

**PERFORMATIZAÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICO-POLÍTICA EM
TENGO MIEDO TORERO, DE PEDRO LEMEBEL
PERFORMATIZACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICO ANALÍTICA EN
TENGO MIEDO TORERO DE PEDRO LEMEBEL**

Juliana Helena Gomes Leal¹

“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 momentos (auto)-biográficos. Trata-se, em última instância, de se apropriar de um código e de um contexto e de redefini-los para o presente.”
Graciela Ravetti (RAVETTI, In: RAVETTI; ARBEX, 2002, p. 56.)

Resumo: O revolver fragmentos de um determinado passado histórico-político não necessita ser realizado sob o prisma exclusivo de uma abordagem séria, respeitosa ou solene da memória. No romance *Tengo miedo torero* (2002), o escritor Pedro Lemebel explora, de maneira performática, o contexto ditatorial chileno a partir de sua [re]-invenção (Ravetti, 2002), realizando um acerto de contas ficcional - e definitivo - com sujeitos reais como Augusto Pinochet, ao injetar uma satírica guinada subjetiva (Sarlo, 2007) nas inevitáveis fendas do discurso da memória coletiva, agora entendidas muito mais como um espaço crítico-criador da memória que como uma representação da inacessibilidade a uma utópica “memória original”.

Palavras-chave: Memória, performance, escrita performática

O manejo com *os resíduos dos fatos* do passado ditatorial chileno, no primeiro romance do escritor Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero* (2002), fundamenta-se em um *potencial*

¹ Mestre em Estudos Literários pela UFMG. Professora da rede municipal de ensino de Belo Horizonte.

*performático-espetacular*², viabilizado pela “exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador” (RAVETTI, 2002: 46) e concretizado por “marcas de uma pulsão pessoal, um gesto autobiográfico” (RAVETTI, 2002: 48) que remodela e experencia essa memória, graças ao que Beatriz Sarlo denominou *guinada subjetiva* (SARLO, 2007: 18).

Essa performatização espetacular da memória está desenvolvida, no referido romance, a partir de distorções, alterações e incrementos fictícios, em sua maioria construídos em tom satírico e ridicularizante, resultantes não mais do óbvio conflito existente entre memória e história (SARLO, 2007: 9), mas de um projeto literário consciente que ultrapassará o exercício de reconstituir o passado para ocupar-se em formular um discurso da memória que lança mão de seus fragmentos para concretizar o que, no âmbito jurídico, se vem, por anos, omitindo: a punição de personalidades políticas como Pinochet, tal como podemos identificar nos conselhos estéticos que a personagem *La Primera Dama* oferece e nos comentários que tece sobre a aparência de seu marido *Augustito*:

No ves que la prensa comunista lo único que hace es reírse de tus sombreros. Mira tú ¿no? ¿Y cómo ustedes que no se sacan la gorra militar ni para dormir? ¿Entonces los sombreros son cosa de hombres solamente? Fíjate tú. ¿Ah? (...) Que la gente no está descontenta contigo ni con tu gobierno. Que la culpa la tiene el gris de los uniformes, ese color tan depresivo, tan sobrio, tan apagado, tan poco combinable. (...) Y tú no lo tomas ni en cuenta cuando te corta el pelo y te sugiere teñirte esas canas grises de celeste azulado. (...) Además esas cejas blancas que parecen chasquillas. ¿Por qué no dejas que Gonza te las pinte y te las depile? (...) Y ese bigote de escobillón escarchado, tan antiguo, tan pasado de moda, que te tapa la boca y por eso los marxistas dicen que eres cínico. ¿Por qué no dejas que él te lo recorte? (...) ¿Por qué no te pones las camisas guayaberas que Gonza te trajo del Caribe con tanto cariño? (...) Y tú con ese uniforme plomo, color burro, cerrado hasta el cogote. ¿No tienes calor hombre? ¿No te molesta? (LEMEBEL, 2002: 30-32)

¿Para qué te pusiste lentes oscuros si estaba nublado ese día hombre? (...) No ves cómo los comunistas han usado esa foto para desprestigiarte. Pareces un gangster, un mafioso con esos lentes tan feos. Y la verdad, ahora que lo pensaba, se los había puesto para no tener que mirar a nadie a los ojos, más bien para que nadie viera el regocijo en su mirada de buitres esos días de palomas muertas (LEMEBEL, 2002: 160-161).

² Esse conceito se encontra desenvolvido no primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado intitulada *La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*, orientada pela Prof^a Dr^a Sara Rojo e defendida, no dia 15/03/2007, na FALE/UFMG.

É possível perceber, nos fragmentos literários apresentados, a clara exposição do desejo de vingança do *eu* enunciativo autoral quando realiza, a partir dos comentários da esposa de *Augusto*, um juízo valorativo acerca do aspecto físico do ditador chileno, destilando, performaticamente, o fel acumulado por anos de censura da livre manifestação de seu pensamento artístico e político, como é possível supor da leitura deste trecho da apresentação da obra analisada: “Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años traspapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras” (LEMEBEL, 2002: 6).

Esse procedimento escritural de alteração, de acréscimo ou de deslocamento dos fatos do passado chileno refuta não somente a argumentação apresentada por Beatriz Sarlo para o termo *lembança* que, segundo ela, “não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa” (SARLO, 2007: 10), mas amplia a noção de *seleção da memória* (SELIGMANN-SILVA, 2003: 71), proposta por Márcio Seligmann-Silva, porque Lemebel não apenas realiza um recorte ou persegue uma época específica da lembrança histórica de seu país, mas a espetaculariza e a performatiza, alterando, artisticamente, sua lógica, ordem e substância.

A morte real do ditador chileno, ocorrida em 10 de dezembro de 2006, possivelmente não foi capaz de aliviar o sofrimento das famílias de cidadãos (anônimos ou não) torturados, desaparecidos ou assassinados durante os dezessete anos de repressão política, artística e ideológica naquele país. Pedro Lemebel, em *Tengo miedo torero*, lança mão dessa figura política emblemática e desse desejo insaciável de vingança — certamente compartilhado por uma coletividade de outros sujeitos — para (re)construir a narrativa da memória histórico-política, ao “[re]inventar um passado” (como afirma Ravetti na epígrafe deste trabalho), a partir da qual se possa intervir artisticamente nesses acontecimentos e realizar um julgamento literário, em boa medida histórico, porque considero que a obra, no momento em que foi publicada, indubitavelmente, passou a fazer parte do arquivo.

As intervenções ficcionais ou performatizações na constituição de certos fatos do passado histórico-político chileno, tais como o atentado “terrorista” perpetrado pela Frente Patriótica Manuel Rodríguez, ocorrido em setembro de 1986, cujo objetivo era acabar com a vida de Augusto Pinochet, estão constituídas a partir do conceito *memória insatisfeita*, elaborado por Nelly Richard (RICHARD, 2002: 77). Conceito esse que nos leva a pensar que ocupar-se do tratamento de certos acontecimentos da memória ocasiona, no sujeito que realiza essa tarefa, um sentimento indelével de ausência, de impossibilidade, de frustração, ainda que ela seja recuperada, remexida, (re)significada, posta em evidência e, no caso de *Tengo miedo*

torero, performatizada de modo a permitir o gozo, no plano literário, de experienciar o sabor de um tipo de punição daqueles que modificaram o curso democrático da história política de um país.

Ao revisitar o momento exato desse atentado, o escritor chileno aproveita para performatizar, espetacularmente (incluindo, por exemplo, como cúmplice desse ato, um personagem homossexual chamado *Loca del Frente*), o comportamento do ditador, suas sensações e sentimentos (seriam eles apenas fictícios?) vivenciados durante a execução desse histórico atentado terrorista e, com isso, concretizar, ficcionalmente, seu desejo de vingança. Talvez pelo reconhecimento da falibilidade do exercício da memória que se ocupa tão somente de sua recuperação e por considerar que, além de *insastifeita*, à recuperação da memória subjaz um desejo inevitável e incontrolável de dar uma *guinada subjetiva* na ordem dos fatos, Lemebel explicita, no discurso simbólico dessa obra, o claro anseio de uma reorganização, um rearranjo na roupagem, na faceta estéril dos fatos históricos dos quais o discurso oficial comumente se apropriou:

En el asiento trasero, el Dictador temblaba como una hoja, no podía hablar, no atinaba a pronunciar palabra, estático, sin moverse, sin poder acomodarse en el asiento. Más bien no quería moverse, sentado en la tibia plasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo (LEMEBEL, 2002: 174).

Tírese ao suelo mi General, le gritó el chofer desesperado, pero hacía rato que el Dictador tenía la nariz pegada al piso, temblando, tartamudeando: Ma-mama-cita-linda esta guevâ es cierta (LEMEBEL, 2002: 172).

Assim, em *Tengo miedo torero* essa insatisfação da memória se desenvolveria a partir de uma intromissão ficcional, com vistas a um pequeno acerto de contas, uma espécie de atuação de uma vingança artístico-literária para a apresentação de uma memória feliz, impulsionada por um desejo permanente de justiça, já que a outra, subordinada ao aval da lei, parece ter sido lenta demais. Uma memória feliz construída por meio de um novo ensaio, um jeito inusitado e desafiador de lidar com o passado traumático que, ao revisitá-lo, o enfrenta e o subverte, porque, apropriando-me das palavras de Lemebel, “lo que nosotros buscamos no es la noche, es el día, el amanecer de la larga oscuridad que vive este país.” (LEMEBEL, 2002: 133).

No fragmento literário seguinte, Lemebel “revisita” e se apropria de um momento específico da infância do ditador chileno — sua décima festinha de aniversário — para apresentar um modo distinto de compreender a faceta mesquinha, covarde e cruel de Augusto Pinochet, porque parte do entendimento de que “a memória é um processo aberto de

reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões.” (RICHARD, 2002: 77). Eis o fragmento em questão:

Un cumpleaños grandioso, la fecha en que Augustito cumplía diez años. (...) Augustito, sentado en la cabecera de la mesa, ni pestañeaba mirando la puerta de la calle donde vería desfilas uno a uno a sus detestables compañeros. Y estaba feliz esperando que llegaran y se posaran como moscas en su apetitoso pastel. Augustito no cabía de gusto, imaginando sus bocas engullendo la torta, preguntando qué gusto tan raro, ¿son pasas?, ¿son nueces?, ¿son confites molidos? No, tontos, son moscas y cucarachas, les diría con una risa macabra. (...) A las siete, tuvieron que prender las luces del salón para que al niño sentado no se lo tragara la sombra. (...) A las ocho, el timbre no había sonado ni una vez, y Augustito estaba mudo cuando entró su madre, que secándose la mirada vidriosa, quiso hacerlo todo nada, alterando la voz con una risita optimista, llamando a la empleada para que prendiera las velas, ordenándole que sirviera de todo para los tres como si no faltara nadie. (...) Y cuando sopló y sopló y sopló, la porfía de las llamas se negaban a extinguirse, como si trataran de contradecir la oscura premonición. Bueno, y como no hay mal que por bien no venga, cantó su mamá, mi niño podrá comerse toda la torta que quiera, porque a nosotras con la nana nos mataría la diabetes. (...) Ya pues mi niño, abra la boca. A ver, una cucharada por mí, una cucharada por la nana, y una cucharada por cada año que cumple. Y Augustito, conteniendo la náusea, tragó y tragó sintiendo en su garganta el raspaje espinudo de las patas de arañas, moscas y cucarachas que aliñaban la tersura lúcumica del pastel (LEMEBEL, 2002: 114-118).

O processo de (re)compreensão desse momento da vida de Pinochet vai ser, como visto, habilmente subvertido pelo escritor, na medida em que permite a atuação da vingança travestida na pele de um prêmio: *Augustito* se vê obrigado, por sua mãe (que acreditava estar ajudando o filho a superar o sentimento ocasionado pela total ausência de convidados em sua festa), a comer sozinho todo o bolo, o mesmo que anteriormente havia recheado de asquerosos insetos que, segundo ele planejara, devorariam seus rivais. A atitude da mãe de Pinochet, nesse sentido, funcionaria como uma espécie de materialização fictícia de um anseio de justiça (real) futura, realizada em um presente literário, sobre acontecimentos pertencentes à memória de um passado histórico. Em outras palavras, alterações, desvios ficcionais no transcurso, na substância dos acontecimentos traumáticos do passado, com vistas a um reacerto no presente e a uma projeção para uma mudança no futuro, posto que concordo com Hugo Achugar quando afirma que “a relação entre passado e presente é uma relação entre passado e futuro” (ACHUGAR, 2006: 33).

Cabe observar que essa afirmação deve ser lida dentro do contexto de publicação dessa obra, em 2002, ano em que o ditador chileno ainda se encontrava vivo e que, até aquela ocasião, não havia sido condenado por todas os crimes cometidos entre os anos 1973 e 1990. Essa performatização no arquivo simbólico (tido como o oficial) da memória histórico-política chilena, que aponta para um desejo latente de justiça, de vingança, pode ser, do mesmo modo, exemplificada a partir dos inúmeros pesadelos e sonhos vivenciados pelo personagem *El Dictador*, nos quais experimenta o azedo sabor de sua morte, da solidão e do asfixiante sentimento de reencontrar uma multidão de outros corpos (possivelmente de desaparecidos políticos) sobre um *barro ensangrentado*:

Pero el Dictador no le contestó, tras los vidrios negros de sus gafas dormía profundamente soñándose en un gran entierro. Con su traje de gala, cruzado por la banda presidencial, marchaba lento siguiendo el tranco de la carroza mortuoria, que cascabeleaba tirada por cuatro pares de caballos. Dos mil tambores tocaban a duelo el redoble acompasado de la marcha. En las calles vacías, mandadas a desalojar por su drástico mandato, colgaban gigantescos crespones de seda enlutada mecidos lánguidamente por la brisa. En cada esquina de la ciudad, batallones formados en ele, descargaban salvas de adiós a su lúgubre paso. Y rasgando el vapor grisáceo de la pólvora, una llovizna de lirios grises amortiguaba el peso metálico del cortejo. Era el único color expresamente elegido por escrito de su puño y letra en el testamento. Porque era su funeral, ahora que lo pensaba se daba cuenta viéndose tan solo como único protagonista en mitad del rito, marchando tan naufrago y abandonado por las avenidas desiertas acompañando sus despojos. Y quiso despertarse, abrir los ojos a la cálida mañana de su alcoba (...) Más bien una terrible pesadilla, obligándolo a caminar pisando las flores muertas de sus exequias. Andar y andar por el cemento reblandecido de la ciudad, hundiéndose hasta la rodilla en un mar de alquitrán, de cuerpos, huesos, y manos descarnadas que lo tironeaban desde el fondo hasta sumergirlo en la espesa melcocha. Ese barro ensangrentado le taponeaba las narices, lo engullía en una sopa espesa avinagrándole la boca, asfixiándolo en la inhalación sorda del pavor y la violenta taquicardia que le mordía el pecho, que lo hizo bramar con desespero el aullido de su abrupto despertar, sudado entero, temblando como una hoja, con los ojos abiertos a la cara de su mujer que lo remecía diciéndole: ¿ Qué te pasa hombre? Otra vez te quedaste dormido con las manos cruzadas en el pecho (LEMEBEL, 2002: 72-73).

Todos esses desvios narrativos unidos a inúmeros fragmentos do passado verificável (da memória histórica comprovável), utilizados por Lemebel nessa obra, constituem uma forma

(das inúmeras possibilidades que existem) de elaborar uma unidade estética singular para lidar com o passado histórico, a partir da qual os leitores se reconheçam não apenas como sujeitos socio-históricos, mas como sujeitos desejantes. Isso significa que não se trata de discutir o nível de fidedignidade histórica — os *passados verificáveis*, nos termos de Richard Schechner (SCHECHNER, 1985: 40) — de um trabalho literário que volta seus olhos para um período histórico determinado, mas de analisar o tratamento criativo, interventivo (o como) oferecido a essa substância, uma vez que, segundo Andreas Huyssen, “... precisamos mais de rememoração produtiva do que esquecimento produtivo.” (HUYSEN, 2000: 35).

Assim, o caráter ficcional, espetacular, performático da criação artística lemebeliana se amalgamará a um viés específico da memória histórico-política chilena para concretizar o que Nelly Richard denominou *memórias críticas*. (RICHARD, 2002: 54). Um tipo de memória “que se rebela contra o determinismo ideológico das racionalidades unificadas por verdades finais e totais” (RICHARD, 2002: 54) e que surge a partir de sua reinvenção, onde a imaginação funcionaria como um catalisador da realidade, porque, conforme assinala Guattari, “...toda apreensão autêntica do passado implica sempre uma recriação, uma reinvenção radical.” (GUATTARI, 1998: 158). O ficcional, dessa maneira, seria entendido muito mais como materialização do estatuto crítico do escritor, isto é, como possibilidade da inserção performática de seu corpo e de sua subjetividade na pretensa objetividade da condição da memória que impossibilita a estética de concretização de um projeto mnemônico fiel ao passado, porque parte do princípio de que “a performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta” (RAVETTI, In: RAVETTI; ARBEX, 2002: 62).

Ao mesmo tempo em que resgata certos episódios trágicos do passado histórico, Lemebel os envolve em uma atmosfera despojada e divertida, por meio de pinceladas matizadas pelo sarcasmo e por uma fingida displicência crítica, inserindo-os em uma ambiência por vezes cinematográfica e, por isso mesmo, altamente imagética, uma vez que compreende a memória a partir da idéia de que “... os saberes que se inventam e os que se recuperam travam relações de parentesco com outras formas novas da cultura e, com eles, a performance potencializa-se e exhibe a transgressão como inerente à sua condição” (RAVETTI, In: HILDEBRANDO; NASCIMENTO; ROJO, 2003: 54-55).

O desejo de intervir satiricamente nos fatos históricos seria visto, em *Tengo miedo torero*, como a possibilidade de deslocamento dos rumos do discurso histórico-político que, ainda, que realizada no plano ficcional e reconhecida como uma narrativa histórica frustrada,

do ponto de vista do real, é bastante produtiva, sob o ponto de vista artístico e subjetivo. Essa recodificação do passado (HUYSSSEN, 2000: 10) pode ser identificada em inúmeras passagens ao longo do romance, tal como a que transcrevo a seguir:

Las salvas de veinte fusiles lo hicieron saltar en el lecho (...) Son los cadetes de la Escuela que te vienen a saludar en tu cumpleaños, dijo su mujer (...) Supongo que no van a disparar tantas veces como tus años, porque no quedaría ni una hoja en el magnolio que recién está floreciendo. (...) Qué poco creativa es la gente para hacer regalos. Y esto recién está empezando, porque a las once vienen los embajadores, después los comandantes y sus señoras que les da por traerte libros. ¡Como si quisieran educarte! Fíjate tú. Como si tú leyeras tanto esas colecciones de historia, de literatura empastadas con lomo dorado. Que no digo que sean ordinarios, porque deben valer una fortuna y le dan un aire intelectual a la sala, además hacen juego con los marcos color oro de los cuadros. (LEMEBEL, 2002: 111-112)

Esse duplo dialogismo inscrito na espacialidade narrativa lemebeliana — estruturado a partir do uso simultâneo e não-excludente do passado verificável e não-verificável (SCHECHNER, 1985: 40) e reconhecendo, ao mesmo tempo, que a performance se relaciona com o inesperado, com rupturas de equilíbrio, com o manejo com o não-estabelecido) — interage com a recepção, estabelecendo um processo artístico que desterritorializa a memória, isto é, não a limita a uma localização fixa, previsível, mas a insere no plano do onírico, do desejo recalcado (lugar da possibilidade de alteração do transcurso da história). Esse não-lugar da letra, que a insere em uma localidade que se constrói no e para o movimento, é o que define seu caráter performático ou a existência de uma performance na letra³.

Pedro Lemebel, desse modo, trabalha a memória a partir de uma estetização subversiva do passado. Um movimento que admite a dimensão que Diana Taylor compreendeu como uma espécie de passado-futuro⁴, uma vez que, subverte o passado, de maneira a ironizá-lo, satirizá-lo e desconstruí-lo, com o concurso de procedimentos espetaculares — como o faz com muita habilidade o escritor chileno —, poder-se-á pressupor a presença de uma crença utópica de mudança. A presença de um potencial transformador da realidade que, ainda que materializado apenas no plano literário, “revisa la historia y las grandes cartografías del poder, tratando quizá de identificar los intersticios por los que pudieran germinar los proyectos utópicos que la época impulsaba.”(MORAÑA, 2004: 131)

Essa atualização da memória, essa performance política de e na leitura, se dará na medida em que o leitor, performaticamente, consiga se reconhecer nesses rastros mnemônicos

³ “A *performance* na letra em Pedro Lemebel” foi título de uma comunicação apresentada por mim na VI SEVFALE - Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG, no dia 18/10/2006.

⁴ Sengudo Taylor, “o lembrar é sempre passado, presente e, também, futuro.” (TAYLOR, In: RAVETTI; ARBEX, 2000: 36)

criativos. Por essa razão é que Lemebel, em *Tengo miedo torero*, solicitará da recepção um posicionamento, isto é, a cada performatização na lógica do discurso mnemônico histórico-político, uma atitude reflexiva e, talvez, solidária, porque será lido como uma representação simbólica impulsionada por uma escolha política (SAID, 2003: 135) e não somente estética.

Resumen: El revolver fragmentos de un determinado pasado histórico-político no necesita ser realizado bajo el prisma exclusivo de un abordaje serio, respetuoso o solemne de la memoria. En la novela *Tengo miedo torero* (2002), el escritor Pedro Lemebel explota, de modo performático, el contexto dictatorial chileno a partir de su [re]-*invención* (Ravetti), realizando un ajuste de cuentas ficcional – y definitivo – con sujetos reales como Augusto Pinochet, al inyectar una satírica *guinada subjetiva* (Sarlo) en las inevitables ranuras del discurso de la memoria colectiva. Ranuras ahora comprendidas mucho más como un espacio crítico-creador de la memoria que como una representación de la inaccesibilidad a una utópica “memoria original”.

Palabras Clave: Memoria, performance, escrita performática

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUATTARI, Félix. Espaço e corporeidade. In: GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 153-165.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento e mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

MORAÑA, Mabel. *Crítica impura: estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Orgs.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-61.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2002. p. 47-68.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SAID, Edward W.; SOARES, Pedro Maia. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2002. p. 13-45.