

(RE)CONTANDO MEMÓRIAS COM *ANTÍGONA GONZÁLEZ*: ARQUIVO, TESTEMUNHO E ARTE

(RE)SAYING MEMORIES WITH *ANTIGONA GONZÁLEZ*: ARCHIVE, TESTIMONY
AND ART

Bruna Franco Neto¹

Ângela Maria Guida²

RESUMO: *Antígona González*, de Sara Uribe, é uma obra poético-dramática que se propõe, ao desapropriar (RIVERA GARZA, 2013) outros textos arquivos, sejam esses filosóficos, históricos, informativos ou artísticos, (re)contar testemunhos de uma narrativa de luta e de luto. Ao revisitar o tempo passado (SARLO, 2005) das memórias latino-americanas, Uribe produz uma obra que, desestruturando a normatividade do gênero textual, propõe, por meio da arte, recriar e manter pulsante a memória de corpos latinos.

PALAVRAS-CHAVES: Antígona González; Testemunho; Desapropriação; Corpos.

ABSTRACT: *Antígona González*, by Sara Uribe, is a poetic-dramatic book that proposes, by expropriating (RIVERA GARZA, 2013) other archive texts, whether philosophical, historical, informative, or artistic, (re)telling testimonies of a narrative of fighting and of mourning. When revisiting the past time (SARLO, 2005) of Latin American memories, Uribe produces a book that, by breaking down the normativity of the textual genre, proposes, through art, to recreate and keep the memory of Latin bodies pulsating.

KEYWORDS: Antígona González; Testimony; Expropriation; Bodies.

[...]

¹ Mestra em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Doutoranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5847-5437>. E-mail: netobrunafranco@gmail.com.

² Doutora em Letras (Ciências da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>. E-mail: angelaguida.ufms@gmail.com.

Minha música quer estar além do gosto
Não quer ter rosto, não quer ser cultura
Minha música quer ser de categoria nenhuma
Minha música quer só ser música:
Minha música não quer pouco.
[...]

1 INTRODUÇÃO

“Minha música” é uma canção de Adriana Calcanhoto que, muito mais do que uma simples obra musical para compor seu álbum *A fábrica do poema* (1994), é um arquivo de memórias pessoais da cantora que se entrelaçam, em certa medida, com sua história com o Jazz clássico. Em sua série musical, no YouTube, também chamada “Minha música”, Calcanhoto conta a trajetória de construção da canção, que não se limita ao ato de escrever a letra ou compor a melodia, mas que conta sua vida, as relações estabelecidas com sua família, com o conceito de Arte (seu e dos seus) e da sua música. Nas palavras da cantora, a canção *Minha Música* ilustra, minimante, sua relação com o fazer musical, porque “mesmo que tenha muitas contradições, e eu espero que tenha, dentro do meu trabalho, tudo isso que é confuso, caótico e que se contradiz é a minha música” (CALCANHOTO, 2020).

Ao se colocar assim diante de sua Arte, Calcanhoto pode ser ouvida e lida não somente como compositora e intérprete, mas como uma poeta contemporânea, capaz de se posicionar no seu tempo, no seu presente, relacionando com suas tradições e, talvez por isso ou ainda que por isso, manter os olhos nesse presente em lugares que nem todos veem. A poeta contemporânea, relendo Agamben (2009), é aquela que, sem tirar os olhos de seu tempo, procura perceber os escuros, aquelas histórias, memórias, lugares que, embora no presente (o que é presente?), não estejam por ele iluminado,

não estejam no centro de suas discussões. Estar no escuro, nessa perspectiva é, portanto, não ter sido visto, contemplado pela luz das manifestações de poder que controlam o que deve ser iluminado, politicamente, economicamente, culturalmente, esteticamente; estar no escuro é fazer uso do que a luz chama de confuso, caótico e contraditório e, ainda assim, mostrar que isso é tão somente o contemporâneo.

Tal como Adriana Calcanhoto, muitas outras artistas com inúmeras outras linguagens procuram trazer à luz a contemporaneidade confusa, caótica e contraditória em que vivemos, e isso ocorre porque a Arte é a manifestação da observação do ambiente onde estamos inseridos. Dessa forma, podemos dizer que a Arte é um arquivo subjetivo das leituras obscuras dessas poetas contemporâneas, uma vez que elas mostram as suas perspectivas narrativas e, ao mesmo tempo, constroem (ou, minimamente, ajudam construir) a memória desse lugar onde vivem. Uma dessas artistas é Sara Uribe.

Sara Uribe é uma poeta mexicana. Contemporânea. Suas obras perpassam questões que envolvem a relação do poético, do corpo, da ética e da política. Para ela, esses pontos são indissociáveis, aproximando-se de uma perspectiva apontada por Ranciere para quem falar de literatura é falar de um lugar não determinado em si mesmo, é um relacionar com o externo, uma vez que ela “existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação da partilha dos discursos com a partilha dos corpos.” (RANCIERE, 2005, p. 45). É justamente pensando este lugar de partilha que Uribe constrói sua poesia, uma poesia que pretende partilhar, no sentido agora também de tornar público, o que se mantém silenciado na sociedade contemporânea.

Talvez porque Uribe, além de poeta, tenha sido também diretora do Arquivo Histórico de Tampico, o caráter poético mescla-se ao de uma guardiã do arquivo. Esse arquivo que, conforme discute Derrida (2001), está tanto para

o sentido físico, histórico ou antológico quanto para o sentido de comando; Uribe quase que transita por essas duas noções: é/está tanto nesse lugar, também físico, de arquivo quanto é dele a *arconte*, a guardiã, exercendo, assim, o poder de escolher aquilo que se preservará na memória do arquivo, que se constituirá arquivo. Contudo, para além de guardiã, ou melhor seria dizer que amalgamada a esse papel, Uribe é uma testemunha dos arquivos vistos, lidos, vividos. A poeta, alinhada à noção derridiana, percebe a função arcôntica não somente como de depositar, arquivar na história os acontecimentos objetivamente, mas sim o poder de reunir, selecionar, coordenar os elementos que se articulam em uma mesma unidade, uma vez que “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.” (DERRIDA, 2001, p. 22).

Essa correlação entre ficção e documento é uma das características mais marcantes da obra *Antígona González*, construída a pedido da dramaturga Sandra Muñoz e (res)significada em documento artístico que evidencia as condições marginais a que estão/estiveram submetidos os corpos na fronteira mexicana. Para contar/documentar essa história, a poeta busca nas tradições da tragédia clássica e na contemporaneidade das histórias latinas a aproximação das narrativas de luto e luta.

2 ANTÍGONAS: DESARQUIVANDO NARRATIVAS

Antígona é um clássico das tragédias gregas. Encerrando a tríade tebana de Sófocles, a tragédia nos conta uma história, acima de tudo, de corpos. Em meio a uma disputa de política dentro da família, os irmãos Polínices e Etéocles enfrentam-se pelo trono, resultando na morte do primeiro. Por ter sido considerado um traidor, é negado a Polínices um sepultamento, tendo seu corpo punido mesmo após a morte. Contudo, Antígona, sua irmã, não aceita a determinação/punição real e, confrontando o rei Creonte, coloca sua própria

vida, seu corpo, em risco a fim de garantir o sepultamento do corpo de seu irmão. O ponto que nos interessa aqui é a capacidade que essa obra teve de se ressignificar, transpondo as fronteiras da literatura, da Europa e da ficção, sendo reinventada de diversas formas, em muitos lugares.

Uma dessas muitas reinvenções ocorreu no México, com a pesquisa e a autoria de Sara Uribe ao compor *Antígona González*, uma peça poético-dramatúrgica escrita pela poeta a pedido da dramaturga Sandra Muñoz, como já apontado. O pedido veio da ânsia de se produzir uma obra de arte conceitual sobre as mortes de imigrantes em San Fernando, Tamaulipas, e que afetasse, provocando reflexão acerca de questões como o desaparecimento de corpos, a desassistência política e o luto. Em seu livro, nas notas finais, a própria autora faz esse apontamento acerca da escrita da peça:

Antígona González é um trabalho conceitual baseado na apropriação, intervenção e reescrita. A obra foi encomendada por Sandra Muñoz, atriz e codiretora, e Marcial Salinas, e estreou em 29 de abril de 2012 pela companhia A-tar, em um dos corredores do Espaço Cultural Metropolitano em Tampico, Tamaulipas (URIBE, 2012, p. 103. Tradução nossa).³

Movida, então, pelos anseios da provocação de Sandra Muñoz e pelos afetos da pesquisa e da Arte, Uribe iniciou seu processo de pesquisa para a construção de *Antígona González*. Como já apontado, para ela, não seria tão somente uma obra contemporânea, de inovação artística, mas, em essência, de

³ Antígona González es una pieza conceptual basada en / la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita / por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y / Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de / 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del / Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas. (URIBE, 2012, p. 103)

apropriação e reescrita. De intervenção. E, para se apropriar e reescrever, Uribe teve que pesquisar, desarquivar, visitar os arquivos. Para Derrida (2001), a constituição de arquivo está condenada ao apagamento e ao esquecimento, o que cria, assim, um mal de arquivo. Na obra de Uribe, o arquivo revisitado compreendeu desde tempos longínquos, com o entrelaçar à tragédia grega, até a um passado cronológico assim não tão distante, mas silenciado e negligenciado.

Acerca da configuração do que é o tempo passado, Sarlo (2005) nos lembra que falar e pensar o passado é sempre algo conflituoso. Isso ocorre, essencialmente, porque a constituição de passado há de se dar na junção da história e da memória, uma vez que um passado resgatado apenas pela história oficial, que não considera as subjetividades e os diretos à recordação, à vida, é, no mínimo, visto com desconfiança pela memória. Para Sarlo (2005), é inevitável esse constante retorno ao passado, uma vez que são nessas revisitações que se constituem o presente, que é o próprio sujeito, e, ainda mais importante, é por meio delas que as memórias não contadas pelos livros de história oficiais ganham voz.

Para além de qualquer decisão pública ou privada, além da justiça e da responsabilidade, há algo intratável no passado. Só a patologia psicológica, intelectual ou moral podem reprimi-lo; mas ainda está lá, longe e perto, rondando o presente como a memória que irrompe no momento menos esperado, ou como a nuvem insidiosa que cerca o fato que não é desejado ou não pode ser lembrado. O passado não pode ser dispensado por um exercício de escolha ou pela razão; nem por simples vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da memória, mas um acontecimento, uma captura do presente. (SARLO, 2005, p. 09. Tradução nossa).⁴

⁴ Más allá de toda decisión pública o privada, más allá de la justicia y de la responsabilidad, hay algo intratable en el pasado. Pueden reprimirlo sólo la patología psicológica, intelectual o moral; pero sigue allí, lejano y próximo, acechando el presente como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado, o como la nube insidiosa que rodea el hecho que no se quiere o no se puede recordar. Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente de por acto de la voluntad. El regreso del pasado no es

Foi nessa necessidade de retorno ao passado para a captura do presente que surgiu o processo de escrita da peça poético-dramática. Para ilustrar esse estado de urgência com a qual a memória se faz presente, Sarlo (2005) associa o recordar com o odor; não se sabe de onde vem, não é necessariamente de ninguém, mas está ali, posto, sentido, incomodando. É necessário que se investigue, que procure o cheiro para que ele possa ser (talvez) compreendido. No cenário posto, Muñoz foi quem anunciou o odor à Uribe, que se colocou à caça desse cheiro, das memórias, de recordações, não apenas suas, pois estas não seriam suficientes, mas de todas(todos) aquelas(es) que vivenciaram os massacres ocorridos em Taumalipas e em outras regiões, ou outras histórias/memórias que de alguma forma se associassem a esses dilemas de perda, de luto e de luta.

Uribe, em entrevista concedida a Ana Karen Jiménez Buerón, por meio do Periódico de Poesia (2019), da Cidade do México, relata que o processo de escrita de *Antígona González* passou por algumas etapas. Em um primeiro momento, houve certo distanciamento do desejo de escrita da obra, pois, segundo a poeta, escrever por encomenda não era um bom motivo para a escrita. Contudo, após a “descoberta” dos túmulos de imigrantes em San Fernando, em abril de 2011, aquela violência e, mais ainda, a de todas aquelas histórias que não estavam sendo contadas, afetou-a, tornando-a, assim, também testemunha e, quiçá, uma “arconte” (Derrida, 2001) dessas memórias, todas, ali jogadas em valas, numa tentativa de esquecimento coletivo.

Então, também nesse papel arcôntico, as artistas (Uribe e Muñoz) iniciaram o processo de provocação/investigação por meio das mídias sociais, em especial o twitter. Nele, elas começaram a questionar a população sobre as

siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente. (SARLO, 2005, p. 09)

“coisas estranhas” que ocorriam naquela região. Nesse momento, perceberam que pouco ou nada era dito acerca dessas estranhezas, pois elas eram consideradas “feias” demais para serem ditas. Havia ali a violência posta do ocultamento de corpos, de vozes, de histórias, mas falar sobre isso era algo invisivelmente proibido. Por medo das autoridades, da política, da história oficial, da violência, da guerra e até mesmo por medo do próprio medo, o silêncio daquelas narrativas gritantes dos 72 imigrantes nos túmulos de San Fernando associado ao não dito sobre essas narrativas despertou na poeta a necessidade de escrita até então adormecida.

Com isso, passa-se a uma nova fase da escrita da peça: a de escavação documental. A poeta tinha em mente que partir de suas memórias íntimas não seria o bastante; era necessário ir além de sua memória individual. Era preciso não só falar da guerra (que já seria muito difícil), mas da violência e, especialmente, da dor dos outros.

Minha visão era muito restrita na época: eu tinha em mente a comunidade ao meu redor. A questão de cruzar dados, artigos jornalísticos, etc. era menos doloroso para mim porque aquela era uma experiência que não me pertencia; não tinha acontecido comigo. Eu tinha que recorrer à experiência de outros. Naquela época, não sabia quem eles eram, nem podia me aproximar porque não tinha as ferramentas necessárias. A forma de o fazer foi através do trabalho dos jornalistas. (URIBE, 2019. Tradução nossa).⁵

O testemunho, o desarquivamento e a autoria andam, portanto, de mãos dadas em *Antígona González*. Uribe fez sua pesquisa em jornais, revistas oficiais, mas foi especialmente nas fontes extraoficiais que ela encontrou mais material para a sua pesquisa. Projetos como o *Menos días aquí*, um blog desenvolvido por

⁵ Mi mira fue muy corta en ese momento: yo tenía en mente a mi comunidad inmediata. Lo de tejer datos, notas periodísticas, etcétera, fue más bien porque era una experiencia que no me pertenecía; a mí no me había pasado. Tenía que acudir a la experiencia de otros. En ese momento tampoco yo sabía quiénes eran, ni podía acercarme porque no tenía las herramientas necesarias. La manera de hacerlo fue a través del trabajo de los periodistas. (URIBE, 2019)

um projeto coletivo, e o *Nuestra aparente rendición*, de Lolita Bosch, eram construções de narrativas on-line que contavam as histórias dessas violências que ocorriam e que pouco (ou quase nunca) apareciam nas narrativas oficiais. Nesses projetos, as narrativas ali contadas eram trazidas por meio de poemas, crônicas, enfim, outros arquivos que traziam toda manifestação artística em prol de não só contar (narrativamente e numericamente), mas também de honrar aquelas vidas e memórias.

Agamben (2008) trata a questão de arquivo usando como ponto de partida o que Foucault já discutia há algum tempo. Para ambos, arquivo não é simplesmente um registro histórico, aliás não poderia mesmo se limitar a isso, pois são, em verdade, enunciados discursivos que podem/devem ser transformados em acontecimentos e em coisas, determinando o que pode/é dito e o que não pode/não é dito.

Como conjunto de regras que definem os eventos de discurso, o arquivo situa-se entre a *langue*, como sistema de construção das frases possíveis – ou seja, das possibilidades de dizer – e o *corpus* que reúne o conjunto do já dito das palavras efetivamente pronunciadas ou escritas. O arquivo é, pois, a massa do não-semântico, inscrita em cada discurso significativo como função da sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra. Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, o arquivo é o não-dito ou o dizível inscrito em cada dito, pelo fato de ter sido enunciado, o fragmento de memória que se esquece toda vez no ato de dizer *eu*. (AGAMBEN, 2008, p. 145).

Assim, o arquivo é o não humano na constituição do enunciado, tomando, então, quase que uma forma vazia, destituída de sujeito e reduzida a uma simples função/posição vazia. O arquivo é o discurso, e no caso das histórias buscadas por Uribe, o arquivo são tanto os ditos quanto (talvez até mais) os não-ditos inscritos em cada dito, inscritos em cada vala, em cada silêncio provocado

pela negligência ou pelo medo ou pela constituição mal-dita das histórias oficiais. O arquivo em *Antígona González* são as narrativas buscadas por Uribe nos sites, na academia, nas ruas, na sua vivência e no seu estar/sentir o outro, na literatura, na arte, na tragédia (da ficção e da vida real).

Coube à poeta, autora/*arcônte*, fazer de sua obra testemunho e testemunha desse arquivo e, por meio da Arte, de sua arte, desarquivar essas narrativas, recontando-as e, ao fazer isso, recriá-las. É também nessa perspectiva que Derrida (2001) argumenta acerca do processo de arquivamento, já que “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquia da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante” (p. 31). Nesse (re)criar dessas narrativas/memórias desses arquivos não com a intenção de tentar compreender essas violências, ou de explica-las, ou ainda de “suavizá-las”, mas para fazê-las serem ouvidas e vistas, lidas e testemunhadas, Uribe ressignificar esses arquivos, pois os arquivou de formas outras. Pois a Arte, seja a dramática, a poética ou qualquer outra, tem essa potência de afetar aquele que a vê/lê/ouve-sente. “Minha música não quer pouco”, canta Calcanhoto; Uribe, ao buscar o “não pouco”, constituiu uma obra que, nas suas palavras, traz que “Tudo isso não pode ser assunto da(o) poeta, sua enunciação. Sua responsabilidade é criar um espaço de ressonâncias onde todas essas vozes possam ser ouvidas.” (URIBE, 2019. Tradução nossa), como que lendo Calcanhoto dissesse: minha obra não quer pouco.

3 NO QUERÍA SER UNA ANTÍGONA PERO ME TOCÓ: A RESSONÂNCIA DAS VOZES

Antígona González tem o enredo perpassado pela história dessa voz Antígona González buscando pelo corpo de seu irmão, Tadeo, que desapareceu.

⁶ Todo ello no puede ser el tema del poeta, su enunciación. Su responsabilidad es crear un espacio de resonancias donde todas esas voces puedan ser escuchadas. (URIBE, 2019)

No diálogo com a tragédia grega, Antígona González também quer honrar esse irmão, mas que, diferente de Polínicos, encontra-se num limbo, no entrelugar: não se sabe se está morto, mas também não se sabe se vive. Dessa forma, o diálogo com a tragédia grega procede no âmbito da figura feminina potente que reivindica; no clássico, um enterro honrado para um corpo presente; nas tragédias latinas, a busca. A ausência desse corpo físico age sobre Antígona González movendo-a para essa busca, que dignifica esse corpo, tanto do irmão quanto dela própria.

Contudo, sabe-se que essa Antígona denominada González, concebida por Uribe, é a proposta estética de uma voz Antígona, a junção de tantas outras vozes, de Antígonas, de Tadeos, de Polínicos, na América Latina. Essa proposta é marcada em toda a trajetória da obra, que se faz como um arquivo dessas vozes explicitado nas referências postas ao final da obra e, também, àquelas que talvez não tão explícitas, embora ainda ali. A busca da(s) Antígona(s) por Tadeo(s) é a busca pelo arquivo perdido, pela memória reprimida com o desaparecimento do corpo do irmão. O diálogo que se mantém com a tragédia grega e que, ao mesmo tempo, (res)significa-a na América Latina é um dos pontos mais explorados no texto. O revisitar o passado, o clássico, não é (e não poderia ser) repeti-lo simplesmente, mas sim produzir novos arquivos.

: A interpretação de Antígona sofre uma radical alteração na América Latina - onde Polínicos representa os marginalizados e desaparecidos.

: Escrito como um longo poema em verso livre, o texto contém incontáveis fragmentos de letras de tango, que em sua distorção e alteração, se enche de novos significados e intersecções

: em sua distorção e alteração Polínicos representa os marginalizados e desaparecidos

: em sua distorção e alteração Polínicos é Tadeo. ⁷ (URIBE, 2012, p. 21. Tradução nossa)

Antígona González, em tom que parece fundir-se com o da poeta e/ou da escavadora de arquivos Uribe, relata o caráter de distorção e alteração de textos para composição do poema-drama, que é também distorcido. Talvez “confuso, caótico e que se contradiz”, assim como pontuou Calcanhoto, mas é justamente essa distorção que reconfigura as vozes Antígona dessa obra.

É nesse contexto que Uribe se constitui como autora no sentido que lhe dá Agamben (2008), como aquele que tem o poder, que tutoria algo/alguém. No sentido proposto pela obra, o poder de autora de Uribe se manifesta no seu dever de memória, de se ocupar o lugar desse testemunho, de possibilitar dar voz àqueles que já não podem ser ouvidos, àqueles que seriam, efetivamente, as verdadeiras testemunhas, no sentido de que vivenciaram, no próprio corpo, as violências. E isso é tomado por Uribe não necessariamente por escolha, mas porque essa é a função da autora, em especial daquela que se coloca, no texto poético-dramático, como (des)guardiã desse arquivo; “Não queria ser uma Antígona / mas coube a mim”⁸ (URIBE, 2012, p. 15. Tradução nossa).

No executar dessa função que “cabe a ela”, Uribe produz esse texto que se vai constituir desse emaranhado compreensível de vozes, exaltando essa configuração múltipla dessa voz Antígona González também no âmbito estético da obra. A voz de Uribe mescla-se a vozes outras, o gênero dramático mescla-se

⁷ : La interpretación de Antígona sufre una radical / alteración en Latinoamérica –en donde Polínicos es / identificado con los marginados y desaparecidos. / : Escrita como un largo poema en verso libre, el / texto contiene innumerables fragmentos de letras / de tango, que en su distorsión y alteración, plena de / nuevos significados y entrecruzamientos / : en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos / : en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo. (URIBE, 2012, p. 21).

⁸ No quería ser una Antígona / pero me toco” (URIBE, 2012, p. 15).

a gêneros outros. A apropriação e a recriação são as estratégias utilizadas na constituição dessa obra, que é, também, esse arquivo, essa memória, e isso é anunciado logo no início da obra quando Uribe faz referência a estudiosa Cristina Rivera Garza: “Qual a propriedade daquele que se apropria?”⁹ (URIBE, 2012, p. 09. Tradução nossa).

Isso já nos indica o caminho que será percorrido por Uribe. Riveira Garza, em seu livro *Los muertos indóciles* (2013), propôs o conceito de *desapropriação* para teorizar acerca de procedimentos de escrita, especialmente advindos com o uso facilitado da internet (mas não se limitando a isso), que se apropriam de outros textos para a construção de um outro. A desapropriação, no entanto, se articula tanto na esfera da estética da apropriação de escrita (citação, releitura, recontextualização, entre outras) quanto na de estratégias de enunciação, que procuram destituir as barreiras do literário e do não literário.

As vozes dessas outras mulheres, que também buscam, Antígonas que são, aparecem constantemente explicitadas no texto de Uribe (2012):

Sou Sandra Muñoz, moro em Tampico, Tamaulipas e quero saber onde estão os corpos ausentes. Que parem imediatamente os desaparecimentos¹⁰. (p. 14. Tradução nossa).

Eu sou Sandra Muñoz, mas também sou Sara Uribe e queremos dar nome às vozes das histórias que se passam aqui¹¹. (p.97. Tradução nossa).

⁹ ¿De qué se apropia el que se apropia? (URIBE, 2012, p. 09).

¹⁰ Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y / quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que / pare ya el extravío. (URIBE, 2012, p. 14).

¹¹ Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe / y queremos nombrar las voces de las historias que / ocurren aquí. (URIBE, 2012, p.97).

Assim como a consciência de que, essa escrita, assim como toda memória, não se constrói no individual, mas se faz nas relações da coletividade. É necessário resgatar, portanto, essas vozes todas para delas, (re)constituir a narrativa.

Quem é Antígona nesta cena e o que
vamos fazer com suas palavras?

: Quem é Antígona González e o que vamos fazer
com todas as outras Antígonas?

: Eu não queria ser uma Antígona

mas coube a mim¹². (p. 15.

Tradução nossa).

Antígona Vélez (Leopoldo Marechal), Antígona Furiosa (Griselda Gambaro) e Antígona (Sófocles) são algumas das Antígonas, no campo literário, explicitadas no texto de Uribe. Além dessas, há, no âmbito acadêmico, a referência a El grito de Antígona (Butler), e inúmeras outras citações de jornais, revistas, e redes sociais, como o blog *Antígona Gomez*, entre outros que já foram anteriormente citados. Antígona González, então, ao recorrer a essas muitas outras vozes, usa da estratégia de desapropriação proposta por Riveira Garza tanto pelas apropriações de textos outros quanto pela estética da desapropriação de um gênero específico. Ao mesclar o literário e o não literário, o documental e o não documental, Uribe propõe um olhar alinhado ao seu tempo e, para isso, revisita o passado para inscrever no agora (presente e passado) a constituição de uma narrativa (talvez um futuro?) que se relaciona

¹² ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué / vamos a hacer con sus palabras? / : ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer / con todas las demás Antígonas? / : No quería ser una Antígona / pero me tocó. (URIBE, 2012, p. 15).

com o passado, a qual damos o nome de memória. Isso é, também, o que Agamben chama de contemporâneo.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Uribe é essa poeta contemporânea que cumpre seu papel. E, ao fazer isso por meio do que Riveira Garza chama de desapropriação, propõe também a recuperação e (talvez mais importante) a ressonância da memória social. Acerca disso, Cruz Arzabal (2015) argumenta sobre esse papel da poeta ao dizer que ela “traduz os depoimentos de quem busca seus desaparecidos e os nomes das vítimas de violência não a partir da posição de escritor, mas da relação dos materiais em um dispositivo artístico de enunciação”¹³. (p. 322. Tradução nossa).

Conforme argumenta Cruz Arzabal (2015) e que é explicitado por Uribe ao longo de sua obra, o objetivo é, por meio da estética, da Arte, possibilitar a ressonância dessas vozes juntadas, fazer da obra também esse arquivo. De vozes. De memórias. De narrativas. Sua função não é, como um documento puro e frio, fazer qualquer tipo de denúncia acerca da violência, do crime ou do horror. A busca, estética e textual, é quebrar o silêncio:

Fique quieta, Antígona.

¹³ traslada los testimonios de quienes buscan a sus desaparecidos y los nombres de las víctimas de la violencia sin tomar un punto de enunciación del escritor, sino hacia la convivencia de los materiales en un dispositivo artístico de enunciación. (CRUZ ARZABAL, 2015, p. 322).

Eles são todos iguais. Fique quieta. Não grite. Não pense. Não procure. Eles são todos iguais. Fique quieta, Antígona. Não persiga o impossível.¹⁴ (URIBE, 2012, p. 23. Tradução nossa).

Mas o aquietar-se não cabe à Antígona, não lhe convém. E para romper o silêncio e compor o seu arquivo artístico, utiliza-se da linguagem. É o dar o nome aos corpos que os fazem presentes, que os dignificam e os preservam na memória, testemunhas que são. Essa relação do uso da língua, do nomear, para dignificar e (res)significar é apontado durante toda a poética, ressaltando a necessidade de falar sobre os corpos, mesmo que não estejam presentes, mesmo que não se saiba deles. Logo no início da obra, após as orientações sobre como contar mortos (*Instrucciones para contar muertos*), a questão do nomear é apontada:

Contar a todos.

Nomear a todos para dizer: este corpo poderia ser o meu.

O corpo de um dos meus.

Para não esquecer que todos os corpos sem nome são nossos corpos perdidos.¹⁵ (URIBE, 2012, p. 13. Tradução nossa).

¹⁴ Quédate quieta, Antígona. / Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No / pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate / quieta, Antígona. No persigas lo imposible. (URIBE, 2012, p. 23).

¹⁵ Contarlos a todos. / Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría / ser el mío. /El cuerpo de uno de los míos. / Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre / son nuestros cuerpos perdidos. (URIBE, 2012, p. 13).

Contar, na obra, perpassa tanto o sentido de quantificar quanto o de narrar/nomear. Nomear é manter viva a memória. É por meio da busca e das vozes que a constitui que se instaura o poder de testemunho de Sara Uribe, que pretende o resgate da memória, desse testemunho e desses corpos ao nomeá-los: “O que é um corpo quando alguém o priva / de nome, de história, de sobrenome?”¹⁶ (URIBE, 2012, p. 68. Tradução nossa). Assim, por meio da obra artística, que, contemporânea que é, não se limita aos parâmetros de gênero textual e nem ficcional, Uribe constrói esse documento-arte, dando voz às testemunhas desses crimes, desarquivando esses documentos e, ao ressignificá-los, nomeia-se o indizível. Nas palavras de Cruz Arzabal (2015):

Sua tarefa não é narrar a violência, mas operar artisticamente a partir dela, recuperar esteticamente os nomes e as histórias em um dispositivo artístico de enunciação coletiva que também constrói um duelo a partir desse espaço privilegiado pelas condições sociais da arte atual.¹⁷ (p. 332. Tradução nossa).

Dessa forma, *Antígona González*, nesse lugar privilegiado de obra artística, desempenha também a sua função social de ser ressonância, de ser local, ver, ouvir e ressignificar. As práticas artísticas têm esse papel de intervir no comum, na história, uma vez que elas “são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIERE, 2005, p. 17). Uribe, com *Antígona González*, uniu sua voz à outras vozes, uniu sua poética à sua pesquisa (literária, jornalística, acadêmica, de vida) e, na coletividade de todas essas vozes, trouxe

¹⁶ ¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee / de nombre, de historia, de apellido? (URIBE, 2012, p. 68).

¹⁷ Su labor no es narrar la violencia sino operar artisticamente desde ella, activar estéticamente los nombres y las historias en un dispositivo artístico de enunciación colectiva que además construye un duelo desde ese espacio privilegiado por las condiciones sociales del arte actual. (CRUZ ARZABAL, 2015, p. 332).

para o presente o eco desses testemunhos todos, em uma nova roupagem, mas que ainda assim (ou talvez justamente por isso) testemunha.

4 MINHA MÚSICA NÃO QUER POUCO: CONCLUSÕES (?)

Sara Uribe, assim como Calcanhoto e tantas outras artistas contemporâneas, querem fazer Arte. E no sentido em que aqui se emprega o termo, Arte está intimamente relacionado com a política, no ser político. A memória também é fator importante no ser político, uma vez que o resgate do passado se revela fundamental para a constituição de novas políticas, de novas formas de se observar e se relacionar, de arquivar. Recordar é forma de tentar constituir um presente e um futuro que não estejam fadados a repetir as mesmas barbáries, os mesmos processos de silenciamento, de destruição, de luto.

Antígona González não quer pouco. Ao resgatar a herança dessa figura feminina tão poderosa, mas determina-la com o sobrenome tipicamente latino, reconstrói-se essa tragédia. A tragédia latino-americana ressignificada nas vozes de diversos arquivos que foram abertos e reorganizados por Uribe, objetivando, nessa coletividade das vozes (tão típica da arte teatral) latinas, manter vivo os testemunhos dessas narrativas de luta e de luto.

Nas *Antígonas*, todas elas, a figura feminina luta por seus corpos. Corpo irmão, corpo seu. Uribe, ao resgatar essa imagem e trazer o símbolo do corpo também para a linguagem traduz o processo de desapropriação proposto por Rivera Garza e, ainda, dignifica o luto das memórias latinas. “Sem corpo não se faz luto”. *Antígona González* é o corpo linguístico poético-dramatúrgico recontado por Sara Uribe e que viabiliza e visibiliza a luta, a memória.

Você vai me ajudar a levantar o cadáver? [¿Me ayudarás a levantar el cadáver?] (URIBE, 2012, p. 101. Tradução nossa)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

CALCANHOTO, Adriana. *Minha música*. Álbum A fábrica do poema. Rito de Janeiro: Sony Music/Epic, 1994. 37 min.

CRUZ ARZABAL, Roberto. Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe. In: QUIJANO, Mônica. VIZCARRA, Héctor Fernando. *Crimén y ficción*. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina. México: Bonilla Artigas Editoras: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

CALCANHOTO, Adriana. *Minha Música (Minha Música) - T2 #10*. Youtube, 06 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVxRFn2XPnQ> Acessado em 20/05/2021.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EIXO experimental org Ed. 34, 2005.

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets Editores, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de memoria y la giro subjetivo: Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

URIBE, Sara. *Antígona González*. México: Sur+ ediciones, 2012.

URIBE, Sara. *Cuerpos ausentes*. Una conversación con Sara Uribe. Entrevista concedida a Ana Karen Jiménez Buerón. Periódico de Poesía, Ciudad de México, julho de 2019. Disponível em: <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/cuerpos-ausentes-una-conversacion-con-sara-uribe/>. Acessado em 24/05/2021.

Recebido em 13/07/2021.

Aceito em 13/09/2021.