

**Presença e ausência na constituição de memórias na obra
Antígona González, de Sara Uribe, e algumas das obras de Doris Salcedo**

**Bruna Franco Neto
Miguel Angel Ariza Benavides
Ângela Guida
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Brasil**

Un pueblo sin piernas, pero que camina, ¡oye!
[...]
Aquí se respira lucha
(Vamos caminando) *Yo canto porque se escucha*
(Vamos dibujando el camino) *Oh, sí, sí, eso*
(Vamos caminando) *Aquí estamos de pie*
¡Qué viva la América!
No puedes comprar mi vida¹

1. Indagações da (sobre a) memória: uma possível introdução

A música *Latinoamerica*, do grupo porto-riquenho Calle13, que abre este trabalho, traz-nos uma narrativa musical que expressa, metafórica e poeticamente, os sentimentos, a história do latino-americano, fazendo, dessa forma, parte da memória cultural desse povo. Somando-se a essa construção, a canção traz, além das vozes do trio porto-riquenho, as participações de Totó La Momposina, da Colômbia, Susana Baca, do Perú, e Maria Rita, do Brasil; vozes femininas que se somam para contar/cantar uma memória latino-americana. A música, ao fazer uso da linguagem poética, “traz em seu bojo também uma significação não apenas da ordem do racional, mas também de ordem afetiva” (Morigi e Bonoto, 2004, p. 148), o que nos leva ao questionamento sobre o que pode a linguagem em suas diversas manifestações.

¹ Fragmento da canção *Latinoamerica*, do Calle 13.

A linguagem é diversa por essência, uma vez que circunscreve desde a escrita literária até a ideia de ser significado, um ideal, um conceito, um estilo, uma perspectiva. Entretanto, sabe-se, também, que a linguagem é, de fato, uma construção cultural e, também, de poder e, pensando por esse aspecto, quais as possibilidades de construção e de desconstrução que a linguagem nos permite? Num primeiro momento a linguagem cria a possibilidade de expressar, transmitir e/ou comunicar em palavras, imagens, sons, gestos corporais aquilo que queremos com alguém além, de nós mesmos independente de interpretação que pode ser feita e seja esta considerada completa ou não. Percebemos também que, por meio da linguagem, pode-se narrar histórias/memórias que estão silenciadas, silenciar outras, manifestar-se, validar posicionamentos e memórias, enfim, a linguagem é poder. Ao considerarmos a linguagem também como representação de poder, acreditamos que a própria linguagem, diversa, possibilita a construção de narrativas outras, possibilita, por meio da reprodução cultural (de conceitos, de ideias, de costumes) a manifestação de lugares, histórias, memórias e identidades. Dessa forma, a linguagem permite que, mesmo que na negação (ou na contradição), no silenciamento (da linguagem, da memória, da história), na ausência ou na presença a diversidade se manifeste e, mais que isso, evidencie-se. Sendo a linguagem manifestação de poder, é ela também que possibilita todo aquele que não se adequa ou não admite um sistema (linguístico, político, cultural) posicionar-se por meio da própria linguagem, recriando-a, ressignificando-a e, acima de tudo, repensando-a.

Nessa perspectiva, *Latinoamerica* é um exemplo de uso da linguagem poético-musical para cantar uma memória/narrativa que em algumas narrativas e memórias históricas feitas pela linguagem tem sido silenciadas. Desta forma, é também com a linguagem sendo utilizada em sua potência, linguística, artística, para romper com o pré-determinado, que, no caso de *Latinoamerica* é reclamar, minimamente, um olhar para o povo latino-americano. Como na canção, propomos trazer neste trabalho vozes femininas que fazem, de manifestações de linguagem, resistência, permanência ou significância de seu ser, de suas memórias individuais e também coletivas de seu próprio contexto. Para amparar essa perspectiva,

resgatamos primeiramente a personagem Antígona, da tragédia grega para a construção de outras narrativas/memórias na América Latina. A construção dessa narrativa de resistência se dá nas vozes aqui trazidas por meio das memórias que essas vozes femininas nos dizem.

Por outro lado, resgatamos algumas das obras da artista colombiana Doris Salcedo e a sua proposta artística que apela ao chamado de vozes e de corpos ausentes que ecoam do passado para fazer memória no presente, isto, com uma linguagem artística, especialmente a instalação. O chamado é à memória coletiva, à leitura do presente junto com o passado de forma que seja possível outras memórias juntas à oficial.

O termo memória tem sido alvo de diversas áreas de estudos, especialmente no último século, em destaque a partir do final da segunda guerra mundial, com as diversas pesquisas dos campos de concentração nazis. Com as sequelas do horror da guerra, da dor, dos traumas vem à tona a preocupação pela escrita dessa história, mas, antes, foi e é preciso descobri-la, entendê-la e compreendê-la em sentidos e formas possíveis que deem conta da complexidade de camadas em que pode ter penetrada e, então, fazê-la presente. Constituindo, assim, um tecido de memórias que garante de alguma forma a história. Contar essa(s) história(s) só é concebível, portanto, a partir da construção dessas memórias, que, ao mesmo tempo, só são possíveis pela articulação da linguagem em quaisquer de suas expressões, seja escrita, falada, visual.

Compreendemos, então, que dizer de uma memória é partilhar uma narrativa produzida a partir de vivências, de lembranças, sejam essas pessoais ou produzidas a partir de um coletivo, ou, ainda, individuais e coletivas, como é o caso das obras que aqui serão lidas. E o que nos resta a conhecer do que é a memória é tão somente essa narrativa produzida dela, tão aproximada dos elementos ficcionais, já que tão relacionada à constituição do sujeito que a produz. Ela pode ser uma composição coletiva e, nesse sentido, existe apenas porque passa por uma coletividade e chega até nós, leitores e herdeiros de memórias, por meio de um código de linguagem, que poderá ser mais subjetivo ou mais objetivo, a depender de como o sujeito que produz essa memória experiencia o mundo. Porque, irremedia-

velmente, a composição identitária do Ser está relacionada à composição da memória, coletivas e individuais.

É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que é só possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída.” (Halbwachs, 1990, p. 34)

Dito isto, o objetivo principal do seguinte artigo é discutir e dialogar com algumas formas em que a memória é reconhecida e reconstituída na arte, uma vez que essa é a forma mais elementar de o ser humano pensar sobre si, expressar-se, dizer de si e de compreender as suas relações com o mundo. Traremos, neste trabalho, as vozes de Sara Uribe e de Doris Salcedo, por meio da sua arte, contam-nos narrativas que foram construídas a partir de memórias. Essas memórias, que são ao mesmo tempo individuais e coletivas, acabam também por constituir parte da identidade daqueles a quem elas (memórias, artistas e/ou obras de arte) tocam, produzindo uma triangulação entre o eu e o tu com o passado num tempo presente, criando um diálogo intersubjetivo que constitui ao mesmo tempo a identidade.

A final, podemos dizer que memória também é uma lembrança, uma marca que fica na história, seja na nossa íntima ou na história geral, coletiva. E essas lembranças/memórias servem (se é que se necessita mesmo de uma “serventia”) para, por meio da linguagem, permanecer palpitantes questões que, apesar de pretenderem ao esquecimento, devem ser lembradas. É, então, a própria linguagem, essa marca da memória, que registra, em letras e artes, a memória lembrada. Nesse tocante, trazemos, de diversas formas, em diversas linguagens, a figura de Antígona, que tanto influenciou a constituição de uma figu-

ra feminina de voz potente. Em que aspectos de memória e de resistência essa personagem pode nos dizer?

2. Das Antígonas: memórias e linguagens potentes

Podemos começar dizendo que a memória está ligada à tradição e, diante desta afirmação, a obra trágica grega *Antígona* de Sófocles, é um bom exemplo acerca da tradição dramaturgical da chamada literatura universal. A tragédia clássica, para quem não se lembra (falamos de memórias, né?), traz-nos o desfecho da chamada trilogia tebana, de Sófocles. O dramaturgo grego traz-nos, ao longo da trilogia, a história do rei Édipo, de Tebas, e as trágicas relações familiares e de poder que circundam essa genealogia. Após a morte de Édipo, seus dois filhos homens, Etéocles e Polínices, duelam pelo poder do reino, o que acaba com derrota e a morte de Polínices. Em *Antígona*, a personagem volta à Tebas e descobre que Creonte – seu tio e atual rei de Tebas – havia condenado ao não sepultamento seu irmão Polínices por considerá-lo um traidor. Contudo, Antígona enfrenta a autoridade real para enterrar seu irmão e dar-lhe um sepultamento digno, uma vez que, para ela, a lei divina está acima da lei do rei.

No plano do enredo da tragédia, pode-se dizer que Antígona está entre duas memórias: a primeira, relacionada ao presente, diz respeito à figura da autoridade do rei, patriarcal, e a segunda, referente ao passado, está pautada no sagrado, na relação com os deuses, na tradição. Dividida entre essas duas memórias, esses dois mundos, a personagem faz sua escolha e luta por ela. A determinação dessa personagem cria, então, outras memórias, que repercutiram mundo afora. Algumas dessas, (re)criaram-se na América Latina. A memória da personagem Antígona mescla-se a outras memórias, incluindo as memórias marginalizadas do Sul da América.

Reconhecemos, então, a questão da memória latino-americana inspirada na personagem Antígona, de Sófocles, em duas linguagens: *Antígona González*, obra dramática da

poetisa mexicana Sara Uribe, e algumas obras de Doris Salcedo, artista plástica colombiana. Nas obras de ambas as artistas, a memória, ou melhor, a preservação da memória é algo que está sendo buscado e, muito mais do que isso, é algo que está marcado nos corpos daquelas personagens. Marcado pela própria experiência e pelo reflexo de nós mesmos no outro, manifestado na linguagem artística. Corpos seus e dos seus, corpos ausentes e corpos presentes, corpos que (re)contam as histórias de muitas Antígonas, testemunhas das suas/nossas memórias.

Resgatamos, então, a ideia de que, por meio da linguagem, manifestamos o poder da construção de narrativas, o poder de (re)contar memórias. Dessa forma, relembremos que, assim como *Antígona*, de Sófocles, que apontamos estar entre duas memórias, podemos dizer que esse “estar entre” é estado recorrente de toda memória, uma vez que ela, a memória, sempre acontece no presente ainda que se fale do passado. É no presente que se escreve/narra as memórias, sendo, portanto, presente e passado insistentemente articulados na construção dessas narrativas. Beatriz Sarlo (2005) já aponta essa ideia de que a memória não está unicamente posta no passado ao dizer que:

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). Pensar que podría darse un entendimiento fácil entre estas perspectivas sobre el pasado es un deseo o un lugar común. (Sarlo, 2005, p. 09)

Ainda segundo Sarlo (2005, p. 09), “El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente.”. Assim, (re)contar essas histórias/memórias só nos é possível porque o agora, o presente, desperta-nos para essa recordação. E por que, no presente, esse passado ainda nos toca, fazendo-se,

então, presente/passado? Isso ocorre porque somos formados pelo conjunto das histórias que fomos. Histórias/memórias tão íntimas quanto coletivas, tão nossas quanto de todas e, por isso mesmo, constituem-nos de subjetividades, uma vez que constituído de vozes várias.

Daí que, quando da arte, as diferentes linguagens utilizadas reforçam e ampliam as possibilidades significativas de memórias, criando-se, assim, (re)memórias incontáveis a partir da linguagem ali utilizada. A linguagem artística, seja literária, musical, performática ou outra, é, portanto, a que melhor consegue dar conta da coletividade e da amplitude que constituem uma memória, visto que, ao explorar os aspectos subjetivos e de representação da linguagem, pode (des)construir a memória (e talvez até mesmo a história) considerando os direitos de vida, de justiça e de subjetividade a que estão/estamos submetidos.

Dessa forma, trazer a figura da personagem trágica de Antígona é reencontrar memórias e construir novas a partir das leituras dessas memórias. A obra trágica de Sófocles apresenta uma heroína forte, mas marcada por um corpo maldito, o corpo mulher, que também sofre por um ocultamento de outro corpo, de seu irmão, anulando (ou revendo) a sua (de Antígona e do irmão) memória e sua história. A história de Antígona, entretanto, não poderia cessar na Grécia. Ultrapassa as fronteiras do clássico, do intocável, e surgem Antígonas outras. Dentre as tantas outras reverberações de Antígonas que se pode encontrar, destacaremos a poética dessas duas artistas-poetas: Sara Uribe e Doris Salcedo. Por que? Porque em suas obras (re)vive-se a memória da voz feminina latino-americana, projeta-se, nas linguagens dessas artistas-poetas latinas, os lugares, as identidades, as subjetividades, os corpos dessas memórias.

No (re)viver essas memórias, a linguagem se configura como instrumento de poder, uma vez que é por meio dela que se expressa e atinge-se o passado, reconstituindo-o (ou recontando-o) no presente. Por ser poder, nas obras aqui lidas, a linguagem é instrumento de resistência ao esquecimento, é com ela que se faz presença, até mesmo quando no silêncio, na ausência, uma vez que a ausência se constitui, também, como linguagem. Dessa

forma, manifestada ora na presença ora na ausência, as memórias que aqui serão (re)contadas narram espaços de resistência. Uma resistência constituída na e com a linguagem, artística, poética, pois é com ela que nossas Antígonas reivindicam seus corpos, seus espaços, suas memórias.

3. *Antígona González: ditos e não ditos na constituição de memórias*

Antígona González (2016) repercutiu grandemente devido a sua estética e a suas características quase documentais. A obra foi elaborada a pedido da dramaturga Sandra Muñoz, que solicitou à poeta Sara Uribe que recriasse a personagem mitológica grega, mas a partir das memórias latino-americanas, em especial do México e dos muitos desaparecidos em suas terras, sejam vitimados pelo narcotráfico ou nas fronteiras com os Estados Unidos. Sara Uribe, então, aceitou o desafio da dramaturga e, em um texto escrito para ser encenado, mas com variadas características de outros gêneros textuais (poesia, relato, filosófico), nasce uma obra singular, poético-dramatúrgica, que deseja, por meio da narrativa de busca de corpos e do reviver memórias, ser resistência naquele espaço político de esquecimento e marginalização.

Em *Antígona González*, a personagem título da obra procura pelo corpo de seu irmão, Tadeo, que sumiu durante a tentativa de travessia da fronteira dos Estados Unidos com o México. A trama se desenrola, então, a partir dessa perspectiva: a busca pelo ausente. Na voz de Antígona González, muitas outras vozes se juntam à procura de:

Me llamo Antígona González y busco entre los
muertos el cadáver de mi hermano.

(Uribe, 2012, p. 13)

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y

quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que
pare ya el extravío. (p. 14)

La argentina Griselda Gambaro utiliza la figura de Antígona para criticar el gran
número de desaparecidos durante la dictadura militar que existió en su país. (p. 25)

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.

Vine a San Fernando a buscar a mi padre.

Vine a San Fernando a buscar a mi marido.

Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.

Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros.

(Uribe, 2012, p. 64)

A busca pelo que está ausente é o que motiva todas essas vozes, que as fazem, quase que em uníssonos, continuar a manifestar o ausente por meio da busca. Contudo, o que a personagem realmente deseja é manter viva a memória desse corpo, é não deixar que a história, a memória de Tadeo se perca tal como o seu corpo. Assim, o corpo de Tadeo é uma metáfora das memórias desses corpos latino-americanos. Corpos que estão presentes, ainda que materialmente ausentes, não só de Tadeo, mas de todos aqueles que se encontram com suas histórias silenciadas e marginalizadas, que se veem no buraco da ausência e do esquecimento. Nessa perspectiva, a memória é a manifestação de poder alcançada por meio da palavra, uma vez que a tentativa de não deixar Tadeo (e sua história) cair no esquecimento fomenta a provocação de outras histórias, semelhantes a de Tadeo, a vir à tona. Isso pode ser percebido no fragmento a seguir:

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)

Logo nas primeiras páginas da obra, é evidenciado esse desejo de presença, de permanência da memória. Ao dizer “Contarlos a todos”, Antígona resgata a ideia de que todo corpo é importante, todo corpo deve ser lembrado, porque este poderia ser o meu corpo, poderia ser de um dos meus, mas, para muito além dessa individualização, contar os corpos é recordar, é não deixar esquecer essa memória coletiva. Assim se constitui essa obra que, para representar esse corpo Tadeo que é um corpo Antígona González, traz a voz de tantas outras mulheres, tantas outras Antígonas à procura de tantos outros Tadeos.

A obra dramática é um monólogo-poema elaborado a partir da bricolagem de textos acadêmicos, textos de ficção e de não ficção, todos de vozes femininas que reivindicam as memórias de corpos que foram esquecidos. Da mistura dessas variadas formas de se manifestar a linguagem é que a obra Antígona González vai se configurando também como ausência de um gênero específico, sendo essa ausência linguística também o que constitui a presença de uma nova maneira de dizer, que soma espaços em branco com espaços escritos, linguagem poético com dramática e que se junta com o relato, todas para nos contar dessas memórias. Então, de uma memória, íntima, individual de uma única Antígona González, outras memórias, também individuais, são contadas, em uma junção de vozes-memórias semelhante à das linguagens utilizadas nessa obra, para que, juntas, constituam uma memória coletiva, que é justamente essa memória-corpo que essas Antígona González, destemidamente, reivindicam.

É nesse movimento de memórias construídas amparadas também na lembrança de outras que se faz o corpo Antígona González. Como salienta Halbwachs (1990), isso talvez ocorra porque, em verdade, nunca estamos sós, portanto, nossas memórias são sempre, em certa medida, coletivas. Assim, mesmo que silenciadas (talvez porque silenciadas), é que a

voz-memória dessas Antígonas se faz tão forte, necessária e presente. Manifesta-se como potência contra o silenciamento, desencadeando, então, a construção dessa memória subjetiva que é a obra *Antígona González*. Essa memória que também é corpo, à procura de corpos (outros e seu). Quais outros corpos Antígona pode encontrar ao reviver, manter viva, a memória desses corpos? A quais outros lugares essas memórias podem nos levar? Quantos silêncios serão ditos a partir desse grito dessa Antígona? E quantas outras Antígonas, ao ouvi-la, vão se manifestar?

Como que para responder a esses questionamentos, ao final da obra, Sara Uribe faz dois apontamentos: “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe / y queremos nombrarlas voces de las historias que / ocurren aquí.” (Uribe, 2012, p. 97) e “[Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil / veces y él muera mil veces.]” (Uribe, 2012, p. 99). Por fim, na última página da dramaturgia, a autora propõe: “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” (Uribe, 2012, p. 101). Essas três construções finais da obra, exemplificando a obra como um todo, nos dizem tanto pelo conteúdo linguístico quanto pela distribuição espacial da escrita.

No que concerne ao que está escrito, como que em um chamado para que todas as Antígonas se façam presentes para tornar voz o silêncio, a ausência, dos corpos perdidos. Sandra Muñoz, Sara Uribe, Antígonas todas, fazem da presença, da língua, o ato de resistência, o ato de enterrar e, dessa forma, dignificar todos os corpos perdidos. Assim, dois elementos constituem essas memórias: a escrita e o corpo. Por meio da arte da escrita e da encenação, evidencia-se a memória daqueles que já não podem mais falar, fazendo, então, de Antígona González uma obra que cumpre a essência de toda a arte, em especial, a arte dramática, uma vez que “incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social” (Peixoto, 1980, p. 13). Já os corpos, tanto os das Antígonas quanto os de Tadeo(s), são marcados pela história, pela memória, uma vez que, conforme salienta Assmann ao trazer a voz de Pierre Clastres, “As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em

si as marcas da memória, o corpo é memória”. (Assmann, 2011, p. 264). Esses corpos marcados, sejam por cicatrizes seja por uma tentativa de apagamento (ou, em muitos casos, pelos dois), corporificam a ausência, tornando-as presença.

Esse vai e vem entre presença e ausência é também marcado (por que não?) linguisticamente na obra poético-dramático. Ainda fazendo menção aos três apontamentos do final da obra de Uribe, percebemos que cada uma daquelas falas, pequenas falas em espaço, ocupam duas páginas inteiras do livro. Esse espaço em branco, que ocorre tantas vezes ao longo da escrita dessa obra, podemos lê-lo aqui como o dizer do não-dito, a marca do silenciamento, da ausência. Ausência de corpos. A ausência de palavras. Nesse contexto, podemos dizer que a maior (im)potência desse silêncio/ausência seja justamente o de não ser objetivo, racional, organizado, o que abre espaço para que possamos pensar, “organizar” e expressar aquilo que foi negligenciado (silenciado) pela linguagem “tradicional”, transformando-se, portanto, na sua maior potência. Os espaços em brancos dizem tanto quanto os espaços preenchidos com a escrita na folha de papel, assim como os corpos presentes das Antígonas dizem tanto quanto os corpos ausentes que por elas são procurados.

A obra de Uribe se constitui, assim, como um duelo entre a ausência e a presença, entre o não dito e o dito, entre o esquecimento e a sua recusa, com a manutenção da memória, como um ato de resistência. Acerca dessa característica da obra, pode-se completar que “Los cuerpos que faltan son los cuerpos perdidos, y la búsqueda de la hermana, que se tensa con la universalidad del mito griego, es una búsqueda que pretende enfrentar la conversión de la pérdida en ausencia y, con ello, en un olvido imposible de deshacer.” (Cabrera García, Alirangues López, 2019, p. 56). Ao trazer para o texto poético-dramático a busca desses corpos perdidos, Antígona González evidencia essas memórias-corpos, transforma o esquecimento, a perda em palavras e essas, em memórias presentes.

Dessa forma, podemos perceber que é por meio da escrita, da linguagem, seja ela dita ou não dita, presente ou ausente, que Antígona González nos faz olhar e, ao olhar, manter vivo na memória a história desses corpos que se perdem, que morrem por ne-

gligência, por ausência. Assmann (2011, p. 195) bem aponta que “a escrita é uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento.”, e é por essa perspectiva que Uribe pensa a obra poético-dramática. As múltiplas vozes, de múltiplos canais de comunicação, as inúmeras referências colocadas ao longo do texto, referências acadêmicas, textos literários, textos jornalísticos, blogs, enfim, todos, produzemo clamor dessas vozes-corpos esgotados e, como consequência disso, a não segunda morte. Como podemos ver no seguinte fragmento:

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu
ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla
la volviera menos real. No querían decirme nada
porque sabían que iría a buscarte. (Uribe, 2012, p. 22)

A ausência de respostas é a presença da tentativa de silenciamento, de determinar ao esquecimento. Entretanto, é justamente essa ausência que provoca as Antígonas, que as fazem mover, que as fazem falar e, no caso de Sara Uribe, escrever. Segundo Assmann, a escrita possui, como já apontado anteriormente, uma dupla função, uma vez que, ao escrever (dizer) algo, omite-se outro ponto, outro dizer, pois “Embora, no entanto, o gesto de escrever e gravar seja tão análogo à memória, a ponto de ser considerado a mais importante metáfora da memória, o *medium* da escrita também foi visto como antípoda, como antagonista e destruidor da memória.” (Assmann, 2011, p. 199). De acordo com a autora, isso ocorre porque, quando se tem o artifício da escrita e, com ele, a teórica garantia da eternidade, pouco se exercita o recordar e, dessa forma, ficaríamos reféns do que foi escrito. Contudo, o que Uribe e tantos outros artistas propõem é justamente dizer aquilo que já não foi dito, expressar o que outrora foi silenciado, fazer presente o que estava na ausência, ou seja, é justamente não ficar refém da história/memória oficial, como apontado já na parte final do livro, “Este libro está dedicado a todas las Antígonas y Tadeos, a los miles de des-

aparecidos en una guerra injusta y, por supuesto, inútil. Sin justicia no hay descanso posible. Ni remanso alguno.” (Uribe, 2012, p. 111)

O espaço desse movimento, presença-ausência na construção/permanência de memórias se dá em Antígona González por meio da linguagem escrita. Com a exploração da escrita dita e não dita, pelos espaços preenchidos e não preenchidos por letras no papel, Uribe mostra-nos o luto do desaparecimento, mais doloroso do que o da morte, pois há a ausência de corpo. Uribe materializa (e não materializa também) esse(s) corpo(s) na sua escrita, manifestando sua(s) memória(s). Processo semelhante poderíamos observar em algumas obras de Doris Salcedo, que, com uma linguagem diferente, a linguagem da performance artística, também lida com o vazio do desaparecimento, transformando essa ausência em presença com as suas obras.

4. *Doris Salcedo*

Doris Salcedo (1958) é uma artista Colombiana que nas últimas quase três décadas tem abordado nas suas distintas obras, que incluem instalações, esculturas e até contra monumentos (fragmentos, 2019), a questão da memória e suas formas de presença e ausência. É a linguagem artística a melhor forma com que Salcedo tem conseguido explorar as memórias da guerra e da violência históricas da Colômbia, entrelaçando e colocando em tensão constante memória / esquecimento, presença / ausência, memória individual e coletiva, violência física / violência política. Trazendo as marcas que impedem o esquecimento segundo Assmann já citado, na sua própria memória e, portanto, no seu próprio corpo dessa violência. Salcedo sofreu o desaparecimento de familiares a causa do conflito colombiano. Porém, a memória coletiva e a violência política se apresentam como foco nas suas obras, tal como Uribe em Antígona González, a linguagem artística procura de alguma forma fazer presente as ausências que a violência deixa, não querendo substituir a voz dos

corpos que não estão mais, mas fazê-los memória e tirá-los do silêncio ao que podem ser sometidos pela mesma violência que provocou seu desaparecimento ou morte.

A procura de memórias parece criar a possibilidade do surgir de outras memórias incontáveis, como acontece também no caso da Antígona de Uribe e as Antígonas que podem surgir com ela, que parecem começar sempre desde um tempo passado, mas que surgem no presente e fortalecem a sua relação com ele, tanto no tempo histórico como factual. Pois, ao final, as memórias da violência se referem a pessoas e a corpos que têm presença real, a familiares que vivem o luto, o duelo, a dor e as consequências da violência na própria pele, a cidadãos que recolhem coletivamente as consequências de guerra na estrutura social e institucional do próprio estado e das próprias relações que tem entre se.

Entre as obras mais reconhecidas de Salcedo encontram-se *Atrabiliarios* (instalação, 1992), *La casa viuda* (instalação, 1992-1994) *Unland. La túnica del huérfano* (instalação, 1997), *Noviembre 6 y 7* (instalação, 2002), *Topografía de la guerra* (instalação, 2003), *Homenaje a los diputados del valle* (instalação, 2007), *Shibboleth* (instalação, 2007 – 2008), *A flor de piel* (2012), *Palimpsesto* (instalação, 2017- 2018), *Quebrantos* (2019), *Fragmentos* (2019). No seguinte escrito, as obras das quais se fará a análise por sua maior relação com o tema do artigo e da obra Antígona González de Sara Uribe são: *Noviembre 6 y 7* y *Quebrantos*, sem deixar de citar ou fazer comparações com outras obras que podem ser pertinentes para discussão dos conceitos de presença e ausência na constituição da memória de uma forma mais ampla.

Na análise de Antígona González, a busca pelo ausente provoca a sua própria manifestação, a sua memória, com rastros de um corpo ou corpos que já não estão presentes, manifestam-se para o leitor, assim, de forma metafórica, mas fazendo presença na memória de quem os lê. Nas obras de Salcedo, acontece de forma similar, mas numa linguagem diferente. A instalação *Noviembre 6 y 7*, foi feita no palácio de justiça da Colômbia, na cidade de Bogotá, em 2012, mesmo lugar que foi atacado na mesma data do ano de 1985, deixando um número de 94 pessoas falecidas e algumas desaparecidas, fatos que até hoje permanecem de forma confusa e envolvem altos cargos militares e o próprio estado. A instalação

corresponde a uma intervenção em que foram sendo colocadas cadeiras penduradas no palácio de justiça em vários intervalos de tempo, de forma que cada uma corresponde de forma metafórica a um falecido, e a hora em que foi colocada, ao horário de seu falecimento, até chegar no último falecido e no horário em que concluiu o ataque e retomada por parte dos militares.

Percebe-se novamente o surgir da presença de corpos ausentes através de sua rememoração, mesmo que de forma metafórica, frente à ausência, recordar, construir a memória no constante presente através da lembrança do passado, como refere Beatriz Sarlo.

Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes; los personajes articulan grupos que pueden presentarse como más o menos favorables a la independencia respecto de factores externos a su dominio. (Sarlo, 2005, p. 13)

A articulação dos corpos ausentes de forma metafórica e simbólica quase 17 anos depois no horário quase exato em que faleceram, mas no tempo presente, poderíamos dizer que foi o objetivo da artista. Uma das coisas que diz a nós, espectadores e leitores dessa instalação, é o seu sentido trágico dos acontecimentos que se tornam presentes na rememoração simbólica feita com cadeiras e a cronometria do tempo. A vida de alguém parou de viver naquele exato momento em que a cadeira desce e se mantém durante dois dias que dura a obra. É metáfora corporal que questiona aos pedestres, aos espectadores que a vemos agora (no futuro) sobre os corpos, o valor da vida, sobre o que é presença e ausência do outro. O tempo simbolicamente marca a memória dos corpos perdidos na violência, os

chama ao presente para a leitura do observador. No entanto, a rememoração tem uma forma fragmentaria visto desde o sentido da *posmemoria* que Sarlo refere-se “los discursos de la posmemoria renuncian a la totalización no sólo porque ya ninguna totalización es posible sino porque ellos están destinados esencialmente al fragmento.” (2005, p. 142) Isso é possível também desde uma perspectiva não autoritária, dada pela crise dos discursos históricos. Assim, a rememoração e a memória nunca é completa, desde a suas formas de suscitá-la pelo artista ou escritor, até pela leitura do observador/ leitor.

Após a obra *6 e 7 de novembro*, Salcedo criou uma instalação também no espaço público, na oitava Bienal de Istanbul chamada *Topografía de la guerra* (2003) inspirada na instalação do palácio de justiça na Colômbia, em que repete as cadeiras como elementos simbólicos só que nesse caso preenche o espaço vazio entre dois prédios com 1550 cadeiras que dão a sensação de vala comum e que talvez possa ter relação com o genocídio do povo armênio pelo império turco otomano na primeira guerra mundial.

Essas duas e outras obras de Salcedo, como se analisa mais a frente, possuem também um caráter especialmente de vestígio ou rastro, em que o espectador tem que procurar o que há por trás da aparência dos objetos ou o que eles querem representar. Esse rastro se apresenta no sentido em que Walter Benjamin reflete sobre as fotografias de Eugène Atget “elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas” (Benjamin, 1955, p. 5). A instalação dá rastros como o espaço e o tempo onde acontecem, nos dois casos anteriores não tanto o material quanto seu sentido metafórico, às vezes correndo o risco de parecer vago e cheio de conceptualização para quem não conhece o contexto anterior e presente das obras. Por outro lado, criam mais questionamentos que propriamente reparações reais das vítimas. Talvez possa acontecer uma reparação no campo da memória, mas também nunca total nem completa como já foi dito. Coloca em tensão a memória da violência e seus partícipes, da dor, da ausência, do silêncio do estado, ajudam a lembrar, criar memórias, mas se apresentam longe de ser uma verdade ou voz absoluta dos acontecimentos e seus atores.

É no contexto anterior que surge também a obra *Quebrantos* (2019), que, segundo a própria artista, “é uma ação de luto que procura honrar à memória dos líderes (sociais) assassinados na Colômbia” grifou meu (Salcedo, 2019) sendo um chamado a mais ações de luto para compreender a situação de quebra social e institucional em que o país está e como as vozes que representam ações sociais e comunitárias estão sendo assassinados. Portanto, é essencial que esses seres que levantam sua voz sejam nomeados e que eles permaneçam apesar de não estar mais em corpo vivo.

Quebrantos se forma no contexto da implementação do acordo de paz feito entre a guerrilha das FARC e o governo da Colômbia a finais do ano de 2016, no qual foi acordado, entre outras coisas, a criação da *Jurisdicción Especial para la Paz* ou *Justicia Especial para la Paz* J.E.P, “tiene la función de administrar justicia transicional y conocer de los delitos cometidos en el marco del conflicto armado que se hubieran cometido antes del 1 de diciembre de 2016.” (Jurisdicción Especial para la Paz, 2021). Sendo essencialmente o mecanismo de justiça transicional que julga os membros das FARC e quem estiver relacionado aos fatos violentos acontecidos antes do ano de 2016. Assim, do momento da criação da obra até hoje, o acordo não tem, em sua maioria, sido implementado pelo governo, negligenciando aspectos como a segurança de líderes sociais e comunitários, o que resultou em assassinados sem maiores esclarecimentos das causas e autores desses crimes.

Salcedo traz à tona os nomes como forma de rememorar, de recordar e assim fazê-los presentes, o que o nome significa é toda a história que ele tem por trás, a luta por direitos sociais das comunidades onde estes trabalhavam, “En la medida en que nombramos estos nombres nosotros logramos que ellos estén aquí, en nuestra vida, en nuestro mundo, en nuestro presente. No estamos hablando simplemente de ausencias sino, de unas presencias que tienen un poder enorme para convocar a toda la sociedad a actuar.” (Salcedo, 2019) A voz do outro, falecido nesse caso, é a voz dos que permanecem presentes com o mesmo objetivo, são impressões de um ser que ainda permanece nos outros e de alguma forma se encaixa na hipótese de Andreas Huyssen sobre a prominência dos discursos

atos atuais da memória-história “...nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança...” (2000, p. 28).

A artista leva sua obra fora do museu, entendido como espaço fechado e institucionalizado, para o público geral, para contemplar a possibilidade da reconstituição das memórias coletivas das que fala Halbwachs. Da mesma forma, na sua proposta de instalação, Salcedo considera para a metaforização das presenças dos corpos ausentes o lugar, o material e a forma em que é intervindo. Levantando a questão “da especificidade do meio...em toda a sua complexidade histórica, técnica e teórica” da que Huyssen (2014, p. 32) chama atenção nos estudos da mídia com relação aos estudos da memória e o modernismo. Acontecendo na *Plaza de Bolívar*, em Bogotá, onde estão localizados também o Congresso da República, o Palácio de Justiça, o Capitólio Nacional e a prefeitura de Bogotá, sendo um chamado direto para o estado Colombiano. O material com que foram feitos os nomes foi vidro, que ao mesmo tempo foram sendo colocados e quebrados cuidadosamente para metaforizar a fragilidade da vida.

El país en estos últimos ocho meses hemos notado un deterioro radical de la calidad de vida en Colombia, los asesinatos se han incrementado, entonces el vidrio nos está hablando de algo que es frágil que si no se trabaja con cuidado se rompe, es frágil como la vida y además el vidrio es un material que no se puede remendar, como la vida, la vida se perdió y se perdió. Entonces por eso el vidrio es una metáfora muy clara que señala tanto la fragilidad como la imposibilidad de devolver vida aquello que ya ha sido asesinado. (Salcedo, 2019)

O fato de reescrever os nomes das pessoas ausentes não significa o desejo de procura da eternidade, mas uma incessante luta pelo não esquecimento, uma procura por tocar a comoção que produzem a ausência das mortes, igualmente o que acontece na obra de Sara Uribe, e dessa forma conseguir uma mudança profunda da situação política e social do país. O símbolo dos nomes escritos com vidro são um sinal da força da imagem que Aleida Assmann refere quando diz que “as imagens estão mais próximas da força impregnante da memória e mais distantes da força interpretativa... o poder das imagens procura seus próprios caminhos de mediação” (2011, p. 244). A instalação procura, no diálogo com o observador, um lugar de memória, sendo possível até percebermos uma intenção de Salcedo em colocar, na sua obra, o seu desejo de provocação e mudança na materialidade factual da política e da realidade social do país, impressão que é ratificada na fala da artista “así si cada muerte tiene dolientes, si cada vida es llorada vamos a lograr otro país definitivamente” (2011, p. 244)

Tal vez, essa mudança não possa ser garantida só com o lamento que possa produzir a memória dos nomes, ou com uma obra artística, mas sim importantes questionamentos das decisões políticas que cabem aos direitos humanos da sociedade e do povo de um país como a Colômbia, podendo se estender, claro, a outros casos. É importante considerar isso, para não cair num vazio de reivindicações que podem disfarçar interesses particulares como salienta Huyssen “...a ubiqüidad das reivindicações de direitos é paralela à inflação das reivindicações da memória, e tanto o discurso dos direitos quanto o da memória são alvos fáceis de abuso, como véu político para encobrir interesses particulares.” (2014, p. 201). Não com isto querendo dizer que a artista tente fazer isso nessa última citação, mas o risco que correm os próprios discursos da memória e dos direitos humanos quando são direcionados a interesses particulares.

O chamado é para as vozes coletivas, para a memória coletiva, e para que esta aconteça é necessário a manifestação de vozes, formas, escritos, narrativas, enfim documentos

que trazem o passado para o tempo presente, documentos que não só notificam o acontecido na história, mas questionam e talvez possam modificar o presente. O documento como assinalado por Foucault como o principal problema da história, salientando ainda que “...não é o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, *memória*: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que não se separa” (Foucault em, Le Goff, 1990, p. 471). Dessa forma, a soma de documentos artísticos como as obras de Doris Salcedo, e/o literários como da Sara Uribe, das canções de Calle 13 e de tantas outras linguagens artísticas criam as memórias que compõem a história e produzem a presença daqueles corpos ausentes, em outras vozes no presente, em outros corpos, em outras formas. Entretanto, por mais que as metáforas nas obras artísticas às vezes possam parecer vagas e inofensivas, apresentam-se junto com outras formas de linguagem para chegar ao leitor e ao espectador, em que as palavras objetivas e fatos essencialmente racionais não chegam e, assim, talvez estejam criando espaços de memória.

Conclusões provisórias

A poetisa Sara Uribe e a artista Doris Salcedo, a partir de diversas formas de linguagem, colocam em tensão conceitos como ausência e presença em relação à memória, no caso de Uribe às vozes das Antígonas, em Salcedo aos seres mortos de forma violenta que já não estão presentes, no entanto, as duas trazendo as vozes como presença dos corpos ausentes. A linguagem literária e artística procura no presente um lugar para memória dos corpos ausentes como forma de resistência ao esquecimento social e político. No entanto, os textos literários e visuais só podem garantir, tal vez, uma conexão com seus observadores-leitores, que os questione sobre a história e as memórias que constroem, sendo uma relação não menor, pois torna-se o caminho para reconstituição de uma memória coletiva

que se ergue na recordação e na memória histórica e que parte do “...descobrimento entre presente e passado, é iniciada a invenção da história nacional, a construção de uma memória coletiva que se apresenta como busca do passado perdido nesse abismo.”(Assmann, 2011, p. 59) constituindo-se documentos memorialísticos e históricos.

Por outra parte, a vigência do sentido das obras de Uribe e de Salcedo continuam sendo importantes para o chamado dos corpos e das vozes ausentes às quais elas se referem diretamente. Mas também são modelos para os processos de memória histórica e recordação de memórias, como podem ser as recentes manifestações sociais como o movimento *Black Lives Matter*, surgido pela morte de George Floyd e outros afrodescendentes nos Estados Unidos da América, os protestos no Chile em 2019-2020 contra o governo de Sebastián Piñera, que deixou ao menos dezoito mortes confirmadas pelo governo, os protestos em Hong-Kong, em 2019, que deixaram quatro mortes confirmadas, e os mais recentes protestos iniciados a finais de abril de 2021 na Colômbia contra as políticas do governo, deixando um número de quarenta e dois mortes confirmadas até finais de maio.

Assim, as obras literárias e artísticas relacionam o passado e o presente e questionam seu valor de memória e histórico, podem trazer à tona as memórias, de uma forma que a linguagem excessivamente objetiva não alcança, incluindo-se na retórica da memória coletiva que Astrid Erll menciona e da qual diz se manifesta em variados modos, nós classificamos as obras de Sara Uribe e Doris Salcedo em alguns deles: “En el *modo asociado con la experiencia*, lo relatado se muestra como objeto de la memoria comunicativa cotidiana. En el *modo monumental*, lo representado se muestra como vinculante de un horizonte cultural amplio (nacional, religioso) de sentido... En el *modo reflexivo*, la obra literaria hace posible una autoobservación mnemocultural.”(2012, pp. 230, 231). Compreendemos as representações que elas fazem como textos que serão lidos pelo leitor-observador de forma que crie uma análise e reflexão na sua memória individual e seja refletido nas memórias coletivas.

Tal como o fragmento da canção que inicia este texto elucidada, as obras aqui analisadas constroem e possibilitam que nós, leitores, construamos também essas memórias para

que continuemos a caminhar. *Un Pueblo sin piernas, pero que camina*. Essas pernas, aqui, são a linguagem, metaforizada, artística, literária e que, pela sua potência, possibilita o caminhar, o (res)significar memórias.

© Bruna Franco Neto, Miguel Angel Ariza Benavides, Ângela Guida

Referências

- Assmann, Alaida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- Benjamin, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1955
- Cabrera García, Elisa; Alirangues López, Miguel. Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en Antígona González. *Impossibilia*. Revista Internacional de Estudios Literarios. n. 18, p. 36-65, 2019.
- Calle13. *Latinoamérica*. Álbum Entren los que quieran. Porto Rico: Sony Music Latin, 2010. 298 min.
- Erl, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Uniandes. 2012
- Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- Huysen, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000
- . *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2014.
- Jurisdicción Especial Para la Paz. *Jurisdicción Especial para la Paz*. (20 de Maio de 2021). Pego de <https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx>
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP. (1990).
- Morigi, Valdir; Bonotto, Martha. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143-161, 2004.
- Peixoto, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- Salcedo, Doris. Doris Salcedo explica su obra, Quebrantos. (E. espectador, Entrevistador). 12 de Junho de 2019.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de memoria y el giro subjetivo: Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. México: Sur+ ediciones, 2012.