma mãe, evoca histórias e fatos que não permitem a quem entra em contato com elas seguir sem se tocar com o compartilhado. Nesse ínterim, nos aproximamos da compreensão de que protestos performáticos, segundo Diana Taylor (2013, p. 261), são aqueles que se intrometem, de modo “inesperado e inoportuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e no agora, ao invés de contar com a recordação passada.”

Estas são práticas que nos auxiliam a rever e a elaborar nosso passado, levando o público, como nos indica José Ricardo Goulart (2018, p. 121), a um “pensamento crítico sobre a história na medida em que evidencia as tensões de seu tempo e organiza a memória a partir de imagens ao deslocar acontecimentos passados, colocando-os em choque com o presente.”. Essa inter-relação entre passado e presente, entre história e atualidade, entre diferentes versões e perspectivas de narração da história, marcam as performances apresentadas.

Outro elemento que veio à tona são as memórias traumáticas, individuais ou coletivas, transmitidas entre pessoas, grupos, gerações. Memórias que são atualizadas, e rememoradas no ato de narrá-las, que envolve não somente aquele que narra mas também aquele que escuta, não somente aquele que performa mas também aquele que observa e este segundo, como Diana Taylor coloca, se torna testemunha e, como tal, passa a ser um “coproprietário do acontecimento traumático”:

Até mesmo estudos que enfatizam a ligação entre o trauma e a narrativa evidenciam em sua própria análise que a transmissão da memória traumática da vítima para a testemunha inclui o ato, compartilhado e participativo, de contar e ouvir, que se associa com a performance ao vivo. Dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que passa a ser um participante de coproprietário do acontecimento traumático (TAYLOR, 2013, p.235).

Desse modo, mais pessoas são convocadas a participar dessa revisita aos traumas que uma sociedade carrega, ainda que, muitas vezes, não os olhe com atenção, auxiliando assim pessoas e nações a lidarem melhor com seus traumas individuais e/ou coletivos, redimensionando fatos pessoais, familiares, conectando-os e reconhecendo neles semelhança com tantos outros. Amplia, dessa forma, a visibilidade de fatos minimizados pelo poder público e facilita a cobrança de ação, da justiça e da revisão das narrativas por parte dos órgãos



competentes. Auxilia também processos de cura que permitem que as pessoas, ao compartilhar suas feridas, encontrem acolhimento nos braços de outras pessoas.

Referências

- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e políticas**. 2ª edição. Uberlândia: EDUFU, 2016.
- GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- GOULART, José Ricardo. Do poético ao político em Tierra, de Regina José Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, no. 33, p. 112-126, 2018.
- GRACIA, Silvio de. Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia. **Performancelogia**, 2007. Disponível em: <http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html> . Acesso em 18 abril de 2022.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2010.
- NOLASCO, Edgar C. **Perto do coração selbage da crítica fronteriza**. São Carlos: Pedro e João Editores. 2014.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

*Recebido em 01 de maio de 2022
Aceito em 06 de julho de 2022*

