

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO – FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DOUTORADO EM
ESTUDOS DE LINGUAGENS**

BRUNA FRANCO NETO

**A DESOBEDIÊNCIA POÉTICA DE CORPOS-ANTÍGONAS: CENAS DE CORPOS
QUE NÃO IMPORTAM**

**CAMPO GRANDE, MS
2024**

BRUNA FRANCO NETO

**A DESOBEDIÊNCIA POÉTICA DE CORPOS-ANTÍGONAS: CENAS DE CORPOS
QUE NÃO IMPORTAM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutora em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Linha de pesquisa: Estudos literários e interartes

Orientação: Profa. Dra. Angela Maria Guida.

CAMPO GRANDE, MS

2024

BRUNA FRANCO NETO

**A DESOBEDIÊNCIA POÉTICA DE CORPOS-ANTÍGONAS: CENAS DE CORPOS
QUE NÃO IMPORTAM**

Profa. Dra. Angela Maria Guida
Orientadora / Presidente
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos
Membro titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS

Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto
Membro titular
Universidade Federal da Grande Dourados – PPGLetras /UFGD

Profa. Dr. André Rezende Benatti
Membro titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – PPGLetras /UEMS

Profa. Dra. Igor Teixeira Silva Fagundes
Membro titular
Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGDan /UFRJ

Profa. Dra. Patrícia Graciela da Rocha
Suplente interno
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS

Às minhas sobrinhas, Rosa e Rita, que transformaram os dias da minha vida.

A (à) nova geração de mulheres.

Às mais de 400, 500, 600, 700 mil pessoas...

AGRADECIMENTOS

Pensar na palavra “gratidão” é pensar grande. Talvez isso esteja sugestionado pelo “ão” no final da palavra. Ao longo desses (muitos) quatro anos de doutoramento, muitas pessoas foram grandes pra mim. E muitas pessoas me engradeceram muito. E talvez tenha muitos “muitos” aqui, mas só na multiplicidade conseguimos criar viver escrever. A todos os “aões” que passaram pela minha vida, muito obrigada. Como ilustração desses tantos, agradeço:

A Heme Costa e Tiago Chaves, produtores do Cabeça de Cuia, que tão gentilmente compartilharam comigo as aspirações e os resultados do Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*. Obrigada pela confiança no eu pesquisadora-artista.

À Professora Dra. Angela Maria Guida, por confiar em meu potencial e aceitar me orientar na elaboração deste trabalho. Agradeço pela atenção, paciência, dedicação e pelas produtivas e enriquecedoras orientações.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, UFMS/PPGEL, pelo conhecimento compartilhado durante as disciplinas e pelo empenho/dedicação no tão delicado momento pandêmico que vivenciamos.

Às Professoras Doutoradas Leoné Astride Barzotto e Rosana Cristina Zanelatto Santos, por terem participado da minha banca de qualificação, terem sido o meu momento-tirésias e contribuído, ambas, de forma tão decisiva para o enriquecimento do meu trabalho.

Ao grupo de pesquisa Lumiar, pelas leituras e pelos encontros compartilhados. Trocar com vocês trouxe leveza e constância para a lida acadêmica. Desse grupo diverso e rico, gostaria de destacar os colegas Miguel Benavides e Daniel Machado, que além de compartilharem a mesma orientadora, compartilharam comigo cafés, discussões, conversas aleatórias de corredor, artigos, essas coisas simples e essenciais da vida (acadêmica). E o colega Gleidson Melo, sempre gentil e prestativo, foi companheiro de pesquisa atento e sensível, sempre procurando acolher o próximo.

Ao Instituto Federal da Paraíba, campus Patos, por me proporcionar o período de afastamento para conclusão desta pós-graduação.

Aos diretores e amigos do Grupo de Teatro Fulano di Tal, Edner Gustavo e Marcelo Leite, por me proporcionarem a vivência teatral dos últimos anos e ao Leandro Cazula, do Grupo de Teatro Identidade, com o qual eu iniciei minhas primeiras

vivências teatrais. E aos amigos que o teatro me trouxe durante esses anos de doutoramento, Isaías Farias, Leonardo Miyahira, Jeferson Motta e Jakson Yamashita. A coletividade se fez forte, presente e grandiosa com vocês.

Às amigas e aos amigos que me abraçaram e me afetaram ao longo da vida, acadêmica, artística, na infância e na adultice. Mariana Lages, minha amiga de infância que já conheceu tantas versões de mim quanto os vinte e nove anos de amizade permitiram existir. Às Luluzinhas, que souberam se fazer presentes na distância e foram ouvidos atentos e generosos. Ana Alice Gargioni, Mariana Lemes e Celeste Souza, que foram leitoras, colaboradoras, ouvidos atentos e lugares de afeto, de respeito e de compreensão nas tramas de um doutoramento. Marina Fuji, sempre gentil, proativa e prestativa, diminuindo as distâncias geográficas e as dificuldades editoriais. Ao Erison Carlos Monteiro, que é permanência de afeto e olhar atento, curioso, me inspirando (a ser) e me afetando sempre. Ao Gustavo Maia, amigo de tantos caminhos e muitas histórias.

Às Amorejas da minha vida, Franciele Moraes, Gilmara Brito, Karla Porto, Liliane Miranda, Milena Garcia, Nathany Ono e Verônica. Nossa amizade se forjou em um momento difícil de nossas vidas e o companheirismo, a desobediência e a conversa à toa (e bem alta) nos fortificou.

Às amigas que a cidade de Patos me trouxe, Amanda Tamires, Hannah Dora, Maíra Villamagna, Maria Eduarda Moraes, Moema Dantas e Rodrigo Cunha. Intensas, quentes e aconchegantes, como o sol do Nordeste ou um cuscuz bem fofinho, a amizade de vocês me foi família em muitos momentos.

Aos amigos da Educação Matemática, Katy Leão, Douglas Souza, Calson Guerreiro e Jéssica Costa. Amigos de outras áreas, com as mesmas questões.

Aos meus pais, Rosângela e André. Vocês me ensinaram o caminho da educação e, assim, se fizeram exemplos que tenho pra vida toda; para vocês todo agradecimento é miseravelmente inferior ao ânimo que me proporcionaram. À minha irmã, Vanessa Neto, que me mostra todos os dias como é ser uma profissional competente, dedicada, e uma mulher atenciosa, integradora e amorosa. Além disso, ela também é a responsável por deixar os meus dias imensamente mais felizes e floridos com a Rosa e a Rita. E à toda minha família, especialmente às mulheres, tias, primas, avós, que sempre foram exemplos de força e coragem.

*Soy, soy lo que dejaron
Soy toda la sobra de lo que se robaron
Un pueblo escondido en la cima
Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima
Soy una fábrica de humo
Mano de obra campesina para tu consumo
Frente de frío en el medio del verano
El amor en los tiempos del cólera, mi hermano
El sol que nace y el día que muere
Con los mejores atardeceres
Soy el desarrollo en carne viva
Un discurso político sin saliva
Las caras más bonitas que he conocido
Soy la fotografía de un desaparecido
La sangre dentro de tus venas
Soy un pedazo de tierra que vale la pena
Una canasta con frijoles
Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles
Soy lo que sostiene mi bandera
La espina dorsal del planeta es mi cordillera
Soy lo que me enseñó mi padre
El que no quiere a su patria, no quiere a su madre
Soy América Latina
Un pueblo sin piernas, pero que camina, ¡oye!*

[...]

Latinoamerica, Calle 13

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma investigação sobre a apropriação e a desapropriação, nos termos de Rivera Garza (2013), pela América Latina contemporânea da figura clássica Antígona. Assumindo uma perspectiva adjetiva de antígona, o trabalho explora novas possibilidades interpretativas de corpos-antígonas latino-americanas por meio da arte performática e da literatura. Para isso, ele se divide em dois momentos. No primeiro, compartilho as experiências de minhas vivências artísticas, tanto como artista quanto como espectadora e pesquisadora. Nessa troca, compartilho leituras a partir da vivência artística da minha participação no Projeto *Agora Antígona — Performance em Rede*, desenvolvido pela Grupo e Produtora Cultural Cabeça de Cuia, da Bahia, no início da pandemia de 2020. Esse projeto convocou artistas a reinterpretarem o mito de Antígona por meio de performances realizadas em rede, enfatizando a relevância contemporânea da desobediência e da resistência encarnadas pela personagem. Na reflexão proposta sobre as performances, trago algumas considerações acerca da performance, especialmente sob o olhar de Cohen (2002) e de Zumthor (2007), o primeiro elucidando a performance enquanto arte de fronteira, múltipla, e o segundo propondo a performance como um ato da linguagem, dotada de corporeidade. No segundo momento, volto a falar a partir da obra literária que aqui será lida: *Antígona González*. Uma obra latino-americana que, ainda que recupere a figura mitológica grega, transcende-a para as lutas do lado de cá, trazendo para o seu poema-dramatúrgico várias vozes de muitos corpos-antígonas, ficcionais e não-ficcionais. A leitura analítica de *Antígona González* vai se compondo por meio de três pontos especiais. São eles: o corpo, a desobediência e a memória. Esses pontos também são discutidos se entrelaçando e resgatando a abordagem performática trazida na primeira parte. O corpo lido nessas obras, literária e performática, vai sendo construído e amparado nas teorias de David Lapoujade (2002), Deleuze (2002), Le Breton (2007), José Gil (1997), Butler (2019) e Henz (2012). O corpo, nessas obras, é entendido não apenas como uma entidade física, mas como um espaço de resistência, criação de sentido e elaboração de memórias. A desobediência é outro ponto fundamental do trabalho, abordada tanto como um ato político quanto como uma prática epistêmica. Para amparar a discussão, são trazidas as teorias de Frédéric Gros (2018), Judith Butler (2022), Walter Mignolo (2008) e outros para demonstrar como a desobediência desses corpos-antígonas, nas obras analisadas, se manifesta como uma resistência à necropolítica (Mbembe, 2018) e ao controle social, político e cultural. A desobediência é, portanto, vista como uma alternativa radical e poética à violência do estado e à hierarquização da vida. Entrelaçando toda a escrita do trabalho, a memória é explorada como um processo de construção e reconstrução contínua, mediado pela arte, literária ou não, e pela performance. Para tanto, é proposto diálogo com os trabalhos de Assmann (2011), Gagnebin (2006) e Rivera Garza (2013) para argumentar que as obras literárias e performáticas investigadas não apenas recuperam memórias silenciadas, mas também criam novos espaços de resistência e identidade. A memória, na perspectiva do trabalho, é um ato de desobediência contra a história oficial e os regimes de esquecimento.

Palavras-chave: Antígona; corpo; memória, desobediência.

RESUMEN

El presente trabajo presenta una investigación sobre la apropiación y la desapropiación, en los términos de Rivera Garza (2013), por parte de la América Latina contemporánea de la figura clásica de Antígona. Asumiendo una perspectiva adjetiva de antígona, el trabajo explora nuevas posibilidades interpretativas de cuerpos-antígonas latinoamericanos a través del arte performático y la literatura. Para ello, se divide en dos momentos. En el primero, comparto las experiencias de mis vivencias artísticas, tanto como artista como espectadora e investigadora. En este intercambio, comparto lecturas basadas en la experiencia artística de mi participación en el Proyecto *Agora Antígona — Performance en Red*, desarrollado por el Grupo y la Productora Cultural Cabeça de Cuia, de Bahía, al inicio de la pandemia de 2020. Este proyecto convocó a artistas a reinterpretar el mito de Antígona mediante performances realizadas en red, enfatizando la relevancia contemporánea de la desobediencia y la resistencia encarnadas por el personaje. En la reflexión propuesta sobre las performances, presento algunas consideraciones acerca de la performance, especialmente bajo la perspectiva de Cohen (2002) y Zumthor (2007), el primero elucida la performance como un arte de frontera, múltiple, y el segundo propone la performance como un acto del lenguaje, dotado de corporeidad. En el segundo momento, vuelvo a hablar a partir de la obra literaria que será leída aquí: *Antígona González*. Una obra latinoamericana que, aunque recupera la figura mitológica griega, la trasciende hacia las luchas de este lado, trayendo a su poema-dramaturgia varias voces de muchos cuerpos-antígonas, ficticios y no ficticios. La lectura analítica de *Antígona González* se compone a través de tres puntos especiales: el cuerpo, la desobediencia y la memoria. Estos puntos también se discuten entrelazándose y recuperando el enfoque performático planteado en la primera parte. El cuerpo leído en estas obras, literaria y performática, se construye y sustenta en las teorías de David Lapoujade (2002), Deleuze (2002), Le Breton (2007), José Gil (1997), Butler (2019) y Henz (2012). El cuerpo, en estas obras, se entiende no solo como una entidad física, sino como un espacio de resistencia, creación de sentido y elaboración de memorias. La desobediencia es otro punto fundamental del trabajo, abordada tanto como un acto político como una práctica epistémica. Para sustentar la discusión, se incorporan las teorías de Frédéric Gros (2018), Judith Butler (2022), Walter Mignolo (2008) y otros para demostrar cómo la desobediencia de estos cuerpos-antígonas, en las obras analizadas, se manifiesta como una resistencia a la necropolítica (Mbembe, 2018) y al control social, político y cultural. La desobediencia se ve, por tanto, como una alternativa radical y poética a la violencia del estado y a la jerarquización de la vida. Entretejiendo toda la escritura del trabajo, la memoria se explora como un proceso de construcción y reconstrucción continua, mediado por el arte, literario o no, y por la performance. Para ello, se propone un diálogo con los trabajos de Assmann (2011), Gagnebin (2006) y Rivera Garza (2013) para argumentar que las obras literarias y performáticas investigadas no solo recuperan memorias silenciadas, sino que también crean nuevos espacios de resistencia e identidad. La memoria, desde la perspectiva del trabajo, es un acto de desobediencia contra la historia oficial y los regímenes del olvido..

Palabras clave: Antígona; cuerpo; memoria, desobediencia

ABSTRACT

The present work presents an investigation into the appropriation and disappropriation, in the terms of Rivera Garza (2013), by contemporary Latin America of the classical figure of Antigone. Assuming an adjectival perspective of “antigone,” the work explores new interpretative possibilities for Latin American “antigone-bodies” through performative art and literature. To this end, it is divided into two main parts. In the first, I share my experiences from artistic practices, both as an artist and as a spectator and researcher. In this exchange, I share readings based on my artistic experience in the Agora Antigone Project — Performance in Network, developed by the Cabeça de Cuia Cultural Group and Producer, from Bahia, at the beginning of the pandemic in 2020. This project invited artists to reinterpret the myth of Antigone through networked performances, emphasizing the contemporary relevance of the disobedience and resistance embodied by the character. In the reflection proposed on these performances, I bring some considerations about performance, especially through the lenses of Cohen (2002) and Zumthor (2007), with the first elucidating performance as a border-crossing, multiple art form, and the second proposing performance as an act of language endowed with corporeality. In the second part, I return to speak from the literary work that will be analyzed here: *Antígona González*. A Latin American work that, while it recovers the Greek mythological figure, transcends it to address the struggles from this side, bringing into its poetic-dramatic form multiple voices of many “antigone-bodies,” both fictional and non-fictional. The analytical reading of *Antígona González* is composed around three main points: the body, disobedience, and memory. These points are also discussed in a way that intertwines them, retrieving the performative approach introduced in the first part. The body, as read in these literary and performative works, is constructed and supported by the theories of David Lapoujade (2002), Deleuze (2002), Le Breton (2007), José Gil (1997), Butler (2019), and Henz (2012). In these works, the body is understood not only as a physical entity but also as a space of resistance, meaning-making, and memory-building. Disobedience is another fundamental aspect of the work, addressed both as a political act and as an epistemic practice. To support the discussion, theories by Frédéric Gros (2018), Judith Butler (2022), Walter Mignolo (2008), and others are introduced to demonstrate how the disobedience of these “antigone-bodies” in the analyzed works manifests as resistance to necropolitics (Mbembe, 2018) and to social, political, and cultural control. Disobedience is thus seen as a radical and poetic alternative to state violence and the hierarchy of life. Weaving throughout the writing, memory is explored as a continuous process of construction and reconstruction, mediated by art, whether literary or not, and by performance. For this purpose, a dialogue is proposed with the works of Assmann (2011), Gagnebin (2006), and Rivera Garza (2013) to argue that the literary and performative works investigated not only recover silenced memories but also create new spaces for resistance and identity. Memory, from the perspective of this work, is an act of disobedience against official history and regimes of forgetting.

Keywords: Antigone; body; memory, disobedience

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Divulgação do evento: Danielle Anatólio e Andréia Fábia	43
Figura 2 – Foto divulgação de Danielle Anatólio	45
Figura 3 – Saudação ao feminino.....	46
Figura 4 – Terra enegrecida	47
Figura 5 – Terra amassada	49
Figura 6 – Orientações para melhor aproveitamento da performance	51
Figura 7 – Uma oração para a mãe preta	52
Figura 8 – Cena inicial Andreia Fábia	53
Figura 9 – A carne.....	56
Figura 10 – Foto divulgação do evento – Valeria Andrade, Saura, Kalle LUNA Kalle SOL, Cris Fabi.....	58
Figura 11 – cenas iniciais	63
Figura 12 – o vermelho escorrendo no chão	64
Figura 13 – segunda cena.....	64
Figura 14 – o altar na sacada.....	65
Figura 15 – Foto divulgação do evento – Eunice Silva.....	68
Figura 16 – O início do Pandemônio	69
Figura 17 – Heróis não se salvam.....	70
Figura 18 – Foto divulgação do evento – Bruna Neto	71

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	14
PRIMEIRO ATO.....	26
CENA I: CORPOS PANDÊMICOS: AFETOS E AFETADOS	26
1.1 Agora Antígona! — Performance em Rede: o início	32
1.2 Agora! Do dia e das repercussões de algumas cenas antigonas.....	39
1.3 Feminismo e movimento negro: “A gente combinamos de não morrer!”	42
1.4 Lut[a]: O luto não é etéreo.....	57
1.5 Morte pandêmica: éramos 600 mil.....	67
2.0 Dos descaminhos: O eu antígona.....	71
3.0 Sobre as memórias que performamos	76
SEGUNDO ATO	83
CENA II: ESSES CORPOS QUE NÃO IMPORTAM	83
2.1 Que corpo é esse? Antígona González e o corpos-antígonas.....	87
2.2 Essas antigonas todas; esgotadas!	101
2.3 O grito dos corpos-antígonas: do esgotamento de corpos à(a) palavra — reinvindicação	116
2.4 No nos olvides: para desobedecer é preciso lembrar.....	123
SEGUNDO ATO	130
CENA III: DESOBEDIÊNCIA.....	130
3.1 A desobediência como alternativa à necropolítica: esses corpos importam.....	134
3.2 A González Antígona — a desobediência civil poetizada em verso.....	145
3.3 <i>Antígona González</i> — desobedecer para não serem esquecidos.....	152
3.4 Corpos-antígonas desobedientes: elaborando memórias latinas.....	157
EPÍLOGO.....	166
REFERÊNCIAS	178

PRÓLOGO

Eu não peço licença pra chegar
 Eu não sou obrigada
 Sou filha de Oxum com Yemanjá
 Alfange, espelho, espada

Sou raiva e calma ao mesmo tempo
 E raiva eu sinto mais
 Por tudo que me aconteceu
 E o que aconteceu aos meus ancestrais

Não abaixo a cabeça pra nada
 Não bato os meus pés no tapete
 Insisto não sou obrigada
 Eu como com a mão o meu próprio banquete
 [...]

Sou camaleoa elegante
 Me adapto se for preciso
 Tenho um repertório gigante
 Pra lidar com todo tipo de narciso
 [...]

Mas é tanta raiva aqui dentro
 Não dá pra ser acostumada
 Herdei dos antigos e sei direitinho
 A história que não foi contada
 [...]

Não tenho deslumbre com nomes
 Invento o meu ritual
 Boto a boca no microfone
 Se não me tratar de igual pra igual

Não nasci pra ter sonho pequeno
 Sou vanguarda na era do pós
 Tenho a força do meu pensamento
 E carrego a mudança que sou porta-voz

Eu vou cantar por mim
 Por minha mãe
 Por minha avó
 Por minha bisa

As coisas que elas um dia
 Calaram
 Sofreram
 Lutaram
 E morreram
 Pra que hoje eu esteja viva

Flaira Ferro

A escrita de uma tese é também uma performance linguística, que engloba não

só uma única voz, mas também a de tantas outras e outros que me afetaram de alguma forma ou, para dizer com Espinosa (2009), foram os encontros que tive ao longo da construção deste texto-tese até aqui que aumentaram minha potência de agir e me permitiram produzir este corpo-tese. “Eu vou cantar por mim/por minha mãe/por minha avó/ por minha bisa”, diz Flaira Ferro no início da canção que abre este trabalho, resgatando a memória das vozes dessas mulheres na sua própria, produzindo, no presente, vozes que se iniciaram antes, resgatando a sua tradição e, não se limitando a ela, modificando-a, no caso da canção, com a voz. Repetir, repetir até ficar diferente, nos diz Deleuze (1988). Manoel de Barros também. “Repetir é um dom de estilo. Repetir repetir — até ficar diferente” (Barros, 2016, p. 16).

A escrita de uma tese é a escrita de uma parte da vida. Uma parte mais significativa ainda quando se decide que um dos pontos a ser estudado é a memória. A obra escolhida para ser lida na tese foi *Antígona González*, da poeta mexicana Sara Uribe. Uma escolha que veio também da sugestão de minha orientadora, Angela Guida. A tese, no entanto, não se fixa somente na leitura dessa obra, avultando na leitura de outras obras performáticas que exploram, ainda, a persona de Antígona. Minha escolha se justifica em grande parte pela minha trajetória pessoal, artística, acadêmica. Sem a conjunção aditiva porque, especialmente as duas últimas, foram se constituindo quase simultaneamente. Começamos, então, por trazer algumas memórias desta que voz¹ escreve, pertinentes para contextualizar esta leitura. Dessa forma, farei uso da primeira pessoa do singular em minha escrita, algo que se modificará conforme a pertinência da narrativa.

Eu cresci num distrito rural do interior de Mato Grosso do Sul chamado Arapuá. Meus pais, ambos professores de matemática do Ensino Básico, mudaram-se, já com uma filha (minha irmã mais velha, Vanessa) para esse distrito a fim de trabalharem nas escolas rurais das fazendas ao redor e, mais tarde, também na (única) escola estadual de Arapuá. Nesse ambiente rural e bastante pragmático, havia também espaço para o criativo e o subjetivo. Espaços alcançados especialmente por meio da televisão e da escola. Na televisão, programas infantis da TV Cultura, que exploravam o imaginário, a contação de histórias, a teatralização de narrativas, tudo isso me acompanhava diariamente. E na escola, as aulas de Arte (Educação Artística à época)

¹ A troca do pronome pessoal pelo substantivo é um trocadilho proposital. Pretende-se, com a aproximação fonética das duas palavras, produzir ampliar e aproximar os sentidos da “voz” que está escrevendo.

e de Língua Portuguesa (posteriormente, as de Literatura) eram sempre “desculpa” para transformar qualquer atividade em “teatrinhos”. Teatrinhos construídos a partir da imaginação desta e das outras crianças e da orientação das professoras, porque só fui ter contato de fato com o teatro, enquanto espaço e espetáculo, na universidade.

Por meio do Grupo de Teatro Identidade — Projeto de Extensão da UFMS, campus de Três Lagoas, com a direção e orientação de Leandro Cazula, iniciei minha vivência teatral, simultaneamente enquanto público e “fazedora” de teatro. O palco, o figurino, a iluminação, a maquiagem, a música, a postura, a voz, o texto. Uma coletividade de elementos para dar vida a uma história. Eu não me lembro de qual foi a primeira peça que eu vi, mas me lembro da primeira história que contei como contadora de histórias e da primeira peça que interpretei em cima de um palco e da primeira peça que dirigi e da primeira história que escrevi para ser encenada. Sempre coletivamente, porque não se faz teatro sozinha. Minha memória e a construção do meu conhecimento passam pelo meu corpo. Também me lembro da primeira vez que ouvi os três sinais do teatro. Esse símbolo sonoro, soado por três vezes antes de um espetáculo começar, utilizado para preparar a plateia e, também, as intérpretes/atrizes/atores. Não me lembro da primeira vez que ouvi o uso desse recurso, já que no Grupo Identidade não o utilizávamos, mas me lembro de ser afetada, da expectativa criada a cada sinal. *Primeiro sinal.* Vamos nos sentar, nos organizar. *Segundo sinal.* Preparação final, se desligar do externo e se concentrar naquela história. *Terceiro sinal.* Começou!

Talvez também essas memórias estejam misturadas com a ficção, a minha imaginação. Entretanto, Manoel de Barros já nos alertava sobre essas questões nos dizendo que “Tudo que não invento é falso” (Barros, 2013, p. 43). A não certeza, a mistura da ficção e da não ficção, [ess]a desobediência à lógica da norma (o esperado, o padronizado, o lógico) são pontos que, além de estarem nas minhas memórias, estão entrecortados na tese. Por isso a pertinência dessas memórias, para contextualizar as histórias e as memórias que serão lidas a partir daqui. Dito isso, é importante salientar que esta escrita faz uso de uma liberdade estética, que não pretende negar a formalidade acadêmica da escrita (visto que dela faz uso em muitos momentos e nela está inserida pelo lugar acadêmico em que se encontra), nem tem o propósito de se prender a ela. Essa liberdade estética da escrita, que existe também numa intenção de alinhamento com as obras estudadas, se encontrará em alguns pontos. O primeiro, na alternância do foco narrativo, que será predominantemente em

terceira pessoa, com a intenção de ressaltar não necessariamente a imparcialidade do discurso, mas sim a construção a muitas vozes da escrita, e que passará para a primeira pessoa em alguns momentos, especialmente na construção do primeiro ato, a fim de destacar as leituras feitas por mim. O segundo ponto é que a escrita será feita predominantemente na flexão do gênero feminino, incluindo o plural genérico, sendo essa escolha feita tanto para enfatizar a questão da desobediência, inclusive (às vezes) à norma gramatical, e da personagem que foi retomada nas obras aqui lidas, quanto para colocar em evidência o feminino, a ideia antígona. O terceiro ponto se refere à construção da narrativa com a inscrição da reflexão e da constante indagação, propondo que esta tese se coloca como uma leitura possível, ainda aberta a indagações (feitas inclusive ao longo da escrita), e não como uma análise finda. O quarto ponto é que, influenciada pelas propostas de Deleuze e de Manoel de Barros, a repetição é algo que se encontrará presente ao longo da escrita, tanto a minha própria, quanto a de obras de autores, literários ou não, ao longo da tese, sendo referenciados em notas de rodapé (na maioria das vezes).

Repetir com o corpo, com a escrita, com a voz. No sentido fenomenológico, voz é aquilo que permite dar vida, sentido ao fenômeno, que “transforma o corpo da palavra em carne” (Derrida, 1994, p. 23). Seria, talvez, a voz o próprio fenômeno, uma vez que ele é objeto para a voz, para tornar possível no presente a consciência. Dessa forma, retomando a canção do início deste prólogo, ao dizer que “Carrego a mudança de que sou porta-voz”, Ferro torna corpo, presente e consciente, as ideias, os ideais, os pensamentos de que é porta-voz. Assim, a voz desta escrita vem, explicitada aqui na linguagem ora literária, ora musical, ora corporal, mas sobretudo sempre performática, na busca de tantas outras possibilidades de dar corpo a memórias, a histórias que foram esquecidas, apagadas. Apagamento que se viabilizou por uma metodologia política perversa que, por ser um instrumento de poder, decidiu por apagar algumas vozes, determinando quais vozes, quais memórias e quais corpos importam.

Marilena Chauí, ao discutir sobre a importância da linguagem, nos traz uma série de conceitos que associam a ideia de homem (político, racional, pensante) com o domínio da língua(gem). Para a filósofa, ao mesmo tempo em que o homem cria a linguagem, para interagir, para se expressar, se comunicar, é por ela criado, na manifestação dos seres em seres sociais e culturais. E, assim, é também por meio da linguagem que criamos nossos corpos, corpos não somente físicos, mas também (e

essencialmente) políticos, sociais, culturais, revelando nossos corpos “como expressivo e significativo, os corpos dos outros como expressivos e significativos, as coisas como expressivas e significativas, o mundo como dotado de sentido e o pensamento como trabalho de descoberta do sentido. As palavras têm sentido e criam sentido” (Chauí, 2000, p. 5). Na intenção de ler os sentidos possíveis criados pela linguagem, literária e performática, é que esta escrita se constrói.

Na construção dos sentidos pela linguagem, criamos, então, o nosso mundo, descobrimos, com nossos corpos, os sentidos e a ele damos sentido. Fazendo existência a partir da língua(gem), do corpo, da memória, nomeando a existência. Antígona é uma personagem que faz isso. *Antígona*, de Sófocles, tragédia clássica da literatura grega, nos conta o desfecho da chamada trilogia tebana. O dramaturgo grego nos traz, ao longo da trilogia — *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, respectivamente —, a história do rei Édipo, de Tebas, e as trágicas relações familiares e de poder que circundam essa genealogia. Édipo tem quatro filhos, Etéocles, Polínices, Antígona e Ismênia. Após a morte de Édipo, seus dois filhos homens duelam pelo poder do reino, o que acaba com a derrota e a morte de ambos. Em *Antígona*, a personagem que dá título à obra, 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, colocando a sua própria vida, seu corpo, em risco para poder enterrar seu irmão e lhe dar um sepultamento digno, uma vez que, para ela, a lei divina estava acima da lei do rei.

O instrumento de luta e de força, que marca a potência dessa personagem, é seu corpo e a sua linguagem. É com a sua voz, o seu corpo que Antígona manifesta a sua desobediência, uma desobediência que podemos perceber como epistemológica, uma vez que as ideias e a hierarquização do poder por Antígona são diferentes das do rei, e também civil, já que a personagem não só desobedece no âmbito do discurso, como também o faz em ação. O corpo desobediente de Antígona, do trágico clássico às reinvenções em tantos outros lugares, com tantas outras linguagens distintas, permanece a gritar por seus corpos não sepultados. O que seriam esses corpos? No clássico, há a presença marcante da reivindicação de um corpo físico determinado, de seu irmão Polínices, contudo nosso norte é o sul², e

² Em referência à obra de Joaquín Torres García (1874–1949) no desenho *América Invertida*.

falamos de outros corpos, de outros tempos, outros lugares, com outras memórias. As obras aqui lidas fazem uso da arte, seja da palavra escrita seja da performance, para produzir uma poética que nos conta acerca de corpos daqui, do sul, da fronteira, da América Latina, de Mato Grosso do Sul e de hoje, mas sem deixar de fazer referência ao passado, construindo, por meio do corpo e do corpo escrito/performático, essas memórias. Esse passado é resgatado nas obras também por meio da referência à tragédia grega, num misto de celebração e desapropriação. Entretanto, não cessa e não se fixa na Grécia, uma vez que o passado é elaborado a partir de muitas outras histórias, ficcionais e não ficcionais, que vão compondo as obras estudadas.

Nesta tese, centramos a nossa leitura em duas obras: *Antígona González*, de Sara Uribe, e para algumas performances da ação performática *Agora Antígona — Performance em Rede*, organizada pelo grupo Cabeça de Cuia. O nosso olhar se volta para essas obras a fim de lermos a repetição do mito de Antígona em outros lugares, especificamente na América Latina, e em outro tempo. Como o próprio título das obras evidencia, a referência à tragédia grega é inegável, entretanto, como já anunciado acima, a referência vem predominantemente em um processo de desobediência em relação ao clássico, ou de apropriação e desapropriação. Assim, essa personagem na América Latina, embora preserve o nome e características, não é a mesma que a grega e nem pretende ser. Dito isso, ao longo desta escrita, a personagem mitológica será grafada com a inicial em maiúscula quando estivermos nos referindo à personagem grega e com a inicial em minúscula quando nos referirmos às de outros lugares, especialmente as latinas, para quem voltamos nossos olhares aqui. Isso porque entendemos que essas antígonas outras não devem ser consideradas substantivo, mas adjetivo das e nas narrativas latino-americanas.

Butler (2020, p. 9), ao falar sobre corpos que não importam dentro de uma estrutura sociopolítica e cultural pautada no patriarcado, nos lembra que:

[...] não podemos fixar corpos como simples objetos do pensamento. Além de os corpos tenderem a indicar um mundo além deles mesmos, esse movimento para além de sua delimitação, movimento do próprio limite, também pareceu ser bastante fundamental para mostrar o que os corpos 'são'.

Seguindo esta linha de pensamento, de que os corpos indicam mundos para além deles mesmos ao mesmo tempo que vão eles mesmos se configurando, lemos que esse movimento acomete também corpos artísticos e, assim, os corpos

reivindicados, gritados por essas Antígona(s) outras são pensados, materializados, questionados, vistos e sentidos para além da tragédia grega. São, portanto, não apenas Antígona tampouco somente corpos, mas corpos-Antígonas. Pensar com e a partir de uma teorização sobre corpos-Antígonas é uma das hipóteses aqui propostas.

Dessa forma, ao deslocarmos nosso olhar do centro e clássico grego para a América Latina, encontramos aqui esses corpos-Antígonas, que unem voz, corpo, palavra e desobediência em suas ações, em suas narrativas. Em *Antígona González*, da poeta mexicana Sara Uribe, uma obra dramática escrita toda em verso, vislumbramos um corpos-Antígonas que, cada uma a seu modo, da pluralidade de corpos que formam uma singular ideia, falam sobre corpo, luto, memória, tudo isso perpassado pela figura mitológica do corpo feminino Antígona, que aqui adjetivamos. No âmbito do enredo, a obra nos conta sobre o desaparecimento de corpos, a princípio de corpos masculinos na fronteira dos estados Unidos com o México. Contudo, esses corpos ultrapassam os limites do físico e do masculino e são postos em um estado de ausência (tanto da palavra — escrita e dita — quanto física) que, mais do que significar corpos (físico, político, social, cultural, ...) elabora a memória, desses corpos e daqueles a que eles estão relacionados.

É importante que se diga que, até o momento, não se encontram registros, no Brasil, de qualquer leitura acadêmica que tenha sido produzida a partir dessa obra e de sua autora, o que sugere um aceno para a singularidade deste corpo-pesquisa, bem como a partir dos artigos, capítulos de livros e apresentações em congresso, oportunidades que tivemos para dar nossos primeiros passos na tentativa de apresentar esta pesquisa ao público acadêmico brasileiro. Até mesmo a tradução da obra para Língua Portuguesa só foi publicada no primeiro semestre do ano de 2024. A tradução da obra foi realizada pelo projeto Praqueletra, um coletivo que se propõe a fazer projetos de traduções e edições de forma colaborativa. Para a tradução da obra de Uribe, foi composta uma equipe de nove pessoas, entre brasileiras, argentinas e colombianas, além da própria Sara Uribe, que apoiou o projeto. A obra traduzida é disponibilizada gratuitamente no site do Praqueletra³. Dessa forma, devido a obra traduzida só ter sido disponibilizada já na finalização da minha pesquisa, todos os fragmentos da obra em português nesta escrita são de tradução nossa. Assim, todas as traduções da obra literária que compõem esta tese aparecem sequencialmente à

³ <https://www.paqueletra.com/ant%C3%ADgona-gonz%C3%A1lez>

versão original, em espanhol. Isso se dá não só pelo até então ineditismo de uma tradução oficial, mas também porque acreditamos que a leitora necessita desse acesso instantâneo ao que foi dito e ao que lemos do que foi dito. Dessa forma, irá você também, leitora, lendo e construindo os sentidos.

Em *Antígona González*, o corpo masculino que a personagem principal reivindica o enterro ganha um nome mais adequado ao seu lugar e à sua memória: Tadeo. A ausência do corpo de Tadeo, irmão da personagem principal e que desapareceu após tentar atravessar a fronteira mexicana, nomeia a ausência de tantos outros corpos que somem em situação semelhante. Assim, o corpo Tadeo é tão somente mais um corpo colonizado, marginalizado, silenciado, apagado como tantos outros corpos latinos. O corpo Tadeo é mais um corpo desumanizado, fruto da necropolítica. A necropolítica, conceito proposto pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), explica como as sociedades movem o aparelho do estado a fim de hierarquizar a vida — compondo elementos econômicos, raciais, culturais que são categorizados como dignos de vida — e distribuir a morte — para todos os outros que não se encaixam nas categorias estabelecidas. Perceber como a necropolítica categoriza corpos e como essa forma de política é contada nas histórias desses corpos-antígonas é uma das hipóteses deste trabalho. A desobediência por meio da arte, seja uma desobediência epistêmica ou civil (ainda civil porque epistêmica), é outra hipótese levantada.

A ausência desses corpos, do(s) irmão(s) em *Antígona González*, limita e delimita os espaços (linguísticos, culturais, sociais, políticos...) dos corpos ali permanecidos e, ainda mais, colocam esses corpos em estado de permanência, busca pela palavra, pelo corpo (o outro corpo e o seu), semelhante ao que Heidegger (2003) propõe acerca da palavra, que limita e delimita os espaços e que, mais importante nesse contexto, configura-se como coisa sagrada. Assim, o corpo Tadeo, que aqui será lido como todos os corpos perdidos pelos quais buscam as muitas antígonas, é também essa coisa sagrada que, também por meio da limitação e delimitação, vai constituindo memórias. Da palavra (de)limitante, que nos chega pelo texto escrito, mas que o transcende, para o corpo, essas obras literárias são performances linguísticas que nos tocam. Para pensar performance linguística, me apoio em Butler (2021b) ao propor que a linguagem não é tão somente uma forma de expressão, mas uma forma de ação performativa com impactos reais e materiais que atuam de forma concreta no mundo social. Para ler, é também preciso performar. Para

escrever, também.

De uma tragédia grega clássica, *Antígona*, de Sófocles, nascem tantas outras obras, tantas outras leituras, significações, memórias. Na história de *Antígona González*, vemos a figura mitológica Antígona sendo resgatada, menos como uma celebração à mitologia grega e mais como uma forma de advertência e resistência à colonização, à necropolítica e à exploração de corpos. Assim, apesar de geograficamente distante do Brasil, essa obra dialoga também com memórias e corpos partilhados aqui. E para além dessa obra escrita, antígonas surgidas aqui no Brasil, em tempos pandêmicos, são lidas em suas peculiaridades de linguagem — a performance. Perceber o corpo-antígona, dramatizando/performando histórias que tanto significam para a construção/constituição/significação dos corpos constituídos pela ausência, pelos ditos e pelos não-ditos, pelas memórias, nas histórias de luta e de luto, e, além de perceber, ler esse corpo-antígona em construção de literatura (consequentemente, de memórias). Assim, pensar a memória elaborada a partir da arte, seja a partir das performances lidas seja a partir da arte literária, da obra escrita, é outra hipótese aqui articulada.

Dessa forma, a construção do pensamento da tese proposta se coloca numa alegoria tal como as lascas arrancadas da árvore em Didi-Huberman, que se dividem em três tempos, que são cronológicos, mas que são também subjetivos, compostos em “um pedaço de memória, essa coisa escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a branca página; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?” (Didi-Huberman, 2017, p. 99). Assim, nesses três tempos das lascas da árvore, constrói-se a escrita do que chamo de tese. Da memória das leituras que tento ler, que tento significar, com o pedaço do presente em que proponho articular, sobre a página branca, os corpos, as memórias e as desobediências desses corpos-antígonas possíveis nesse contexto, para, enfim, desencadear no desejo da efetiva escrita. Escrita que deverá ser lida, relida, ressignificada, para que, como palavra performada, possa se valer em existência.

Assim, este trabalho se divide em dois atos. No primeiro, composto apenas por uma cena, compartilho as experiências de minhas vivências artísticas, tanto como artista quanto como espectadora. E esse tanto quanto se soma ao meu eu pesquisadora, que, como poderá ser visto na leitura da cena e como foi ilustrado no início deste texto, constroem-se em conjunto, ainda que por vezes o universo acadêmico nos condicione a categorizá-los e separá-los. É um ato à parte porque

surge de uma experiência espontânea, que dialoga ao mesmo tempo que se esconde dos objetivos primários do trabalho. Nesse ato, composto por apenas uma cena, troco leituras a partir da vivência artística da participação no Projeto *Agora Antígona — Performance em Rede*, desenvolvido no início da pandemia de 2020. A cena, amparada nas teorias de Zumthor (2007) sobre a leitura como também um ato performático, descreve as impressões da minha participação artística e também das outras, ou seja, parte da performance da minha leitura para chegar à escrita, compondo essa cena que mistura memórias, sensações, projeto estético. Enfim, corpos que produzem afetos. A performance em sua linguagem mais evidente: a multiplicidade. É nesse ato que a teorização acerca de um corpo-antígona começa a se elaborar e, também, é com esse ato que a performance ganha corpo no corpo do trabalho.

No segundo ato, volto o olhar pontualmente para a obra literária que aqui será lida. *Antígona González*. Uma obra latino-americana que, ainda que recupere a figura mitológica de Antígona, transcende-a para o Sul, trazendo para este lugar, de escrita e de leitura, o corpo-antígona, que se desenvolverá. Dois pontos especiais serão lidos nessa obra para compor esta aqui, e cada ponto será posto em uma cena. Na segunda cena do segundo ato, o corpo, instrumento primeiro e primordial do fazer teatral, amplia-se para além dos aspectos físicos e são postos em cena escrita. O corpo social, político e, essencialmente, o esgotamento desses corpos foram vistos à luz desses corpos-antígonas latinas trazidas pelas obras. Esse corpo é lido também como um lugar de elaboração de memórias, ficcionais e não ficcionais. Nessa leitura, nossa potência de ação de reflexão e escrita foi aumentada pelo encontro com David Lapoujade (2002), Le Breton (2007), José Gil (1997), Butler (2019) e Henz (2012) prioritariamente. No diálogo com ela e eles, vemos como o(s) corpo(s) se constitui, que memórias constroem e evidenciam e o que provoca, nas obras, o esgotamento desse(s) corpo(s). Do esgotamento, então, se produz a potência necessária para a desobediência.

Na e com a desobediência desses corpos, constituímos a terceira cena. Nela, com o auxílio de Frédéric Gros (2018), Butler (2022b), Walter Mignolo (2008), entre outras, vemos em *Antígona González* e recuperamos alguns pontos da performance do primeiro ato as desobediências epistêmica e civil, pensando que, nas obras, uma leva à outra e ambas se propõem a colocar em princípio a legitimidade dos seus atos (linguísticos, literários, artísticos, sociais, políticos — corpóreos!). A desobediência

resgata, nos corpos, memórias e elabora outras e, como fio condutor da tese, a memória desobedece aos padrões da história oficializada e ajuda a compor essa cena. Resgatamos as vozes de Aleida Assmann (2011) e Cristina Rivera Garza (2013), para falarmos desses lugares de memórias, compondo coletivamente memórias que são, também, resgate e desapropriação. Para falar dessa memória, a explanação de um cotidiano não-ficcional, mas que dialoga de tantas formas com as narrativas ficcionais aqui lidas, também é colocada em cena. Teorizando acerca desse cotidiano, trazemos as vozes de Franco Moretti (2003), Souza Martins (2010) e Martín-Barbero (2003). Nessa última cena, a ficção e a não ficção, as performances de corpo e as performances escritas, se mesclam para evidenciar a desobediência como um ato não só político, mas de memória. De construção.

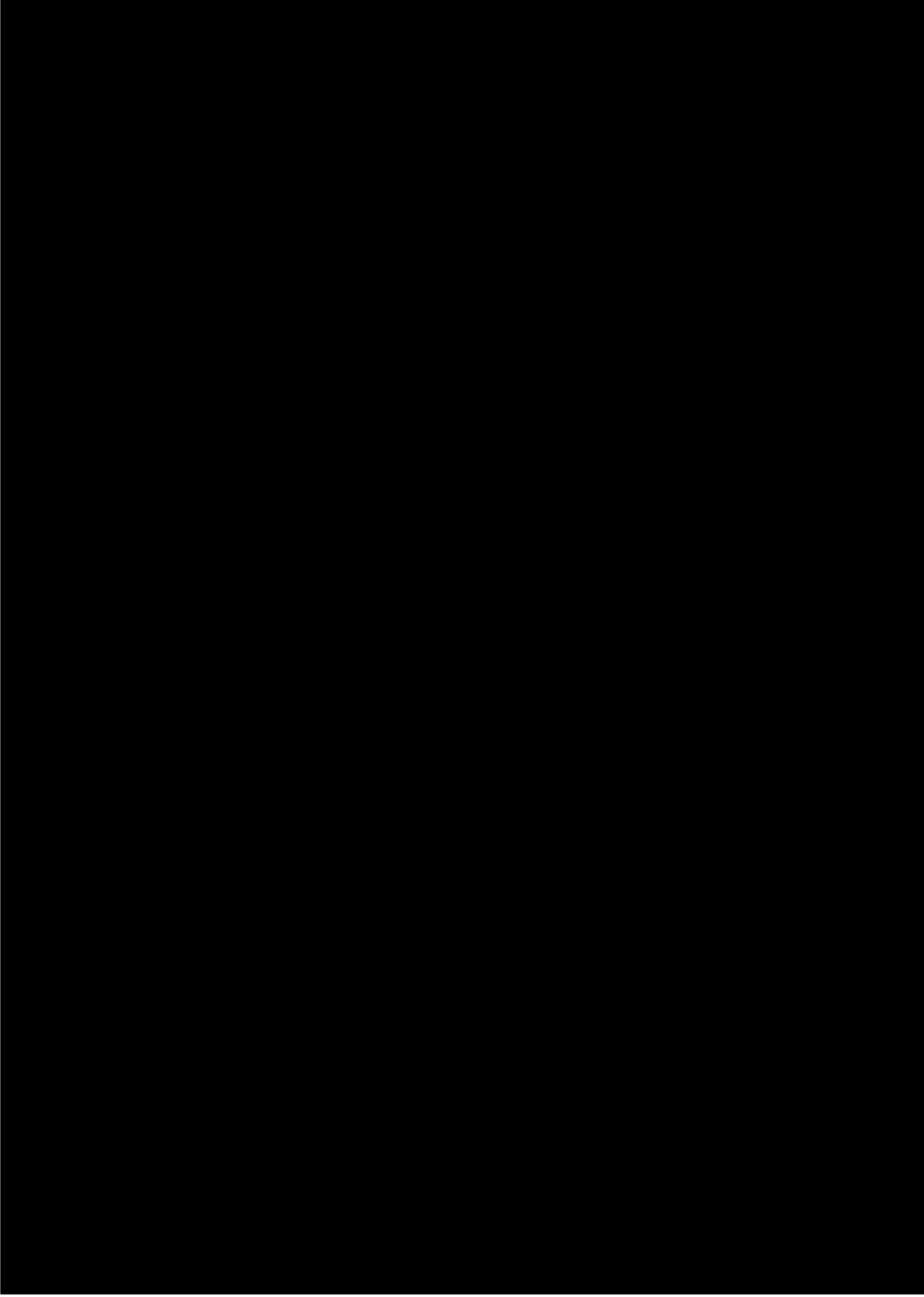
Primeiro sinal.

Mas para quem? Retomo Didi-Huberman.

Segundo sinal.

Na verdade, não sei ao certo. O texto está aí, o produto e o processo. Em muitos momentos, muito do processo, pois conforme Ravetti (2002) nos diz acerca das escritas performáticas, há algo “do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhos de um tempo e de uma maneira de apreender esse tempo” (p. 56), transformando todo esse material em memória, em escrita, em código. Por isso, acredito ser a escrita da tese também uma performance. A minha performance linguística. E, como tal, vai se constituir de várias linguagens, muitas referências e completamente de mim, do meu corpo. Então, para quem quiser me acompanhar, boa leitura.

Terceiro sinal.



PRIMEIRO ATO

CENA I: CORPOS PANDÊMICOS: AFETOS E AFETADOS

Yo les digo que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón.

Eu digo que sem corpo não há sossego, não é possível a paz neste coração.

(Uribe, 2012, p. 24)

Sara Uribe, em *Antígona González*, anuncia que apenas com o corpo é possível alcançar o estado de ânimo para se aproximar do enlutamento. Entretanto, na ausência do corpo físico, a obra nos leva à compreensão de que o corpo transcende o aspecto material e, como ato político, é indispensável à manifestação do afeto da falta, da ausência. Para além disso, o corpo, retomado nos estudos contemporâneos, é lugar de produção de sentidos, de partilhas de informações, de passagem, enfim, o corpo é espaço. É Arte. É memória. É política. Um espaço de manifestação. No teatro, o corpo (talvez melhor seria com o corpo) é a materialização da cena, do ato dramático; é por meio dele (também) que se produz sentido, que se comunica.

Dentro das possibilidades do fazer teatro, a performance surge como mais uma linguagem artística que se utiliza desse espaço teatro (também) para a construção das ideias e dos afetos na materialidade do corpo. Um corpo que, segundo Deleuze (2002), se conecta, a outros corpos e aos elementos que estão ao redor (sociedade, política, cultura, entre outros), por meio de afinidades, e as relações entre eles são baseadas em encontros e interações. Essas conexões, que são os afetos, não são predeterminadas, mas surgem da dinâmica das forças e intensidades que operam nos corpos. Especialmente na linguagem performática, o corpo tradicionalmente se torna central para a comunicação, para a troca de afetos. Isso ocorre porque a performance reconhece, pensando aqui a partir das teorias deleuzianas, a multiplicidade e a variação como características fundamentais dos corpos e dos afetos, uma vez que as próprias práticas performáticas possuem também uma natureza mutável.

O conceito de performance, no entanto, não se encerra na manifestação artística, nem no corpo e muito menos em uma única linguagem. Performar é usar a(s) linguagem(ns), o corpo para se manifestar política, antropológica, linguística, culturalmente. É estar no e, ao mesmo tempo, compor o entre; entre o teatro, a arte plástica, a literatura, a dança, a academia, entre o elaborado/pensado e a

improvisação, entre o texto e a ação, entre o embate político e antropológico e a manifestação artística. De acordo com Cohen (2002), a performance tem como uma de suas funções dessacralizar a estética da arte, colocando-a em um lugar vivo. Para Cohen (2002), a performance está associada com a *live art*, já que “A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (Cohen, 2002, p. 38). Ainda segundo o autor, ao mesmo tempo em que se tira a arte desse lugar inatingível, há uma ritualização de atos comuns, cotidianos. Dessa forma, compreendemos que, ainda que se destaque a liberdade artística e o improviso, a arte performática é pensada e elaborada. Por ser a “a arte ao vivo e também a arte viva”, é também a que move o corpo, colocando-o em potência de vida.

Além da noção de performance e *live art* trazidas por Cohen, consideramos também a relação proposta por Zumthor (2007) entre o texto literário e a performance, ou, de forma mais ampliada, a da linguagem(ns) e da performance. Para esse autor, a performance é (não só, mas também) uma expressão da corporeidade. E a poesia, objeto com o qual trabalha para compor sua teoria, é a “arte da linguagem humana” (p. 17). Para o autor, a performance implica uma manifestação do poder da linguagem; esse poder que provoca emoções e desperta imaginações no contexto cultural em que está inserido. Por meio da palavra, o corpo age, é afetado e afeta, produzindo a percepção, a concretização da recepção da arte (escrita).

Assim sendo, Zumthor (2007) coloca em pauta o papel do corpo na leitura e na percepção do texto poético, propondo, então, que a leitura (mesmo que silenciosa e individual) de uma obra poética é também um ato performático, pois move e afeta o corpo. E, ao considerarmos a leitura um ato performático, antes disso a escrita também o é, pois o texto é a performance daquele que escreve. Ravetti (2002) teoriza acerca de como a performance também está presente na escrita, uma vez que a escrita pode trazer imagens, objetos, corpos ficcionais que se “entremesclam com algo de pessoal, gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos” (p. 63) e também “quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens” (p. 63), produzindo outras imagens, reforçando uma alquimia de sentido, deixando estreitas as relações do que é ficção e do que não o é. Segundo Beigui (2011), “A presença de uma tensão entre os diversos níveis de imparcialidade e parcialidade leva a escrita a um ato cognitivo de ‘performar’

as diversas maneiras que o corpo encontra de se manter, se dizer na extensão que o ato de escrever-pensar-sentir permite” (p. 29). Assim, tanto a escrita quanto a leitura são aqui também tomadas enquanto atos performáticos, já que possuem uma relação direta entre a arte e a vida e a política e a cultura e a estética, processo essencial para o que chamamos performance.

Diante dessa perspectiva, se a performance é a arte viva e que, porque viva, diz da vida, e se é também uma expressão da corporeidade, aquilo que move, sente e situa o nosso corpo no mundo, um mundo político, cultural e estético, o que, em 2020, poderia ser palco de performances? O que é/foi tão cotidiano a ponto de ser ritualístico na sua normalidade?

Cenário: planeta Terra, 2020. É descoberto um novo vírus, na China, que se espalha por todo o mundo. O Sars-CoV-2, causador da doença denominada de Coronavírus, leva milhares à morte devido a sua intensa capacidade de contaminação. Milhares de mortes. Milhares. Desconhecimento. Desamparo. Sem vacina. Não se sabe. Não pode abraçar. Não pode velar. Há corpos, corpos por todos os lados. (Des)Conhecidos, mas ainda desamparados, ainda sem abraço, ainda sem velar. Há corpos, mas não há cuidado. Milhares⁴.

A Pandemia do Coronavírus matou milhões de pessoas por todo mundo em 2020 e 2021 (especialmente) e, no Brasil, até o momento desta escrita, já havia matado mais de 400 mil⁵ pessoas. Quinhentas mil pessoas que tiveram seus corpos infectados pela Covid-19 e não resistiram. Famílias de seiscentas mil pessoas que perderam os corpos dos seus, familiares, amigos, conhecidos. Setecentas mil pessoas que não puderam se despedir, e tantas outras que não puderam enterrar seus mortos.

Esse cenário provocou, obviamente, muitos sentimentos na população mundial. O isolamento social, principal medida de segurança recomendada pela Organização Mundial de Saúde (OMS), impôs uma reconfiguração das estruturas

⁴ Este parágrafo (assim como o restante do texto) foi escrito por mim, Bruna Franco Neto. Ele encontra-se em destaque porque não é uma citação de nenhuma obra, acadêmica ou artística, mas foi escrito, despretensiosamente, em um momento do isolamento social causado pela Pandemia da Covid-19, na tentativa de transpor para o papel as angústias da pandemia.

⁵ No final do ano de 2023, o Brasil já havia ultrapassado a marca de 708 mil mortes por Covid-19. (Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 20 jan. de 2024). No entanto, optei por deixar o número de mortes do momento em que fiz a primeira revisão da escrita, no final de 2021.

sociais. O contato é evitado, os ambientes festivos, de convívio social são proibidos, o trabalho se transforma em *home office* (para alguns poucos — infelizmente — que puderam e/ou podem ter esse “privilégio”) transpondo as barreiras já quase inexistentes do trabalho/casa, e as mortes não podem mais ser veladas. No Brasil, além do terror causado pelo vírus da Covid-19, a — terrível — gestão do governo de Jair Bolsonaro opta por “estratégias de segurança” que vão de encontro às recomendações da OMS, e que muito se aproximam das estratégias da necropolítica (Mbembe, 2007), resultando em um descontrole na disseminação da doença e muitas mais mortes. Milhares.

O cenário pandêmico descontrolado afetou, de inúmeras maneiras, todos, incluindo, obviamente, as artistas. A classe artística foi uma das grandes afetadas economicamente, visto que a vivência artística vem, especialmente, da troca público e artista, algo que estava impossibilitado de ocorrer presencialmente na pandemia. Diante desse cenário, a Arte precisou ser ressignificada nesse ambiente/momento de angústia, de medo, de luto e de revolta. Se a arte da performance é também a arte da vida, a arte da corporeidade, tal como nos teorizaram Cohen (2002), Zumthor (2007) e Ravetti (2002), a situação pandêmica não poderia deixar de se manifestar na Arte, pois é também a Arte um ato revolucionário. Acerca desse pensamento, Byung-Chul Han, ao voltar suas reflexões sobre o que chama corpo tecnocrático, um corpo que se perde em meio a um emaranhado de informações e informatizações, nos diz de uma sociedade que é tomada pelo cansaço, cujo resultado são corpos adoecidos. Um resultado semelhante ao que ocorreu no mundo durante a pandemia. No entanto, o filósofo sul-coreano, mesmo em meio a uma aparente visão pessimista, vislumbra uma possível saída, que seria pelos caminhos da Arte. Para Han, a possibilidade de mudança do mundo, prometida por outros campos do saber, inclusive pela filosofia, não se mostrou eficiente nessa missão, logo, o filósofo credita na Arte a chance de produzir novos mundos.

Hoje, porém, a filosofia perdeu completamente esse poder de mudar o mundo. Não é mais capaz de produzir uma narrativa de romance. A filosofia degenera em uma disciplina acadêmica e especializada. Não está voltada para o mundo e para o presente.

Como podemos reverter esse desenvolvimento e garantir que a filosofia recupere seu poder de mudar o mundo, sua magia? Meu sentimento é que a arte, em oposição à filosofia, ainda está em uma posição em que pode evocar o vislumbre de uma nova forma de vida.

A arte sempre trouxe uma nova realidade, uma nova forma de percepção [...] É possível que a arte esteja mais próxima do coração da criação do que a filosofia. É, portanto, capaz de deixar algo inteiramente novo começar. A

revolução pode começar com, tão somente, uma cor inédita, um som inédito (Han, 2023, p. 5).

Por acreditar nesse poder revolucionário da Arte, grande parte da produção artística durante a pandemia no Brasil buscava, para muito além de entretenimento, repensar as estruturas de cultura e de civilização diante da barbárie das mortes provocadas pelo vírus e, ainda mais, pela falta de administração em prol da vida. O crescimento das taxas de contágio e de mortalidade, somado à reação da comunidade científica e de parte da opinião pública nacional e internacional, impedia a simples negação das mortes, incitando a adoção de outra estratégia de gestão simbólica necrogovernamental da pandemia: a naturalização dos óbitos⁶. As manifestações artísticas buscavam, de certa forma, repensar as configurações de sociedade e de democracia, algo que havíamos visto nas tragédias gregas.

Contudo, como produzir Arte em um ambiente em que o contato, o olho no olho, não estão autorizados? Como produzir Arte em uma situação em que as aglomerações não são recomendadas? Sabemos que a *Arte existe porque a vida não basta* e sabemos também que a Arte humaniza o homem, logo a Arte no ambiente pandêmico seria mais do que precisa, seria essencial, visto que é por meio dela que as estruturas de poder seriam, no mínimo, questionadas; e, para retomar Han (2023), é por meio da Arte e da sua forma única de promover novas visões de mundo que a desobediência se torna mais possível, sendo capaz de desafiar as estruturas dominantes e oferecer novas formas de existência. Entretanto, como produzir Arte em tempos pandêmicos? Se a arte dramática pressupõe a existência da tríade público — ator — ação, ou como propõe José Guinsburg atuante — texto — público (Cohen, 2002, p. 28), como fazer teatro em tempos pandêmicos? Como fazer teatro quando o público não está, quando o ator/atuante não está, quando o presente se faz tão incerto?

Numa tentativa de se adaptar às novas características do cenário sanitário e, por consequência, cultural, outros ambientes começaram a ser explorados para viabilizar a manifestação artística. O principal deles foi a internet. O ambiente virtual tornou-se o único ambiente possível para o fazer artístico durante a pandemia e, mesmo diante dos evidentes desafios que essa situação impôs, a artista permaneceu na busca.

⁶ <https://revistacult.uol.com.br/home/estrategias-necrogovernamentais-de-gestao-da-pandemia-de-covid-19-no-brasil/>

Além de claras limitações materiais, a falta de intimidade com conteúdos digitais, a inexistência de bases de dados virtuais, a dificuldade em transpor uma relação entre público e arte, que demanda um contato físico, estão entre as principais dificuldades enfrentadas por aqueles que pretendem estabelecer novas formas de fruição, que permitam ao público iniciar ou dar continuidade a uma relação com o universo da arte. Vivemos de repente, e de maneira intensa, a necessidade de acelerar fortemente os mecanismos virtuais de consumo, circulação e produção de arte. Não se trata de substituir a relação entre obra e espectador, mas sim de desenvolver novas formas e critérios para isso, desafio que se coloca para museus, galerias, arquivos e instituições de arte em todo o mundo (Hirszman, 2020, s/p).

Nesse pensamento de urgência para articular e permanecer a Arte e, igualmente urgente, de intensas afetações causadas pelo cenário político/econômico/sanitário brasileiro, diversas manifestações artísticas se adaptaram ao novo modo de fazer e transmitir Arte. Grupos teatrais em um sistema híbrido de quase cinema-teatro-performance fizeram suas intervenções, lembrando e reafirmando que teatro é político. Além disso, outras linguagens ganharam mais destaque no cenário cultural, como a performance, que já é, em sua essência, uma arte de fronteira, uma vez que dialoga com muitas outras linguagens e, para além disso, uma maneira de rejeitar o estereótipo corporal, buscando variadas formas de utilização do corpo, que são alimentadas pela sociedade e pela cultura (Glusberg, 2005). Dentre as muitas manifestações artísticas que ocorreram no país desde 2020, o grupo teatral Cabeça de Cuia, da Bahia, propôs um projeto que, inspirado na tragédia de Antígona e nas tragédias vividas em tempos pandêmicos, buscava artistas para performar sobre luto e enfrentamento.

1.1 Agora Antígona! — Performance em Rede: o início

Ainda antígona

Ainda Antígona,
 Antonieta, Maria, Rosália
 Marieta
 Ainda elas
 Ainda o mesmo retrato
 Ainda o mesmo tom
 (Da pele o tom)
 (Na voz o tom)
 Ainda embola aqui na garganta
 Engole seco
 Engole o pó
 E vai levando
 E vai lavando
 Esta piada
 Esta risada
 Amarelada
 E é sem graça que vê a cor
 Minha memória elucidando
 Imagens torpes de horror
 E é sem graça essa desgraça
 É sem gracejo este andar
 É feia e dura sua palavra
 É lambuzado este chorar
 E é sem tremer que se levanta
 E é sem medo este olhar
 Enterra a dor profundamente
 E planta mudas para florear.⁷

Em 2020, os produtores culturais baianos Heme Costa e Thiago Chaves formaram a produtora cultural Cabeça de Cuia, iniciada com a “necessidade de deságue artístico trazido pela pandemia” (Costa, 2021). Após a criação da produtora, ou talvez até concomitantemente — nas palavras dos produtores —, surgiu a ideia de desenvolver um projeto que, além de comunicar, demonstrasse a ânsia dos enfrentamentos que a pandemia colocava em cena. Segundo Pallottini (2005), a história da literatura dramática está profundamente inserida no processo histórico-social em que se dá sua produção, a arte teatral se constitui como grande polo de fomentação cultural, uma vez que consegue conciliar o popular, atingir às massas, às elites, aos marginalizados, e, assim, cumprir seu papel social/engajado, uma vez que

⁷ O poema *Ainda antígona* é de autoria de Heme Costa, uma das produtoras do projeto *Agora Antígona! Performance em Rede*.

se utiliza da Arte para provocar, instigar. Talvez o que Heme Costa descreveu como “ânsia” fosse a manifestação desse papel social/engajado da literatura dramática proposto por Pallottini. Ou ainda a manifestação do princípio social do teatro que, de acordo com Peixoto, “incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social” (1980, p. 13).

O trabalho dos produtores já havia perpassado a tragédia grega *Antígona*, sendo que o desejo de encenar o mito em uma nova versão era algo que estava nos planos deles há algum tempo. Nessa provável versão, o espetáculo se chamaria *Ainda Antígona* e seria um monólogo, interpretado por Heme e dirigido por Thiago. Desse desejo, surgiu também o poema que inicia esta cena. Ambos, poema e monólogo, vinham de um pensamento que pretendia, no reviver traços da tradição, ler as questões e as problemáticas do aqui e do hoje. Isso fica marcado no texto com o advérbio “ainda”, usado, segundo Thiago, “em um pensamento de discutir sobre as estruturas de poder e insubordinação usando um espetáculo clássico, e de como ‘ainda’ a gente precisava falar sobre isso, ‘ainda’ recorria a *Antígona* para discutir e denunciar sobre essas questões”.

No ainda recorrer ao clássico, ao mito, para discutir questões do presente, do hoje, do contemporâneo, estabelece-se um movimento duplo, que ao mesmo tempo que recorre ao passado, transfigura-o. Octavio Paz (1984), no ensaio “A tradição da ruptura”, explora como a modernidade rompe com a continuidade histórica e cultural poética, proporcionando uma constante busca pelo novo e pelo diferente, promovendo o que ele pontua como uma suposta ruptura com a tradição. No entanto, Paz argumenta que essa ruptura, paradoxalmente, se tornou uma tradição em si mesma na cultura ocidental. Ao falar da poesia, o autor fala, também, da Arte e da literatura de forma mais ampla, uma vez que toda a Arte, no aspecto aqui levantado, parte desse mesmo princípio. “[...] o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura” (p. 11). É assim que o autor inicia a sua análise acerca do tempo e do fazer artístico, já que a tradição está tão intimamente relacionada a esse elemento, que muito mais do cronológico, é, ainda (novamente) mais nos dias atuais, estético. Embora o autor elabore seus argumentos analisando a modernidade, sua análise continua a ressoar na contemporaneidade, especialmente por causa da inovação cultural e tecnológica que ocorre de modo acelerado.

Octávio Paz (1984) recupera a noção de tradição ao dizer que essa é “a

transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, idéias [sic], estilos; [...]” (p. 17). Ou seja, a tradição se configura como a continuidade, ao longo do tempo, de uma forma de percepção da vida e, por assim ser, a Arte também é espelho dessa percepção. Quando, então, a figura mitológica de Antígona é retomada, em 2020, no Brasil, há, em certa medida, a continuidade de uma tradição, a transmissão, não só de uma geração a outra, mas sim de culturas distintas, estabelecendo mais do que uma simples conexão com o passado, uma transfiguração desse tempo. Assim, ainda que haja a transmissão do ideal imaginário dessa potência mitológica, a Antígona revivida aqui não é a mesma de Tebas; transfigura-se a Antígona tebana em antígona, adjetivada (como nos valem dela aqui nesta escrita), traduzida em um novo tempo, um novo lugar, uma nova época, sem, no entanto, desfazer o vínculo com a tragédia grega. Essa é a ruptura, que, em essência, é a própria função da Arte: contradizer e transfigurar o tempo. Contudo, nesse tempo transfigurado, transfigura-se também o presente, e a ruptura, que seria a descontinuidade da tradição, torna-se, com a modernidade, a própria tradição.

Dessa forma, Octávio Paz expõe um outro sentido ao termo ruptura quando o associa a ideia de tradição, a tradição da ruptura. No sentido proposto pelo filósofo e que aqui tentamos assimilar, não há a ideia de corte, de rompimento, mas de uma continuidade da renovação, da tradição. Ainda para Paz, “Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la” (p. 25). Esse é o paradoxo artístico do nosso tempo. Esse é o movimento de — ao tomar consciência de seu tempo (histórico, artístico, estético) — ruptura da tradição. Ou, para propor uma aproximação às ideias de Deleuze (1988) acerca da diferença e da repetição, esse é um movimento de repetição como um ato de diferenciação. E a diferença, para Deleuze, é entendida como um movimento incessante de criação.

Seguindo essa linha de pensamento, propomos que o “ainda” de Heme Costa e Thiago Chaves, o ainda falar de uma tragédia grega é uma forma de dar continuidade à tradição, ao mesmo tempo que a subverte, é o repetir na diferença. A tragédia grega é um gênero que se manifestou como um recurso para se falar, artisticamente, do contexto da cidade e de seus grupos sociais. Assim, para além de uma manifestação literário-teatral, a tragédia é tratada como uma instituição social (Chauí, 2002, p. 137). Na Grécia, objetivava-se usar a tragédia para promover

reflexões acerca do início da democracia; para ser, no entanto, o gênero ainda atual para nós, as reflexões passaram a ser, na perspectiva de Nicole Loraux, mais humanas. Isso significa que as reflexões despertavam e despertam “o sentimento, embora confuso em cada um, de que se é irrevogavelmente tocado por outrem” (Loraux, 1992, p. 20). A tragédia é, então, ainda uma atividade artística que fala de seu entorno, mas as reflexões estão centradas em outros aspectos políticos, outros humanos, outras cidades, em outros lugares. E por falar de um outro (tempo, lugar, cultura...) que esse “outrem” irrevogavelmente nos toca.

Rómulo Pianacci, em seu livro *Antígona: una tragedia latinoamericana*, faz um levantamento acerca da presença do mito na literatura latino-americana. Logo na introdução, o autor já apresenta o questionamento “Por que Antígona ainda é suscetível de ser lida em diferentes registros e ainda se busca nela consolo para as aflições de tantas gerações?”⁸ (2015, p. 17, tradução nossa). E, complementando, como se daria esse resgate na América Latina? Segundo levantamento de Pianacci (2015), havia, no mínimo, 38 antígonas⁹ latino-americanas até a publicação de seu livro, mas que não constavam (ou apareciam de forma bastante simbólica) em outras obras teóricas europeias que se dedicaram a fazer levantamentos de recriações do mito. Nas palavras de Pianacci, “Na América Latina, essas Antígonas abandonam geralmente o papel passivo tradicionalmente classificado como feminino, rumo a um confronto resolutamente político e esperançosamente triunfante”¹⁰ (2015, p. 17, tradução nossa). Pianacci não deixa de fazer menção, em suas análises, a leituras e releituras europeias e norte-americanas consagradas do mito, como em Bertolt Brecht e em Judith Butler, mas suas reflexões na América Latina. Segundo o autor, a vasta associação dessa tragédia com a América Latina muito nos diz sobre como a história dessa persona dialoga com o contexto histórico latino de luta, luto e resistência. Além de aproximações acerca das tradições culturais que têm sido fonte de resistência contra imposições externas, contribuindo para a preservação da resistência cultural.

Nesse aspecto, podemos visualizar o projeto de Heme e Tiago como uma

⁸ “¿Por qué Antígona sigue siendo aún hoy susceptible de ser leída desde diferentes registros y se buscando en ella consuelo para las aflicciones de tantas generaciones?”

⁹ Em sua obra, Rómulo Pianacci cita essas várias referências à personagem grega com a inicial em maiúscula e no plural, como aparecerá na citação à frente. A referência ao nome com a inicial em minúscula, como já explicitado, é uma opção da autora desta tese.

¹⁰ “En Latinoamérica, generalmente estas Antígonas abandonan el rol passivo tradicionalmente catalogado como feminino, hacia un enfrentamiento resueltamente político y esperanzadamente triunfante”.

conexão entre o passado, o presente e o futuro, ou seja, é a ideia do projeto a tradição da ruptura, para resgatarmos as ideias de Paz (1984). O passado é posto na questão de retorno ao clássico grego Antígona, o presente, sustentado pelo advérbio, nos conduz às possibilidades antigonas existentes no hoje, neste cenário, tal como propuseram também Heme e Tiago, e o futuro talvez calcado no uso da linguagem e da ferramenta que viabilizaram a execução do projeto. Ancorando essa perspectiva do diálogo entre os tempos e a Arte, Sarlo (2005) argumenta ser inevitável o constante retorno ao passado, uma vez que são nessas revisitações que se constituem o presente, que é o próprio do sujeito, e, ainda mais importante, é por meio delas que as memórias não contadas oficialmente, ganham voz. Assim, ao proporem visitar a tragédia, Heme e Thiago (re)criam uma nova memória, uma memória pandêmica sobre corpos que são antigonas (adjetivadas). Repetem a história para que, na diferença, se manifeste essa (nova) memória.

Dessa forma, seguindo a concepção de Deleuze (1988), para quem a repetição é um ato de diferenciação, uma forma de produzir novidade e singularidade, o que Heme Costa e Tiago Chaves propuseram foi, a partir da repetição do clássico de Antígona, a possibilidade não de uma Antígona latino-americana, mas muitas antigonas outras. No embalo de “Ainda Antígona,/Antonieta, Maria, Rosália/Marieta/Ainda elas”, as vozes de uma figura antígona, que reivindica e reclama pelos seus, o Cabeça de Cuia iniciou o desenvolvimento de um projeto que resgatasse o clássico grego e dialogasse com o momento em que estávamos, em 2020. A ideia para o desenvolvimento e execução do projeto veio, além dos desejos e anseios que já perpassavam os produtores com a tragédia grega, de uma vivência familiar de Tiago. Ele, como muitas outras brasileiras e brasileiros, perdeu um ente querido para a Covid-19 e, na tentativa de promover alguma despedida em um momento em que os velórios, os rituais de despedidas estavam proibidos, os familiares decidiram fazer uma cerimônia por plataforma digital, que, segundo o produtor, conseguiu ser “algo muito forte”, “poderoso”.

Dessa forma, partindo de motivações estéticas, ideológicas e afetivas (alguma arte consegue não o ser?), Tiago e Heme começaram a pensar em transformar a ideia de nova versão de Antígona em um projeto outro que, resgatando a figura e a história da personagem feminina, falasse “sobre esse momento de pandemia e de distanciamento social com impossibilidade de celebrar nossos mortos, nossos entes queridos, e de como nós nos adaptamos pelo meio virtual para isso” (Chaves, 2021).

A repetição é um meio pelo qual o novo emerge constantemente, já nos alertava Deleuze (1988). Começava, então, a se materializar o desenvolvimento do projeto. Dois pontos foram colocados: seria utilizada a linguagem da performance, objetivando a utilização de linguagens, espaços e propostas múltiplas, e o evento ocorreria em plataforma on-line, viabilizando, assim, a execução do projeto em tempos pandêmicos.

Diante do cenário, a proposta do uso da linguagem da performance era a que melhor se adequava. Isso porque “a performance de fato se realiza, em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação” (Cohen, 2002, p. 27) e o espaço on-line, para apresentações que não tinham a intenção de ser essencialmente do audiovisual e/ou cinematográficas, era não só um espaço alternativo, mas o único possível. A intenção dos produtores foi resgatar a ideia da linguagem performática sem, contudo, limitar as apresentações a um conceito único de performance. A referência a essa linguagem se deu por suas características mais abrangentes, que consegue dialogar com várias outras linguagens artísticas e que, ainda, se relaciona de forma única com o tempo e o espaço, algo que seria necessário devido ao lugar de realização do projeto: a rede. Acerca dessa característica da linguagem da performance, podemos dizer que:

a característica de arte de fronteira da performance, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral (Cohen, 2002, p. 27).

Assim, a ideia de performance traria ao projeto uma amplitude artística que era muito desejada, além de possibilitar maior número de vozes antígonas para gritar num momento de caos provocado pela pandemia, pela ausência dos rituais de celebração pelos que morrem e, especialmente, pela desassistência política e cultural em que estávamos. A linguagem performática, por trabalhar com o mover-se entre as linguagens, entre os tempos, muito tem também da ideia de tradição da ruptura. Ainda para Paz, resgatando a história da poesia moderna do Ocidente, o novo é aquilo que é inesperado. E ser inesperado não significa negar a tradição, mas pode também, com assombro, dar a ela continuidade. Nessa perspectiva, uma proposta de antígona latino-americana, em 2020, pode ser inesperada, e sendo essa proposta não uma

Antígona, mas antígonas outras, muitas outras, pode ser que produza o assombro da ruptura da tradição, movimentando-a. Dessa forma, talvez a performance seja uma linguagem bastante alinhada a esse pensamento, uma vez que trabalha com o agora, com o instante, num processo de possibilidade de ruptura, seja do tempo, das linguagens, da história propriamente, mas uma ruptura que se propõe ao movimento e não ao corte. Uma linguagem que se propõe repetir até fazer diferente.

Num primeiro momento, o objetivo de Heme e Tiago era submeter o projeto a um edital de fomento cultural que estava aberto na ocasião. Entretanto, o projeto não foi contemplado pelo edital, o que fez com que os produtores executassem, eles mesmos, com “suas próprias energias e recursos próprios”, o *Agora Antígona! — Performance em Rede*, mudando o advérbio para “agora” no intuito de enfatizar a “perspectiva de urgência, da necessidade do tempo ‘agora’” (Chaves, 2021). Esse novo advérbio traria mais alinhamento com a proposta da performance, que estabelece uma relação temporal com o presente, como já comentado.

Com a ideia do projeto concretizada, o processo de divulgação do evento começou. Primeiramente, os produtores fizeram contato mais íntimo, convidando artistas próximos e amigos. Posteriormente, a rede de contato foi se estendendo e, por meio da plataforma do Instagram e por e-mails, outros artistas de outras partes do Brasil e até do exterior foram contatados. Além disso, o projeto foi divulgado em jornais e rádios locais¹¹. O processo de divulgação e de inscrição durou cerca de um mês, finalizando com a inscrição de setenta e quatro artistas, de doze estados brasileiros e mais Chile, Equador, Peru e Cabo Verde, resultando em uma média de sessenta apresentações. A proposta do projeto era atingir o máximo de artistas, convocando-as a performar, utilizando a linguagem que escolhessem, no dia 1 de agosto de 2020, às 20 h, horário oficial brasileiro, ao vivo, na plataforma virtual de sua escolha. As plataformas mais utilizadas foram o Instagram, o Facebook e o Youtube.

Por ser a performance uma linguagem que pressupõe um lugar de manifestação artística muito relacionada com os limites entre a vida e a Arte (Cohen, 2002), a situação de apresentações simultâneas, on-line, em plataformas distintas e em lugares diferentes só foi enriquecida com a proposta performática. Amparadas

¹¹ <https://aloalobahia.com/notas/projeto-baiano-reune-artistas-de-diferentes-estados-e-paises-em-performance-online>
<http://canalin.com.br/agora-antigona-projeto-baiano-reune-artistas-de-diferentes-estados-e-paises-em-performance-em-rede/>
<https://leiamaisba.com.br/2020/07/24/projeto-agora-antigona-reune-artistas-do-mundo-em-rede>

nessa linguagem, as apresentações tinham todas uma temática comum — a situação pandêmica e a relação com o mito — e era orientado que tivessem em torno de oito minutos de duração. A partir disso, as artistas exploraram inúmeras possibilidades: poesia, dança, música, artes cênicas, arte circense, leitura dramatizada.

Tal como Manoel de Barros, Heme e Tiago propuseram um retrato do artista “coisando”; retrato que foi fotografado de vários ângulos distintos em um único instante, mas que ficou eternizado também na página do Instagram do grupo. “Perdoai. Mas eu/preciso ser Outros”. E nesses Outros, algumas das apresentações que se efetivaram no projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede* serão expostas a seguir.

1.2 Agora! Do dia e das repercussões de algumas cenas antigonas

Dos setenta e quatro artistas que se inscreveram para o projeto, efetivaram-se uma média de sessenta apresentações. Como havia sido planejado por Heme e Tiago, as apresentações ocorreram de forma simultânea, em diferentes plataformas digitais e usando linguagens distintas — ambas a critério da e do artista participante. O que unia todas as apresentações eram quatro elementos, a saber a temática, que perpassava a história da personagem Antígona, o tempo cronológico das apresentações (20 h no horário oficial de Brasília), a orientação para uso de figurino na cor branca e a exploração da linguagem performática.

Nessas apresentações, o corpo foi elemento central, seja como agente na frente da câmera, seja como manipulador dos elementos que constituem a cena e até mesmo como aquele que filma a ação. Esses corpos, podemos ler, expressam, por meio do movimento, “ao mesmo tempo suporte dos estímulos que o afetam, e também, signo que expressa suas experiências por meio do gesto, do movimento; compondo poéticas, tecendo sentidos entre corpo, memórias e espaço” (Martins, 2013, p. 3). Esses corpos, então, a partir da proposta de performance de Heme e Thiago, estavam também compondo a (ou ao menos uma) memória do Brasil pandêmico. Podemos dizer que isso ocorre também porque a arte da performance inaugura, segundo Glusberg (2005), o corpo como um grande campo de investigação, pesquisa e experimentação, tanto de si quanto do seu entorno. A Arte passa a ser cada vez mais problematizadora.

Ainda na proposta do projeto, o processo criativo das e dos artistas

participantes foi também evidenciado como corpo da/na Arte. A proposta de expor também o processo criativo ocorreu porque esse corpo artístico, usado antes tão somente para representar, para ser suporte, é agora também signo, e um signo construído, labutado, afetado. E todos esses também signos que agem no corpo são corpo, são significativos. Por isso, além da cena acabada em si, há também a cena que se constitui de processo, ou também com o processo, fazendo do percurso o fim, o que é também amplamente amparado pela linguagem da performance.

Não foi à toa que o *Agora Antígona! — Performance em Rede* fez uso dessa linguagem. A multiplicidade de linguagens, processos, corpos e cenas compuseram e amplificaram esse evento, que teve seu ponto de encontro marcado (01.08.2020, às 20 h), mas ainda repercute minimamente nas redes. Essa foi a visão dos idealizadores do projeto também, que, em entrevista, expuseram as suas impressões:

(Tiago Chaves): Foram aproximadamente 60 apresentações, de diversas linguagens. Cito algumas que me chamaram bastante atenção. Cia Biruta (PE), Indira Reinoso Sanches (Equador), do grupo Kalle LUNA Kalle SOL (Equador), Danielle Anatólio (RJ), Denise Neira Vieira (Equador), Teatro Bufalo (Chile), Ana Brandão (Bahia), Grazielle Bessa (RS), Attews Shamaxy (PA), Heme Costa (Bahia).

(Heme Costa) Me chamaram a atenção o trabalho do grupo KI esceniko (Kalle LUNA Kalle SOL), do Equador, que dentre outras coisas pegou os nomes e alguns contatos de pessoas, próximas, mortas pela COVID 19 até aquele momento. De Daniele Anatólio, Rio de Janeiro, que traz uma relação forte com o corpo, Andreia Fabia, Bahia, intitulado, uma Oração para Mãe Preta, voltado para as mães das favelas Eunice, Bahia, Pandemônio, trazendo a contextualização política no país, além de outros com estéticas muito fortes, viscerais, de uma maneira geral todas as performances revelaram entregas artísticas muito potentes.

Partindo, portanto, das impressões dos idealizadores e também desta que escreve, partilho algumas descrições de algumas dessas apresentações. Embora elas ainda se encontrem nas redes sociais, mais do que uma descrição, está aqui a minha descrição: olhar de fora e de dentro, de artista, de espectadora, de pesquisadora, de uma memória antígona também. Para melhor organizar, no entanto, o meu vislumbamento acerca de algumas dessas antígonas que constituíram a cena

performática, agrupei-as em três dispositivos cênicos¹². São eles: Feminismo e movimento negro; Ode ao luto; Morte pandêmica. Esse agrupamento é uma proposta subjetiva e que parte de uma leitura íntima das obras que compuseram o evento. Assim, ele surge do meu delírio do verbo, das minhas experiências reais, vividas e sentidas. Ainda no âmbito da linguagem performática, quando Beigui (2011) teoriza acerca da escrita performática, faz uma importante consideração sobre a distinção corpo/pensamento. Segundo o pesquisador:

A performance propõe de algum modo uma revisão da história, da divisão filo e ontologicamente do corpo/pensamento, talvez não para consertá-la, ou reproduzir sua gênese, mas para exercitá-la diante da história como provocação aos lugares determinados da cultura. 'Escrever' como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens — simulacros — figuras — personas, enfim, revela e oculta um projeto existencial (Beigui, 2011, p. 31)

Dessa forma, ainda que esta escrita se configure enquanto tese acadêmica, tenta (ainda que falhe em diversas vezes) dialogar não só teórica, mas também esteticamente com a ideia de performance. Como dito na introdução, minha tese é também minha performance escrita. Assim, a escrita que se segue nesta cena é uma escrita que se preocupa mais com a descrição do que foi o evento, com a intenção de escrita enquanto verbo performativo, do que propriamente com teorias acadêmicas, ainda que por elas perpasse.

¹²O termo “dispositivo cênico” é aqui utilizado como símbolo da transitoriedade do agrupamento proposto. Considerando que, de acordo com Pavis (2008), o dispositivo cênico são elementos utilizados na cena para construir a cena, permitindo “visualizar as relações entre as personagens, e facilita as evoluções gestuais dos atores” (p. 105) e, ainda, resgatando as ideias de Foucault sobre dispositivo e transpondo-as livremente para o ambiente cênico, o elo que existe entre os elementos que compõem uma cena. Assim, ao propor o termo dispositivo cênico para nomear os grupos propostos, quis realçar que há entre as cenas elementos que podem ser lidos em conjunto, ainda que não necessariamente seja essa a proposta e muito menos que seja essa a única leitura possível. A leitura proposta dos agrupamentos transita entre muitas outras e até entre elas mesmas.

1.3 Feminismo e movimento negro: “A gente combinamos de não morrer!”

Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe?

Conceição Evaristo, 2016, p. 12

[...] É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mutuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras.

Angela Davis, 2011, s/p

Esse dispositivo cênico une dois elementos que, nas performances, ora aparecem amalgamados, ora não. Contudo, para mim, a coerência na união se dá por motivos práticos e subjetivos. Prático no sentido de organizar a escrita unindo dois tópicos (movimentos feminista e negro) que representam lutas de minorias. Para além desse motivo “utilitarista”, a escolha por agrupá-los vem da minha leitura enquanto espectadora das cenas e, portanto, da forma como elas chegaram até mim, uma vez que as cenas que mais me afetaram manifestavam os dois tópicos em conjunto. Ainda que a situação pandêmica tenha atingido a todas, as condições culturais e sociais de alguns tornaram o lidar com a pandemia mais ou menos sensível. Diante disso, as particularidades do feminino e do negro, em conjunto e/ou em separado, me parece terem sido enfatizadas; por isso, a escolha.

Dentre as apresentações que compõem esse dispositivo cênico, estão a de Danielle Anatólio, BA e Andreia Fábria, BRA (Figura 1). Como é a proposta do Projeto, as linguagens são múltiplas: há teatro, há dança, há exploração do audiovisual. De uma forma geral, todas as artistas que aqui estão possuem em sua formação teórica e artística uma relação com os movimentos feministas e negros, o que leva às cenas uma extensão das suas atividades anteriores, sem, no entanto, estabelecer necessariamente uma relação direta com algum trabalho anterior. No material de divulgação do projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*, foram formulados

pequenos folders de divulgação em que se encontravam uma foto da ou do artista e um pequeno currículo, elaborado pela ou pelo artista. Por meio da leitura desse breve currículo, percebe-se que, em geral, os elementos pontuados no texto são de alguma forma recuperados na cena.

Figura 1 – Divulgação do evento: Danielle Anatólio e Andréia Fábria



Fonte: Cabeça de Cuiá Produtora, 2020a.

Além disso, outra proposta do Projeto era não só a construção da cena em si, no dia 01.08.2020, mas também a partilha do processo criativo. Partilhar o processo criativo, fazendo dele também um elemento constitutivo da obra, é um recurso que tem sido bastante utilizado na arte contemporânea. Esses registros partilhados do processo criativo são chamados arquivos de criação e “dizem respeito ao conjunto de anotações, registros, rascunhos e esboços produzidos pelos artistas ao longo de seus processos criativos” (Alencar, 2018, p. 48). Ainda segundo Alencar (2018), esses arquivos de criação têm despertado o interesse da arte contemporânea pelo caráter de tempo suspenso no desenvolvimento de um projeto artístico e da própria dúvida, hesitação e incerteza que isso traz (afinal, em um processo de criação artística, tem-se o desejo do produto final, mas não a certeza). Alencar (2018), trazendo a voz de José Cirillo, argumenta que os arquivos de criação são também documentos que elaboram memórias da criação, os documentos memoriais da criação, como se, ao inserirem o processo também na construção da obra, a arte contemporânea produzisse (ou pretendesse produzir) uma memória de si. Contudo, apenas algumas pessoas partilharam o processo criativo, o que também destaca a potência de

escolha, de manipulação dos arquivos pelas e pelos artistas e, conseqüente, do que será guardado na memória desse projeto. A divulgação do evento, no entanto, se deu de forma coletiva, com todos divulgando a sua e as outras apresentações, ora de forma rotineira ora esporádica nas suas respectivas redes sociais, essencialmente.

A atriz Danielle Anatólio, por exemplo, fez a divulgação do evento na sua página pessoal do Instagram (<https://www.instagram.com/danielleanatolio/>). O movimento de Danielle em prol do evento se deu em chamar a atenção para o todo, falando de si e falando de outras, falando do projeto. Apenas em uma última postagem antes da apresentação, já no dia 01.08.2020, ela, ao falar do projeto, diz também de sua visão, de seu ponto de partida. Nessa postagem, a artista além de destacar horário, página de divulgação e idealizadores do projeto, faz sua própria síntese do movimento: “#AGORAANTÍGONA fala sobre nossos lutos no momento presente onde somos atravessados pela negligência do Estado, da polícia e pelo desafio de zelar não só pela vida, mas também pela morte” (Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDXE7CLJd9W/>). E, após isso, destaca um trecho da tragédia de Sófocles “Não temo o poder de homem algum. Posso violar (as leis) sem que por isso venham me punir os Deuses. Que vou morrer eu sei, é inevitável, e morreria mesmo sem a sua proclamação. Muito mais grave seria admitir que o filho de minha mãe jazesse sem sepultura”. Composto a postagem, há ainda uma fotografia dela em cena, com créditos a George Magaraia, representada na Figura 2. Uma imagem do colo da persona, que está nua. A persona está sentada, com as mãos abertas sobre os seios; o corpo, as mãos, tudo sujo de terra. Uma imagem em preto e branco, em que a terra e a pele da artista aparentam ter a mesma cor, uma composição que me permite ler a imagem como uma terra que enegrece com a pele preta, como se dissesse “mais um preto morto que vira terra”. Não há na descrição da postagem nenhuma informação sobre se a fotografia foi feita especificamente para o projeto ou não, mas, assistindo depois ao vídeo-apresentação, é possível perceber muitos signos comuns entre a cena e a imagem da fotografia, que exploram o impacto da pandemia sobre as vidas pretas.

Figura 2 – Foto divulgação de Danielle Anatólio

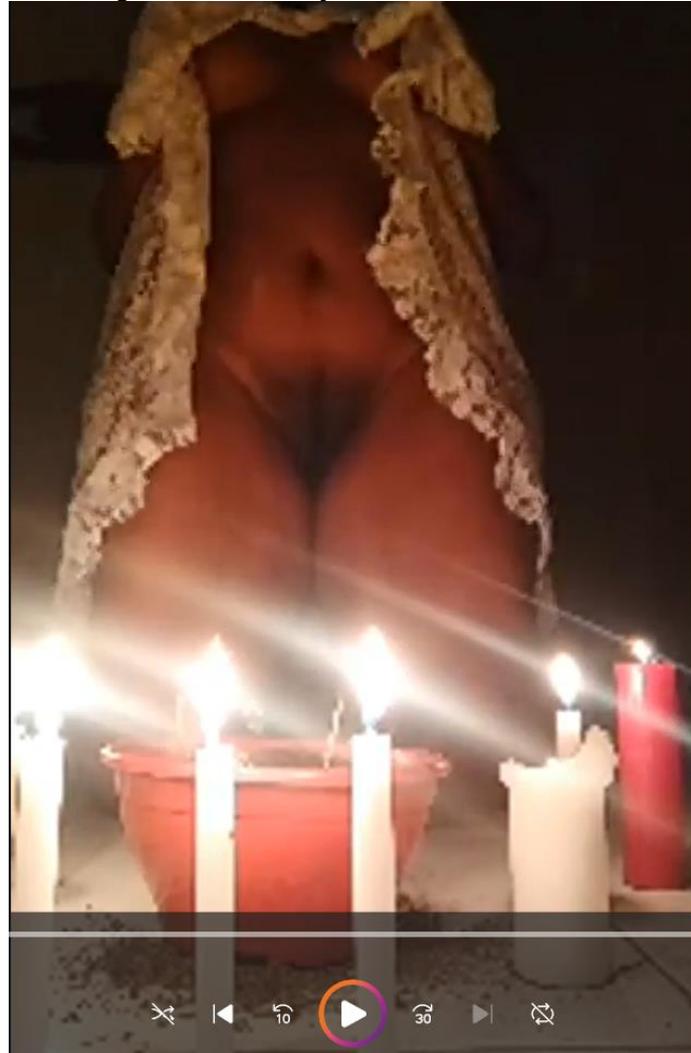


Fonte: <https://www.instagram.com/p/CDXE7CLJd9W/>

Danielle Anatólio é uma artista ativa dos estudos das corporeidades preta e feminina, e essas duas militâncias ficam bastante evidentes na sua cena para o projeto. A cena tem duração de 10'26", com cenário simples, gravado por celular parado em frente à atriz. Uma mulher vestida com uma bata branca sentada, no centro de um semicírculo formado por velas branca e uma vermelha. À sua frente, um vaso vermelho. E terra. A cena se inicia com a mulher olhando fixamente para a câmera. Tronco ligeiramente para frente, mãos espalmadas no chão, expressão tesa, triste. Respiração profunda. O tronco começa a acompanhar a respiração, num movimento ainda natural, mas ritmado, de elevação e descida do tronco. Interrompendo, sutilmente, esse movimento, a mulher começa a cantar a canção "Comigo", de Elza Soares. Enquanto repete os versos que compõem a música, a mulher se estende levemente, envolve o pote vermelho à sua frente, ajoelha-se. Levanta-se e deixa em close o seu ventre (Figura 3). Passa suas mãos pelo seu corpo, num movimento de

saudação ao seu feminino, evidenciando o ventre, os seios.

Figura 3 – Saudação ao feminino



Fonte: Apresentação de Daniele Anatólio, 2020.

Ainda embalada pela sua voz, ela vai expandindo o movimento de saudação de seu próprio corpo feminino para o vaso, cuidando-o e envolvendo-o para perto de si. Quando termina de cantar, o vaso está bem próximo da mulher. Ela começa um movimento calmo, mas firme, como se estivesse sovando o conteúdo do pote. Após alguns instantes nesse movimento, a mulher começa a tirar punhados de terra de dentro do pote e esparramar pelo chão à sua frente, dentro do semicírculo de velas (Figura 4).

Figura 4 – Terra enegrecida



Fonte: Apresentação de Daniele Anatólio, 2020.

A cada punhado de terra, um nome é proclamado/relembrado:

João Pedro
Marcos Aurélio
Ágatha Félix
Anderson Gomes
João Maria
Rafael Braga
Fabrícia Matos
Luiz Felipe Cardoso
Medeia
Antígona

Amarildo Dias
Marielle Franco
Ramon Alves
Daniel dos Santos
Cabula
Candelária
Carandiru
Paraisópolis

Depois, a mulher continua o movimento de manejo da terra. Sova. Pega um punhado. Espalha pelo chão. Espalha pelo corpo. Sova... acompanhando esse movimento, um texto autoral, com inúmeras referências, de Antígona a Conceição Evaristo. Enquanto declama o texto, o movimento se intensifica, seguindo a tensão das palavras ditas. O corpo treme, se movimenta “Eu não tenho força para enfrentar o homem. Eu não tenho força nem disposição para enfrentar o Estado. Eu não tenho mais um pingão de força para enfrentar o racismo. NÃO! Eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer”. A exaustão vem em forma de corpo presente, corpo que reclama e proclama. A terra é passada pelo corpo dessa mulher, que reclama e proclama por suas irmãs, pelos seus (Figura 5).

Figura 5 – Terra amassada



Fonte: Apresentação de Daniele Anatólio, 2020.

A mulher começa a colocar a terra novamente no vaso, aos poucos, enquanto canta uma versão adaptada da canção “Toda Bahia chorou”. “Vai lá menina, mostra o que a preta te ensinou. Mostra que arrancaram a planta, mas a semente brotou. E será bem cultivada, dará fruto e bela flor”. O verso é repetido por algum tempo, acompanhando o movimento de plantar as flores. Como se estivesse tirando de seu ventre, a mulher pega um ramalhete de flores e planta naquela terra, naquele vaso. O vaso é levantado até a altura de seu rosto, depois projetado para frente e colocado novamente na altura de rosto, quase em movimento circular. O vaso com flor na frente do rosto da mulher. Silêncio. Fim da cena.

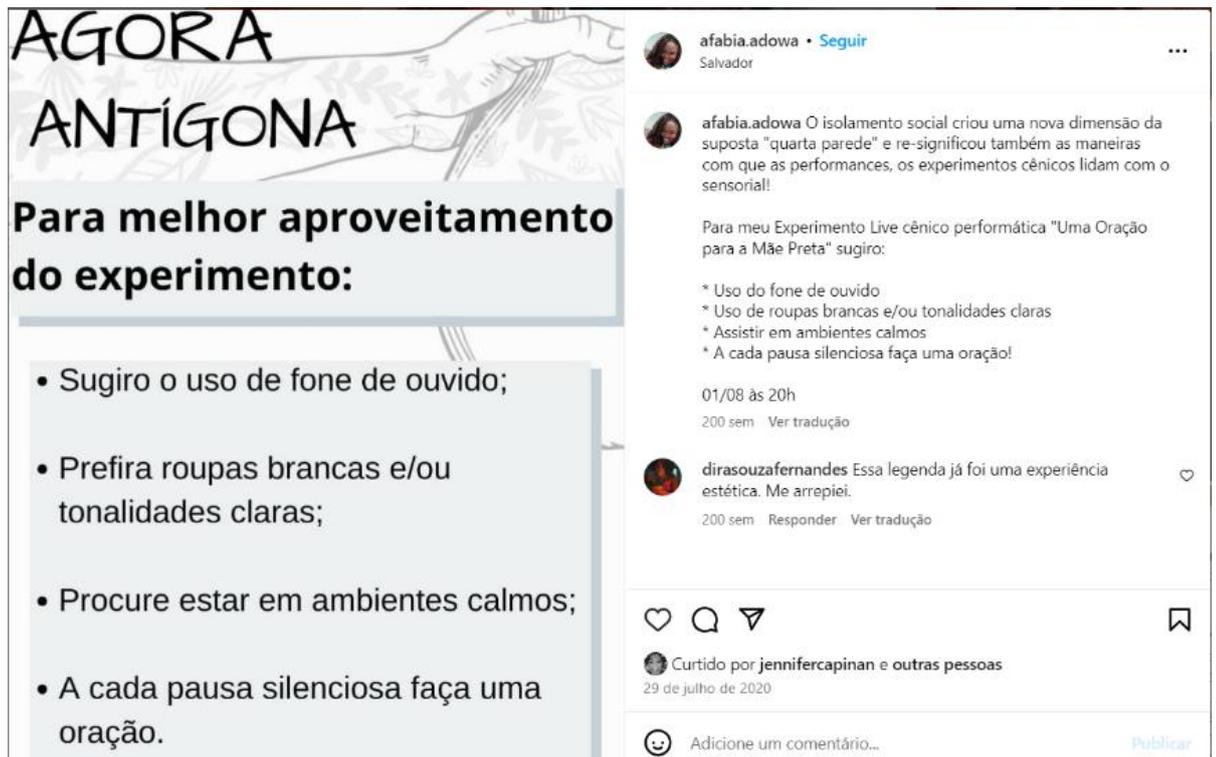
A proposta performática de Daniele Anatólio coloca o seu corpo como um signo tão significativo quanto os outros (as velas, a terra). Nessa cena, de uma artista que

não só experiencia o corpo em movimento, mas também o vê enquanto um corpo social, enquanto corpo estudo, vemos um corpo que, ao encontro do que propõe Greiner, está em comunhão, sendo significado amplamente, pois “o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo” (Greiner, 2012, p. 16 e 17). Daniele e seu corpo físico, corpo linguístico, nos diz de um corpo social e de um corpo símbolo. Foram corpos velados, enterrados, reclamados. Quantos ainda mais ainda?

Outra performance que compõe este dispositivo é a da artista Andréia Fábia. Igualmente à Danielle Anatólio, Andréia Fábia também já traz em suas vivências e pesquisas, artísticas e acadêmicas, o trabalho com as questões do feminismo e da negritude, o que fica também bastante evidente na sua página no Instagram, onde compartilha alguns trabalhos. A atriz Andréia Fábia fez a divulgação do evento em sua página no Instagram, com o compartilhamento coletivo das outras performances na ferramenta do *story* e, em seu *feed*, fez um chamamento no dia 10 de julho de 2020, usando o folder oficial de sua performance para o projeto, incentivando a inscrição e enfatizando a potência de uma atividade como esta em um momento pandêmico e na América Latina. Corroborando com Andréia Fábia, aqui leio o Projeto *Agora Antígona!* — *Performance em Rede* como um movimento que, com a linguagem performática, faz uma intervenção da memória no presente. Isso porque, ainda que faça tantos resgates ao passado, elabore tantas memórias — da história da negritude, da mulher, da necropolítica brasileira — o instante do agora, do presente, um ponto tão essencial da linguagem da performance, é o que marca o Projeto e as manifestações artísticas que dele participam.

Além desse chamamento, Andréia Fábia, já no dia 29.07.2020, faz duas postagens em sua rede social em prol do Projeto. Nessas postagens, a artista fornece algumas orientações ao público para melhor aproveitamento de sua performance e faz reflexões sobre a dinâmica da atividade artística na pandemia (Figura 6) e também sobre a sua própria performance (Figura 7).

Figura 6 – Orientações para melhor aproveitamento da performance



Disponível em: Fábria, 2020a.

Nessa postagem (Figura 6), Andréia Fábria chama atenção para nova dinâmica da Arte com o estado pandêmico e as suas consequências, como o isolamento social. A chamada “quarta parede”, um conceito teatral que se refere à barreira imaginária que separa o palco (onde os atores/intérpretes/performers estão) da plateia a fim de criar a ilusão de que o público está observando uma cena através de uma janela, sem interferir ou ser notado pelas personagens da peça, ganha uma materialidade, visto que de fato o público está fisicamente distante da ação artística. A condição de conexão com o público por meio das plataformas digitais faz com o que a e o artista tenha que ressignificar a forma como lida com o sensorial, com a troca com o público — que passa a ser feita por mensagens nos chats e/ou comentários posteriores nas postagens dos vídeos.

No intuito também de promover essa conexão com o público, a artista ainda faz algumas orientações. O uso do fone de ouvido e a indicação de um lugar calmo para assistir à performance entram no âmbito do conforto técnico, afinal a filmagem é feita com uma câmera de celular, de forma amadora, como todas as performances participantes do Projeto. No entanto, as orientações não se findam em questões técnicas e a artista também sugere que seu público também esteja vestindo roupas

brancas ou claras e que faça uma oração a cada pausa. O uso da roupa branca é um signo comum a todas as performances, então, ao convidar o público para também se vestir assim, é como se Andréia os convidasse a fazer parte da performance também, não só como um público passivo, mas ativo, que participa e movimenta a ação performática junto com a artista. Isso é mais enfatizado ainda quando ela sugere que se faça uma oração a cada pausa. Nesse aspecto, o público não estaria só fazendo parte da cena, como também estaria, de certa forma, dividindo o palco com ela, visto a oração ser um ponto importante em sua performance.

Figura 7 – Uma oração para a mãe preta



Disponível em: Fábria, 2020b.

Ainda no dia 29 de julho de 2020, Andréia Fábria fez outra postagem, dessa vez divulgando mais especificamente a sua performance, intitulada “Uma oração para a mãe preta” (Figura 7). Nessa postagem, Andréia faz um texto que evoca os principais tópicos por onde a sua performance perpassará, a negritude e a necropolítica que vigora no modelo de segurança pública brasileiro no chamado “combate às drogas”. Na leitura proposta pela artista, os corpos pretos e pretas são polínicos da vida moderna, encarados como inimigos pela política de estado, e as mães pretas assumem o papel de antígona, que clamam, em oração, pela vida e pelos corpos

dos seus filhos.

A apresentação de Andréia Fábia se desenvolve em 15 minutos e 42 segundos. Na cena (Figura 8), uma mulher com um vestido branco, descalça, sentada em um banco, em frente a uma parede velha e descascada, segurando uma bacia que aparenta conter algo dentro, mas ainda não deixa claro o que é. A câmera percorre o espaço, mostrando a atriz no centro da cena rodeada por pequenos cartazes escritos em folhas de sulfite e espalhados no chão, formando um semicírculo em volta dela. Ao fundo, sons de tiros, de vozes policiais e de noticiários. Nesses, mulheres reclamam que os seus (filhos, netos, meninos...) foram apreendidos, agredidos, mortos. As vozes das mulheres, gritando, clamando, histéricas, contrasta com a voz masculina do policial, assertiva, cruel, condenatória e que coloca a lei acima da vida humana.

Figura 8 – Cena inicial Andreia Fábia



Disponível em: Cena de Andreia Fábia, 2020.

As vozes ao fundo, das mães e dos policiais, vão se intensificando, enquanto a atriz, ao centro, permanece imóvel. A luz fica vermelha e, então, a câmera começa a focar nos dizeres dos pequenos cartazes espalhados no chão. Os cartazes trazem frases ditas por mães de vítimas da violência policial.

“A dor da mãe pobre não importa”

(Miriam Cristina, mãe de Rildean de Jesus, desaparecido em 2010 após ser conduzido para a viatura)

“Me tiraram o presente e o futuro”

(Maria Santino, mãe de José Chaves, alvejado dentro do próprio carro aos 27 anos)

“Paguei pela bala que matou meu filho”

(Edna Carla, mãe de Álef, morto com mais 11 jovens numa chacina)

“O estado matou o meu filho e me deu Rivotril”

(Irene Santiago, mãe de Vitor, alvo do despreparo de um soldado do exército e seu fuzil)

“O assassinato de meu filho matou junto um pai, uma mãe e uma filha”

(Rafaela Cotunha, mãe de João Pedro, de 14 anos, morto dentro de casa numa invasão policial)

“Do luto quero fazer luta” Quando a polícia não investiga, também é agressão.

(Nágida Gomes, mãe de Artur Teixeira, morto aos 11 anos pela polícia)

As frases nos cartazes, expostas ao som das vozes de mães e policiais, criam um cenário que coloca em foco a política de morte do estado diante de vidas pobres e pretas. Alternando com os cartazes com as frases das mães das vítimas, aparece o cartaz que questiona, quase que num pedido, “Você já dedicou uma oração para uma mãe preta hoje?”. Em determinados momentos dessa cena, especialmente (mas não exclusivamente) quando o cartaz “Você já dedicou uma oração para uma mãe preta

hoje?” aparece, há um silêncio. Nesse momento, resgatamos as orientações de Andréia Fábria acerca de sua apresentação, solicitando, nos momentos de silêncio, que o público fizesse uma oração. Isso reforça a ideia de que, para a artista, uma forma de ressignificar a Arte na pandemia e manter a conexão com o público é trazê-lo para a cena performática, fazendo do público também elemento performático.

Ao som das notícias policiais, a performer sai do banco, agacha-se e coloca a bacia no chão. Na bacia, um pedaço de carne. Andréia Fábria, depois de contemplar por um instante a bacia, começa a amassar a carne, rasgando alguns pedaços, espalhando o sangue em suas mãos. A câmera vai alternando o foco entre a performer e os cartazes espalhados no chão. A performance vai se construindo alternando momentos de silêncio e os áudios de noticiários, de relatos de mães que sofreram/sofrem com a perda de seus filhos para a violência policial. Sons de tiros e choros e gritos e ameaças também vão compondo essa sonoplastia.

Após rasgar quase toda a carne, a performer começa um movimento de limpar as mãos na sua roupa, que fica toda manchada de sangue. O ambiente também vai ficando ensanguentado. As vestes, os cartazes, o chão, as mãos. Andréia Fábria alterna entre rasgar a carne e contemplá-la (Figura 9).

Figura 9 – A carne



Disponível em: Cena de Andreia Fábria, 2020.

Quase ao fim da performance, Andréia Fábria solta a carne dentro da bacia, ajoelha, une suas mãos e chora. Depois de um tempo, pega a bacia, senta novamente no banco, remetendo ao início da performance. A luz, que foi mudando de vermelha pra geral ao longo da cena, volta a ficar vermelha, a câmera abaixa, distanciando-se aos poucos. Fim da performance.

As performances de Danielle Anatólio e de Andréia Fábria exploram linguagens que vão ao encontro do que este dispositivo propunha: o dizer de um corpo feminino, negro, e que luta por seus corpos. Por isso, a escolha da performance delas para ilustrarem a descrição da cena e da proposta. Ainda, as performers propõem não apenas uma escritura sobre a memória pandêmica no Brasil, como resgata a memória de um Brasil que, mesmo antes da pandemia, condena à morte os corpos de pessoas pretas. Na performance de Danielle Anatólio, isso ocorre mais nitidamente quando são

citados os nomes de várias pessoas pretas que morreram e viraram notícia. Na de Andréia Fábia, a sonoplastia que acompanha a performance, com constantes noticiários com as vozes de mulheres, de policiais, evidenciam essa política que inviabiliza as vidas pretas pobres brasileiras.

Além delas, as outras e os outros artistas expressaram, cada um com a sua linguagem, a situação pandêmica e antes da pandemia daquelas e daqueles a quem faziam referência. Com uso de cartazes, trechos de noticiários, músicas, dança, corpo.

1.4 Lut[a]: O luto não é etéreo

O luto é uma forma cruel de aprendizado. Você aprende como ele pode ser pouco suave, raivoso. Aprende como os pêssames podem soar rasos. Aprende quanto do luto tem a ver com palavras, com a derrota das palavras. Por que sinto tanta dor e tanto desconforto nas laterais do corpo? É de tanto chorar, dizem. Não sabia que a gente chorava com os músculos.

Chimamanda Adichie, 2021, p. 14

A morte, o luto e a luta pela dignidade do irmão são questões centrais na tragédia de Antígona, e na proposta do Projeto *Agora Antígona!* também. “Histórias de luto e de luta” faz parte do chamamento de Heme e Tiago para as artistas. Dessa forma, toda performance apresentada no Projeto perpassa, de uma forma ou de outra, esse tópico. Contudo, as performances que agrupei nesse dispositivo cênico falam do luto com graça superior, como se fosse ele próprio uma entidade e, por isso, deve ser louvada. No entanto, a linguagem utilizada para essas performances que aqui descrevo, umas com mais outras com menos detalhes, não se limitam a uma métrica ou a um padrão específicos. Alinhados com a estética da proposta do Projeto e da própria linguagem performática, há liberdade poética e corpórea para dizê-la.

A epígrafe com a qual abro este tópico é fruto do luto da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que — em *Notas sobre o luto* — fala sobre a experiência do seu luto diante da morte de seu pai. É ritualística a forma como ela escreve (assim como ela mesma propõe), a forma como descreve o que vai descobrindo sobre o (mito do) luto. Descobrimos que o luto são palavras, e também é corpo. Não é etéreo, mas pode vir a ser. As cenas que compõem esse dispositivo cênico celebram o luto, ritualisticamente, perpassando por meio de linguagens artísticas distintas formas de vivenciar e expor o luto de formas também distintas.

Para ilustrar esse dispositivo cênico, trago a dança de Valéria Andrade Proaño, do Equador, e de Sauara Costa, de Brasília, a performance do grupo Kalle LUNA Kalle SOL, também do Equador, a performance cênica e dança de Cris Fabi, de Florianópolis (Figura 10).

Figura 10 – Foto divulgação do evento – Valeria Andrade, Saura, Kalle LUNA Kalle SOL, Cris Fabi



Fonte: Cabeça de Cuiá Produtora, 2020b.

A fim de ilustrar uma dessas construções, destaco o grupo Kalle LUNA Kalle SOL. O grupo cênico Kalle LUNA Kalle SOL, do Equador, participou do evento por meio da plataforma do Facebook, em sua *fanpage*. Em sua página no Instagram, entretanto, adequando-se à proposta do Projeto, foram feitas postagens que promoveram a divulgação do evento e também do processo criativo da performance que seria apresentada.

Nas postagens de divulgação do evento, o grupo em geral associava imagens

oficiais do evento com textos informativos, mas que também traziam apreciações. Em uma das postagens do Kalle LUNA Kalle SOL (2020), que trazia a cabaça (símbolo utilizado pelo Cabeça de Cuia), está que “[...] utiliza la calabaza como símbolo, ya que, desde el punto de vista yorubano, la calabaza lleva los secretos de la vida y la muerte, un símbolo importante de musicalidad, comida, curación y un nuevo comienzo.” “[...] utiliza a cabaça como símbolo pois, do ponto de vista yorubano, a cabaça carrega os segredos da vida e da morte, um importante símbolo de musicalidade, alimentação, cura e um novo começo” (Tradução nossa). Além disso, houve ainda uma sucinta exposição da ideia da proposta do grupo para a participação no projeto.

A intervenção do grupo recebeu o nome de “AN-TI-aGO-NiA”, e tinha, de acordo com a postagem, a proposta de explorar a casa-oficina (CASA-TALLER) como parte integrante da intervenção. Em algumas postagens, o grupo anunciava provocações do seu processo criativo. Indagações acerca da tragédia grega, das conexões do mito de Antígona que repercutem na contemporaneidade, questionamentos que motivaram a vivência proposta para a intervenção.

LA TRAGEDIA GRIEGA Y SU PERMANENCIA EN EL TIEMPO

.

¿Cuáles son los límites del poder?

.

Quando miramos ampliamente percibimos que existen leyes sagradas, inquebrantables sin tiempo, eternas y allí podemos cuestionar las leyes temporales de este mundo material.

.

¿La humanidad moderna puede percibir más allá de sus sentidos? ¿Ir más allá de lo que la razón dicta?

.

Desde la antigüedad el Ser Humano ha mantenido una relación profunda con lo sagrado, aquello que no está sujeto a disposiciones humanas.

.

La tragedia de Antígona se basa en el dilema de obedecer a los hombres o a los dioses.

A TRAGÉDIA GREGA E SUA PERMANÊNCIA NO TEMPO

.

Quais são os limites do poder?

.

Quando olhamos amplamente, percebemos que existem leis sagradas, inquebráveis sem tempo, eternas e aí podemos questionar as leis temporais deste mundo material.

.

A humanidade moderna pode perceber além de seus sentidos? Ir além do que a razão manda?

.

Desde a antiguidade, o ser humano mantém uma profunda relação com o sagrado, aquilo que não está sujeito às disposições humanas.

.

A tragédia de Antígona se baseia no dilema de obedecer aos homens ou aos deuses¹³. (Tradução nossa)

Partilhar o processo criativo, as indagações, a construção era já a proposta do Projeto. Isso também faz parte da perspectiva de linguagem performática acolhida pelo *Antígona Agora! Performance em Rede*. Essa perspectiva vai ao encontro do que Glusberg (2005) fala acerca da mudança do movimento artístico, que sai de uma composição artística “simbolicamente concebida, com signos convencionais e arbitrários, para a obra natural e motivadora” (p. 51). Pensemos a ideia de natural e motivadora como o processo criativo ao qual estamos nos referindo, que demonstra além do produto final, a motivação, os caminhos percorridos, as associações estabelecidas, como se a Arte fosse sendo conjuntamente concebida. Essas partilhas foram feitas externamente, por meio das redes sociais dos grupos participantes e também internamente, por meio de trocas via grupo de WhatsApp criado pelos idealizadores do projeto com as e os artistas.

Embora eu esteja falando especialmente do grupo Kalle LUNA Kalle SOL, a construção cênica por meio de partilhas de experimentos e experiências foi algo presente em todo Projeto, em todos os dispositivos cênicos aqui apresentados. E,

¹³ https://www.instagram.com/p/CDJrWJPAu5Y/?img_index=1

obviamente, apresentados de formas diferentes. Alguns focaram mais na divulgação do todo, outros preferiram a partilha do processo cênico em si, outros, indagações mais genéricas acerca das provocações propostas pelo Projeto.

Já próximo do dia da apresentação, o grupo Kalle LUNA Kalle SOL fez um pequeno vídeo sobre o processo criativo da cena performática. Nele, há o destaque do efeito dominó, algo que já havia sido mencionado, mas que nesse vídeo se torna central, deixando mais evidente essa referência no processo criativo da cena. No vídeo, há uma pequena “engenhoca”: um cordão, próximo à janela, segura um suporte de madeira que está interligado a um cano na diagonal, em direção a uma fileira de livros. Embaixo desse cordão, uma haste com folhagem seca. Uma pessoa coloca fogo, com uma vela, na haste, queimando o cordão, que se rompe e solta o suporte de madeira. Esse suporte fica batendo no cano, produzindo um som semelhante ao de um tambor, e libera uma bolinha de gude, que desce pelo interior do cano e derruba, desordenadamente, a fileira de livros.

O vídeo é bastante caseiro, filmado com a câmera do celular (algo que é/foi recorrente durante a pandemia, inclusive). Há uma energia natural e cotidiana, leve e descontraída, que se mescla a um tom ritualístico, tanto da mecânica do efeito dominó, quanto dos símbolos outros que ali estão (a janela — paisagem —, o fogo, a vela, o barulho semelhante ao tambor), e o texto legenda que acompanha o vídeo:

Kalle LUNA Kalle SOL en proceso creativo!

.

Volvimos a nuestras andanzas!!

.

En el contexto de la pandemia se ha privado al ser humano de realizar los ritos funerarios o rituales de despedida para aquellos que han muerto, lidiando con el dolor, la impotencia. ¿un adiós inconcluso?

LO LOGRAMOS: EFECTO DOMINÓ DESDE EL HANAN PACHA!!!¹⁴

Kalle LUNA Kalle SOL em processo criativo!

¹⁴ <https://www.instagram.com/p/CDPP3M1AvN6/>

Voltamos às nossas andanças!!

No contexto da pandemia, os seres humanos foram privados de realizar ritos fúnebres ou rituais de despedida para aqueles que morreram, lidando com a dor e a impotência, um adeus inacabado?

NÓS FIZEMOS: EFEITO DOMINÓ DO HANAN PACHA!!!! (Tradução nossa)

O efeito dominó que se procura criar vem da perspectiva Inca, cultura que está bastante vinculada ao grupo, e em especial para essa criação. O Hanan Pacha é o modo como os incas enxergam o cosmos, o mundo celestial. O símbolo do efeito dominó volta na imagem da última postagem do grupo, no dia 31 de julho de 2020, juntamente com a citação de Chevalier (1986) “La angustia y la náusea se apoderan del hombre inteligente cuando éste reconoce el mundo y la vida simplemente por lo que son en realidad, dejando a parte la fantasia” “A angústia e a náusea tomam conta do homem inteligente quando ele reconhece o mundo e a vida simplesmente pelo que realmente são, deixando de lado a fantasia”¹⁵ (Tradução nossa). Com as postagens do grupo, pudemos, então, não só acompanhar parte do processo criativo, mas também vislumbrar mais a cena que foi construída para o projeto, sendo, então, um todo significativo, conjunto.

Por fim, no dia 1 de agosto de 2020, às 20 h no horário de Brasília e 18 h no horário local, o grupo fez a exibição da cena performática, juntamente com todas as outras e outros artistas participantes do evento. A performance do grupo pode ser dividida em duas cenas, que se desenvolvem depois de uma sucinta introdução. Nessa introdução, retoma-se a imagem do efeito dominó, por tantas vezes utilizado como referência durante a partilha do processo criativo. Após a queda dos livros ao final do efeito dominó, na primeira cena, há uma mulher vestida de branco, um branco manchado de preto, como se estivesse “sujo”, no topo de uma escada (Figura 11).

¹⁵ https://www.instagram.com/p/CDUZ0aEgRvk/?img_index=4

Figura 11 – cenas iniciais



Fonte: Agora Antígona Kalle LUNA Kalle SOL, 2020.

Ela inicia a cena descendo essa escada e para atrás de uma espécie de parede construída com fileiras de papel com os nomes de pessoas, alguns números e informações, como sexo. Sabe-se, depois de terminada a cena, que esses nomes são de pessoas próximas mortas pela Covid-19. A mulher fica um tempo atrás desses nomes, num momento de dança/lamentação, até que o rompe e recomeça o movimento de descida. Esse movimento se dá de forma desajeitada, desanimada, tal como um corpo que não aguenta mais. Cambaleando e em movimentos que sujam cada vez mais a sua vestimenta branca, a mulher chega até a porta que dá para a rua. Caída no chão, a câmera se afasta, a porta se fecha e, por debaixo da porta, começa a escorrer um líquido vermelho que invade o chão da rua (Figura 12).

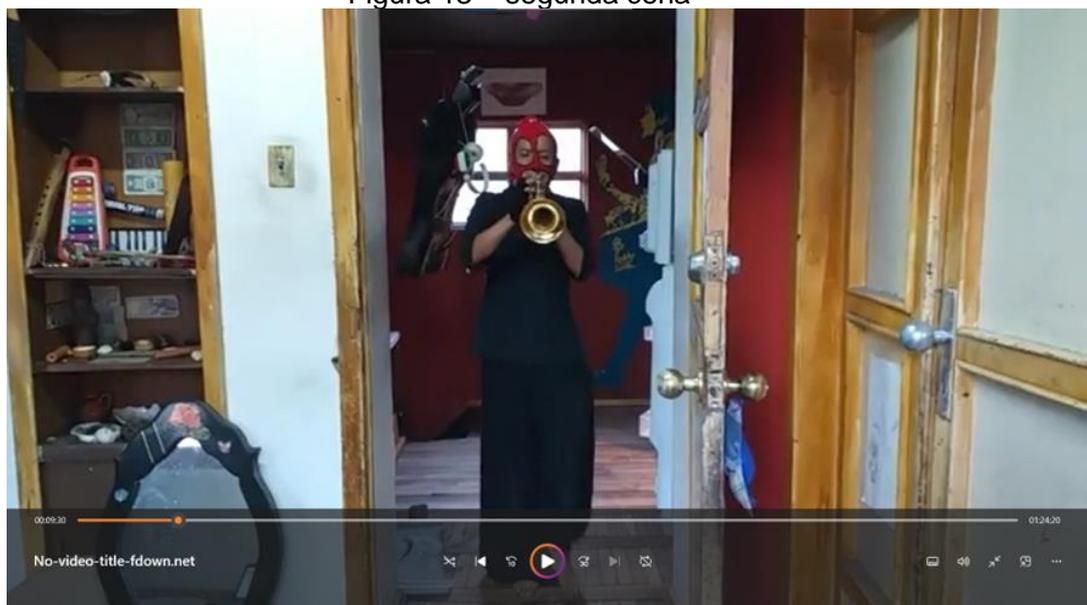
Figura 12 – o vermelho escorrendo no chão



Fonte: Agora Antígona Kalle LUNA Kalle SOL, 2020.

A câmera fica um bom tempo filmando o líquido vermelho. Essa imagem permanece em foco, com o barulho dos carros passando ao fundo. Depois de um tempo, corta e começa a segunda cena. Num primeiro momento, a filmagem fica embaçada, até que a cena se compõe (Figura 13).

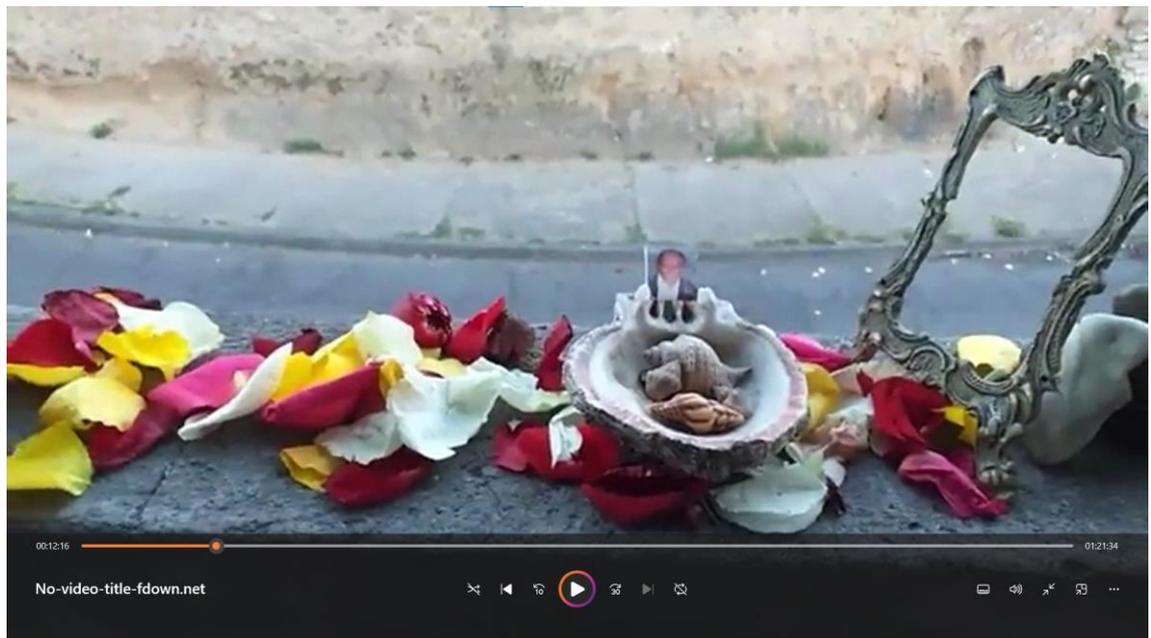
Figura 13 – segunda cena



Fonte: Agora Antígona Kalle LUNA Kalle SOL, 2020.

Um homem com um capuz vermelho aparece subindo as escadas e tocando um instrumento musical de sopro, e esse som fica evidente por alguns instantes. Após isso, o homem começa a cantar enquanto a mulher aparece na sacada e começa a jogar flores ao vento. A sacada, enfeitada com velas, flores, conchas, fotografia de pessoas tomando como suporte essas conchas, porta-retratos, tudo isso no parapeito (Figura 14).

Figura 14 – o altar na sacada



Fonte: Agora Antígona Kalle LUNA Kalle SOL, 2020.

Depois de um tempo, ainda com a voz do homem ao fundo, a mulher joga cinzas pela sacada. A câmera, então, vai alternando o foco nas flores, nas cinzas e no líquido vermelho que permanece escorrendo na rua. Afasta-se e a mulher entra novamente, inteira, na cena. Ela saúda os quatro cantos desse pequeno altar que fora construído no parapeito da sacada. E, assim, se encerra a performance.

O Projeto apresentou a proposta para que cada intervenção durasse oito minutos. Não era um tempo fixo, mas havia essa sugestão. A apresentação do Kalle LUNA Kalle SOL se estendeu por cerca de doze minutos, mas, após a apresentação, eles ficaram ainda bastante tempo discutindo o processo criativo. Assim, a *live* do grupo tem mais de uma hora e trinta minutos de duração, e ainda está disponível na

fanpage do grupo¹⁶

A filmagem é feita aparentemente a partir de um celular. Essa foi uma das ferramentas de audiovisual mais utilizadas pelos participantes do Projeto. O mesmo instrumento foi utilizado na exibição da cena de Valéria Andrade Proaño, de Cris Fabi e de Sauara Costa. Isso reflete também a simbologia tanto do momento histórico vivenciado pelas artistas (durante a pandemia, muitos grupos teatrais tiveram que se adaptar de forma repentina aos meios tecnológicos mais acessíveis e que mantivessem o distanciamento social requisitado) quanto a própria proposta da linguagem performática, que pretende mesmo à mistura e à investigação de linguagens múltiplas. Dessas linguagens múltiplas, podemos destacar a preferência de Kalle LUNA Kalle SOL pelos símbolos à narrativa dramática tradicional, a forma como ocorre a ocupação do espaço, o corpo sendo posto em evidência, todas características da linguagem performática (Cohen, 2002). Na apresentação de Valéria Andrade Proaño, no entanto, há a exploração da linguagem da dança como mais evidente, em uma saudação ao luto, a transparência da dor, que não é etéreo. Cris Fabi também partilha da linguagem da dança, envolta com a fala, o corpo voz que se faz presente. E Sauara Costa, que, embora tenha em sua cena muitos elementos que remetem ao movimento negro — como imagens de orixás compondo a cena e o ritmo da copeira que embala o final da performance —, no ponto de vista desta espectadora, afeta em primeira mão pelo luto.

A potência artística das apresentações desse dispositivo cênico vem, especialmente, do olhar sobre o rito, o processo do luto. Enquanto luta também, mas enquanto processo, enquanto corpo, enquanto voz. Na apresentação do grupo Kalle LUNA Kalle SOL vem, na leitura desta espectadora, da união do individual e do universal. São nomes dos seus que estavam no início da cena, são as fotografias dos seus que estavam no final da cena, é a casa/espço deles, porém os símbolos, aquele corpo doído, retorcido, caído, mas ainda ali, a memória de um [não] velar, de [não] saudar, é o que une todas as línguas e todas que perderam seus entes queridos. Todas Agora Antígona!

¹⁶ <https://www.facebook.com/100063470356517/videos/294115875150668>.

1.5 Morte pandêmica: éramos 600 mil...

[...] Uma reportagem nigeriana dizia julho, depois agosto, e depois ouvimos dizer que talvez seja em outubro, mas o ministro da Aviação tuíta “talvez antes de outubro”. Talvez sim, talvez não; é como brincar de ioiô com um gato, só que o ioiô são as pessoas suspensas num limbo porque não podem pôr para descansar aqueles que amam.

Chimamanda Adiche, 2021, p. 35

A situação pandêmica foi, em essência, o que motivou a criação do projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*. Como já pontuado anteriormente, as condições de distanciamento social, de angústia perante a negligência com as mortes e o descaso da administração pública produziram a necessidade de comunicar, de se manifestar. Entretanto, nem todos exploraram de forma mais evidente a pandemia na sua cena. Neste dispositivo cênico, no entanto, estão agrupadas as performances em que o momento pandêmico foi também elemento central na concepção da cena.

Novamente, inicio com um fragmento do livro de Chimamanda. Neste, o sentimento de incerteza, insegurança da situação pandêmica é o que mais toca, por isso a escolha. A gente não sabe de nada. O talvez impera, e a gente não pode “pôr pra descansar aqueles que ama”.

Na performance de Eunice Silva (Figura 15), da Bahia, a pandemia estava evidenciada já no nome dado à sua cena: PANDEMÔNIO. A palavra, dicionarizada há tempos, embora tenha como um de seus sentidos mais usuais a ideia de desordem, bagunça, vem das palavras gregas “pan” (tudo, todos) e “daimon” (aquilo que os latinos chamariam de numen: o divino em sua acepção impessoal, uma pura potência à qual a estirpe dos homens está sujeita¹⁷). A partir da performance de Eunice, percebe-se que o sentido pretendido é o mais politizado do termo, ao associar a situação pandêmica à ideia demoníaca, além, obviamente, de destacar a desordem do governo brasileiro lidando com a situação pandêmica.

¹⁷ <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2012v12n17p108/24220#:~:text=No%20uso%20hom%C3%A9rico%2C%20o%20daimon,estirpe%20dos%20homens%20est%C3%A1%20sujeita>.

Figura 15 – Foto divulgação do evento – Eunice Silva



Fonte: Cabeça de Cuia Produtora, 2020c.

A performance da atriz ocorreu em sua página no Instagram¹⁸ e está também salva na página do Cabeça de Cuia. Acompanhando a sua performance, no seu *feed*, Eunice pontua o seguinte texto:

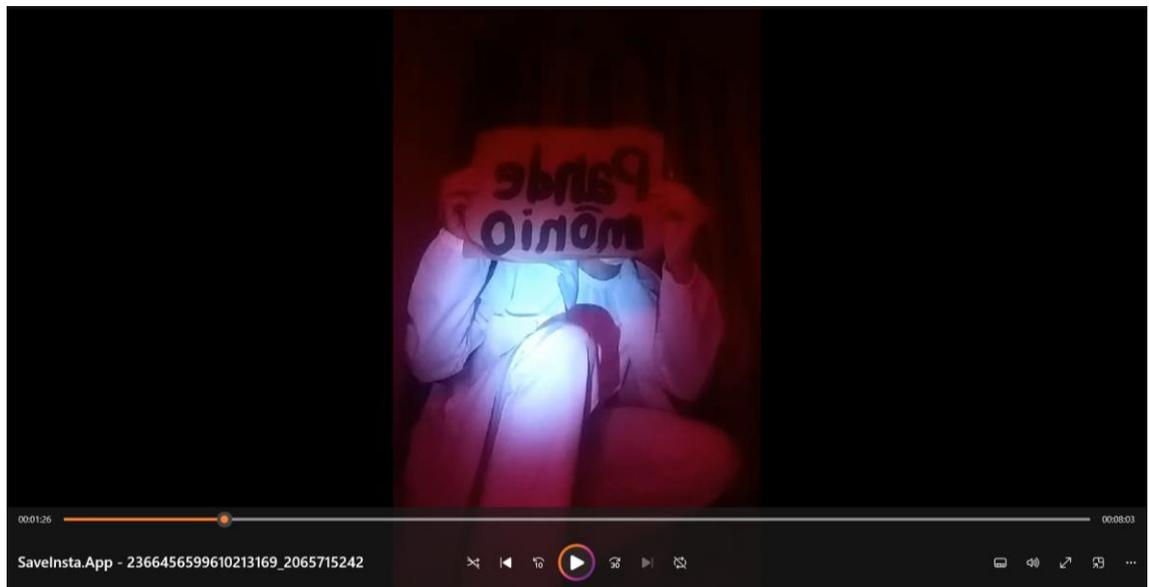
PANDEMÔNIO é um mergulho no raso de minhas emoções e percepções frente a este momento ao qual vivenciamos.

Trata-se de um experimento cênico que reúne todos os espectros do meu 'eu' artista, ao passo que se concretiza como um tributo aqueles que quase perdi e aos que perderam seus entes queridos para a Covid-19.

Quase perdi. É o talvez que, mais uma vez, impera, corrompe e irrompe em processo criativo. A cena de Eunice Silva começa com ela, vestida de branco de forma muito similar aos trabalhadores da área da saúde, com uma placa em papel sulfite na mão, em frente à câmera, e uma música fúnebre ao fundo. Escrito em caixa alta, está o nome da apresentação: Pandemônio (Figura 16).

¹⁸ <https://www.instagram.com/tv/CDXV71EJUMxuX4JbivVatXEL19VuLZadgw2fSo0/>

Figura 16 – O início do Pandemônio



Fonte: Apresentação Eunice Silva, 2020.

De frente para a câmera, a escrita fica invertida. A gente consegue entender, consegue ler “ao contrário”, mas não está regular. Talvez fosse mesmo a intenção dela. Talvez tenha sido um “descuido” na produção. Talvez o caos desse pandemônio não precisasse mesmo (e nem poderia) estar em ordem. Talvez...

Depois, uma cortina ao fundo, clara, um cenário com pouca luz. Cessa a música. Ao fundo, um som de noticiário. Notícias sobre o crescimento da disseminação do vírus no Brasil. Declarações de Jair Bolsonaro à imprensa sobre a Covid-19. Aumento do número de mortes. Enquanto se ouve isso, Eunice dança com a cortina, acompanhada de uma luz vermelha que a persegue. O som para. Silêncio. Eunice olha fixamente para a câmera, tira os apetrechos que a estavam caracterizando como alguém da área da saúde. Um outro cartaz. *Heróis não se salvam* (Figura 17).

Figura 17 – Heróis não se salvam



Fonte: Apresentação Eunice Silva, 2020.

A música fúnebre volta. Eunice pega um saco de lixo preto e o coloca em sua cabeça. Agonia. Desespero. Move-se como se estivesse ao mesmo tempo dançando com o saco e tentando se livrar dele. Após um tempo, ela tira o saco de lixo do rosto.

Com o rosto liberto, ela volta a olhar fixamente para a câmera. Nesse instante, a música para novamente e Eunice começa a declamar um texto autoral. O seu tom parece jornalístico, com uma prosódia de quem fala sobre astrologia, de coisas místicas. Mas ela fala de morte, das perdas, da doença, do descaso. Por fim, termina: *onde há morte, há também vida.*

2.0 Dos descaminhos: O eu antígona

Figura 18 – Foto divulgação do evento – Bruna Neto



Fonte: Cabeça de Cuiá Produtora, 2020d.

A minha participação (Figura 18) no Projeto *Agora Antígona!* veio de um convite da professora Angela Guida, minha orientadora. Foi ela quem me mostrou o material de divulgação e me instigou a participar do evento, já que a figura de Antígona perpassava minha pesquisa. *Já que sou o jeito é ser*¹⁹ e eu, como pesquisadora e artista, aceitei. Assim, fizemos a nossa participação, minha e dela, no Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*. Mas antes disso, este corpo é também um corpo que estava há bastante tempo longe, tanto da pesquisa quanto da Arte do lado de cá, do lado artista. Então, para falar da nossa participação, peço licença para, neste subcapítulo, utilizar a primeira pessoa.

Cresci numa cidade de interior, sem teatro, mas encantada e altamente influenciada pela TV Cultura e suas histórias teatrais. Embora sempre tivesse participado ativamente dos eventos culturais da escola rural onde estudei, fui ter contato efetivamente com o fazer teatral apenas quando entrei na universidade. Já no ambiente acadêmico, conheci o Grupo de Teatro Identidade, um projeto de extensão

¹⁹ A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

desenvolvido na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus Três Lagoas, com coordenação de Prof. Dr. Leandro Cazula, do qual participei ativamente de 2009 a 2014. Também, na universidade, comecei a ter mais proximidade com o teatro enquanto texto, enquanto Literatura, enquanto pesquisa por meio dos trabalhos do Prof. Dr. Wagner Corsino, que foi também meu orientador no mestrado. Assim, tenho para mim que minha formação intelectual e artística foram se construindo de forma conjunta, sempre uma muito relacionada a outra. Meu corpo foi se fazendo professora-pesquisadora-artista.

Entretanto, este corpo professora-pesquisadora-artista possui também em sua memória (de corpo, inclusive) um corpo militarizado. Um corpo militarizado, teorizado a partir de minhas vivências, é um corpo disciplinado, que só obedece, não pode pensar, nem criticar. Retrai-se, então, porque pensa (que pensa). E o procura desmilitarizar. Talvez daí possamos dizer de uma busca por uma potência de corpo ancorada política, ética e esteticamente, uma vez que consciente (será?) do controle corporal que lhe é/foi imposto, este corpo procura novas formas de ser e de estar, de se expressar e de (res)significar o corpo, o seu próprio. E esse processo se dá, não primariamente, mas talvez possamos dizer que de forma mais atenta, em um lugar/tempo que muito provoca todos os corpos habitantes da Terra desde 2020: o lugar pandêmico.

Este(esse) corpo se adapta a esse novo espaço pandêmico, que agora múltiplo, requer — para não dizer obriga — o sujeito a reorganizar o seu olhar, seu espaço, seu corpo. Isso, claro, se pensarmos em um sujeito que tinha a possibilidade de circular seu corpo em espaços sociais outros, já que, sabemos, a pandemia também evidenciou um lugar de restrição a todos, mas muitos já vivenciavam há muito um espaço de reclusão. Isso, inclusive, foi pontuado em alguns dos dispositivos cênicos postos anteriormente aqui. Lins (2002), ao falar a respeito do corpo na perspectiva nietzschiana, diz que é necessário problematizar as potencialidades do corpo, especialmente diante das estruturas sociais, políticas, culturais, econômicas, tecnológicas, morais, enfim, todas elas que têm a intenção de monitorar e regularizar o corpo, transformando-o em um único organismo/corpo sem expressividade e/ou individualidade. E como esse corpo pode problematizar? Com a Arte.

As mídias digitais, em especial durante a pandemia, foram as grandes viabilizadoras de interações, de afetos, perpassando tanto as afetivas — como o contato com entes queridos e manifestações artísticas — quanto as da esfera ainda

regularizadora. No que se refere a esta última, incitou o corpo-trabalho à não existência de fronteiras/distinções entre trabalho e descanso e que, ainda, ao construir um corpo em isolamento, fê-lo também impossibilitado de questionar, reclamar, protestar. A não ser que fosse, justamente, pela internet.

Este corpo, desta professora-pesquisadora-artista, por estar no processo de investigação das potências de seu corpo enquanto corpo-arte e corpo-pesquisa, se colocou, então, para participar do projeto. Depois do afastamento (da arte e da academia) provocado pelo período em que servi o exército brasileiro (2015 a 2020), apenas em 2019, busquei, novamente, colocar o meu corpo em ação, para a investigação cênica, agora, em Campo Grande, MS, junto ao grupo de teatro *Fulano di Tal*, com os diretores Marcelo Leite e Edner Gustavo. Um corpo que saiu do espaço de experimentações estéticas, passou por um processo de enrijecimento e normatização militarizada e, agora, volta a se provocar. Este corpo sofre. “Um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado” (Lapoujade *apud* Lins, 2002, p. 86).

Do esgotamento deste corpo que sofre de sua exposição ao ambiente pandêmico, ao retorno ao lugar acadêmico e às provocações artísticas, surge a proposta para a criação de uma performance; ser afetado condiciona para um corpo cênico (ou ao menos para a busca/procura desse corpo). O processo criativo para a produção da performance se deu, então, da investigação acerca da linguagem performática e, mais enfaticamente, do pensar um roteiro acerca do que eu queria comunicar. As referências mais evidentes já eram propostas pelo próprio projeto: Antígona e o luto. Esses também eram pontos que seriam, de alguma forma, investigados na minha pesquisa de doutoramento, além da teoria do corpo esgotado, da memória e da desobediência. Assim, sendo a linguagem performática a arte da fronteira, uma vez que “rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (Cohen, 2002, p. 27) e também que “Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (Lapoujade *apud* Lins, 2002, p. 86), a criação da performance veio da junção dos corpos pesquisadora e artista, na provocação de romper/quebrar o corpo militarizado ao mesmo tempo que se propunha à investigação performática.

Dessa forma, o texto-roteiro, corpo linguístico que mais motivou e direcionou a performance, foi composto de fragmentos de obras que, além do diálogo explícito com Antígona, pudessem dizer sobre a dor do luto, do amor (aquele que afeta) e desse

esgotamento que, em essência, produz potência e produz memória. Um pequeno texto introdutório autoral, *Antígona* (Sófocles), *Antígona González* (Sara Uribe), *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy* (Judith Butler) e *Desaparecidos* (Claudia Eid Asbun) foram as vozes utilizadas para compor o meu corpo linguístico. A proposta era, também, dialogar com o conceito de desapropriação proposto por Rivera Garza (2013) e amplamente apropriado por Uribe “¿De qué se apropia el que se apropia?” (Uribe, 2012, p. 09). Da apropriação das vozes dessas mulheres, (re)criou-se o corpo linguístico reclamante, em luto e em estado de luta pelos corpos dos seus.

Agrupando também a minha participação no Projeto em um dos dispositivos cênicos que propus neste trabalho, ele estaria no “Lut[a]: O luto não é etéreo”. A ideia era principalmente destacar uma personagem que fosse antígona (não Antígona, pois essa é a grega e a minha já não o era), em várias cenas (por isso várias vozes), ainda que em um único corpo, quase imóvel. E a persona antígona viria em sua performance de luto. De dor e luta por esse luto. Era isso que eu queria.

Dos elementos que compuseram a performance, o figurino branco, ainda que fosse uma indicação dos idealizadores do Projeto, ia ao encontro da proposta de um luto que anseia a volta da paz, do bem-estar, de um luto em esperança, em espera, mas ainda corpo ativo, corpo luta, corpo esgotado. Nessa perspectiva, a pouca luz e a simbologia da vela dialogam com a ação de velar, mas também pode ser visto como uma chama que mantém esses corpos ali postos, reclamantes e atuantes. A chama que os une. Do mais, vazio. E um corpo cênico que, embora posto para a cena, diz-se do esgotamento, de um corpo que senta, em prontidão, mas que pouco se movimenta. Um espaço vazio que é, em grande parte, preenchido pela voz, por aquele corpo linguístico. Talvez esteja ali um corpo cênico ainda padronizado pelo corpo controle(controlado) da militar, ou da não familiaridade com o espaço digital ou ainda tão somente o(s) corpo(s) esgotado(s) que

[...] não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. [...] Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais (Lapoujade *apud* Lins, 2002, p. 82).

E, assim, por meio da performance, da provocação, do esgotamento e da apropriação de muitos corpos outros, o corpo na pandemia pode se afetar e, disso, permanecer em questionamento e se (re)(des)apropriando.

Nossa forma de luta é contar e recontar infinitas vezes as histórias que nos tocam. E então eu recontei. E criei uma memória, para mim e de mim, mas sobretudo de meu tempo. Essa memória/cena está ainda salva em minha página do Instagram, plataforma utilizada por mim para realização da cena, e também na página do Cabeça de Cuia, como várias outras apresentações de outras artistas que foram disponibilizadas para os organizadores.



Contudo, além de estar ali, permanentemente (até que eu apague), refiz a cena, novamente a pedido da minha orientadora, desta vez em um evento acadêmico. Uma palestra-performance, coordenada pela professora Angela Guida e composta por ela mesma, por mim, por Miguel Benavides — amigo de doutorado e também orientando de Angela — e Valter Rocha. Todos, professores e artistas e pesquisadores. A palestra-performance tinha o nome “ARTISTAGENS DOCENTES: pesquisas que fazem a travessia para além da curva da estrada”²⁰ e está salva no canal do Geple (Grupo de estudo e pesquisa em linguagens e educação).

Recupero essa outra apresentação aqui porque no recontar, conta-se o mesmo, mas pela primeira vez. A cena que apresentei tinha a mesma ideia. Entretanto, acrescentei alguns elementos, mudei o ambiente e, essencialmente, mudei meu corpo. A ideia era a mesma, *principalmente destacar uma personagem que fosse Antígona (não Antígona, pois essa é a grega e a minha já não o era), em várias cenas (por isso várias vozes), ainda que em um único corpo. E a persona Antígona viria em sua performance de luto. De dor e luta por esse luto. Era isso que eu queria.* E acredito que me aproximei mais disso na segunda apresentação. Talvez porque meu corpo já estivesse mais desmilitarizado, talvez porque a pesquisa estivesse mais aproximada de mim. Talvez porque agora eu estava realmente sentindo, no meu corpo, o luto pela perda de um ente querido para a Covid-19. Talvez

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=0ESlyG-SoZU>

porque eu tivesse observado e maturado o meu processo criativo, como qualquer processo criativo tende a ser. Talvez...

Do projeto de Heme e Thiago à minha participação nesse projeto podemos dizer que houve, portanto, a elaboração de uma memória, uma memória que, ainda que constituída individualmente, mantém uma relação com a construção de um momento histórico e cultural. Uma memória construída de um tempo bastante peculiar, a pandemia, e da qual fomos testemunhas. A relação que se estabelece com essa elaboração da memória por meio da performance vai ao encontro do que Gagnebin (2006) nos diz ao falar sobre a cultura humana, que, segundo a autora, é um “cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje” (p. 27)

3.0 Sobre as memórias que performamos

Embora Gagnebin, ao trazer essa relação entre a cultura e memória, estivesse ressaltando essa noção de cultura para os gregos a partir da leitura de Odisseia, cabe-nos aqui também a ideia de que *cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje* é, além de um reconhecimento da nossa condição de mortais e de nossa demanda de perpetuar a lembrança do outro, um lembrete de que é na relação com o outro que a memória vai se elaborando. Semelhante ao que argumenta Deleuze (2002) ao propor que fazer parte de um encontro significa participar dessa união de corpos que se compõem e que, por estarem em contato, abrem múltiplas dimensionalidades, a memória, na perspectiva aqui apontada, também se apresenta múltipla, uma vez que, na relação com o outro, com os outros, com as memórias dos outros, as nossas também vão se elaborando. Cuidamos das memórias dos mortos para perpetuar também a nossa memória, honrando o passado, reelaborando o presente.

Para além da ideia de lembrar o passado, gostaríamos de fazer uso da ideia que nos traz Gagnebin e pensar a elaboração da memória também como um ato contínuo, a partir de um passado que não se inscreve em um tempo histórico tão distante, mas que, no presente, precisa ser pensado e elaborado para criar essas memórias, que precisam ser lembradas já agora, mas que também cumprem o seu papel de *cuidar da memória dos mortos*. É isso que pretendemos com a ideia de reelaborar o presente, no intuito de uma memória que fala não só do que já passou, dessa ideia cronológica e histórica de passado, mas de uma relação com acontecimentos demasiadamente impactantes, social, política e culturalmente, e que,

portanto, precisam ser elaborados no agora.

É dessa relação com a necessidade de se elaborar uma memória, de cuidar da memória dos mortos e de dizer agora, no presente, sobre essas histórias que precisam não serem esquecidas que as performances do *Agora Antígona! — Performance em Rede* se inscrevem. Quando a chamada para performance foi feita, estávamos no início (embora não tivéssemos tamanha dimensão exata desse fato) da pandemia da Covid-19, mas a necessidade de transformar aqueles acontecimentos em atos artísticos fizeram, já naquele momento, um resgate das histórias que seriam contadas a respeito desse período. As performances construídas para o evento, como pudemos ter uma pequena ideia por meio da leitura deste trabalho, traziam perspectivas que estavam sendo ignoradas pelas fontes oficiais de informação. Foi, então, papel do artista o de se colocar como um “narrador sucateiro”²¹, aquele que deve “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Gagnebin, 2006, p. 54) e colocar em pauta, em cena, para, a partir dali e também já naquele momento, elaborar memórias. Por mais que a situação pandêmica, em uma perspectiva global, não tivesse o status de não ter “nem importância nem sentido”, a forma como o então governo lidou com a pandemia (desinformação, negligenciamento de ações básicas de segurança sanitária, manipulação dos dados sobre as mortes pela doença, entre outros) colocou o Brasil nessa condição de não poder contar com a história oficial como responsável para elaborar a memória desse momento. Por isso, então, os artistas e os meios não oficiais de informação é que desempenharam esse papel, como sucateiros, para contar uma história que estava pulsante e evidente, mas soterrada pelo desamparo governamental.

*Para lembrar é preciso outrar*²². Regina Abreu, ao falar sobre a memória social numa perspectiva poético-conceitual, destaca a relação existente entre a elaboração de uma memória e a questão da alteridade. Nesse aspecto, ela se aproxima de Gagnebin, para quem a cultura humana — e por conseguinte a sua forma de elaborar memórias — se define como “a capacidade de entrar em relação com o outro sob

²¹ A partir da leitura de “O narrador”, de Benjamin, Gagnebin elabora a ideia de o historiador ser também um “narrador sucateiro”, como aquele que não está mais interessado nas histórias não contadas pela história oficial, muito menos triunfante.

²² Abreu, 2016, p. 42.

suas diversas formas.” (p. 21). São os corpos que, nos encontros, se afetam e, assim, acabam elaborando memórias. As performers de *Agora Antígona!*, embora estivessem isolados devidos às condições sanitárias da época, exercitaram a proposta de se relacionar com o outro, com a história do outro, das mais diversas formas, manifestando-as nas mais distintas linguagens artísticas compreendidas no âmbito da arte da performance. Pensando como Abreu, esses artistas *outraram* para lembrar, dos mortos, para os vivos, dos vivos, dos clássicos, para avivar na memória e marcar a memória desse período também historicamente importante.

Ainda que a escrita seja o lugar de maior reconhecimento da memória, ela não se restringe àquela padronizada das academias ou/e dos arquivos oficiais da história. A memória pode ser também elaborada nos corpos, na oralidade dita e/ou cantada, no ritual. Nas performances aqui lidas, encontramos diferentes linguagens que abarcaram vários lugares de ser da memória, que foram se reconhecendo além da escrita, embora não a tenha recusado e, por vezes, tenha até tomado papel principal. Quando falamos das memórias elaboradas a partir das performances aqui lidas, falamos pensando em duas perspectivas: a memória cultural acerca do período pandêmico e a memória corporal/cultural/performática como técnica da linguagem performática em si.

Acerca da memória cultural, tomamos o conceito de Assmann (2011) que explora a relação entre cultura e memória. Para a autora, a memória cultural é mais do que apenas lembrar eventos passados, uma vez que ela retrata como os grupos humanos constroem narrativas e tradições em torno de eventos significativos para sua identidade, não só individual, mas essencialmente a que construímos socialmente, em conjunto. Essas memórias culturais, segundo a teórica, são transmitidas por meio de várias formas, como rituais, tradições orais, monumentos, textos escritos, arte e mídia. Essa forma de elaborar memórias influencia na maneira como os indivíduos se veem em relação ao seu passado, o seu presente e o seu futuro, por isso também que a sua construção é tão pautada em outros meios, não tão convencionais e não necessariamente oficiais, de elaboração de memórias. Quando Assmann nos diz que “A memória cultural não se deixa armazenar em lugares significativos, pois estes só podem ativar e suportar processos de lembrança em conjunto com outras mídias de memória.” (2011, p. 25), ela vem destacar o papel dos lugares de memória, dessas que são elaboradas a partir de uma situação cultural que tenha uma importância também em conjunto.

As performers do Projeto *Agora Antígona!* propuseram colocar os seus corpos, com as suas distintas formas de manifestação artística, como um espaço de reativação das vivências pandêmicas. E, ainda, foram colocados em outro lugar, a internet, que se torna arquivo, não oficial, da história nacional. Acerca da relação das histórias narradas oficialmente e aquelas que são intencionalmente silenciadas, Assmann destaca como o conceito de uma memória cultural contribui com a construção social, pois esse conceito é fundamental, de acordo com Assmann, para entender como as sociedades se constroem e se mantêm ao longo do tempo, por meio da preservação e transmissão de narrativas, símbolos e práticas que moldam sua compreensão do passado e do presente. Quais histórias são contadas, como são contadas, quais são silenciadas e quais os meios que estas usam para serem ouvidas, quais histórias ainda são resgatadas para se falar das atuais. Heme Costa, produtora e criadora do projeto, relembra que, ao pensar na proposta do projeto, seu objetivo era, justamente, estabelecer conexões, não só entre as pessoas, mas entre as histórias.

(Heme) Pra mim a intenção principal do projeto foi criar conexão entre artistas, instituindo um espaço de desague individual e coletivo, refletindo o luto que atravessou a todos nós direta e indiretamente a partir da pandemia. Foi uma performance em rede não só pela rede de pessoas envolvidas, mas sobretudo sobre a proposta de incidir (todos juntos e ao mesmo tempo) na rede virtual, que passou a ocupar outros espaços de importância depois do isolamento social. A performance pretendeu subverter a utilização da rede, contabilizando não a quantidade algorítmica de visualizações das performances, mas a quantidade de pessoas unidas, em suas humanidades artísticas, performando

O que Heme Costa e Thiago Chaves fizeram foram, tal como argumenta Assmann, criar um espaço de memória cultural. E, além disso, convidaram as performers a escavarem, elas próprias, as suas memórias para a elaboração dessa memória cultural. Ao fazerem isso, as artistas resgataram memórias, corporais, culturais, estéticas, a fim de exercitarem a técnica da linguagem performática. A respeito disso, Lopes (2009) salienta que “A memória, evidentemente, é a raiz dos procedimentos criativos do performer” (p. 135). De acordo com a pesquisadora, isso ocorre porque o corpo é um lugar de memória e, na Arte, a troca com outros corpos,

o encontro com outras histórias, produz material discursivo com relevante papel histórico e pedagógico. Histórico porque produz e fala de um tempo, marcando uma cronologia, um espaço, uma cultura. Cada época possui os seus conflitos, seus dilemas, e a Arte é uma forma de questionar esses dilemas no presente e preservar essa memória para o futuro. E o papel pedagógico ocorre no âmbito do artista performer, que vai armazenando, pedagogicamente, os discursos, os modos de ser, ritos, gestos, do outro para a criação, em si, de um repertório. Ainda segundo Lopes, o corpo do performer se torna, dessa forma, um lugar de memória porque é também um lugar de percepção de si e do outro.

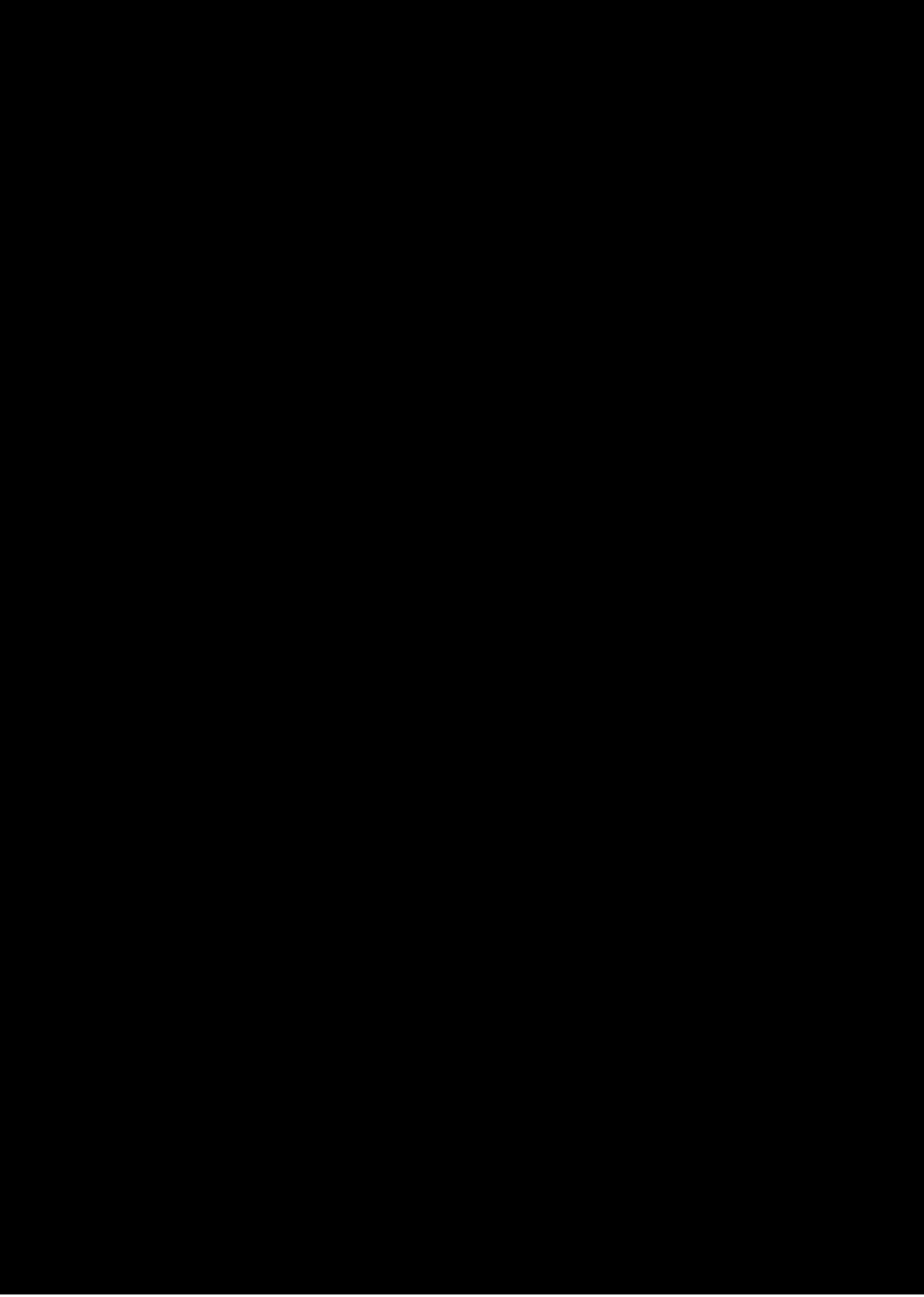
O corpo do performer na medida em que vai sendo perfurado por esta força criativa torna-se signo composto por toda a sorte de elementos que trazem não a representação, mas a presença vida do outro: hábitos, costumes, atitudes e comportamentos que emergem das experiências vividas, sonhadas, imaginadas ou desejadas. Na composição da performance os fragmentos da memória engendram sentidos e se organizam para tornar o indizível aquilo que se quer dizer (Lopes, 2009, p. 138).

Dessa forma, tal como nos propõe Assmann ao falar sobre outros lugares significativos em que a memória pode se armazenar, no âmbito das teorias sobre performance, o corpo da performer e a performance em si seriam dois desses dispositivos, já que o artista tem a capacidade de dizer o indizível, de observar o presente e, sistematizando-o e problematizando-o, engendrar os fragmentos de memórias diversas, tantos os da própria performer quanto os da sociedade, e colocá-los em cena. Lopes (2009) também observa que, por ter esse cunho de testemunha e agente da história, o trabalho da performer é confrontar cotidianamente a sua percepção de si e, nesse processo, ampliar a percepção de si e do outro. E é esse processo de alteridade que traz à performer esse caráter não apenas de expressão, mas de conhecimento e de revisão da memória.

Dessa forma, compreendemos o Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede* como um movimento que, explorando as memórias subjetivas de cada indivíduo performer e associando-as às narrativas construídas de forma conjunta, como o reconhecimento das semelhanças da tragédia grega em solo brasileiro e da situação pandêmica — tanto nacional quanto global —, se configurou como um lugar de armazenar a memória cultural brasileira. O uso do dispositivo das plataformas on-line, o chamamento para a participação de outras artistas latinas, a iniciativa de propor a troca entre os participantes e o público do processo criativo de cada performance, a

referência à tragédia grega, que ao mesmo tempo que se faz tão presente se dissolve na realidade das histórias latinas contadas aqui, todos esses elementos compõem um retrato que contribui, conforme salientou Assmann, para a construção do retrato social dessa época.

Contudo, de acordo com Assmann, cada mídia, cada elemento descerra um acesso próprio à memória cultural. Por isso, ainda que o Projeto tenha explorado múltiplas linguagens, foi direcionado para a memória do corpo, da performance e armazenado nas mídias digitais das redes sociais. O projeto idealizado por Heme Costa e Thiago Chaves, embora estivesse focado na vivência presente das afetações pandêmicas nos corpos e nas histórias latinas, falam, para além da pandemia, dos corpos-antígonas que começamos a teorizar aqui e que, prioritariamente, são corpos marcados pela necropolítica e que buscam, à semelhança de Antígona, honrar os corpos esquecidos, pelo estado, pela sociedade, pelas estruturas de poder vigentes. Assim, outros elementos, outras mídias, e até outras maneiras de performar, são necessárias para elaborar outras memórias. Outros corpos-antígonas, em outras cenas, precisam ser elaborados, porque “Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” “Todos aqui desaparecerão se ninguém nos procurar, se ninguém nos der um nome” (Uribe, 2012, p. 95, tradução nossa). É nessa perspectiva que leremos, a partir de agora, a obra *Antígona González*. Uma obra literária, que, por meio de escrita, também explora a linguagem performática e traz uma nova mídia de armazenamento e produção da memória cultural desses corpos que chamamos corpos-antígonas.



SEGUNDO ATO
CENA II: ESSES CORPOS QUE NÃO IMPORTAM

*Nosso corpo somos nós. Somos o que parecemos ser. Nosso modo de parecer é
nosso modo de ser.*

Thérèse Bertherat, 1986, p. 13

Segundo ato. Em cena, Antígona González/*Antígona González*. Em cena, Sara Uribe. E muitas outras. Cenário: um lugar chamado corpo. E as singularidades que marcam (sua existência). O corpo até aqui foi olhado e contemplado como parte do signo performático nas performances lidas do Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*. Agora, o corpo do qual falamos se centrará na obra de Sara Uribe. A trama do corpo aqui se desenvolverá, tanto na perspectiva de questionamentos acerca de que corpo(s) é(são) esse(s) trazidos por Uribe, até do olhar (curioso, especulativo, proponente) sobre o corpo nas obras estudadas, e, especialmente, como o corpo se configura como um lugar de memória, visto que é testemunha de “acontecimentos passados, mas também um dispositivo humano na evocação de memórias específicas ligadas a lugares e espaços sociais” (Aguiluz Ibarquien, 2004, p. 2, tradução nossa)²³. O corpo sente e busca e, ao fazer isso, traz à luz até mesmo as memórias mais inacessíveis. Como esse corpo se relaciona com a memória dele próprio e na elaboração de uma busca pelo corpo de outro? Quem é (são) esses corpos-antígonas? E quais memórias eles elaboram? Esses são pontos que serão discutidos aqui.

Os corpos da obra que aqui serão lidos compõem o que chamamos de literatura dramática. Por literatura dramática, toma-se aqui a ideia de um texto que foi escrito para encenação. Mas não se limitando a ela. Neste ponto, temos uma distinção acerca do que foi analisado até aqui. Nas performances, o foco se deu sobre a cena final e sobre os processos criativos que algumas e alguns artistas compartilharam. Os corpos dessas performances foram lidos no instante da performance, sem um material de dramaturgia escrita. Apesar de a performance, como dito anteriormente, ser uma arte de fronteira que partilha também de princípios do teatro, aquelas que compuseram o Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede* não geraram uma literatura

²³ “acontecimientos pasados, pero también como el dispositivo humano en la evocación específicas memorias asidas a los lugares y los espacios sociales”.

dramática. *Antígona González*, no entanto, é uma obra construída a pedido da dramaturga Sandra Muñoz, escrita em verso, tem a intenção, já antes mesmo da efetiva escrita — pensando na origem do pedido de Muñoz —, da cena. Talvez, nessa teorização simplória de literatura dramática, revivesse uma antiga problemática sobre a existência, ou não, de uma especificidade do texto de teatro (Ryngaert, 1996). Acerca disso, há tempos que Ryngaert nos alertou que “parece impossível hoje definir características absolutas da escrita teatral, pelo menos de maneira teórica” (1996, p. 16). Teorias muitas sobre gêneros literários apresentam estruturas que irão orientar a escrita de textos, de todos os gêneros, inclusive, obviamente, dos dramáticos. Todas significativas, mas não indispensáveis, já que, lembremos, o teatro é a arte do paradoxo “a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma)” (Ubersfeld, 2005, p. 1).

Assim, os corpos da obra da literatura dramática que aqui serão lidos são corpos compostos pela materialidade da palavra escrita. São corpos construídos (ou desconstruídos, depende da forma como você, leitora e leitor, quiser ler) por meio da arte literária, que consiste, na perspectiva aqui tomada, na manifestação artística de corpos sociais, políticos, culturais (e etc.). Corpos que são afetados por aquilo que os rodeia, pela sociedade. Segundo Espinosa (2009), sempre somos afetados diante do outro, uma vez que todo afeto é uma ação, uma percepção do mundo, do outro, que age diretamente na potência de agir do corpo, aumentando-a ou diminuindo-a. Na multiplicidade de formas de ser e de estar, o que também nos faz ler e escrever algo é a forma como somos afetados, como nossos corpos respondem a esses afetos, à potência desse encontro, seja esse encontro físico e/ou cultural. *Oh, corpo meu, faz de mim, sempre, uma mulher que se questiona!*²⁴

Esse corpo escrito é também aqui percebido como parte de uma linguagem performática. Tanto a performance da tese, quanto a performance própria da leitura dos textos, que afetam o meu corpo (e daqueles que leem — a tese, a obra dramática), entrelaçando, novamente, a ideia de performance a partir da leitura, tal como já elucidei acerca de Zumthor (2007). Na esteira do que propõe o autor, “coloco-me no ponto de vista do leitor, mais do que da *leitura* no sentido em que esta palavra designa abstratamente uma operação. O que eu questiono é o leitor lendo, operador da ação

²⁴ Aqui, faço referência a Frantz Fanon ao dizer “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”, no livro *Pele negra, máscaras brancas*.

de ler” (Zumthor, 2007, p. 24, grifos do autor). Coloco-me como leitora desses corpos escritos nessas obras e, ao lê-los, reproduzo o afeto provocado em meu corpo em outra performance escrita, colocando aqui também a performance escrita das minhas leituras. Esse processo que muito se assemelha ao que foi elaborado na primeira cena e na leitura das performances do Projeto *Agora Antígona!*. E a performance do meu corpo diante da leitura das performances do Projeto e da obra de Uribe é a própria escrita da tese que, enquanto performance, também elabora uma memória, que é individual, mas também colaborativa. Ou, ainda, poderíamos trazer a voz de Ravetti (2002) com o conceito de “narrativas performáticas”, em que a autora propõe que “certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social” (Ravetti, 2002, p. 47). Ao trazer vozes de ficção e de não ficção e misturá-las, Uribe cria na escrita de sua obra uma composição de fragmentos, um novo contexto, que resulta em novos significados políticos e sociais, ao mesmo tempo em que, por fazer referência em grande parte a obras e momentos de grande impacto, deixa também o resgate a essa memória possível. Assim, seria Antígona González, em seu processo de apropriação e desapropriação, um corpo escrito performático.

Dessa forma, percebemos que a ideia de corpo pode performar vários sentidos. Do que falamos quando falamos desses corpos? Sobre quais encontros e quais afetos entrarão aqui em cena? Qual a performance escrita que será posta? Quais memórias serão elaboradas a partir desses corpos? Deleuze (2002), ao ler Spinoza, propõe uma perspectiva filosófica do corpo e retoma o questionamento “O que pode o corpo?”, conduzindo-nos à leitura de que a principal potência do corpo é a sua capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos. Isso vai, de certa forma, ao encontro do que propõe Le Breton (2007), que considera o corpo “vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (p. 7). Porque o corpo é, indiscutivelmente, o resultado e o processo, o meio pelo qual, do que vivenciamos, experimentamos. É fruto de encontros, quer com ideias, pessoas, pautas, causas...

O principal ponto em cena é pensar como esses corpos aqui postos se constroem, são construídos e ajudam a construir outros corpos nas relações que produzem afetos no fenômeno social e cultural no qual estão inseridos. Como esses corpos elaboram memórias. Como esse corpo escrito produz também essa performance narrativa. Isso porque um encontro se constitui da relação dos corpos com os outros corpos, da união desses corpos e da potência produzida a partir deles

(Deleuze, 2002). E sendo os corpos sobre os quais falo corpos literários, corpos escritos por Uribe, vale ressaltar que é a literatura uma das responsáveis por um modo outro de contar histórias que entrelaçam a ficção e a não ficção, o espetacular e o cotidiano, o sagrado e o profano, o poético e o prosaico. É, portanto, a literatura a responsável também por criar corpos. Pode esse corpo escrito falar para além da folha escrita, para além da ficção? Pode! Pois para ler e para escrever é preciso performar.

Nessa performance da leitura dos textos aqui postos, falamos de uma literatura que não se pretende estagnada, alheia ao seu lugar social, cultural, político, ao contrário, ocupa e solidifica o seu papel na sociedade. Um papel não só humanizador, ainda que também, mas de memórias, de luta, de luto, de reivindicação. Um lugar de vivência, de encontro. Talvez seja essa literatura a que Josefina Ludmer (2010) vem a chamar de pós-autônoma, em que não se sabe, e tampouco importa, se as histórias contadas são ficção ou não ficção. A realidade narrativa é criada para construir uma realidade presente. Para Ludmer, as literaturas pós-autônomas se amparam em dois postulados sobre o mundo de hoje, sendo o primeiro referente à relação literária/cultural com o caráter econômico da sociedade e o segundo, sobre a ficção ser uma realidade tanto quanto a realidade é uma ficção, porque a literatura transpõe essas fronteiras. Isso ocorre porque a realidade social já é, em si, uma realidade construída (econômica, social, culturalmente) e “construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências” (Ludmer, 2010, p. 2). Pensando nisso, talvez seja preciso ficcionalizar algumas realidades para que elas possam se tornar mais verdadeiras. Uma verdade mais capaz de ser vista. E é isso o que Uribe faz. E é isso o que as performers do *Projeto Agora Antígona!* fizeram. “As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da ‘literatura’, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e ‘real’” (Ludmer, 2010, p. 4). Uribe traz para o seu texto esses corpos que, de tão atravessados, são reais. Porque são mesmo. A escritora faz uso da arte da palavra escrita para produzir uma poética que fala desses corpos de hoje, mas sem deixar de fazer referência ao passado, construindo, por meio do corpo, memórias, até por que, como crê Deleuze, a memória, o passado é um gerador de futuros. Esse passado é resgatado nas obras também por meio da referência à tragédia grega, num misto de celebração e desapropriação, repetição e diferença. Em *Antígona González*, a figura mitológica de Antígona é resgatada, menos como uma celebração à mitologia grega e mais como uma forma

de advertência e resistência à colonização, à necropolítica e à exploração de corpos.

Falar sobre literatura não é coisa menor. Falar sobre o corpo não é coisa menor. (Rivera Garza, 2013, p. 225). E falar sobre um corpo por meio da literatura é ter a possibilidade de visitar esse corpo, com este corpo, quantas vezes se queira, quantas vezes se faça necessário. A literatura não limita o corpo e o corpo não é limitado à palavra escrita. E ao trazer esse corpo em performance narrativa, Uribe vai ao encontro do que Ravetti provocava para ir “além do estipulado” (Ravetti, 2002, p. 48). Não faz parte da condição do corpo permanecer preso a uma organização social, ao contrário, é o excesso dessa organização que tenta aprisionar, condicionar, modular o corpo. “Um corpo não se reduz a um organismo” (Deleuze; Guattari, 1997), pois o corpo tem sempre a potência de ser mais do que ele foi socialmente organizado para ser. Um corpo, seja literário ou físico, sempre pode ser mais do que a nossa consciência o limita a ser. Assim, retomo a questão: o que pode o corpo? Pode contar as histórias que o afetam.

2.1 Que corpo é esse? Antígona González e o corpos-antígonas

Comecei a escrever este livro tentando considerar a materialidade do corpo, para logo descobrir que pensar a materialidade invariavelmente me levava a outros domínios. Tentei me sujeitar à disciplina de permanecer no tema, mas descobri que não poderia fixar corpos como simples objetos do pensamento. Além de os corpos tenderem a indicar um mundo além deles mesmos, esse movimento para além de sua delimitação, movimento do próprio limite, também pareceu ser bastante fundamental para mostrar o que os corpos “são”.

Judith Butler, 2020, p. 9

“O que os corpos ‘são’”? Butler, na sua afirmativa, provoca-me a reflexão. Pensar o corpo na materialidade talvez não fosse plausível se vou falar a partir de um corpo escrito, literário. Contudo, as obras que leio aqui são obras dramáticas, pensadas, então, para a cena. Feitas para o corpo. As obras falam de corpos. Eu leio essas obras com o meu corpo. Ao ler, a leitura provoca meu corpo. O meu corpo é afetado pelas palavras lidas, por esses corpos lidos. O meu corpo cansa, meus olhos lacrimejam, minha coluna dói, meu coração acelera. Eu cesso a leitura porque o meu corpo não aguenta mais. Mas retomo (porque preciso) porque a leitura continua reverberando no meu corpo. O corpo e a materialidade da palavra são, portanto, o centro desta leitura, desta performance, como propõe Zumthor. Deste ato. Um ato que lançará o olhar sobre os corpos literários da obra de Uribe mesclando-os a outros

corpos (o meu próprio e outros que a poeta traz em sua obra) para falar desse corpo literário.

Maluf (2001) aponta que, ao longo dos estudos sobre o corpo, ele passou de “receptáculo da produção simbólica ou das representações sociais geradas na e pela ‘cultura’” (p. 87) para a percepção do corpo como produtor de sentido. Assim, um corpo, material no sentido proposto por Maluf, mas também esse corpo simbólico e literário que lemos aqui, faz parte de uma espécie de rede de troca, uma vez que recebe influência, social e cultural, do ambiente que o cerca ao mesmo tempo que também produz, ele próprio, sentidos que atuam sobre a cultura e a sociedade que o cerca. Um corpo afeta e é afetado de diferentes formas em diferentes situações em diferentes contextos. Porque os corpos indicam mundos “além deles mesmos”. Quando Ravetti (2002) propõe o conceito de narrativas performáticas, com a provocação de escrita que vai “além de”, lembramos que o corpo é, de modo geral, instrumento central na arte performática. Sendo assim, Antígona González, como um corpo escrito, como uma performance narrativa que fala de corpos, busca esse além deles mesmos, pois fala de corpos físicos, literários, de corpos do passado, de corpos do presente e não cessa no indivíduo, pois é um corpo que é vários corpos.

Nessa concepção de falar e de ser vários corpos, também a literatura dramática nos é muito cara. *Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida. Por isso, quando conto a minha história me misturo, mulato não só das raças, mas de existências*²⁵. Escritora, leitora, intérprete, todos corpos que, cada um vindo, vivenciando e reconhecendo contextos distintos, criam, em seus corpos, um corpo de contar e ouvir a história desses corpos outros. Sou (somos) muitos, mas sou (somos) este corpo que (e do qual) se fala aqui. Assim também se vai configurando o corpo escrito de Sara Uribe. Poeta, dramaturga, arconte, pesquisadora. A pesquisa, a coleta, a junção e a poética de vários outros corpos para formar o corpo escrito Antígona González.

Aguiluz Ibarгүйen (2004) também nos lembra que o corpo é um espaço de questionamentos. É por meio dele que sentimos, expressamos, resistimos, ocupamos (ou não) um lugar, um tempo. É com o corpo (também) que vivemos e, assim, elaboramos memórias. Para ela, o corpo é, então, um terreno múltiplo, capaz e ao mesmo tempo responsável por integrar e questionar o ser no mundo biológico, social,

²⁵ Couto, 1992, p. 42.

cultural e político.

Esses corpos simultaneamente natureza/unidade biológica e cultura/unidade simbólica; objetos de culto, lucro e tráfico. São também um espaço de experiência, gozo e emoções, tanto emoções públicas, aquelas socialmente reconhecidas, como outras, emoções silenciosas, escondidas porque foram protegidas pelo processo de civilização que Norbert Elias associou à contenção emocional e pacificação dos espaços sociais (que nada mais foi do que a emergência do Estado nacional e a microcolonização do interior e do eu) como possibilidade de estabelecimento de uma ordem social e moderna (tendencialmente não-violenta) (Aguiluz Ibarгүйen, 2004, p. 1, tradução nossa)²⁶.

Como pontua Aguiluz Ibarгүйen, o corpo, esse terreno múltiplo, aqui será observado especialmente no que concerne ao seu aspecto cultural, simbólico, mas sem deixar de fazer referência, esporadicamente, à unidade natural do corpo, ainda que de forma literária. *Cenário: um lugar chamado corpo. E as singularidades que marcam (sua existência)*. Mas também ator principal, afetado por essa existência e que também afeta o que e quem com ele interage. Já que um corpo é produto de seu encontro com outros corpos (Deleuze, 2002), está, portanto, suscetível aos afetamentos e aos sofrimentos desse encontro. Por isso também a ideia de corpo como lugar, especialmente (mas não só) um lugar de elaboração de memórias. Porque um corpo responderá aos afetamentos, aumentando ou diminuindo a sua potência, redirecionando a sua potência, de acordo com o espaço social que habita. *A literatura serve para muitas coisas*²⁷. Serve, inclusive, para pôr luz a essas emoções silenciosas das quais Aguiluz Ibarгүйen fala. E Uribe também.

Os corpos postos em cena escrita, na escrita que lemos da obra poético-dramatúrgica, são corpos que se constroem marcados pelo lugar onde estão inseridos. São corpos que compõem uma classe social, um aspecto cultural, e, portanto, um lugar simbólico de como esses corpos são vistos e reconhecidos, vistos e (des)tratados. *Um nome próprio não é nunca puramente individual*²⁸, e esse corpo da obra de Uribe é um corpo que antes de ser Antígona, é González. Esse sobrenome

²⁶ “Estos cuerpos simultáneamente naturaleza/unidad biológica y cultura/unidad simbólica; objetos de culto, de lucro y tráfico. Son también espacio de la vivencia, goce y de las emociones, tanto las emociones públicas, aquellas socialmente reconocibles, como las otras, emociones silentes, escondidas porque quedaron resguardadas por el proceso de la civilización que Norbert Elias asoció con la contención emotiva y la pacificación de los espacios sociales (que no era más que el surgimiento del estado nacional y la micro-colonización del interior y el sí mismo) como posibilidad de instaurar un orden social y moderno (tendencialmente no violento)” (Aguiluz Ibarгүйen, 2004, p. 1).

²⁷ Scliar, 2013, p. 28.

²⁸ Derrida, 2003, p. 23.

traz para o corpo escrito os corpos latino-americanos e que, historicamente, estão inseridos em um contexto de colonização, ou micro colonização — como propõe Aguiluz Iburgüen —, que pretende silenciar esses corpos por meio de muitos cerceamentos, inclusive o da vida. Por isso a necessidade de ser González e de também ser Antígona. Talvez melhor seria dizer que se é Antígona porque é González, uma vez que, na América Latina, somente Antígona não parece ser o suficiente. Porque é preciso saber ver e ouvir e sentir, com corpo e nome, esse lugar.

Enquanto Antígona tem o seu nome marcado pelo sobrenome González, formando esse corpo outro que resgata as memórias e as histórias de tantas outras ao mesmo tempo que deixa o seu nome registrado, o seu corpo identificado como González, o seu irmão, o corpo que o corpos-antígonas procura, é identificado apenas como Tadeo. No poema-dramatúrgico de Uribe, há um trecho em que aparece o porquê do nome do irmão.

[...] Mamá le puso ese nombre porque fue con él que más batalló al nacer. Le ofreció noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño. Las rezó y lo bautizó en su honor para que siempre lo alumbrara la esperanza de los desesperados. Para que al más pequeño de sus hijos nunca se le olvidara que desde su nacimiento había vencido la adversidad (Uribe, 2012, p. 33).

[...] Mamãe lhe colocou esse nome porque foi aquele com que ele mais lutou ao nascer. Ofereceu noventa novenas a São Judas se ele salvasse a criança. Ela as rezou e o batizou em homenagem ao santo para que sempre o acenda a esperança dos desesperados. Para que o mais pequeno de seus filhos nunca se esqueça que desde seu nascimento havia vencido a adversidade (Uribe, 2012, p. 33, tradução nossa)

O nome de Tadeo nasce da adversidade em manter vivo o filho, o corpo do filho. O nome Tadeo nasce de uma prática bastante característica do latino-americano, cristão, que se apega às práticas religiosas. O nome Tadeo, ainda que na obra venha sem sobrenome, carrega em seu corpo a esperança de ter sobrevivido, que transforma o próprio corpo em memória. Uma memória que lembra aos seus filhos outros, que lembra aos outros corpos, de sua força perante as adversidades. Tadeo nasceu sobrevivente e assim seguiu, até o seu desaparecimento. Assim como Antígona González, na América Latina é preciso que o corpo desse irmão seja um outro, que sobreviva, apesar de. *Porque é preciso saber ver e ouvir e sentir, com corpo*

e nome, esse lugar.

Dessa forma, o diálogo que se estabelece com a tragédia grega vem enquanto celebração no sentido de que a tragédia grega é um gênero que se manifestou como um recurso para se falar, artisticamente, do contexto da cidade e de seus grupos sociais. Assim, para além de uma manifestação literário-teatral, a tragédia é tratada como uma instituição social (Chauí, 2002, p. 137). Na Grécia, objetivava-se usar a tragédia para promover reflexões acerca do início da democracia. No entanto, ainda que já não faça sentido refletir sobre o nascimento da democracia²⁹, a circunstância de advertência vem nas reflexões de como e quando as estruturas democráticas, de tratar cidadãos como cidadãos, estão sendo feitas na América Latina. São as adversidades das quais o corpo de Tadeo é lembrança, memória. Na perspectiva de Nicole Loraux, o gênero trágico, então, continuaria sendo atual para nós porque passaram a apresentar reflexões mais humanas. Isso significa que as reflexões despertavam e despertam “o sentimento, embora confuso em cada um, de que se é irrevogavelmente tocado por outrem” (Loraux, 1992, p. 20). A tragédia é, então, ainda uma atividade artística que fala de seu entorno, mas as reflexões estão centradas em outros aspectos políticos, outros humanos, outras cidades, em outros lugares, outras memórias. Assim, ainda que não falemos sobre o nascimento das democracias, a cidade, a identificação do eu enquanto sujeito, a ideia de igualdade, de justiça, todas essas questões ainda permanecem em pauta de alguma forma na América Latina e, por isso, também em *Antígona González*. Esse outro em *Antígona González* é um corpo-antígona, que sintetiza uma parte da história latino-americana.

Em *Antígona González*, temos, portanto, uma possibilidade de tragédia, uma vez que funciona também como uma forma de discutir os problemas dos cidadãos no seu cotidiano. A ideia de possibilidade se dá porque a obra não se encaixa propriamente como uma tragédia se considerarmos os padrões de estudo de gêneros literários, ainda que traga alguns elementos do gênero. Entretanto, a tragédia posta aqui vai além dos limites do gênero literário escrito, pois coloca em cena também as

²⁹ Apesar de o nascimento da democracia na América Latina ter se efetivado, as lutas democráticas latino-americanas são historicamente jovens e, talvez por isso, ameaças à democracia têm sido crescentes nos últimos anos. Regimes autoritários, movimentos crescentes de uma extrema direita conservadora vêm provocando impactos na economia e no respeito aos direitos humanos, especialmente. Como exemplos desse movimento, podemos citar o Brasil, especialmente no período da presidência de Jair Bolsonaro, em que houve inúmeros ataques ao Poder Judiciário, ao STF, entre outros. Além do Brasil, temos casos de El Salvador, com a implementação do Estado de Exceção no governo de Nayib Bukele, e os governos de extrema direita na Argentina, com Javier Milei, e no Chile, com José Antonio Kast, com ideias muito semelhantes às de Bolsonaro e de Trump.

tragédias da não-ficção. E, ainda que não sejam uma rotina, as mortes/desaparecimentos são comuns o suficiente para que sejam consideradas um problema para o sistema. Essas mortes estão na obra por meio dos corpos escritos por Uribe, que se inscrevem em matéria (escrita) e em ausência. Uma ausência física (escrita) e metafórica. Temos o corpo Antígona González que procura o corpo de seu irmão Tadeo. Tadeo que, sem sobrenome, é um, mas são muitos. É, desde seu nascimento, a memória (de muitos e para muitos) em corpo. E ainda que esta seja a linha principal desse enredo (a procura pelo corpo Tadeo), muitos outros corpos estão presentes nessa leitura. O primeiro deles é a referência explícita à personagem Antígona, da tragédia grega. No clássico grego, a personagem principal reivindica o enterro do corpo do irmão, Polínicos, punido pelo tio e rei, Creonte. Reivindica-se dignidade, amor, respeito ao corpo do irmão (*Eu não nasci para partilhar de ódios, mas somente de amor!*³⁰). Antígona grita por isso. Grita pelo direito ao grito que a ela é negado pela força de lei imposta pelo rei Creonte (*Ele não tem o direito de me coagir a abandonar os meus!*³¹). A González das antígonas também grita, também reivindica. O grito é o mesmo, ainda que seja outro. *A garganta seca, o coração fica vazio como uma jarra de sede. Estou aqui, no meio do nevoeiro*³².

A peça *Antígona González*, como pontuado, foi escrita pela poeta Sara Uribe sob encomenda. O pedido veio do desejo de se produzir uma obra que falasse sobre as mortes de imigrantes em San Fernando, Tamaulipas, México, que desse corpo por meio da voz àqueles que sumiram. *Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira*³³. Uribe, no fragmento exposto a seguir, traz a voz de Pianacci. Uribe une sua voz a do autor argentino para compor a obra *Antígona González*. Nesse movimento, ainda que Pianacci esteja falando de outro texto, de outra Antígona, Uribe se apropria desse texto, fazendo-o, então, uma fala sobre *Antígona González*. Nesse e como resultado desse processo, há a seguinte orientação:

: Este texto es un claro ejemplo de una obra dramática encargada como obra teatral por sus futuros intérpretes. Su autor recibe el encargo de escribirla con miras a una puesta en escena y con la condicionante de que tiene que ser un espectáculo unipersonal. Por

³⁰ Sófocles, 2005, p. 35.

³¹ Sófocles, 2005, p. 8.

³² Uribe, 2012, p. 66, tradução nossa.

³³ Lispector, 1998, p. 13.

lo tanto, este monólogo debe possibilitar que una única atriz assuma todos los roles (Uribe, 2012, p. 60).

:Este texto é um claro exemplo de uma obra dramática encomendada como obra teatral por seus futuros intérpretes. Seu autor recebeu a tarefa de escrevê-la com a intenção de ser encenada e com a condição de ser um espetáculo individual. Portanto, este monólogo deve possibilitar que uma única atriz assuma todos os papéis (Uribe, 2012, p. 60, tradução nossa).

Uma única atriz para assumir todos os papéis. Um único corpo que nomeia tantos outros corpos. Uma única obra que reúne tantas outras obras. Além disso, havia também a vontade de que o encontro com esse corpo/voz que é a obra *Antígona González* afetasse — os que lessem, os que interpretassem, quem escrevia, quem ouvisse falar —, provocando reflexão acerca de questões como o desaparecimento de corpos, a desassistência política por parte do estado e o luto desses corpos desaparecidos e dos que permanecem à procura.

Antígona González tem o enredo perpassado pela história dessa voz Antígona González buscando pelo corpo de seu irmão, Tadeo, que desapareceu. Para Yébenes Escardó (2024), ao ler a Antígona grega, temos que recordar o papel da mulher na sociedade grega, o qual seria honrar os laços familiares, especialmente com os homens da família. A personagem Antígona, como mulher solteira, possuía, então, na condição de irmã a sua função social mais elevada. No diálogo com a tragédia grega, Antígona González também quer honrar esse irmão, mas que, diferente de Polínicos, encontra-se num limbo: não se sabe se está morto, mas também não se sabe se vive. Dessa forma, o diálogo com a tragédia grega se desenvolve também no âmbito da figura feminina que desempenha este papel social importante: a irmã que honra a sua família. No entanto, no contexto latino-americano, esse irmão não se restringe aos laços sanguíneos, uma vez que ganha uma noção sociopolítica de povo, aumentando a potência de sua reivindicação. Antígona é aquela 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 um corpo buscante, que dignifica esse corpo, tanto do irmão quanto dela própria. E, muito mais do que simplesmente dignificar, promove a esse corpo a condição de corpo, de existência. Algo que, com a tentativa de anulação da voz e dos corpos de Antígona González, deixaram de ser.

No querían decirme nada.

[...]

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien

No querían decirme nada. Querían huir de la ciudad. *Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados pero adentro aún hay muebles, porque em la huida sus habitantes...* ¿Ves la ironía, Tadeo? Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren. (Uribe, 2012, p. 17)

Não queriam me dizer nada.

[...]

O que eles estão sussurrando? Por que eles dizem tudo em voz baixa? O que eles estão desfazendo? Estamos te dizendo que há muitos que perderam alguém (Uribe, 2012, p. 16, tradução nossa)

Não queriam me dizer nada. Eles queriam fugir da cidade. *É por isso que muitas casas estão abandonadas, as portas têm cadeados, mas dentro ainda há móveis, porque seus moradores fogem...* Você vê a ironia, Tadeo? Eles só querem desaparecer e que os últimos olhos que te viram não olhem para eles. (Uribe, 2012, p. 17, tradução nossa)

A angústia maior de Antígona González provém de não se ter um corpo, da ausência, tanto do corpo físico quanto da voz, da explicação para a ausência desse corpo (*Não queriam me dizer nada*). O silenciamento se manifesta no sussurro, no não dito. Um sussurro que esconde, que deslegitima o direito ao corpo, à luta. São corpos que estão ali, mas não estão mais. Casas onde não há mais moradores, mas há rastros deles ali. São esses elementos, esses rastros que deixam a presença da ausência dos corpos mais evidente, que contam também as memórias desses corpos que estiveram ativos, presentes, vivos e que no agora só deixam a dúvida, a impossibilidade do luto, porque, novamente, *sem corpo não há sossego, não é possível a paz neste coração*³⁴. Esse corpo ausente de Tadeo, essa busca de Antígona González destaca uma noção de coletividade da América Latina, tal como uma comunidade de todos os enlutados desconhecidos. Acerca disso, Cabrera García e Alirangues (2019) destacam a relação existente entre a dita universalidade do mito grego e as particularidades da tragédia latina.

³⁴ Uribe, 2012, p. 24.

[...] Antígona González é uma forma particular de estabelecer as relações entre o particular (a ausência de Tadeo e a busca de sua irmã como ausência e busca insubstituível e permanente, única) e o universal (a ausência de Tadeo e a busca de Antígona como alegoria de todos os casos de desaparecimento forçado). Daí o mito de Antígona ser mobilizado, mas utilizado de tal forma que a universalidade não pode ser entendida como um conceito transhistórico, mas sim como a tradução cultural de um tema que na sua reformulação mostra a particularidade que é negada em cada reivindicação de universalidade. Envolve um trabalho de ampliação dos limites do reconhecimento, no caso, os limites do que merece ser lamentado e os limites do próprio luto, tradicionalmente considerado impossível com o corpo à revelia (Cabrera García; Alirangues, 2019, p. 46-47, tradução nossa)³⁵.

Na particularidade do corpo-antígona latino-americano, a ausência do corpo provoca outro tipo de enlutamento. Há ausência, há silenciamento, no entanto, há também voz no sussurro, há corpo nesses rastros, há corpos nesses olhos. Os corpos manifestos de forma fragmentada (sussurro, rastros, olhos) aparecem também assim na composição da obra, constituída a partir de muitos fragmentos de outras obras. Como apontado por Cabrera García e Alirangues, é também nesse ponto que Antígona González coloca luz sobre as particularidades de cada corpo-antígona, evidenciando cada referência colocada ali, ao mesmo tempo que demonstra que todos aqueles corpos-fragmentos são também um só corpo.

A proposta estética da obra de Uribe, que se sustenta no conceito de apropriação e desapropriação proposto por Rivera Garza (2013), ampara-se na apropriação desses outros textos para a construção de um novo. A desapropriação 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. Nesse ponto, talvez pudéssemos fazer uma aproximação ao que Ludmer chama de “realidadeficção”, em que, partindo da teoria de literatura pós-autônoma, diz-se de uma escrita elaborada em um momento em que “se borram os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do

³⁵ “[...] Antígona González es un modo particular de establecer las relaciones entre el particular (la ausencia de Tadeo y la búsqueda de su hermana como unas ausencia y búsqueda irremplazables e insustituibles, únicas) y el universal (la ausencia de Tadeo y la búsqueda de Antígona como una alegoría de todos los casos de desaparición forzosa). De ahí que se movilice el mito de Antígona, pero usado de tal forma que la universalidad no puede ser entendida como un concepto transhistórico, sino como la traducción cultural de un tópico que en su reformulación muestra la particularidad que es negada en cada pretensión de universalidad. Supone un trabajo de ampliación de los límites del reconocimiento, en este caso, de los límites de lo que merece ser llorado y de los límites del duelo mismo, tradicionalmente considerado imposible con el cuerpo in absentia” (Cabrera y Alirangues, 2019, p. 46-47).

cultural” (2010, p. 3). O que é uma escrita autônoma e o que é uma escrita a partir de uma consciência dita universal? O que é meu e o que é do outro? “¿De qué se apropia el que se apropia?” “Qual a propriedade daquele que se apropia?” (Uribe, 2012, p. 9, tradução nossa)³⁶. Quais as memórias elaboradas a partir de uma narrativa que se constitui da fragmentação (técnica de apropriação e desapropriação) de tantas outras narrativas?

Dessa desapropriação, surge essa Antígona denominada González, concebida por Uribe, a proposta estética do que chamamos corpos-antígonas, a junção de tantas outras antígonas, de Tadeos, na América Latina. A proposta de Rivera Garza, e que é apropriada por Uribe, passa pelo ideal de que, ao se apropriar da figura mítica de Antígona, a poeta lhe atribua outras formas de organização, um ponto de vista moldado pelo lugar, pela época e pelas escolhas feitas nessa referência ao mito, “por meio do que se diz e do que se cala, do que é mostrado e do que é ocultado a partir dessa primeira imagem mítica” (Resende, 2017, p. 18). Essa proposta é marcada em toda a trajetória da obra, explicitadas, todos os corpos-antígonas, nas referências colocadas ao final do texto e em escritas em itálico no corpo do texto, além, também, daquelas que talvez não estejam explícitas, embora ainda ali. Esse corpos-antígonas (res)significado na América Latina é constantemente apontado também no corpo texto.

: La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica —en donde Polínicés 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 Polínicés es identificado con los marginados y desaparecidos

: en su distorsión y alteración Polínicés es Tadeo (Uribe, 2012, p. 21).

: A interpretação de Antígona sofre uma radical alteração na América Latina - onde Polínicés 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

³⁶ Nesse trecho, Uribe está citando Rivera Garza, fazendo referência ao conceito de desapropriação.

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

: em sua distorção e alteração Polínicos é Tadeo (Uribe, 2012, p. 21, tradução nossa)

Em sua distorção e alteração, esses corpos-antígonas ainda podem ser lidos tal como propõe Butler, ao falar do clássico, para quem a persona Antígona está como uma possibilidade política quando todas as outras representações já foram expostas. Ou, para distorcer e alterar, quando as políticas públicas falham (ou simplesmente inexistem) é o corpos-antígonas a figura a quem se recorre, aquela que reclama, que faz voz e dá sua voz, corpo, que luta pela memória dos mortos e, na memória deles, reflete também a sua. Com o seu corpo. Transpõe-se, então, um corpo de Antígona para o corpos-antígonas, esse corpo apropriado e desapropriado na América Latina e que, por assim ser, ganha características outras, passando a ser corpo adjetivo.

Como apontado por Butler (2022b), há na reivindicação de Antígona a manifestação da tensão que existe entre o desejo da sujeita (Antígona) e a lei. Um desejo que não está simplesmente no campo do subjetivo, mas que se pretende tornar ação, lei, o que deveria ser, efetivamente. Contudo, a constituição do poder da lei se constrói numa esfera que exclui Antígona, e que exclui também o corpos-antígonas. Porque esse corpo, buscante e reclamante, incomoda, perturba, elabora e luta por memórias que deveriam permanecer, mas que vai de encontro ao sistema de manutenção da lei — dessa lei excludente, que mata (excluindo, definitivamente, essas memórias). Por esse viés, ser corpos-antígonas é também ser um corpo que se coloca em risco. Dufourmantelle (2015), discorre sobre o risco e, ainda que constate que a nossa sociedade tenha se configurado a partir do signo do risco — cálculo de probabilidades, pesquisas, cenários em torno de quebras do mercado de ações, avaliação psíquica de indivíduos, antecipação de catástrofes naturais, células de crise, câmara (p. 14, tradução nossa)³⁷ —, faz o elogio não a esse risco mercantil, mas ao risco que movimenta a vida.

E se o risco traçou um território antes mesmo de realizar um ato, se envolveu certo modo de estar no mundo, se construiu uma linha de horizonte Talvez arriscar a vida seja, para começar, não morrer. Morrer em vida, sob todas as

³⁷ “cálculo de probabilidades, sondeos, escenarios alrededor de los cracks bursátiles, evaluación psíquica de los individuos, anticipación de las catástrofes naturales, células de crisis, cámara” (Dufourmantelle, 2015, p. 14).

formas de renúncia, de depressão branca, de sacrifício. Arriscar a vida, nos momentos-chave de nossa existência, é um ato que nos ultrapassa a partir de um conhecimento ainda desconhecido para nós, como uma profecia íntima; o momento de uma conversão (Dufourmantelle, 2015, p. 14, tradução nossa)³⁸.

No fragmento, Dufourmantelle destaca a ideia de que em uma sociedade pautada por tantas questões (todas as formas de renúncia, de depressão branca, de sacrifício) em prol de um controle dos corpos com o objetivo de uma suposta segurança, colocar-se em risco é reativar a nossa humanidade. Segundo a autora, a modernidade criou uma cultura da segurança objetivando minimizar o perigo, contudo, na verdade, o resultado foi uma maximização do controle. E se deslocarmos o pensamento para os corpos colonizados dos latino-americanos, esse controle dos corpos se dá de forma mais intensa e mais desumana. *A gente combinamos de não morrer*. A voz de Conceição Evaristo, utilizada como parte do título de um dos dispositivos cênicos na primeira cena e retomada aqui, se alinha, em certa medida, ao de Dufourmantelle quando esta diz que *Talvez arriscar a vida seja, para começar, não morrer*. O corpos-antígonas, por ser esse corpo buscante e reclamante, é um corpo que, na reunião de vários corpos, combinaram de (tentar) não morrer, um corpo que se coloca em risco. Um risco que é necessário para começar, não para morrer. Todos os corpos-antígonas se colocam em posição de risco ao praticar a desobediência à lei, ao olhar para um corpo outro que era para desaparecer, ao buscar esse corpo, ao reclamá-lo, ao reivindicar a sua memória. O colocar-se em risco, para corpos-antígonas, não é um ato heroico, não é uma loucura, não é simplesmente um não cumprimento das normas, é o que lhe cabe (*pero me tocó*) para não morrer em vida. O colocar-se em risco é movimento essencial para manter viva a memória.

E, para isso, precisamos de muitos corpos-antígonas para começar. E, ao pensarmos o corpo enquanto uma construção social, ou no mínimo também uma construção social, o poema-dramatúrgico de Uribe, que é o corpo do corpos-antígonas aqui mais explorado, junta sua voz a outras tantas vozes que reclamam. Em sua poética, temos vozes ficcionais e não ficcionais, dentre elas, Sófocles, Butler, María Zambrano, Margarite Yourcenar, Rómulo E. Pianacci, Griselda Gambaro, Pablo

³⁸ “Y si el riesgo trazara un territorio antes siquiera de realizar un acto, si supusiera una cierta forma de estar en el mundo, si construyera una línea de horizonte... Tal vez arriesgar la vida sea, para empezar, no morir. Morir em vida, bajo todas las formas de renuncia, de la depresión blanca, del sacrificio. Arriesgar la vida, en los momentos clave de nuestra existencia, es un acto que nos rebasa a partir de un saber aún desconocido por nosotros, como una profecía íntima; el momento de una conversión” (Dufourmantelle, 2015, p. 14).

Iglesias Turrión, Harold Pinter, Sanjuana Martínez, do movimento coletivo Menos días aquí, do blog Antígona Gomez, dentre outros. Todas essas vozes recontaram a história de Antígona em alguma instância. Todas essas vozes tomaram a história de Antígona para si e a ressignificaram com as suas próprias histórias e suas próprias memórias. Todas essas vozes contaram histórias de luto, de perdas. Todas essas histórias contaram histórias de luta. Todas se unem para formar a adjetivação de corpos-antígonas. Um corpo Antígona González, em seu processo de desapropriação.

E nesse movimento de se desapropriar, o que esses corpos-antígonas reclamam? Os corpos-antígonas reclamam pelos corpos de Tadeo. Os corpos-antígonas é o corpo que reclama outro(s) corpo(s) e que, com esses corpos e a partir desses corpos, (re)elabora a memória desse espaço, que é também o corpo. Podemos dizer que há, nessa obra, ao menos o encontro de dois corpos distintos. O primeiro corpo é este, constituído por vários outros corpos, várias vozes, que é potente porque reclama, apesar de. O outro corpo são os corpos Tadeo, os corpos reclamados, esses que aumentam a potência reclamante do corpos-antígonas. Os corpos Tadeo são os irmãos de Antígona González, são os corpos desassistidos, esquecidos, desimportantes. Assim, o uso do plural na adjetivação de corpos-antígonas se justifica porque, no nosso entendimento, esses corpos-antígonas são o corpo conjunto dos corpos buscantes e dos corpos buscados, é a memória elaborada desses corpos marcados por uma necropolítica, que insiste em considerá-los matáveis. Tanto os que reclamam quanto os que são reclamados.

Os corpos-antígonas são esses corpos formados pela pluralidade. Segundo Espinosa (2009), "o que constitui a forma de um indivíduo consiste em uma união de corpos" (p. 64), corpos que, por um lado, são formados por infinitos outros corpos, no caso dos corpos-antígonas, os corpos dessas tantas histórias antígonas, compondo com elas diferentes tipos de relações (repouso e movimento, velocidade e lentidão — apropriação e desapropriação?), e por outro lado, nesse encontro de corpos, um corpo é afetado pelo outro, sendo, então, esses corpos definidos pelas afecções de que são capazes (Deleuze, 2002). Assim, as afecções possibilitam transformações nesses corpos, ou, para voltar a Espinosa, aumenta ou diminui a potência desses corpos. Essa pluralidade, de vozes, de narrativas, de corpos, de memórias, é a potência produzida do encontro e das afecções do corpos-antígonas.

Essas vozes, produto do encontro e das afecções do corpos-antígonas, são postas em cena ao longo da escrita de Uribe.

família como um ponto de apoio e mediação” (Butler, 2022b, p. 9). Lembremos, também, que estamos falando de uma sociedade eurocêntrica, patriarcal, branca. E que silencia, de muitas formas, tudo o que não se parece com isso. Os corpos-antígonas são esse corpo que não pode, mas fala, que não tem direito, mas reivindica. Na peça, um dos momentos em que isso fica mais posto é quando a personagem se indigna com a tentativa de silenciamento imposto a ela:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tu sobrinos. Son de los mismos. 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.

Pero ¿como no voy a buscar a mi hermano? Díganmelo ustedes ¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo? ¿Cómo voy a dormir tranquila pensando en que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha? (Uribe, 2012, p. 23).

Eles são todos iguais. Vão matar a todos, Antígona. Eles são todos iguais. Aqui não há lei. Eles são todos iguais. Aqui não há país. Eles são todos iguais. Não faça nada. Eles são todos iguais. Pense em seus sobrinhos. Eles são todos iguais. Fique quieta, Antígona. Eles são todos iguais. Fique quieta. Não grite. Não pense. Não pesquise. Eles são todos iguais. Fique quieta, Antígona. Não persiga o impossível.

Mas como não vou buscar meu irmão? Me diga como posso não exigir que seu corpo seja enterrado? Como vou dormir em paz pensando que ele pode estar em um barranco, em um terreno baldio, em um buraco? (Uribe, 2012, p. 23, tradução nossa).

O silêncio também pode ser uma forma de opressão, sobretudo quando assume um caráter de silenciamento, como é possível vislumbrar no fragmento destacado. A voz é o princípio de tudo aquilo que move, e esse corpo-antígona sabe disso. Questionar, reivindicar, falar, não ficar quieta, Antígona! O corpos-antígonas usa de sua voz para (re)criar novas formas de pensar e, quiçá, novas formas de poder, porque, ao não ficar quieta, os corpos-antígonas chamam a atenção para tudo aquilo que estava silenciado e mostra, escancara, os corpos todos que não deveriam estar, ser ali, mas estão e permanecerão. Os corpos todos que foram intencionalmente enterrados no silenciamento. Os corpos-antígonas buscam suas irmãs e seus irmãos.

2.2 Essas antígonas todas; esgotadas!

Meu choro não é nada além de carnaval
 É lágrima de samba na ponta dos pés
 A multidão avança como um vendaval
 Me joga na avenida que não sei qual é
 Pirata e Super Homem cantam o calor
 Um peixe amarelo beija a minha mão
 As asas de um anjo soltas pelo chão
 Na chuva de confetes, deixo a minha dor
 Na avenida, deixei lá
 A pele preta e a minha voz
 Na avenida, deixei lá
 A minha fala, minha opinião
 A minha casa, minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me liberei do resto dessa vida
 Na avenida dura até o fim
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou, eu vou até o fim cantar
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou, eu vou até o fim cantar
 Cantar, eu quero cantar até o fim
 Me deixem cantar até o fim
 Até o fim eu vou cantar
 Eu vou cantar até o fim
 Eu sou a mulher do fim do mundo
 Eu vou, eu vou, eu vou cantar
 Me deixem cantar até o fim

Elza Soares

Elza Soares, em *Mulher do Fim do Mundo*, canta a resistência da mulher preta artista para, acima de tudo, viver. Ela diz de sua vivência, de sua arte, de seu ser, e, por sua potência, nos toca. Porque, mesmo que não sejamos pretas, cantoras, somos afetados pelo encontro com esse corpo voz potente de Elza, que, por assim ser, nos toca enquanto Arte. A Arte é um dos mecanismos facilitadores de acesso à memória, talvez um dos mais facilitadores, pois é um corpo (de cantora, de pintora, de atriz, de escritora...), usando o seu corpo, para falar a outros corpos. Ao falar sobre a concepção de memória, Assmann, partilhando das ideias de Nietzsche, propõe que “a memória está coberta com uma escrita cultural, inscrita no corpo de forma direta e inextinguível” (Assmann, 2011, p. 263). Partindo dessa concepção, o corpo é instrumento de elaboração de memória, uma vez que carrega em si essas inscrições culturais, sendo esses desde agências de socialização, arte e convivência, até institutos de disciplina e punição, que marcam o corpo e, com isso, constroem narrativas. É também por isso que leio esse corpo Elza como uma possibilidade de corpo-antígona, com a qual abro este tópico.

A potência de Elza é produzida, é reinventada. *Meu choro não é nada além de carnaval. É lágrima de samba na ponta dos pés*, não é branda, nem silenciosa; é choro, é lágrima. Do que nos une a essa artista, eu e as obras que leio, temos essa potência feminina que, apesar de na contramão de um corpo dócil e gentil — da performance feminina da mulher boa e perfeita —, que se coloca em voz, em corpo, em linguagem, no carnaval, no samba, nas letras, que se coloca elaborando, com a linguagem da poética da música, a memória de uma escritura cultural inscrita em seu corpo. É por meio, primeiro, dessa consciência (talvez necessidade), de inscrição da cultura em seu corpo, de possibilidade, que a potência se manifesta.

Este 'eu posso' além de qualquer faculdade e de qualquer *savoir-faire*, essa afirmação que não significa nada, coloca o sujeito imediatamente diante da experiência talvez, mais exigente — e, no entanto, ineludível — com a qual lhe seja dado medir-se: a experiência da potência (Agambem, 2006, p. 13).

A relação de corpos-antígonas aqui proposta é também essa relação com a experiência da potência. Uma potência que surge dos encontros desses muitos corpos, marcados pelas histórias dos corpos perdidos, dos lutos, das buscas, das desobediências, corpos que narram suas histórias, corpos que ficcionalizam histórias, corpos que performam. O uso do adjetivo no plural (corpos-antígonas) é para também evidenciar que a potência desse corpo é uma potência que vem dos muitos.

Além dos pontos de diálogo já lidos até aqui, o que seria a potência que une os corpos-antígonas de *Antígona González*? Qual é a potência desses corpos? E em que ponto essa potência se manifesta também nos outros corpos-antígonas trazidos neste corpo tese (as performances, as epígrafes)? E a resposta poderia ser a fúria produzida do encontro dos corpos-antígonas. Em *Antígona González*, temos a fúria desse corpo que busca pelo irmão, que se encontra em lugar de desassistência política, que é negligenciado e cerceado, e que é ele próprio alvo de silenciamento. São todos corpos que, por meio da literatura dramática, performam a memória de uma sociedade marcada pela necropolítica. Essa política que mais do que matar, escolhe corpos a serem mortos, a serem esquecidos. Isso faz com que esses corpos-antígonas fiquem, todos, corpos enfurecidos! E que se manifestam por meio do corpo/voz. *Me deixem cantar até o fim*, é o que parecem pedir.

E de onde vem essa fúria? A fúria desses corpos-antígonas, que na narrativa do poema-dramatúrgico de Uribe são predominantemente corpos femininos,

manifestada em palavras, surge do esgotamento dos corpos, desses corpos-antígonas, que não aguentam mais. No entanto, ao invés de permanecerem silentes, de se normatizarem, de aceitarem que *Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro. No tenemos nombres. Aquí nuestro presente parece suspendido. Aquí somos todos invisíveis. Não temos rosto. Não temos nomes. Aqui nosso presente parece suspenso* (Uribe, 2012, p. 63, tradução nossa), tornam-se mais potentes, corporificam suas memórias, então gritam, mesmo quando o direito ao grito lhes é negado. *Porque há o direito ao grito, então eu grito. Grito puro e sem pedir esmolas*³⁹. Lapoujade, acerca do corpo que não aguenta mais, argumenta que “O ‘eu não aguento mais’ não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo” (2002, p. 89). A leitura que Lapoujade engendra acerca do “corpo que não aguenta mais” é reveladora, pois nos abre possibilidades outras e foge à leitura do cotidiano que atribui ao corpo esgotado a inação. Para Lapoujade, é esse estado de esgotamento que leva à ação, num ato de *Mulher do fim do mundo. Eu sou, eu vou até o fim cantar*.

Na avenida, deixei lá A minha fala, minha opinião. A busca, a escrita, a voz desses corpos-antígonas é a forma encontrada de deixar na avenida, no mundo, a sua opinião, a sua memória, o seu ponto de vista acerca desse mundo desajustado. *Antígona González* traz em sua trama personas esgotadas e, ao dar voz a tantas histórias, especialmente de mulheres, que perderam seus (seu) corpos, produz resistência ante a inércia e o desamparo do estado e da cultura patriarcal para lidar com as dores alheias e, mais ainda, para lidar e dignificar as histórias alheias. É no abandono que essas mulheres se fortalecem e o ato de fúria que advém disso nada mais é que potência em ação. Esses corpos, nessa obra, performam a teoria da necropolítica, não a aceitando, mas, ao fazer essa performance literária da escrita e da cena (em perspectiva), reforçam a sua humanidade, e, como humanos, deixam o *status* de coisa descartável, matável. A escolha da aproximação com a tragédia grega, nesse ponto, também se faz salutar, já que, como salienta Loraux (1992), “a tragédia é por isso gênero ‘humano’, no sentido em que procede ao desnudamento radical do homem” (p. 26). O ser humano desnudo, exposto, sem uma *pólis* (um estado) que o ampare, que o proteja, ao contrário, em *Antígona González* é o próprio estado que protagoniza a tragédia de suas personas. Entretanto, é dessa tragédia que surge o

³⁹ Lispector, 1998, p. 64.

“sofrimento, mas também a experiência que, para os humanos, se adquire somente na dor” (Loroux, 1992, p. 27), e, do esgotamento, outras potências surgem.

Mas um corpo mesmo esgotado pode agir? Henz, ao resgatar as teorias de Deleuze, nos lembra que “o possível não é somente um atual que se realiza, mas também algo que chega pelos encontros de corpos, pelos acontecimentos, e não o inverso” (Henz, 2012, p. 19), então, ao assumir a potência da possibilidade, por meio da voz, essas personas, esgotadas, encaram sua possibilidade de potência e agem, não só individualmente, mas de forma a evidenciar que a história de uma é a história de muitas: são compartilhadas. Lapoujade (2002) se ampara nas teorias de Espinosa e Deleuze e afirma também que um corpo é o encontro com outros corpos. E a resistência furiosa dessas obras, tanto de Antígona González quanto das performances do primeiro ato, se dá do encontro desses corpos que não aguentam mais.

Aquí todos llegamos solos.

Somos un número que va en aumento. Una extensa línea que no avanza, que no retrocede. Algo que permanece agazapado, latente. Esa punzada que se instala con firmeza en el vientre, que se aloja en los músculos, en cada bombeo de sangre, en el corazón y las sienas (Uribe, 2012, p. 72).

Aqui todos chegamos sozinhos.

Somos um número que está aumentando. Uma longa fila que não avança, que não retrocede. Algo que permanece agachado, latente. Aquela pontada insistente na barriga, que se aloja nos músculos, em cada bombeamento de sangue, no coração e nas têmporas (Uribe, 2012, p. 72, tradução nossa).

O fragmento exposto faz parte de um momento em que, na trama, se narra a formação de filas para se conseguir informações sobre o paradeiro dos corpos perdidos. Dos corpos dos irmãos. Há, no início, a ação individual, solitária (*Aqui todos chegamos sozinhos*), que vai aumentando, se multiplicando. Um corpo, sozinho, que vai se encontrando com outros corpos, também sozinhos. Ao mesmo tempo em que essa cena é angustiante, porque a fila aumenta, porque não avança, não retrocede, é também algo latente, que mantém ali um lembrete. O lembrete de que ali estão muitos, de que ali ninguém está sozinho, ainda que se diga o contrário, de que aqueles corpos permanecerão ali, tal qual uma “pontada insistente na barriga”, tão necessário quanto o “bombeamento de sangue”. Esse movimento é possível, especialmente, por causa do encontro desses corpos.

A personagem Antígona, de Sófocles, agia de forma solitária. Fez sua

reivindicação ao rei Creonte, solicitou ajuda de sua irmã Ismênia e, na devolutiva negativa de ambos, pôs-se sozinha a lutar pelo direito de seu irmão a um enterro digno e pelo seu próprio direito ao luto. E ainda que tivesse uma motivação familiar e divina, que lhe dava a certeza da benfeitoria de seus atos, fazê-los sozinha a impediu de finalizá-los com o sucesso pretendido. Os corpos-antígonas, esse corpo que se forma em especial da América Latina, se refere a todo corpo que reclama e busca dignidade, que não aceita simplesmente essa estrutura pautada na necropolítica, é um corpo formado na multiplicidade. Ou, como pontua Butler (2022a), “Antígona significa qualquer número de pessoas, privadas de poder, que enfrentam autoritários, que encontram seu poder tomando de empréstimo uma linguagem e encontrando sua própria voz dentro de um legado de linguagem política⁴⁰”. Contudo, quando situamos essa persona na América Latina, nos deparamos não apenas com um discurso autoritário, mas com uma política de exclusão e de morte, com uma formação democrática ainda frágil. Isso faz com que o individual não produza efeito.

Por isso, o que intensifica a ação dos corpos-antígonas é justamente o não ser individual, e sim ser o encontro de corpos, de corpos múltiplos. Uma multiplicidade que se ganha na repetição, tal como propõe Deleuze (1988) ao dizer que a repetição não é mera reprodução, mas um processo criativo. A repetição das histórias sobre os desaparecimentos dos corpos, a repetição acerca do uso da persona de Antígona, todas essas repetições foram, com Uribe, um processo criativo para, na repetição, realçar a diferença. Para os corpos enfileirados à espera de notícias, a repetição da desapareição, mas com a singularidade de cada narrativa. É o que Deleuze destaca na repetição como um ato de diferenciação, uma forma de produzir novidade e singularidade. E é por isso também que a repetição aparece em tantos momentos da escrita desta tese.

Em *Antígona González* o encontro desses corpos que buscam, das narrativas de tantos corpos-antígonas, especialmente latino-americanas, se coloca também como estratégia estética, por meio do conceito de desapropriação. Esse conceito, teorizado por Rivera Garza (2013), e que é uma das fontes conceituais na qual bebe o texto de Uribe, enfatiza a noção de que todo texto é, em alguma instância, a reescrita de outros textos, nas palavras da autora, “não há ato de escrever que não seja reescrever”⁴¹ (p. 93, tradução nossa). Podemos, então, dizer que toda escrita é a

⁴⁰ <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/entrevistas/2975-entrevista-judith-butler-2.html>

⁴¹ “no hay acto de escritura que no sea reescritura” (Rivera Garza, 2013, p. 90).

repetição de outros textos, mas um repetir no sentido deleuziano, para quem a repetição é a produção da singularidade e do diferente. Nas palavras do autor, a repetição é “uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído” (Deleuze, 1988, p. 11). Para o filósofo, a repetição não é simplesmente a reprodução ou a cópia do mesmo e nem provém de uma ideia de algo original, mas um processo criativo e diferencial. A repetição, nesse sentido, é algo que revela a singularidade de uma ideia. Quando ele afirma que a repetição é “fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído”, está destacando que a repetição verdadeira, aquela que se insere — como já apontado — num processo criativo e diferencial, se refere a algo único e insubstituível. A repetição aqui está ligada àquilo que é irrepetível em sua essência. O que não pode ser substituído exige uma resposta que reitera sua singularidade sem nunca cair na mera duplicação. Dessa forma, a repetição não esvazia o seu significado, mas, ao contrário, reafirma a importância do que está sendo repetido, de modo a extrair dele novas diferenças, novas possibilidades de sentido.

Assim, propomos que há uma aproximação entre a ideia de repetição e diferença de Deleuze e a de apropriação e desapropriação de Rivera Garza. Ainda que em lugares diferentes nas pastas de estudos (Deleuze no âmbito do pensamento filosófico e Rivera Garza na crítica literária e cultural), ambos expuseram uma característica da funcionalidade humana que é a repetição (ou apropriação, em Rivera Garza), identificando nela a originalidade. Segundo Rivera Garza, a prática da repetição está ainda mais evidente atualmente com a dinâmica do uso das mídias tecnológicas, uma vez que essas são facilitadoras da disseminação e conseqüente apropriação de informações. Contudo, a autora se desvia da noção tradicional de propriedade intelectual e propõe uma reflexão crítica sobre o ato de escrever e de se apropriar de textos alheios. Rivera Garza explora a ideia de apropriação como um ato de resgate e recontextualização de textos e vozes que, de outra forma, poderiam ser esquecidos ou marginalizados, mas também não necessariamente a apropriação estaria nesse âmbito, podendo também a apropriação se dar simplesmente como um diálogo, sem fins de resgate. Nesse sentido, a apropriação é um processo criativo que envolve o diálogo com o passado, com a memória e com outras vozes, tomando emprestados elementos de textos anteriores para construir algo novo e, ao mesmo tempo, prestar homenagem às suas fontes. A desapropriação, por outro lado, é a ideia de abrir mão da propriedade do texto, assumindo que os textos são parte de um fluxo contínuo de produção e circulação cultural. Apropriar para desapropriar. Repetir até

ficar diferente. Em Uribe, todos os corpos-antígonas para elaborar o texto *Antígona González*. Nesta escrita, as performances, o texto de Uribe, todos corpos-antígonas.

Na obra poético-dramatúrgica de Uribe, temos os encontros desses muitos corpos-antígonas, que são os corpos literários que compõem a obra (no movimento de apropriação e desapropriação) e, ao mesmo tempo, são também esses corpos enfileirados à espera de notícias. Para além, esses encontros poderiam também se estender e contemplar as performances que participaram do Projeto *Agora Antígona!* — *Performance em Rede*, já que, no sentido proposto nesta escrita, todos falam do (não) encontro desse corpos-antígonas e de Tadeo. Os também muitos Tadeos. Em *Antígona González*, temos o encontro desses muitos corpos que buscam corpos, dos que não aguentam mais a normalização de seus corpos desaparecidos, não aguentam mais seus corpos tratados como mercadoria (*a carne mais barata do mercado é a latina*), não aguentam mais seus corpos silenciados. Ratificando essa ideia, logo no início da obra poético-dramatúrgica, Uribe, como se estivesse lendo/recitando um manual de instruções, daqueles que se ensina a manusear/montar um objeto qualquer, também nos ensina o que fazer diante dos muitos cadáveres que são abandonados pela história, pelo estado, pelas políticas de imigração, pelas políticas públicas, enfim, cadáveres vítimas do necropoder, ou como pontua Achille Mbembe (2018), uma política de morte perversamente patrocinada pelo estado que, ao abandonar uns em detrimento de outros, legitima a ideia de que há corpos que são matáveis ou, para ficar no contexto de *Antígona*, insepultos.

Instrucciones para contar muertos (Uribe, 2012, p. 11)

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías (Uribe, 2012, p.13).

Instruções para contar mortos (Uribe, 2012, p. 11, tradução nossa)

Um, as datas, assim como os nomes, são os mais importantes. O nome acima do calibre das balas.

Dois, sente-se em frente a um monitor. Encontre a nota vermelha de todos os jornais on-line. Mantenha a

memória daqueles que morreram.

Três, conte inocentes e culpados, assassinos, crianças, militares, civis, prefeitos, migrantes, vendedores, sequestradores, policiais (Uribe, 2012, p. 13, tradução nossa).

Podemos inferir, pela linguagem objetiva, organizada, injuntiva que se refere a esses corpos-objetos, que eles são mais objetos que corpos, são mais números do que corpos. Grande parte do texto que compõe esse fragmento foi apropriado, originalmente, de passagens do blog *Menos días aquí*⁴², um projeto coletivo que visava manter viva a memória dos desaparecidos no México vitimizados pela violência e pelo silenciamento do estado. No blog, eles ensinavam os procedimentos de como identificar os corpos encontrados e, depois, enviar as informações para publicação on-line naquela plataforma, que identificavam como sendo a principal atividade o fato de que “Contamos mortes por violência no México. Mantemos viva a memória dos nossos mortos. Exigimos paz”⁴³ (tradução nossa). O texto do blog se coloca na função de dignificar e humanizar os corpos dos mortos, algo que deveria ser função do estado. Segundo Achille Mbembe (2018), um estado marcado pela necropolítica é aquele que, para manter a soberania, relega o colonizado a uma zona entre o *status* de sujeito e de objeto; o corpo já é tão somente isso (ou nem isso). *Em que circunstâncias é possível lamentar uma vida perdida? De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público? Quais são essas vidas que, se perdidas, não serão consideradas em absoluto uma perda? É possível que algumas de nossas vidas sejam consideradas choráveis e outras não?*⁴⁴ O discurso de Butler vai ao encontro do que Mbembe nos diz a respeito de quais corpos importam, quais corpos podem (ou merecem) ser enterrados, merecem ser velados. Antígona González, o conjunto de vozes que formam os corpos-antígonas, vislumbra a possibilidade de poder reclamar esses corpos e, ao fazê-lo, evidencia sua potência.

Ainda na perspectiva de reclamar essa seletividade sobre os corpos que importam, o silenciamento que se dá entre a primeira instrução (*Instruções para contar mortos*) e o restante dela é também significativo. Para que serve esse silêncio que se

⁴² <https://menosdiasaqui.blogspot.com/>

⁴³ “Contamos muertes por violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz”.

⁴⁴ <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html#:~:text=E%2C%20para%20faz%C3%AA%2Dlo%2C,consideradas%20em%20absoluto%20uma%20perda%3F>

segue materializado no espaço em branco na folha de papel (e que se estende ao longo de todo texto escrito desse poema-dramatúrgico)? Seria esse espaço em branco apenas o silêncio diante do luto, da perda, o silêncio que corta a palavra não pela falta do que dizer, mas por não haver como dizê-lo? Ou seria puramente um silenciamento? Tomando que o silêncio é uma forma de linguagem, tal como ela, ele possibilita, dentro de um vasto universo, a ampliação do domínio significativo, e, ao mesmo tempo, limita a expressão humana. Talvez a maior (im)potência do silêncio seja justamente o de não ser objetivo, organizado, o que abre espaço para que possamos pensar, organizar e expressar aquilo que foi negligenciado (silenciado) pela linguagem falada, transformando-se, portanto, na sua maior potência (tal como já havia nos elucidado Agamben). Desse modo, vemos o silêncio materializado em espaço de papel em branco como um respiro, um último suspiro antes de voltar à luta, um encher os pulmões de ar antes de começar a resistência que se seguirá. O corpo que não aguenta mais e que produz potência exatamente a partir desse esgotamento, mas que, também por causa dele, necessita de um momento de silêncio para se opor ao eterno silenciamento, este manifestado, por meio do dito, em seguida, na linguagem injuntiva da contagem de corpos.

No entanto, há que se notar como é contrastante o tom distanciado e objetivo da forma da linguagem com o seu conteúdo. A estrutura nos remete a um manual de instruções de uso de objetos, embora fosse de corpos: como procurar, como reconhecer, como identificar. Há uma intenção evidenciada: *Mantenha a memória daqueles que morreram*. Tal como é também proposto já no blog. A elaboração dessa memória se dará, na perspectiva ali proposta, apenas com a materialidade dos corpos, com a descoberta deles, e essa descoberta só virá com a frieza e a objetividade dos manuais de instruções, didaticamente, mas furiosamente marcados no resgate dessas memórias, que impulsionam essas mulheres, esses corpos-antígonas, em suas buscas. Memórias que serão recuperadas e elaboradas sem distinção, sem silenciamento, no resgate de todos os corpos, de todas as falas: ninguém será deixado para trás novamente, ninguém será esquecido (*conte inocentes e culpados, assassinos, crianças, militares, civis, prefeitos, migrantes, vendedores, sequestradores, policiais*). A pesquisadora mexicana Maya Aguiluz Ibargüen (2004) fala em memória corporizada ou memória de corpos, esta que não permite que os desaparecidos tenham um duplo desaparecimento.

O corpo puramente físico como mera representatividade, pode mostrar algumas das formas como a memória funciona socialmente — fazendo-se e refazendo-se — num processo em que a memória corporizada ou os corpos da memória significam a sua voz em ausência, quando eles tiverem apagado como quando eles se transformam ou estão presentes (Aguiluz Ibarгүйen, 2004, p. 2, tradução nossa)⁴⁵.

Segundo a pesquisadora, seria o corpo também um lugar de memória, pois nele está inscrita a história de um espaço, de uma cultura. Tal como Uribe com os corpos-antígonas (e o blog Menos Días Aquí) que ensinam a contar mortos, ensinam a identificá-los a partir das inscrições que existem neles mesmos (*O nome acima do calibre das balas*) e a partir deles (*Encontre a nota vermelha de todos os jornais online*). Nessa lógica, encontrar o corpo físico de Tadeo(s) é, além de materializar o luto e a morte, tornar presente essa memória corporizada e que se manterá no presente mesmo quando esse corpo não puder mais falar. Daí a importância da busca pelos e dos corpos-antígonas.

O encontro dos corpos dos muitos corpos-antígonas que procuram por seus desaparecidos com os corpos que estão perdidos fortalece a causa porque todas lutam. Afinal, todos os corpos perdidos que não têm nome pertencem a alguém que em algum lugar do país chora por aquele ou aquela que não voltou para casa. Numa sociedade pautada no necropoder, que pretende desumanizar corpos para extingui-los, contar os mortos é dar corpo a esses seres humanos.

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 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 (Uribe, 2012, p. 13, tradução nossa).

⁴⁵ “El cuerpo pura fisicalidad como mera representacionalidad, puede mostrar alguna de las vias como la memoria trabaja socialmente – haciéndose y rehaciéndose – en um processo en el que la memoria corporizada o los cuerpos de la memoria significan a sua voz em ausência, quando por han suprimidos como cuando se vuelven o están presentes” (Aguiluz Ibarгүйen, 2004, p. 2).

A objetividade da linguagem injuntiva do texto que “ensina contar cadáveres” vai se descaracterizando (ou se justificando) conforme o sentido de junção, de busca e unificação dos corpos perdidos vai se firmando. Por isso é importante que todos sejam contados, que nenhum seja deixado para trás, pois é por meio da coletividade que essa ação se torna potente. Talvez aqui pudéssemos resgatar a noção de desapropriação apresentada por Rivera Garza, já que, para a autora, a desapropriação seria uma forma de devolver a voz às culturas e às práticas das quais nos apropriamos, permitindo que elas se expressem de maneiras novas e inesperadas e, principalmente, privilegiando o coletivo sobre o individual. Todos os corpos devem ser contados. Todos os textos devem ser mencionados. Somando-se a isso, há o desejo de manter a memória, como uma construção de narrativa do não esquecimento e, mais do que isso, de pertencimento (*todos os corpos sem nome são nossos corpos perdidos*) a esse grupo de corpos esgotados, pertencimento a esse corpo Antígona González. Esses corpos-antígonas que colocam como propósito aquilo que também é sua matéria vertente de resistência: o não esquecimento do corpo do irmão Tadeo (*no olvidar/não esquecer*). O não esquecimento de que todos os corpos (e todos os textos) devem ser lembrados.

A busca pelo não esquecimento tem o intuito de manter latente, viva, a necessidade de mudança, para que outros corpos mais não desapareçam, para que a fila não aumente, para que a contagem de corpos cesse. Não esquecer para, talvez, a partir daquele instante produzir novas memórias, que dignifiquem os corpos outros, quiçá até mesmo os tantos corpos Tadeos já desaparecidos. A respeito do não esquecimento, Gagnebin (2006, p. 101) salienta:

Devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir — e isso é decisivo — instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente.

Ainda que Gagnebin fale sobre outro contexto histórico, já reconhecido e sobre um outro povo, cabe-nos aqui uma aproximação: é preciso não esquecer para que outros corpos não continuem sendo esquecidos. No caso mexicano, mais do que esclarecer o presente, não esquecer esses corpos é reescrever o presente, é buscar

tirar-lhes a condição de corpos matáveis. Uma condição que ainda se estende por toda a América Latina. O mito de Antígona percorre nesse não esquecer da história latino-americana porque também é preciso recordar esse desejo impossível que essa persona resgata, uma vontade capaz de ultrapassar, paralisar um sistema, um conceito. A literatura dramática, durante as épocas mais turbulentas da história da humanidade, “[...] recorreu especialmente a Antígona em busca de uma voz que interpretasse o discurso dos conflitos do seu tempo”⁴⁶ (Pianacci, 2015, p. 21). Reviver o mito de Antígona por meio dos corpos-antígonas de Antígona González é, amplamente, pretender o não esquecimento.

É com a palavra escrita que o corpo Antígona González reclama sua voz, manifesta sua fúria e endossa sua resistência, mesmo diante de forças contrárias que tentam, a todo custo, convencer Antígona González de que sua luta é inglória e perdida. Assim como na tragédia grega, em que tentam persuadir Antígona de que é loucura se rebelar contra seu tio e enterrar seu irmão, tentam fazer com que Antígona González desista de procurar por seu irmão, já que, segundo “eles”, é impossível encontrar o corpo perdido de Tadeo. “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). “Fique quieta, Antígona. Eles são todos iguais. Fique quieta. Não grite. Não pense. Não pesquise. Eles são todos iguais. Fique quieta, Antígona. Não persiga o impossível” (Uribe, 2012, p. 23, tradução nossa). O fragmento transcrito é o conselho (ou seria advertência?) que dão à Antígona González quando ela começa a se mover em busca do corpo do irmão. Na obra, não se nomeia a voz que aconselha/ordena (o “eles”); não há a necessidade de nomear essa personagem, pois essa fala (*Fique quieta*) é quase universal quando o receptor é um corpo feminino que se coloca a falar ou quando é um corpo latino que busca. Cale-se, fique quieta, não grite, não pense, não busque, não mude, não se mova, não procure. O aquietar-se também é um movimento desejado aos esgotados, no entanto, ao buscar o impossível, o(s) corpo(s) Antígona González, em sua potência de esgotamento, é resistência, não nos esqueçamos disso.

Os corpos-antígonas postos em cena em *Antígona González* estão, como dito, esgotados, mas é justamente esse esgotamento que os move, que permite a

⁴⁶ “[...] ha recurrido especialmente a Antígona [en busca de una voz que interprete el discurso de los conflictos de su época]” (Pianacci, 2015, p. 21).

permanência da busca. Assim como no mito grego, em que o respeito às leis divinas se sobressai às leis humanas para a protagonista, Antígona González resgata, em alguns momentos da obra, um apelo espiritual.

Rezo para que tu cuerpo ausente no quede impune.
Para que no quede anónimo. Rezo para tener un sitio a donde ir a llorar. Rezo por los buenos y por ellos, porque si ellos no tienen corazón, yo sí (Uribe, 2012, p. 28).

Rezo para que seu corpo ausente não fique impune.
Para que não permaneça anônimo. Eu rezo para ter um lugar para ir chorar. Eu rezo para o bem e para eles, porque se eles não têm coração, eu tenho (Uribe, 2012, p. 28, tradução nossa).

Contudo, no poema-dramatúrgico latino-americano, a “reza” não é para uma divindade superior ao homem, mas para exaltar a própria ação humana, demasiadamente humana (para retomar Loraux), que enfrenta a impunidade, o anonimato, a tentativa imposta de falta de lugar de memória. Acerca desses corpos, resgatamos a voz de Gil (1997) que questiona: “Que aconteceu ao corpo e à sua vida? Esta questão, criticamente, põe-se de outro modo: em nome de que signos se impõe um tal tipo de violência ao corpo? Que operações teve de suportar para que se instaurasse um poder?” (Gil, 1997, p. 15). A voz de Gil, desapropriada aqui para a leitura dos corpos-antígonas, contribui para pensarmos acerca das condições sociais, condições de poder, que constroem os corpos.

Embora sejam corpos diferentes, com vivências distintas, há elementos que unem os corpos-antígonas. A semelhança vem também da multiplicidade, da diferença, da busca da potência, do esgotamento desses corpos. O que os une é uma resposta à questão acerca do que pode o corpo suportar. “E se as páginas consagradas ao sofrimento dos corpos parecem atravessadas por uma força cômica, é porque, talvez, façam sentir a discreta alegria de um corpo que possui, pelo menos, esta potência de resistir” (Lapoujade, 2002, p. 84). Somos corpos subalternos, para pensar como Spivak, ou simplesmente corpos que não importam, para pensar como Butler, ou ainda corpos matáveis, para pensar como Mbembe. Em *Antígona González*, esses são os corpos dos que já não são, mas continuam por meio de outros corpos (por meio da busca, da insistência em manter a memória) e por meio dos corpos das que buscam, que “vigiam” a fronteira. Novamente resgatando Gagnebin, ao falar sobre os sobreviventes dos campos de concentração, diz “Os sobreviventes, aqueles que

ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (Gagnebin, 2006, p. 99). Repetir até ficar diferente. Ser Antígona até que não seja mais preciso. Os corpos-antígonas assim o fazem não necessariamente porque queiram, mas porque não aguentam mais, ou, para recuperar Antígona González, porque coube a ela.

Diremo-nos, talvez, que não aguentar mais é o signo de que não resistiremos por muito mais tempo. Ao contrário, se como dissemos, é desde sempre e para sempre que não aguentamos mais, se é desde sempre e para sempre que resistimos, então esta resistência é um profundo fortalecimento, a constante de um limite ou de um ‘último nível’ (Lapoujade, 2002, p. 84).

E um corpo que não aguenta mais tem potência para quê? Esse corpo, que chamamos corpos-antígonas, que tem tantos encontros que geram afetos, ora tristes, ora intensos, ora de alívio (somos muitos corpos-antígonas), tem a potência da resistência, que vem justamente no constantemente não aguentar mais. As histórias apanhadas por Uribe para compor Antígona González são narrativas de corpos que não aguentam mais, que vivenciam, por testemunho, experiência ou memória cultural, situações de preconceito, silenciamento, apagamento, violência. Dessa forma, os corpos-antígonas estão sempre em resistência, algo que no texto poético-dramatúrgico é retomado com a recorrente constatação de que a fila, aquela que demarca o encontro dos corpos-antígonas, que marca a resistência em corpos enfileirados, que marca a angústia da espera e a esperança do (re)encontro, está sempre imensa. Quando Deleuze diz que “o esgotado é mais que o cansado”, ele trata da distinção entre o esgotamento e a realização do possível. Essa distinção se faz necessária porque, ao considerar o possível, pensa-se no realizável. A respeito disso, Henz faz um caro apanhado do pensamento deleuziano.

[...] [o possível] como algo a respeito do que podemos optar, sendo possível ou isto ou aquilo ou aquela outra coisa que pode acontecer de forma efetiva e lógica. Deleuze invertendo essa proposição, nos diz que o que é possível é *criar* o possível. Dito de outra maneira, o possível não é somente um atual que se realiza, mas também algo que chega pelos encontros de corpos, pelos acontecimentos, e não o inverso (Henz, 2012, p. 19).

Conforme nos esclarece Henz, o possível como algo que podemos optar é o impossível para os corpos-antígonas. Não é opção a resistência, a morte, a ausência de corpos, as filas enormes. O possível para os corpos-antígonas é criado pelos

próprios corpos-antígonas que, no seu esgotamento, instituem as possibilidades que a elas são negadas. Sua potência vem dos encontros desses corpos que criam possíveis outros, provocados, também, por um não aguentar mais, pelo esgotamento. É o não aguentar mais que motiva e move esses corpos. O não aguentar mais não é, portanto, símbolo de fraqueza, mas essencialmente o que expressa a potência de resistir desse corpo. E resistira a quê? Ainda segundo Lapoujade, uma das coisas que causa o esgotamento desses corpos são as formas, as ações, que agem no corpo do exterior, basicamente regidas pelo adestramento e pela disciplina. Em *Antígona González*, esses corpos, esgotados, resistem ao adestramento (da política de marginalização de corpos, da violência do narcotráfico, do apagamento da memória) e à disciplina, que pede, constantemente, para que os corpos aceitem, silenciem, suportem, *fique quieta, Antígona!*

Ainda segundo Henz, “O esgotado esgota o que não se realiza no possível, pois simplesmente acaba com a noção de possível como possibilidades ou projetos a serem realizados, e retoma seu trabalho em uma certa exploração” (Henz, 2012, p. 24). Os corpos-antígonas em *Antígona González*, no encontro e nos afetamentos dos corpos que permanecem, reivindicam esse novo lugar, um lugar de memória, de permanência da memória. Repetem para ficar diferente. Apropriam-se para desapropriar. E de que forma esse corpo reivindica? Pelo grito. Esgotado, e ainda grito.

2.3 O grito dos corpos-antígonas: do esgotamento de corpos à(a) palavra — reinvidicação

Na frente de batalha a teus pés tudo tomba
em tua asa senhora o dente corta pedra

feito o ataque da tormenta tu atacas
no troar do trovão tu atroas

com Ishkur sempre tu estrondas
feito o vento malino tu roncas

teus pés se fartam do infatigável
na *balang* dos suspiros tu lanças um lamento

Enheduana, 2022, p. 14

Este tópico começa com a tradução da primeira poesia escrita de que se tem notícia. Da poeta Enheduana, uma mulher. A primeira poeta registrada de todos os tempos. No poema, Enheduana exalta Inana, a mais célebre deusa da Mesopotâmia. Duas figuras femininas juntas, proclamadas. *Tu lanças um lamento, e tu também atacas, atroas*. São também versos de reivindicação. São também alicerces do que venho chamando de corpos-antígonas.

As personagens da obra dramática aqui lida transgridem, por meio de seu comportamento e da sua voz, as leis das autoridades, as leis sociais e culturais, que condicionam corpos considerados matáveis para que assim continuem sendo. O ato transgressor do corpos-antígonas em *Antígona González* foi o de não se aquietar, não se conformar com o desaparecimento de tantos corpos dos seus e fazer, então, do movimento da busca o seu grito. O fato desses corpos-antígonas serem personificados por um corpo feminino, a personagem Antígona González, demonstra mais um ponto de enfrentamento desses corpos que, além das questões relacionadas aos corpos latinos, traz para a cena especificidades que são impostas apenas a um corpo feminino. Questiona-se, então, essa estrutura patriarcal que se organiza a fim de condicionar o corpo feminino a um lugar específico e quase imutável, o lugar de cuidado pacífico, de violência velada (embora não seja em nada velada). Essa estrutura política e social que condiciona esses corpos para o silenciamento não só do corpo feminino, mas também daquilo que ampara e constrói esses corpos (tanto o feminino quanto o masculino): a memória. O seu grito é o direito ao seu corpo.

Retomo Lapoujade, ao dizer que o corpo é, em essência, um encontro com outros corpos. Esse outro corpo que aqui ampliamos a leitura e pensamos que pode ser físico, linguístico, presente, ausente, mas o ponto é o efeito que se estabelece do encontro entre esses corpos e, a partir disso, a forma como esse corpo é afetado pelo outro é que o constitui. No caso dos corpos-antígonas aqui lidos, o encontro desses corpos (e o encontro com o desaparecimento desses corpos) afeta produzindo vozes que gritam, *como dentes que cortam pedras*, uma vez que esse corpo esgotado está, retomando Henz, em um trabalho de exploração, buscando novos possíveis. Quais outros possíveis poderiam surgir nesse explorar? Por ora, os corpos-antígonas produzem encontros, afetos e, disso, vozes. Que não se deixam calar. Que não podem mais se deixar calar.

Ao longo da obra dramática de Uribe, percebemos as várias vozes que se juntam ao corpo furioso de Antígona González para fortalecer esse grito. Dos vários

nomes citados, temos a referência a Judith Butler, Sandra Muñoz, Griselda Gambaro, Diana Gomez, Maria Zambrano, Margarite Yourcenar, dentre tantas outras vozes femininas e outras vozes masculinas também. À fala de Antígona González se misturam as de outras antígonas, retiradas de notícias de jornais, dos testemunhos de quem perdeu parentes, de longos espaços em branco (para recuperarmos o fôlego? Para materializar a memória dos desaparecidos?), todos esses sintetizando o encontro dos corpos-antígonas. Todos esses compoem Antígona González em seu processo de apropriação e desapropriação, repetindo e ficando diferente. Essas vozes podem também ser o eco desses corpos esgotados, que *estrondam*, e, ao fazê-lo, criam novos possíveis, exploram novos lugares e, assim, elaboram suas memórias. Sintetizando essa ideia, já finalizando o texto, há a passagem “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren aquí” (Uribe, 2012, p. 97). “Sou Sandra Muñoz, mas também sou Sara Uribe/e queremos nomear as vozes das histórias que/ocorrem aqui (Uribe, 2012, p. 97, tradução nossa). Uma fala que, de forma semelhante, também aparece no início do texto, na página 14. Dar nome às vozes das histórias, sentença que é chamamento e que é também encerramento, é a reivindicação dos corpos-antígonas, é a memória elaborada em arte.

Embora a obra se contextualize especialmente acerca dos corpos daqueles que se perdem na travessia da fronteira mexicana e na guerra do narcotráfico em Tamaulipas ou em outras regiões do México, também pode ser vista como uma voz que ecoa a partir de toda a América Latina, unida por dores muito aproximadas. Antígona é uma daquelas personagens que transcendem a obra original, tornando-se tão potentes que tomam um corpo próprio, ou ainda muitos corpos outros como o que propomos aqui com os corpos-antígonas. O eco latino-americano desse corpo reivindicante pode também ser visto em construções que transcendem a ficção (como já bem nos mostrou Uribe, ao fazer uso de ficção e não ficção na construção de seu poema-dramatúrgico), sendo exemplo disso as performances que compuseram o Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*, os movimentos que buscam os corpos que “desapareceram” durante as ditaduras na América do Sul e/ou também em situações de necropolítica como programa de governo. O mito de Antígona é ainda tão recuperado, em diversas linguagens e em diferentes partes do mundo, por conseguir abordar em sua narrativa questionamentos que ainda hoje se fazem presentes e necessários. Alguns desses, no entanto, parecem ser mais latentes na

América Latina, especialmente os que se referem a instâncias do público em detrimento do privado, ou do estado. Por isso, para falar daqui, optamos por corpos-antígonas.

Somos muitos corpos-antígonas. Como apontado e analisado no livro de Pianacci (2015), com o ajuntamento e a análise de tantas histórias antígonas na ficção da América Latina, e como elaborou, por meio da apropriação e da desapropriação, Sara Uribe em *Antígona González* (que, inclusive, não foi contemplada no livro de Pianacci). E há tantos outros movimentos que poderiam também ser considerados como a manifestação de corpos-antígonas, e que apareceram e ainda aparecerão ao longo da escrita desta tese, mas por ora vamos nos deter aos corpos literários de Uribe. Falamos de *Antígona González* também pela impossibilidade de discorrer sobre todas as manifestações literárias, sociais e políticas que lutam contra a soberania de um estado que controla a mortalidade e define quais vidas importam, quais vidas são choráveis; falemos de literatura.

Ao escrever a obra *Antígona González*, Sara Uribe, a exemplo de sua personagem, também transgride quer na forma, quer no conteúdo. Ultrapassa as fronteiras do normalizado-normativizado para produzir um texto que é um grito que fica preso na garganta, tamanha é a comoção ao ler a história daqueles corpos que buscam por outros corpos, como um grito que dá voz a quem o poder público não concedeu nem o direito à morte, afinal, são desaparecidos e, como tal, não se pode nem reivindicar justiça por suas perdas. É um duplo abandono do estado.

: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?

: una habitante de la frontera

: ese extraño lugar

: ella está muerta pero habla

: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso

: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que todos la oigamos?
(Uribe, 2012, p. 27).

: É possível entender esse estranho lugar entre a vida e a morte, esse falar precisamente do limite?

: um habitante da fronteira

: esse lugar estranho

: ela está morta, mas fala

: ela não tem lugar, mas reivindica o discurso

: Quer dizer que ela vai ficar aqui sozinha, falando em voz alta, morta, gritando para que todos nós ouçamos?
(Uribe, 2012, p. 27, tradução nossa).

No fragmento acima, o que Uribe coloca como esse lugar de fronteira, entre a vida e a morte, podemos nomear como esse lugar de esgotamento. Esse corpo Antígona González se faz potência por meio de seu grito, um grito que sai de um corpo esgotado. O esgotamento desse corpos-antígonas se coloca nessa fronteira entre não aguentar mais e ser justamente a potência que as faz, as antígonas do corpos-antígonas, reivindicar, mesmo estando morta, mesmo sem lugar, mesmo sozinha (ainda que, mesmo que sozinha, os corpos-antígonas estejam sempre compostos na multiplicidade). E o que esses corpos reclamam? A que e por que eles gritam? Gritam para questionar as condições patriarcais heteronormativas e de uma necropolítica que regulam as leis, a força, a memória, e que ditam, inclusive, quais corpos importam, quais devem ser buscados, procurados, intencionando deixar o corpo sem escolha.

Antígona González vem, então, para gritar a mudança, reivindicar a escolha, reivindicar que os corpos não desapareçam, evitar que o silêncio prevaleça, ela permanecerá ali, gritando, para que todos a ouçam, até que todos a ouçam. Esse pensamento é partilhado no trecho: “Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno” (Uribe, 2012, p. 95). “Todos nós aqui iremos desaparecer se permaneceremos parados apenas olhando um para o outro, vendo como desaparecemos um a um” (Uribe, 2012, p. 95, tradução nossa). Esses corpos-antígonas gritam para sair da inércia da não mudança, para que outros mais não desapareçam, para que não nos esqueçamos delas e deles; grita por um irmão que não necessariamente possui vínculo sanguíneo, mas possui a relação de parentesco da humanidade. Lutar pelo seu irmão, pelo seu igual, mesmo que ele não seja igual, é o que propõe também Butler (2022a) ao falar sobre lutabilidade. Para a filósofa, a lutabilidade é uma forma de luto em prol de uma justiça, em uma sociedade que não olha pelos seus. A lutabilidade é uma opção decolonial à necropolítica.

Se um grupo de pessoas não conta nesta vida, se suas vidas são rebaixadas ou desvalorizadas, então elas não são consideradas valiosas. Quando dizemos que uma vida tem valor, ou que vidas têm o mesmo valor, também estamos falando de 'lutabilidade' ['grievability']. E por 'lutabilidade' não me refiro apenas às pessoas sobre as quais choramos. Não. Existem formas de marcar e homenagear vidas que nunca conhecemos, que nunca nos foi dada a oportunidade de conhecer. As pessoas barradas nas fronteiras e privadas de cuidados de saúde, ou os refugiados cujos nomes nunca foram conhecidos por nós, por exemplo. Nesses casos, o luto faz parte de nossa própria ideia de justiça. É injusto que alguns sejam considerados mais passíveis de luto do que outros. É injusto que a desigualdade seja tão frequentemente tida como certa.⁴⁷

Com a ideia de lutabilidade, Butler dialoga com Mbembe (2018) e o questionamento sobre como o estado, para manter a soberania, difere corpos matáveis de corpos que importam, invalidando, assim, o luto por aqueles considerados matáveis. “Que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)?” (Mbembe, 2018, p. 7) e a resposta a essa questão dependerá de como esse corpo está inscrito na ordem do poder. Para corpos-antígonas, faz parte de um processo de justiça, de reconhecimento do *status* de corpo e de humano para além de uma soberania política, o luto por esses corpos pelos quais não choramos devido à impossibilidade do corpo. Não choramos por esses corpos porque eles desapareceram.

A inércia e o acostumar-se são percebidos como uma forma de desaparecimento, de silenciamento. O corpo Antígona González grita para que, muito mais que serem lembrados, esses corpos não permaneçam no silêncio, não permaneçam desaparecendo; grita para que essa ação não continue sendo a corriqueira, grita para que, como pontou Gagnebin, o passado não seja esquecido e, dessa forma, o presente seja reelaborado. O grito do corpo Antígona González é desvelar o visível velado, representado na força-potência do corpo feminino, que mesmo quando parece ainda representar o estereótipo de feminino na sociedade patriarcal — como aquele corpo que zela, vela pelos seus — o faz em condições que rompem com esse estereótipo. O zelar e procurar pelos corpos dos seus é também ação de zelar pelos seus próprios corpos, zelar pela memória de um povo, pois como bem assinala Cristina Rivera Garza, *Antígona González* traz os mortos e os coloca em evidência, confere voz e visibilidade e não permite que eles sofram um duplo desaparecimento.

⁴⁷ <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/entrevistas/2975-entrevista-judith-butler-2.html>

Enquanto as famílias de tantos desapareciam em todo o México, *Antígona González*, de Sara Uribe, percorre uma terra pulsante em busca do corpo de Tadeo, seu irmão. Tão urgente quanto delicada, Antígona González convoca os mortos e os traz para nossas mesas, pois no dia em que deixarmos de compartilhar memória e linguagem com eles, nós mesmos nos tornaremos perda, signo desaparecimento, esquecimento (Rivera Garza, 2020, p. 1, tradução nossa)⁴⁸

Dessa forma, Antígona González é um corpo-memória gritante, que projeta na sua voz a sua potência de resistência. Butler, ao falar de Antígona de Sófocles, reflete também certo padrão de potência dessa personagem que se mantém na América Latina: “O ato de Antígona é, de fato, ambíguo desde o início. Não se trata apenas do gesto desafiador de enterrar o irmão, mas também o ato verbal com que responde à pergunta de Creonte. Seu ato, então, ocorre na esfera da linguagem” (Butler, 2022b, p. 30). Assim, os corpos-antígonas desafiam as estruturas de poder ao seu redor, não somente em ação, mas em ato linguístico. Talvez pudéssemos dizer que antes mesmo de ser ação, a potência de resistência dessa personagem é a palavra. É por meio também do ato linguístico que corpos-antígonas, todas elas, colocam-se no mundo, transgredindo-o e dando início, então, às mudanças pretendidas, como se pode perceber nos dois trechos seguintes:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menos Este caso no salió de ninguna audiencia. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. Otro hombre que compró un boleto y abordó un autobús. Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre (Uribe, 2012, p. 20).

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su Hermano. En su declaración consta que los hechos no fueron reportados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada (Uribe, 2012, p. 26).

Uma mulher tenta narrar a história do desaparecimento de seu irmão mais novo. Este caso não saiu em nenhum noticiário. Não chamou a atenção de nenhuma audiência. É apenas mais um homem que saiu de casa para a

⁴⁸ “As the families of so many disappeared throughout Mexico, Sara Uribe’s Antígona González roams a convulsed land looking for the body of Tadeo, her brother. As urgent as it is delicate, Antígona González summons the dead and brings them to our tables, for the day we cease sharing memory and language with them, we ourselves will become loss, vanished sign, oblivion” (Rivera Garza, 2020, p. 1).

fronteira e nunca mais foi visto. Outro homem que comprou uma passagem e entrou em um ônibus. Outro homem que da janela se despediu de seus filhos e então essa imagem se tornou a única coisa que um casal de filhos poderá ter em sua memória quando pensarem na última vez que viram seu pai (Uribe, 2012, p. 20, tradução nossa).

Uma mulher faz uma denúncia ao Ministério Público pelo desaparecimento de seu irmão. Sua declaração afirma que os eventos não foram relatados imediatamente por medo de represálias. Seu depoimento mostra que as linhas de ônibus se recusaram uma e outra vez a prestar contas do paradeiro de seu irmão. Uma mulher que sai do Ministério Público é abordada por um homem que a puxa pelo braço e diz baixinho: *É melhor que parem de encher o saco. Continuem e vão se dar mal* (Uribe, 2012, p. 26, tradução nossa).

Embora a tentativa de cerceamento dessa voz se mantenha, isso acontece de outra forma, por outro viés, visto a força da voz de Antígona González ter produzido alguma movimentação. No primeiro momento, há tão somente a intenção de uma mulher em falar, em contar a história de seu irmão. Somente isso já seria transgredir a política normativa, uma vez que ela tem essa intenção, essa necessidade, diante do silêncio (talvez silenciamento) daqueles que deveriam falar/reivindicar (no mínimo, os canais de notícia), mas que simplesmente normalizam a situação (*mais um homem, outro homem*). Contudo, posteriormente, essa intenção se torna ação, um ato de fala, e essa mulher efetivamente narra, reivindica, *faz uma denúncia*. “E, na medida em que Antígona ocupa a linguagem que nunca pode lhe pertencer, ela funciona como um quiasma no vocabulário das normas políticas” (Butler, 2022b, p. 112). Esse ato de linguagem move, desperta da inércia a política do silenciamento e da normatização, o que provoca outra ação. “Ainda que seu ato de rebeldia seja ouvido, o preço de sua fala é a morte” (Butler, 2022b, p. 50). No caso de Antígona González, o ato linguístico da denúncia afeta tanto a ponto de romper o silêncio e partir para a ameaça (*É melhor que parem de encher o saco. Continuem e vão se dar mal*), o que reforça a potência da voz de Antígona González e, ainda, evidencia que essa voz jamais poderá parar de gritar. Daí o esgotamento. Daí as tantas vozes e corpos-antígonas. E as tantas memórias a serem resgatadas, reunidas, compartilhadas. E, assim, coube aos corpos-antígonas a desobediência e o risco.

2.4 No nos olvides: para desobedecer é preciso lembrar

Os gregos foram capazes de




 [...]

milhares de troianos
 porém
 no último canto de íliada
 aquiles devolve a príamo
 o corpo de seu filho heitor

hoje nesse momento aqui
 no sul do sul do mundo
 ainda não se tem notícia
 dos mais de duzentos desaparecidos
 na ditadura militar

um corpo é um atestado de barbárie
 até os gregos tinham piedade

Luiza Romão⁴⁹

O poema de Romão com o qual iniciamos este tópico faz parte do livro *Também guardamos pedras aqui*, em que a poeta usa da tradição grega clássica para falar da realidade político-social contemporânea. Luiza Romão, que é atriz, *slammer* e poeta, está na cena contemporânea literária brasileira com uma escrita que nasce de um ambiente de saraus e performances poéticas, trazendo a violência e a História brasileira em sua poesia. Nas palavras de Adelaide Ivánova, que faz a orelha do livro supracitado, a poeta fala “sobre nossa realidade atual, enquanto simultaneamente nos arrasta para um passado estranhamente reconhecível”. Romão, em seu ato de referência e desobediência, traz as personagens gregas todas grafadas com as iniciais em minúscula, deixando marcado linguisticamente que a mitologia grega não é o foco principal de sua poética. Além desse recurso, a poeta também faz uso do borrão preto, signo que representa a censura, ou para trazer mais justeza ao que pretendemos aqui, um borrão preto que evidencia tudo aquilo que se quer esconder, mas que, em realidade, tem a intenção de deixar bastante exposto esse ocultamento. Para amedrontar, para condicionar, para manter as estruturas de poder. Romão destaca nesse poema o desaparecimento de corpos durante a ditadura militar brasileira de 64, trazendo à luz a importância dos corpos e do reconhecimento desses para dignificar a natureza humana e a memória, tanto dos indivíduos quanto da memória que chamaremos nacional.

⁴⁹ Romão, 2021, p. 10-11.

Romão, falando de um período histórico brasileiro específico, faz movimento semelhante ao de Uribe. A poeta mexicana também, ao colocar em evidência a persona de Antígona, o faz com uma referência a um passado “estranhamente reconhecível”, mas para evidenciar as tragédias e os corpos perdidos não apenas de um lugar em específico, mas da América Latina inteira. Perdidos não (apenas) pela ditadura militar, mas por outros mecanismos que atravessam e movimentam a política de morte do necropoder. Embora a personagem Antígona seja grafada com inicial em maiúscula no texto de Uribe, a alternância de narrativas que constroem essa personagem somada ao sobrenome a ela posto manifestam a ideia de pluralidade desta que já não é mais uma só Antígona, mas González ou ainda corpos-antígonas que, em sua pluralidade, constituem as histórias narradas na obra e observadas aqui. Dessa forma, o texto poético-dramatúrgico de Uribe se constitui como, chamaremos assim, uma performance escrita que, na comunhão de várias histórias individuais, reivindica o direito coletivo à vida, ao luto, à desobediência e à memória.

Assim como elaboramos acerca do projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*, contemplado especialmente na primeira cena desta tese, Uribe faz de seu ato performático escrito meio para uma memória que se resgata ao mesmo tempo em que se elabora. Nesse sentido, parece-nos pertinente falar da obra enquanto performance para, então, dizer da obra-performance enquanto lugar de memória. Isso porque sabemos que a Arte é um lugar de transmissão e elaboração de memórias e, conforme há muito já nos alertou Barthes (2007, p. 17), “a literatura assume muitos saberes”, podendo ser ela objeto de estudo de variadas áreas do conhecimento. Dessa maneira, quando ressaltamos na obra de Uribe a sua relação tão íntima com uma linguagem de fronteira, tal como é a linguagem performática, explicitamos determinadas características que Uribe alcança e que vão (consideramos) além da palavra escrita. *Antígona González* é também uma construção acerca da memória cultural da América Latina e, na perspectiva aqui tomada, a linguagem que se faz performática que utiliza reforça essa característica. Isso também é reforçado quando consideramos a teoria de desapropriação de Rivera Garza da qual Uribe se apropria na elaboração de *Antígona González*. Ao compor a obra pautada numa perspectiva teórica que desloca a ideia de autoria única do texto, reforçando-o como uma construção coletiva e cultural, Uribe reforça a teoria de que Antígona González é uma síntese de corpos-antígonas latino-americanas.

Paul Zumthor (2007) já nos falava acerca da reação performática que o texto

provoca na perspectiva do leitor. Pensando que o texto de Uribe foi construído exatamente para a ação dramática, para ser não só lido, mas também encenado, a relação texto-leitor-performance proposta por Zumthor é bastante óbvia, uma vez que o suposto primeiro leitor, o esperado intérprete-ator, já leu esse texto pensando e propondo reações em seu corpo para colocá-lo (o texto e o corpo) em cena. Entretanto, para além dessa relação texto-leitor, a narrativa de Uribe, enquanto texto propriamente, se coloca nesse lugar de uma narrativa performática, como teorizou Ravetti (2002), uma vez que, enquanto discurso literário, “se deixa colar ao discurso social e se oferece como canal de novos processos cognitivos, preso à constatação do princípio de instabilidade do conhecimento e à necessidade de sair da rigidez de raciocínios tradicionais” (p. 50 e 51). O texto de *Antígona González* se cola a um discurso social de perda e de luta que perpassa muitos discursos e contextos latino-americanos, apropriando-se deles por meio da obra produzida em muitos desses países para a sua elaboração. Isso acontece porque há, apesar das diferenças, inúmeras características comuns aos países latinos, como os movimentos de independência ou revolucionários, a persistência de ditaduras, a intervenção europeia e/ou norte-americana (direta ou indiretamente), as mortes pelo narcotráfico, a tomada de consciência política pelas massas, entre outros.

Antígona González, como texto que se constrói a partir da teoria da apropriação e da desapropriação, faz, artisticamente, um apanhado de variadas antígonas latino-americanas. Com isso, a obra resgata histórias de um passado literário que se amalgama a histórias de um presente, ora também literário ora não, e se cola ao discurso social de uma América Latina que perde constantemente seus corpos. Entretanto, mesmo que formando a unidade *Antígona González*, essas narrativas amalgamadas não deixam de também evidenciar a sua pluralidade por meio do texto fragmentado, dos espaços em branco ao longo da escrita, da explicitação da apropriação, que é também ponto comum na história político-econômica da América Latina, para a construção desse texto que, metaforicamente, se faz inteiro por meio de vários fragmentos. Essa é uma maneira de constatar a instabilidade do conhecimento e, assim, sair da rigidez do raciocínio tradicional da escrita linear e “original”.

Ainda segundo Ravetti (2002), uma narrativa performática precisa apresentar um cenário no qual se identifiquem, no texto, a realidade material explícita “mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são,

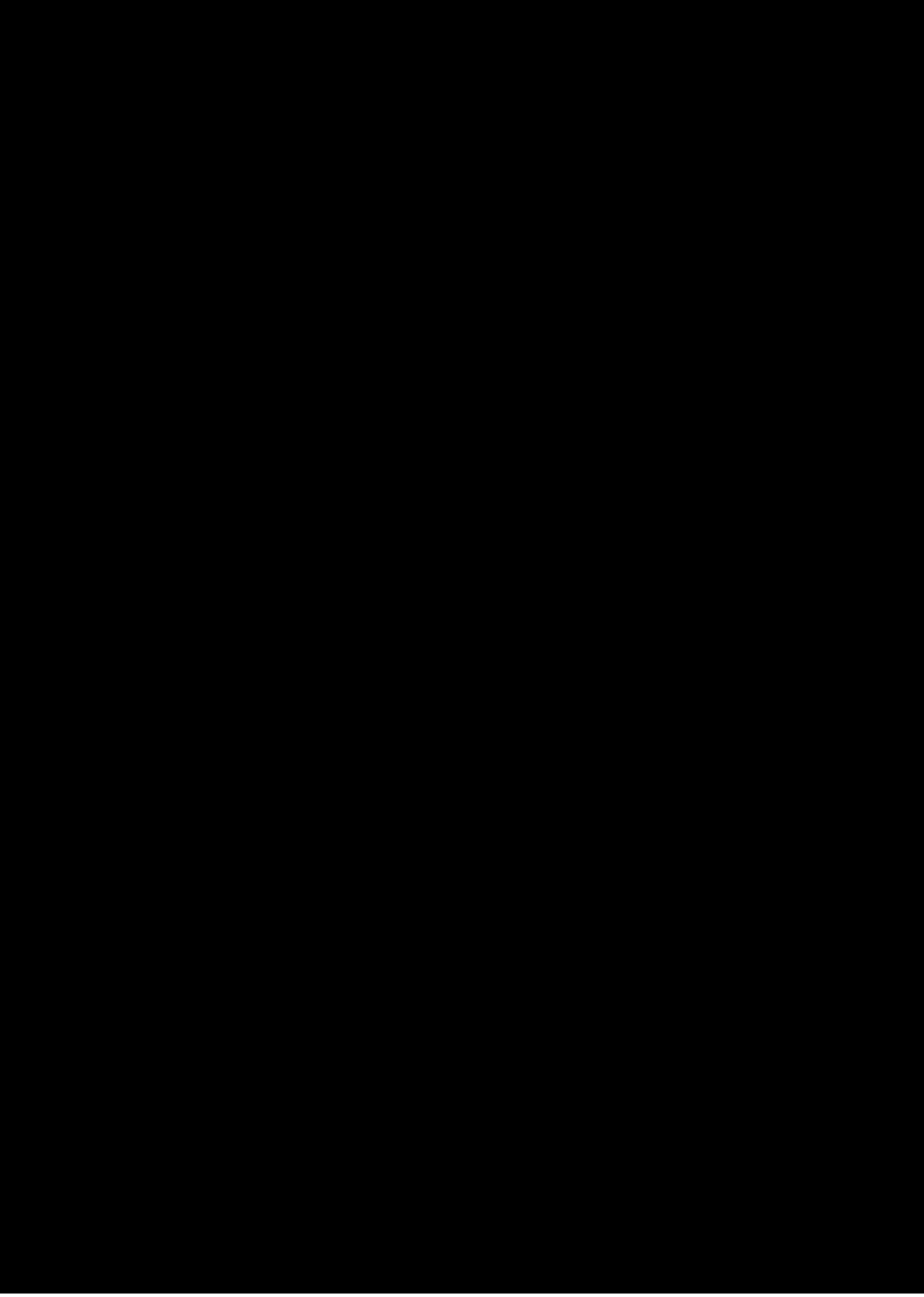
no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente” (p. 49). No texto de Uribe, os fragmentos de outras obras que compõem *Antígona González* são grafados utilizando-se a marca do itálico e, além disso, todas as referências estão explicitadas no final da obra. A transgressão quanto à norma social vigente fica a cargo tanto da comunhão de distintas histórias para efetuar a narrativa simbólica de apenas uma e, além disso, do próprio ato de ficcionalizar e, assim, expandir a ação de incessante busca pelos corpos perdidos e de consequente busca e atualização desse texto que não cessa também. Em realidade, a maior transgressão é trazer por meio da ficção a realidade, bastante cruel, de tantos grupos sociais da América Latina.

Ao transcrever e, assim, transfigurar as narrativas dos familiares desaparecidos por tantas guerras na América Latina (do narcotráfico, da ditadura, da desassistência governamental, entre outros), Sara Uribe, juntamente às tantas vozes que contam essas histórias, pretende manter na lembrança os nomes e os acontecimentos que levaram ao desaparecimento. Este é o ato de desobediência dos corpos-antígonas: manter vivas as memórias. E é assim que pensamos o papel dessa obra-performance como um lugar de uma memória que pode ser considerada parte de uma memória de grupo. Para Assmann (2011), a memória de grupo tem uma função dupla, a saber “uma, a de agrupar toda memória viva; outra, fazer jus à concepção de que a memória histórica apresenta um elemento essencial e até constitutivo no surgimento e na manutenção desses grupos” (p. 54). Nessa perspectiva, consideramos a obra-performática de Sara Uribe um mecanismo que se assemelha aos dispositivos de memória de grupo, uma vez que a obra fez um apanhado de muitas memórias de transgressão e desobediência para contar a história das vítimas do narcotráfico na América Latina. Essas memórias coletadas, agrupadas, apropriadas e desapropriadas na obra poético-dramatúrgica dizem de histórias que não só constituem o passado, a história da América Latina, mas se perpetuam ainda no presente e nele ainda vai se constituindo. Esse processo de elaborar memórias acerca de histórias que ocorrem ainda no presente se equipara ao que discorremos acerca das memórias elaboradas pelo Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*.

Além do agrupamento de memórias/narrativas vivas, *Antígona González* traz uma síntese poética do porquê do surgimento de tantos grupos militantes políticos na América Latina que buscam pelos seus entes desaparecidos, ou tantas obras ficcionais que desenvolvem essa mesma temática, resgatando de diversas maneiras o mito de Antígona, como descrito também na obra de Pianacci (2015). Por meio disso

que chamamos de síntese poética, mas que é na verdade o processo de apropriação e desapropriação aplicado por Uribe, essa obra-performance elabora essa memória que é também a de um grupo, os corpos-antígonas. Com o uso do artifício da escrita, as memórias dos corpos-antígonas são armazenadas e elaboradas, pois a escrita “enquanto médium cumulativo paradigmático extracorporal, ultrapassa-se esse horizonte das culturas orais da memória” (Assmann, 2011, p. 150). A memória cultural desse grupo ultrapassa os limites que o corpo e o indivíduo têm e adquire o status de eternizado por meio da escrita, que, nesse caso, é também arte, também corpo, também performance, ainda que se configure menos etérea.

Conforme poetizou Romão e retomamos aqui, “um corpo é um atestado de barbárie”. Por isso a tão importante função das obras lidas nesta tese, encaradas como lugares de memória cultural, um lugar que perpetuará a memória e, com isso e por isso, desencadeará a desobediência que é preciso para se lembrar e, assim, atestar a barbárie que se quer normalizar na história ainda contemporânea da América Latina.



SEGUNDO ATO
CENA III: DESOBEDIÊNCIA

Dia 19. FEBRE
carne viva
em terra quente
carne quente
enterrada viva

antígona ao contrário

de cada desaparecida
desenterrar
os ossos
o nome
o algoz

O poema “Dia 19. Febre” compõe o livro *Sangria*, de Luiza Romão, obra que utiliza como fio condutor um calendário do ciclo menstrual para resgatar a memória do corpo, de alguns pontos da história oficial do Brasil, do feminino. *Dia 19. Febre* e *Antígona González* nos contam, com o uso da figura potente do mito de Antígona, os caminhos subversivos que suas personagens, e as próprias autoras, percorreram. Uma subversão do e com corpo para a construção de memórias que são (re)construídas por meio da arte da escrita e da cena. Nas palavras de Romão, com a poética proposta no seu livro, ela procura “desvendar como a colonização, seus mecanismos exploratórios, repressões e golpes de estado, construíram sentidos do feminino, absolutamente silenciados e apagados” (Romão, 2017, s/p). Romão, ao falar de outro contexto político e de outra cidade/lugar, o Brasil, traz também esses corpos-antígonas reclamantes que se constroem como uma “antígona ao contrário” (Romão, 2017, s/p).

Falar de uma antígona ao contrário, latina e com a inicial minúscula é falar de corpos-antígonas. E ser corpos-antígonas é se pautar na desobediência. Pensar esses corpos-antígonas num contexto latino-americano é também se expor ao risco da desobediência. Uribe, Romão e as performers que compuseram o primeiro ato fazem um exercício de desobediência ao romper com a tradição da tragédia clássica e recriar e deixar à mostra memórias de corpos-antígonas aqui na América Latina. O mesmo movimento de desobediência que praticaram Tiago e Heme ao proporem o projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede*, assim como todas as artistas que se propuseram a também participar do projeto. Todos esses corpos-antígonas estão

em um exercício de desobediência que também podemos entender como uma prática decolonial.

O pensamento decolonial enquanto um movimento de desobediência volta o olhar para esta América Latina, e conseqüentemente para estes corpos-antígonas, que desmantela o mito clássico e grego para criar o próprio, a própria maneira de ser/estar/sentir neste mundo, percebendo e fazendo perceber as próprias lutas e os lutos que fazem sentido aqui. Sobre a opção decolonial, Mignolo nos lembra sobre a necessidade de pensar e falar sobre a perspectiva do lado de cá, da América Latina.

A opção decolonial pensa não a partir da Grécia, mas a partir do momento em que as histórias locais do mundo foram interrompidas pela história local da Europa, que se apresenta como um projeto universal. A criação da ideia de América 'latina' fazia parte desse processo expansivo universal (por exemplo, uma América Latina em vez de cristã e hispânica, como era o ideal da colonização castelhana). Hoje essa ideia está a ser 'desmantelada' precisamente porque foi negada a quem quer que seja — e a quem, no melhor dos casos, foi dada a opção de se integrar na colonialidade — hoje dizem: 'não, obrigado, mas não; minha opção é decolonial'⁵⁰ (Mignolo, 2007, p. 216-217, tradução nossa).

A opção decolonial teorizada por Mignolo questiona o projeto tomado como universal, estabelecido na forma de pensamento e, conseqüentemente, nos modelos político, social, cultural. Com a proposta do pensamento decolonial, uma proposta que visa à descentralização de produção intelectual e que por muitos anos (e até hoje, apesar dos muitos movimentos intelectuais e culturais decoloniais) foi centrada na América do Norte e na Europa, Mignolo nos convoca para elaborar a teorização de um corpo-política. De acordo com esse pensamento, teorizar um corpo-política é dar voz a esses povos outros que até então eram tão somente objetos de estudo, mas não produtores de saber, de conhecimento. Os corpos de intelectuais da América Latina, da África, da Ásia e tantos outros povos que foram colonizados, por estarem nesse lugar e nesse corpo, sabem do que precisam, sabem como pensam e, portanto, são capazes de produzir conhecimento. Nas palavras de Mignolo (2007), "a corpo-política descreve tecnologias decoloniais aplicadas a corpos que percebem que são

⁵⁰ "La opción decolonial piensa no ya a partir de Grecia, sino a partir del momento em que las historias locales del mundo fueron interrumpidas por la historia local de Europa, que se presenta a sí misma como proyecto universal. La reacción de la idea de América 'Latina' fue parte de ese proceso expansivo universal (por ejemplo, una América Latina em vez de Cristiana e Hispánica, como fue el ideal de la colonización castellana). Hoy esa idea está em proceso de 'desmontaje' precisamente porque quien es fueron negados — y a quienes, en el mejor de los casos, se les dio la opción de integrarse em la colonialidad — hoy dicen: 'no, gracias, pero no; mi opción es decolonial'" (Mignolo, 2007, p. 216-217).

considerados menos humanos”⁵¹ (p. 179, tradução nossa). E, ao perceberem que estão nessa condição de “menos humano”, buscam maneiras de se posicionarem no mundo de forma a recuperarem a condição humana, rejeitando a posição de mero receptor (de modos de pensar, de ser, de se organizar política e culturalmente etc.). Dessa forma, é decolonial optar por um pensamento elaborado a partir do lugar onde se está, respeitando e colocando em evidência a própria cultura, os modos de organização social e política, enfim, um pensamento elaborado pelo e para o corpo latino.

Assim como o corpo-política proposto por Mignolo, os corpos-antígonas pensados a partir da obra *Antígona González* e das performances do projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede* partem não necessariamente da Antígona grega, ainda que com ela mantenham uma relação. O diálogo que Uribe e as performers do *Agora Antígona! — Performance em Rede* estabelecem com o mito grego pode enriquecer a leitura e as construções artísticas da América Latina, mas não pretendem depender dela para criar significado, para criar sentido, e, especialmente, para elaborar memórias. Isto é também uma opção decolonial, desobedecer ao padrão de referência ao grego clássico e construir sentidos outros aqui e daqui mesmo utilizando um nome tão fortemente relacionado ao clássico como é o de Antígona. Por isso, as menções feitas à personagem grega ao longo desta escrita são pontuais, com o intuito de lembrar para reconstruir e, especialmente, desconstruir, ou melhor, para se apropriar e desapropriar (Rivera Garza, 2013). Não é e nunca foi objetivo da pesquisa focar no estudo da tragédia e/ou da mitologia grega, mas sim como a desobediência de uma personagem, que muito tem a ver com as histórias de corpos e de luto das latinas se inscreve intimamente com a opção decolonial de pensar seus corpos, seus lutos e suas tragédias, de outra forma, em outros lugares e em outros corpos. Dessa forma, um pensamento corpos-antígonas é também uma proposta de pensamento decolonial, que resgata a persona da mitologia grega e a reescreve aqui no Sul, protagonizando uma personagem feminina e enfatizando que a desobediência é epistemológica, civil e, no nosso caso, um mecanismo de sobrevivência desses corpos buscentes, desses corpos-antígonas.

O pensamento decolonial motiva, então, a aprendermos a desaprender. Desaprender a lógica clássica, imperialista, patriarcal. Isso não significa, no entanto,

⁵¹ “la corpo-política describe las tecnologías descoloniales aplicadas a cuerpos que se dan cuenta que fueran considerados menos humanos”.

como já pontuamos, o descarte do que se convencionou a chamar de clássico dentro da lógica colonial, mas propõe que desconsideremos o clássico pelo clássico, o modelo pelo modelo sem questionamentos. É necessário, então, reorganizar as referências desses corpos outros como caminho para o pensamento decolonial, para um pensamento sobre e a partir de corpos-antígonas. Do pensamento decolonial, os corpos-antígonas praticam, então, além da desobediência epistemológica, a desobediência civil. Como também muitos dos textos não ficcionais que Uribe traz em sua obra. A desobediência vem, primeiramente, do incômodo, do se inconformar, ou, na proposta de Mignolo (2007), vem da consciência da condição não-humana e, a partir disso, do se rebelar dessa condição. O pensamento de Mignolo no âmbito epistemológico da desobediência dialoga, na perspectiva que aqui lemos, com o que Gros (2018) teoriza acerca da desobediência civil.

Gros (2018), ao questionar acerca da obediência em uma política de estado e econômica que subjuga, explora e invisibiliza, tirando a condição de humanidade da população, ressalta que a única forma de recuperar a declaração de humanidade é por meio da desobediência. “Por que desobedecer? Basta abrir os olhos. A desobediência é mesmo a tal ponto justificada, normal, natural, que o que choca é a ausência de reação, a passividade” (Gros, 2018, p. 16). A desobediência como um ato decolonial é lembrar que, antes da ação, foi construído o pensamento, a consciência de que somos seres pensantes e, como tal, devemos pensar e agir a partir das nossas necessidades, das nossas problemáticas, dos nossos corpos. Essa conscientização, na teoria aqui proposta, só é possível porque esses corpos-antígonas elaboram (ou ao menos buscam elaborar) as memórias de seu povo, de seus corpos, e são essas memórias que amparam a sua desobediência. A memória vai constituindo o corpo, que se move, tomando consciência de si e, nesse movimento, desobedece.

A desobediência epistemológica e a civil estão, portanto, intimamente relacionadas e ambas são exploradas, cada uma a seu modo, nas obras lidas aqui. Uribe, ao compor a obra *Antígona González* mesclando discursos de ficção e de não-ficção, traz para a escrita do texto poético-dramatúrgico escrito a essência de uma desobediência epistemológica (pela estrutura formal do texto, por seu enredo, pela forma como aprende a desaprender o clássico grego) e, também, da memória de uma desobediência civil, transformando histórias de não-ficção em elementos que compõem a ficção da obra. Em certa medida, o mesmo ocorre com as performers do Projeto *Agora Antígona!*, que trazem, em muitas de suas performances, relatos ou ao

menos inspirações do cotidiano, como as críticas ao governo de Bolsonaro, no auge da pandemia de Covid-19, ou às ações de silenciamento dos movimentos negro, feminista, de comunidades, entre outros. A desobediência dos corpos-antígonas é, então, epistemológica, mas carregada de uma memória (e quem sabe motivação) civil.

Os corpos-antígonas na América Latina são, portanto, a reação justificada ao sistema de silenciamento de corpos, de desumanização de corpos. Ao desobedecer, esses corpos se reconhecem enquanto seres humanos e se tornam corpos-antígonas, tornam-se efetivamente corpos porque humanos (e não mais “menos humanos”), o que é o grande ato revolucionário: dar e ser corpo em um sistema pautado na anulação de corpos é a maior de todas as desobediências, a maior de todas as revoluções.

3.1 A desobediência como alternativa à necropolítica: esses corpos importam

Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão a glorificar o caçador.⁵²

As narrativas históricas são sempre contadas com respeito a uma relação de poder entre suas personas. Quem conta a história detém o poder soberano de caracterizar essas personagens e decidir o que e como a história será contada. Quando pensamos no processo de colonização da América Latina, percebemos uma história que por muito tempo foi contada pelos colonizadores e, por assim ser, invalidou a existência de um saber e de um corpo que não fosse o do colonizador. Aprender a desaprender é, conforme propôs Mignolo, uma das máximas do pensamento decolonial. Pensar decolonialmente é deixar de ser tão somente um personagem da história contada por outras vozes e, assim, tornar-se a narradora das próprias histórias. Aprender a desaprender é, também, desobedecer à lógica colonial.

A experiência colonial na América Latina nos lembra de que a história da constituição das maneiras de ser desse povo foram ditadas e moldadas por interesses externos. O filósofo camaronês Achille Mbembe teoriza sobre a relação política de manutenção de uma soberania de poder, especialmente em países que foram colonizados. Ainda que o filósofo não esteja teorizando a partir da América Latina, suas observações sobre as relações de poder estabelecidas na construção

⁵² Provérbio africano.

colonizador/colonizado nos parecem ser bastante caras. Assim, de acordo com o que teoriza Mbembe, o controle de corpos e, principalmente, o controle sobre a vida e a morte dos corpos é o que determinaria a soberania política. E com a soberania política vem também o controle imaterial, cultural, das memórias. Na contramão do pensamento colonizado, Mbembe observa a história da colonização desses corpos a partir de uma memória construída de dentro, de um povo que foi também colonizado (mais do que isso na perspectiva de Mbembe).

Mbembe parte da ideia de que o que reconhecemos como modernidade esteve na origem de vários conceitos de soberania. Para o autor camaronês, os conceitos de soberania se relacionam com o conceito de biopoder, proposto por Foucault que, sucintamente, diz de um sistema de poder que busca criar um estado que produza corpos economicamente ativos e politicamente dóceis para que continuem a produzir para o estado, fazendo com que este permaneça soberano. Foucault (2010), ao conceituar sobre a política do biopoder, observou que, durante os séculos XVII e XVIII, o rei (que detinha o poder soberano) tinha o poder de decidir quem deveria morrer e quem ele deixaria viver. Assim, o súdito não tinha poder e nem controle sobre a sua vida e nem sobre a sua morte, pois sua existência estava sob autoridade absoluta do soberano. Essa configuração de manutenção do poder fez (e faz, ainda que a monarquia tenha sido superada nos países latinos) com que a morte e a vida deixem de ser fenômenos naturais e passem a ser pertencentes ao campo do poder político. Ainda de acordo com Foucault, a partir do século XIX, com a criação do estado moderno, o poder público passa a ser responsável pelo “fazer viver”, iniciando a estatização da vida, do biológico.

A necropolítica proposta por Mbembe se relaciona com a teoria da biopolítica de Foucault, mas a entende insuficiente, especialmente se pensarmos decolonialmente, olhando para o local e as construções políticas do terceiro mundo. Na necropolítica, em vez de criar corpos, de “fazer viver”, o estado adere à política da morte, abrindo mão do monopólio da morte violenta — algo que é legalmente explicitado e autorizado “apenas” em estados de exceção. Esse movimento não tem a intenção de valorizar a vida, mas sim de disseminar a morte sem que o estado seja diretamente responsabilizado por isso. A política da morte regida pelo ideal do necropoder age por meio de tecnologias de exploração e destruição de corpos. E ao invalidar esses corpos, destrói-se também tudo o que os afeta (a cultura, a memória).

Segundo Mbembe, no processo de colonização, o principal objetivo era manter a soberania por meio da conquista de territórios. Nessa configuração, os colonizados eram os “selvagens”, que não possuíam estruturas organizadas de política, economia e cultura aos olhos do colonizador, o que fazia da violência um direito original do colonizador, visto que esses selvagens eram os “inimigos” e precisavam ser controlados/ensinados. Assim, para manter a soberania, era necessário ocupar territórios — geográficos e culturais — e o colonizado era relegado ao que Mbembe chama de terceira zona, entre sujeito — ainda que indesejado — e objeto. Enquanto sujeito, os corpos colonizados interessam apenas para servir; enquanto objeto, são escravizados. De qualquer forma, o direito ao seu corpo, à sua cultura e aos seus saberes é retirado. Na perspectiva da necropolítica, para manter a soberania do poder sobre os colonizados, é elaborada uma formação territorial de disseminação do terror, composta pela fragmentação territorial, pelo regime de soberania vertical e pelo elemento da terra arrasada. Essa formação territorial moldada pelos mecanismos do necropoder, nas construções contemporâneas de manutenção da soberania, são elaboradas não necessariamente de “fora para dentro”, ou seja, a partir de explícitas políticas externas como quando éramos colonizados, mas a busca de um ideal de poder soberano interno, referenciado ainda por um modelo colonial, faz com que esse estado, mesmo estando ele próprio dentro desse espaço geográfico, fragmente o território em espaços circuláveis e espaços marginais, seres humanos que importam e os que não importam.

No centro do cotidiano da organização política da dominação dessas construções coloniais, que se mantém até hoje em tempos democráticos, não estão a paz e a harmonia, mas a guerra e a morte. Seja uma guerra declarada e mundialmente reconhecida ou não. Isso ocorre, segundo Mbembe, desde a escravização dos povos africanos, e se manteve, de formas distintas e mais veladas, na época da colonização europeia e ainda hoje na manutenção da soberania do estado nos países que foram colonizados. De acordo com Mbembe, devido ao fato de as colônias serem vistas como lugares habitados por selvagens, não havia, na visão dos conquistadores, qualquer vínculo entre eles e o nativo. Para o conquistador, o nativo era “apenas outra forma de ‘vida animal’, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão” (Mbembe, 2018, p. 35); ou seja, um ser desprovido de características especificamente humanas. Por isso, o direito soberano de matar não encontrava impedimentos na colônia, uma vez que os

colonizadores lidariam com selvagens, desprovidos de humanidade. É nessas condições que se instauraram as guerras coloniais, e se instauram ainda hoje guerras que, embora não sejam reconhecidas mundialmente enquanto guerras, massacram e desumanizam corpos de maneira muito semelhante. Exemplos disso são as guerras às drogas no Brasil ou, como fator motivador da obra de Uribe, o narcotráfico no México. Acerca da guerra colonial, Mbembe propõe:

[...] o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam efeito de verdade. A paz não constitui necessariamente a consequência natural de uma guerra colonial. De fato, a distinção entre guerra e paz não é pertinente (Mbembe, 2018, p. 36 e 37).

Nesse ambiente, onde guerra e paz não são distinguíveis, é que o estado, ao abrir mão do seu poder sobre a vida, escolhe deixar morrer. Mas não qualquer um, apenas aqueles que julgam como selvagens, como menos humanos. Os colonizados. Os marginalizados. Os estrangeiros. Em *Antígona González*, esses corpos menos humanos, marginalizados, condenados pela política do narcotráfico, colonizados, são colocados em cena e, assim, a morte desses sujeitos/selvagens/objetos passa a existir em equivalência. A obra, como já sabemos, foi uma encomenda de Sandra Muñoz a Sara Uribe. A demanda por escrever sobre os desaparecidos pelo narcotráfico em Tamaulipas, no México, vem dessa necessidade de reconhecer os corpos colonizados, esses corpos considerados não humanos, enquanto corpos humanos, sujeitos, e não apenas números, objetos, selvagens. Rivera Garza (2013), ao falar sobre a construção da necropolítica no México, expõe que

Num contexto de mobilidade global e em maior conformidade com as noções nômades do espaço como entidade desterritorializada ou em segmentos, as máquinas de guerra da necropolítica reconhecem que nem as operações militares nem o exercício do 'direito de matar' são já monopólio do Estado; e o 'exército regular' já não é, portanto, a única forma de desempenhar estas funções. Como exemplificou o tráfico de drogas no México, seja numa relação de autonomia ou de incorporação em relação ao próprio Estado, estas máquinas de guerra se espelham em elementos dos exércitos regulares, mas também acrescentam os seus próprios elementos. Acima de tudo, a máquina de guerra assume múltiplas funções, desde a organização política até às operações comerciais. Na verdade, nestas circunstâncias, o Estado pode tornar-se ele próprio uma máquina de guerra⁵³ (Rivera Garza, 2013, p. 20 e 21, tradução nossa).

⁵³ "En un contexto de movilidad global y en mayor concordancia con nociones nómadas del espacio en tanto entidad desterritorializada o en segmentos, las máquinas de guerra de la necropolítica reconocen que «ni las operaciones militares ni el ejercicio del 'derecho a matar' son ya el monopolio de

Rivera Garza contextualiza no México o que Mbembe teorizou a partir de outro lugar. Partilham dessa teorização porque também compartilham a história da colonização. Em México, uma das grandes máquinas de guerra é o narcotráfico, que instrumentaliza corpos do consumo à produção e comercialização, além de criar um clima de terror em territórios que são “dominados” por eles e onde o estado “não consegue” chegar. Territórios esses marginalizados, social e economicamente desfavorecidos. Ou seja, são territórios intencionalmente não assistidos pelo estado, em um processo semelhante ao que Mbembe nomeou fragmentação territorial. Assim, conforme salienta Rivera Garza, o próprio estado, ao se silenciar, acaba por se tornar ele próprio uma máquina de guerra, que, no mínimo, viabiliza a ação das outras máquinas, pois consideram os corpos atingidos por essa máquina corpos desimportantes, não-corpos.

Quando Sara Uribe escolhe o mito de Antígona para falar sobre esses corpos, a referência à tragédia grega, explicitada no título e utilizada em alguns fragmentos ao longo da obra, resgata não só a potência dessa persona, que reivindica e busca por esses corpos que ganharam *status* de desimportante pelo poder soberano⁵⁴, mas também a própria Grécia, a imagem de uma cultura europeia e colonizadora. De acordo com Loraux (1992, p. 17), mesmo dentro da cidade grega, reconhecida como o berço da democracia, havia o que, para nós, se constitui como uma estrutura de exclusão, visto que os cidadãos, aqueles que detinham poder de decisões e participações políticas, eram numericamente uma minoria. Assim, ao juntar a voz daquela Antígona a tantas outras vozes, tantos outros textos, da vida real e da ficção, textos predominantemente latinos, é como se Uribe dissesse que apenas Antígona não basta, não aquela grega, é preciso de corpos-antígonas para se falar de uma antígona latino-americana. É preciso corpos-antígonas para desenterrar os corpos latinos.

los Estados; y el ‘ejército regular’ ya no es, por tanto, la única forma de llevar a cabo estas funciones». Tal como lo ha ejemplificado el narcotráfico en México ya sea en una relación de autonomía o de incorporación con respecto al Estado mismo, estas máquinas de guerra toman prestados elementos de los ejércitos regulares, pero también añaden sus propios miembros. Ante todo, la máquina de guerra adquiere múltiples funciones, desde la organización política hasta las operaciones mercantiles. De hecho, en estas circunstancias, el Estado puede convertirse en una máquina de guerra en sí mismo” (Rivera Garza, 2013, p. 20 e 21).

⁵⁴ A título de lembrança, em Antígona, de Sófocles, o irmão da personagem título, Polinice, perde o direito ao sepultamento devido à ordem do rei Creonte, seu tio, que passou a considerar o sobrinho um traidor.

Nas primeiras páginas da obra *Antígona González*, há a apresentação dessa persona que, composta de muitas vozes e muitos corpos, perpassa como a grande persona do poema-dramatúrgico. Como apresentação, a já citada instrução: “Instruções para contar mortos” (Uribe, 2012, p. 11). Em seguida, as instruções efetivamente e a justificativa para tal texto.

Uno, las fechas, como los nombres, son los más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombralos 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.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.
(Uribe, 2012, p. 13)

Um, as datas, assim como os nomes, são os mais importantes. O nome acima do calibre das balas.

Dois, sente-se em frente a um monitor. Encontre a nota vermelha de todos os jornais on-line. Mantenha a memória daqueles que morreram.

Três, conte inocentes e culpados, assassinos, crianças, militares, civis, prefeitos, migrantes, vendedores, sequestradores, policiais.

Conte todos eles.

Nomeie-os, 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.

Me chamo Antígona González e busco entre os mortos o cadáver do meu irmão.

(Uribe, 2012, p. 13, tradução nossa)

Para além da instrumentalização e objetificação de corpos, visto o discurso injuntivo de procura por corpos já mencionado, há a apresentação da personagem Antígona González e de sua missão: buscar o corpo do seu irmão. Entretanto, esse irmão não é um único, não é um específico, já que a instrução dada anteriormente orienta que todos sejam contados, a todos sejam dados os nomes, pois qualquer um deles, e todos eles, podem/poderiam ser seu(s) irmão(s). Aqui, Antígona González é colocada como uma persona que age de encontro à instrumentalização do necropoder, pois, ao lutar para encontrar seu irmão, lutar para dignificar todas essas vidas perdidas, acaba lutando contra essa política de exclusão, de morte e de esquecimento. O seu discurso de procurar, dar nome e considerar todos os corpos como sendo os corpos de seu irmão contrasta com a imagem criada de corpos esquecidos e abandonados pelo estado. Corpos que foram considerados matáveis pelo estado, mas para Antígona González são corpos de irmãos, são todos “nuestros cuerpos perdidos/nossos corpos perdidos”.

Sara Uribe, ao compor Antígona González, escreve uma peça que veio da ânsia de se produzir uma obra de arte conceitual, performática — no modo como a vemos aqui — sobre as mortes de imigrantes em San Fernando, Tamaulipas, e que afetasse (no uso deleuzeano do termo), provocando reflexão acerca de questões como o desaparecimento de corpos, a desassistência política e o luto. Que colocasse luz sobre a instrumentalização da máquina de morte sustentada pelo estado com a política do necropoder. Antígona González, tal como se apresenta nas páginas iniciais da obra, é esse corpo buscante que luta contra a política da morte. Uma política de morte que, sustentada por um pensamento ainda colonial de manutenção de um poder soberano, faz cegar e categoriza os corpos dos seus, fazendo com que eles escolham entre a (sobre)vida e a morte. Sobre as máquinas de guerra e a instrumentalização do poder e da morte na contemporaneidade, Mbembe elucida

Se o poder ainda depende de um controle estreito sobre os corpos (ou de sua concentração em campos), as novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas com a inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los, no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representada pelo ‘massacre’. Por sua vez, a generalização da insegurança aprofundou a distinção social entre aqueles que têm armas e os que não têm (‘lei de distribuição de armas’). Cada vez mais, a guerra não é entre exércitos de dois Estados soberanos. Ela é travada por grupos armados que agem por trás da máscara do Estado contra os grupos armados que não têm Estado,

mas que controlam territórios bastante distintos; ambos os lados têm como seus principais alvos as populações civis desarmadas ou organizadas como milícias (Mbembe, 2018, p. 59-60).

Quando Mbembe fala sobre a contemporaneidade, utiliza como exemplo a ocupação da Palestina por Israel. Contudo, se olharmos para a configuração de manutenção de poder do estado em países latino-americanos, como o México que é propriamente o ilustrado em *Antígona González*, podemos reconhecer a repetição de alguns desses mecanismos de instrumentalização da morte. Sara Uribe ficcionaliza a realidade em sua obra ao narrar que o estado, quando não zela pela vida dos seus cidadãos, acaba por instaurar a generalização da insegurança e a distinção social, ou seja, ainda há o controle dos corpos, não necessariamente tendo o Estado como agente, mas, ao se abster, o estado deixa cumprir o seu dever de cuidar do bem estar da população, deixa que populações civis, desamparadas, sejam mortas, deixa que territórios sejam dominados pelo narcotráfico, pela violência, pelo medo e permite que esses corpos matem outros corpos, empilhem esses outros corpos. E o estado, para se manter soberano, não nomeia esses corpos mortos, não procura por eles, nem pelos mortos, nem pelos que mataram. Deixa esses corpos, que são insignificantes para o estado — pois pertencem ao grupo (social, econômico, cultural) considerado matáveis —, e que, para que continuem sendo matáveis e insignificantes, é necessário que fiquem sem história, sem memória. Em *Antígona González*, a instauração do medo como política de ação é colocada e explicitada como uma dessas máquinas de guerra.

Ellos insisten en que estás vivo porque los enceguece el miedo. Ellos repiten y repiten que vas aparecer cualquier día de éstos pero cuando callan los rasga el miedo. Ellos se atreven a argumentar que lo más probable es que te hayas ido con otra mujer pero los desmiente su propio miedo. Reprueban que busque tu cadáver y es miedo. Ellos no quieren fotografías ni que sus nombres se publiquen y yo los entiendo porque tienen miedo.

Y yo no los entiendo porque necesito saber dónde estás (Uribe, 2012, p. 24).

Eles insistem que estão vivos porque isso os cega o medo. Eles repetem e repetem que você vai aparecer qualquer dia desses, mas quando estão em silêncio, isso os rasga o medo. Eles se atrevem a argumentar que o mais provável é que tenha fugido com outra mulher, mas isso seu próprio medo desmente. Desaprovam que eu busque seu cadáver e é medo. Eles não querem fotografias

nem que seus nomes sejam publicados e eu os entendo porque eles têm medo.

E eu não os entendo porque preciso saber onde você está (Uribe, 2012, p. 24, tradução nossa).

O medo, provocado como estratégia para a não ação, é resultado da política instaurada, a do deixar morrer. Provocar o medo, incentivar a inércia e a resignação pública frente ao terror faz parte das estratégias do necropoder. Assim, quando Sandra Muñoz provoca Sara Uribe a produzir uma obra que fale sobre essas mortes, elas estão, tal qual a persona que se constituirá em *Antígona González*, nomeando esses corpos e, ao fazer isso, provocando um movimento que vai de encontro à necropolítica. Vai de encontro também porque, ao dar nome e procurar por esses corpos, além de humanizar, esses corpos ganham história, memória. Para Uribe, *Antígona González* não seria somente uma obra contemporânea, de inovação artística, mas, em essência, de intervenção, de apropriação e reescrita. Para Rivera Garza (2013), citada por Uribe na obra e referenciada na teoria de apropriação e reescrita, não é possível desarticular a escrita, literária ou não, do espaço onde se está, ainda mais quando esse espaço, esse contexto, reflete o poder depredador do neoliberalismo exacerbado e de suas máquinas de guerra, caso particularmente analisado pela autora no México, ainda que saibamos que esse contexto não seja uma exclusividade mexicana. Uribe, ao se utilizar das ideias de Rivera Garza, traduz em poética a situação necropolítica explicitada em teoria.

Ao falar sobre a situação política no México, Rivera Garza pontua que, depois das eleições, o então presidente do país propõe uma grande performance estatal em prol de uma proteção dos cidadãos, mas que foi reconhecida pela população como espetacularização do horror.

ordenou o início de um confronto militar contra as perigosas gangues do narcotráfico, que presumidamente mantinham pactos de estabilidade com o poder político. Os jornais, as crônicas urbanas e, sobretudo, o rumor cotidiano, todos noticiavam a crescente espetacularidade e crueldade dos crimes de guerra, a impunidade desenfreada do sistema penal e, em geral, a incapacidade do Estado em responder pela segurança e bem-estar dos seus cidadãos⁵⁵ (Rivera Garza, 2013, p. 18, tradução nossa).

⁵⁵ “ordenó el inicio de una confrontación militar contra las feroces bandas de narcotraficantes que presumiblemente habían mantenido hasta entonces pactos de estabilidad con el poder político. Los diarios, las crónicas urbanas y, sobre todo, el rumor cotidiano, todos dieron cuenta de la creciente espectacularidad y saña de los crímenes de guerra, de la rampante impunidad del sistema penal y, en general, de la incapacidad del Estado para responder por la seguridad y el bienestar de sus ciudadanos” (Rivera Garza, 2013, p. 18).

Como explicitado por Rivera Garza, o contexto necropolítico do México era tão evidente que circulava entre jornais, ambientes acadêmicos e rumores cotidianos, ainda que de forma não oficial. O estado não era capaz de responder pela segurança e pelo bem-estar de seus cidadãos especialmente porque isso não era de seu interesse. A arte, a escrita, diante disso, não poderia dizer de outra coisa. Nesse ambiente de desassistência, de corpos insepultos, a figura mítica de Antígona, como aquela que clama por justiça e por sepultura digna aos mortos, parece ganhar força, pois parece ser essa persona a única que, culturalmente, teria a potência necessária para de fato dizer o que ninguém mais quer dizer, nem ouvir. Na obra de Uribe, a angústia do silêncio (silenciamento) oficial, da necropolítica percebida, mas não dita é posta em cena.

No querían decirme nada.

Tadeo no aparece. No querían decirme nada.

Un vaso resbalando de una mano húmeda. Estrépito de cristales. El nudo en el vientre. El nudo y la náusea. El nudo. Pequeñas gotas de sangre fresca sobre los mosaicos.

Un vaso roto ya no es un vaso. Eso pensé. Eso les dije (Uribe, 2012, p. 16).

[...]

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. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no diera aviso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición.

Nuestro hermano mayor y tu mujer en la pequeña sala de tu casa. Tus hijos jugando fútbol con los vecinos.

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie acudiera (Uribe, 2012, p. 22).

Eles não queriam me contar nada.

Tadeu não aparece. Eles não queriam me contar nada.

Um copo escorregando de uma mão molhada. Estrondo

de cristais. O nó na barriga. O nó e a náusea. O nó. Pequenas gotas de sangue fresco sobre os mosaicos.

Um copo quebrado não é mais um copo. Eu pensei assim. Isso eu lhes disse (Uribe, 2012, p. 16).

[...]

Eles não queriam me contar nada. Como se nomeando sua ausência tudo seria mais sólido. Como se calá-la tornasse tudo menos real. Eles não queriam me contar nada porque eles sabiam que eu iria procurar por você. Eles sabiam que eu iria a sua casa para interrogar sua esposa, para reclamar por ela não avisar imediatamente, que ninguém denuncie seu desaparecimento.

Nosso irmão mais velho e sua esposa na pequena sala de sua casa. Seus filhos jogando futebol com os vizinhos.

Nosso irmão mais velho e sua esposa me dizendo isso
Ninguém tinha ido às autoridades, que
ninguém chegaria, que o melhor para todos era que Ninguém
viria (Uribe, 2012, p. 22, tradução nossa).

Ao longo do poema-dramatúrgico, o uso da terceira pessoa do plural é constantemente retomado, anunciando esse sujeito indeterminado, impessoal. Esse sujeito é, constantemente, aquele que nada diz, que diante do desaparecimento de Tadeo, mais do que simplesmente se abster (*Não queriam me contar nada*), simula uma normalidade, como se o desaparecimento de um ser vivo fosse tão cotidiano quanto quebrar um copo, um objeto qualquer, mas, ao mesmo tempo, são “Eles” que provocam o medo e também que se sentem amedrontados. Essa é uma das estratégias da máquina de guerra instaurada pela necropolítica, que não mata diretamente, mas viabiliza as condições para a morte. São formas extremas de violência que não só atentam contra a vida humana, mas sobretudo contra a condição humana. No momento em que, no poema-dramatúrgico, Antígona González olha para esse “copo” e o percebe “quebrado”, anuncia que “Um copo quebrado não é mais um copo”, e, por assim percebê-lo, deixa de ser coisa, objeto e ganha novamente a condição humana que lhe fora tirado. E como ser humano, a sua história deve ser contada, sua memória (des)velada. Como humano, ele pode desobedecer.

3.2 A González Antígona — a desobediência civil poetizada em verso

Os monstros existem, mas são muito pouco numerosos para ser realmente perigosos; mais perigosos são só homens comuns, os funcionários dispostos a acreditar e obedecer sem discutir.
Primo Levi

Primo Levi, na citação que abre este tópico, questiona o lugar da obediência servil das pessoas comuns. Obedecer sem discutir, como pontua o autor, é praticar a crueldade que beira o desumano, colocando todos em risco, propulsando uma política de abstenção, de negligência, de morte. Essa reflexão é particularmente relevante quando consideramos os regimes autoritários e totalitários, onde a obediência cega e a falta de pensamento crítico entre a população comum permitem que atrocidades sejam cometidas em larga escala e, mais do que isso, aceitas como rotineiras, normalizada na vida em sociedade. Dessa forma, Levi nos alerta que o mal pode se manifestar por meio da burocracia, da obediência cotidiana e da aceitação passiva de ideias e práticas que desconsideram a humanidade dos membros, todos eles, da sociedade. Ao abrir o tópico com essa citação, intencionamos, assim como Levi o fez em sua obra, pontuar que a responsabilidade da perpetuação do mal se estende também para os cidadãos comuns, cuja passividade ou colaboração ativa perpetua a injustiça. Levi nos chama a atenção para a necessidade de resistir à tentação de se conformar sem questionar. A necessidade de compor os corpos-antígonas.

A citação de Levi serve como um alerta para o potencial destrutivo da conformidade e da obediência dentro de sistemas de poder que, como a necropolítica, têm como objetivo último a gestão da morte e da vida em nome do poder soberano. Como podemos observar a partir de Mbembe e da leitura de Rivera Garza do filósofo, a política do necropoder é algo que ainda se mantém na América Latina, especialmente o México retratado em *Antígona González*. A tomada de consciência dessa estrutura política se configura como a desobediência epistemológica necessária à desobediência civil. Como obra literária, *Antígona González* é a ação linguística e artística necessária que move para a desobediência. Tal como Antígona que enfrenta o seu tio Creonte para poder enterrar o seu irmão, Antígona González é a desobediência literária que mescla histórias de desobedientes, epistemológicos e civis. E, assim como é teorizado na leitura de Butler sobre a personagem grega, Antígona González também tem seu principal ato de desobediência pautado na palavra.

Ao falar sobre o mito grego, Butler (2020) diz que as palavras de Antígona são, no contexto da obra, entendidas como feitos e, por isso, estão “[...] quiasmaticamente relacionadas ao vernáculo do poder soberano, falando nele e contra ele, lançando mão de imperativos e simultaneamente os desafiando, habitando a linguagem da soberania no mesmo momento em que se opõe ao poder soberano e é excluída de seus limites” (p. 50). A ideia de algo "quiasmaticamente relacionado" ao poder soberano sugere uma interação dual, em que os discursos, no caso de Antígona e do rei Creonte, se cruzam, se entrelaçam e se refletem mutuamente de maneiras paradoxais. Assim, o fragmento exposto de Butler sugere que há uma forma de discurso que simultaneamente opera dentro da lógica do poder soberano (adotando sua linguagem e seus imperativos) e, ao mesmo tempo, se posiciona contra ele, desafiando suas normas e excluindo-se de seus limites. É isso o que ocorre quando Antígona, dentro de uma mesma lógica do discurso que vem de uma posição de autoridade (afinal, ela era sobrinha do rei), desafia a autoridade do rei em prol da autoridade divina. Ao mesmo tempo em que critica a postura rígida do rei, assume ela também postura semelhante. Entretanto, para Antígona, essa ambivalência pode ser interpretada como a condição de certas de resistência e/ou subversão.

O mito de Antígona, analisado e exposto por Butler, faz saber que, para se opor ao poder soberano, é necessário muitas vezes usar a própria linguagem e os recursos do poder para articular suas demandas e resistências. Nesse lugar, em que habitam e ao mesmo tempo desafiam a linguagem do poder soberano, provocam um movimento de contestação desse poder. Antígona González se difere da persona grega também porque não ocupa esse lugar dentro do discurso soberano monárquico, uma vez que se coloca enquanto cidadã comum, mas se aproxima no ideal de contestação desse poder. Para tanto, reivindica o seu lugar de poder dentro de um discurso democrático e, usando também das ferramentas do discurso, da procura, da importunação, da insistência, da repetição, é vista. Contudo, esse lugar, de contestar e desafiar o poder soberano, resulta na marginalização e/ou exclusão daqueles que resistem. Em Antígona, a sua prisão. Em Antígona González, no desaparecimento de todos os corpos de Tadeo. Todos os Tadeos irmãos de todos os corpos-antígonas que compõem a obra. Assim, da junção dessa pluralidade de corpos, os corpos-antígonas também fazem uso do vernáculo para alcançar esse poder de cidadã que possa ser soberano (que deveria ser num sistema democrático de poder) no sentido de

prevalecer o caráter poderoso da pluralidade — democrática e cultural — resgatada pela obra.

Nesse aspecto, os corpos-antígonas desse outro sistema que não a monarquia grega, distanciando-se do que propõe Butler, não agem propriamente na esteira do poder soberano, esse conceito de soberano fundamentado no início da modernidade, mas ainda assim agem contra ele. O pensamento de Mbembe (2018) mais uma vez nos é muito caro aqui, ao questionar se o corpo humano, especialmente o ferido e/ou massacrado, está inscrito na ordem do poder. Na nossa leitura, Antígona González, ao usar o vernáculo — a sua voz — contra o poder soberano dos que escolhem os corpos matáveis, inscreve os corpos-antígonas numa ordem do poder. Talvez por isso seja necessário um movimento maior, de desobediência coletiva, especialmente quando falamos de América Latina. Ainda que tanto para a Antígona grega quanto para todos os outros corpos-antígonas esse ato de desobediência pela palavra leve à exclusão, à morte, na América Latina o colocar-se em risco, em palavras e em corpos, para desobedecer a essa política de morte é, historicamente, a forma de resistir. Considerando ainda que essa forma de política é já estabelecida e enraizada, especialmente, pelo silêncio dos “dispostos a acreditar e obedecer sem discutir.”, agrupar àqueles que estão dispostos a desobedecer é também resistência.

O que chamamos de desobediência coletiva muito se aproxima à ideia de desobediência civil discutida por Gros. A desobediência civil não é simplesmente uma escolha, mas a única opção possível, visto que a condição de morte já está estabelecida pelo sistema organizado por meio dos mecanismos do necropoder. Seria a desobediência uma opção decolonial, para resgatar Mignolo. Diante dessa configuração, cabe-nos lembrar a pertinente provocação de Wilhelm Reich, trazida por Gros (2018), “A verdadeira questão não é a de saber por que as pessoas se revoltam, mas por que não se revoltam”. (p. 9). Em seu livro, Gros, para falar da desobediência, faz uma análise das raízes da obediência e, em suma, elucida que a obediência política, e podemos aqui dizer epistemológica e cultural, vem de uma construção de pensamento movida por um senso de coletividade, de uma (falsa) harmonia, de diferenciação e distanciamento daquilo que é considerado selvagem e, especialmente, pelo medo. Nesse pensamento, a noção de uma coletividade se configura na elaboração de um bem estar “comum” que, em realidade, desconsidera as particularidades e necessidades da comunidade em prol da individualização e da valorização daqueles que “seguem a norma”. Além disso, o medo, do terror, da

escassez, da não estabilidade, da morte, condiciona esses corpos à obediência, sem discutir.

O medo é o fator motivador para a inércia, para o silenciamento e, por consequência para o apagamento da memória e da humanidade desses corpos. É, por isso, o medo um dos sentimentos mais constantemente apontados na obra de Uribe, resgatando a ideia de como esse sentimento, manipulado por mecanismos em prol da necropolítica, silenciam e paralisam a comunidade, fazendo-a se esquecer do seu lugar de poder, como cidadã, na democracia. Ainda mais, fazendo-a desacreditar desse lugar no sistema democrático. Como pontuado por Uribe “Supe que Tamaulipas era Tebas / y Creonte este silencio amordazándolo todo “Eu sabia que Tamaulipas era Tebas / e Creonte esse silêncio amordaçando tudo]” (Uribe, 2012, p. 65, tradução nossa). No contexto político de morte instaurado, é o medo que ocupa o lugar de Creonte, esse ser que, para se manter soberano, usa de violência desmedida, que ignora as relações de parentesco com sua sobrinha e ordena que se cumpra a sua lei. Na América Latina, usa de violência desmedida, que ignora as relações democráticas de poder estabelecidas na sociedade e viabiliza e ignora a morte dos seus semelhantes.

Desobedecer é uma forma política de declarar humanidade (Gros, 2018, p. 17). Gros, ao dizer isso, sugere que a desobediência, em muitas situações, é necessária para reafirmar e especialmente lembrar valores humanos fundamentais. Valores que, em sistemas políticos opressores, são geralmente ignorados por estruturas de poder. Em contextos em que a obediência cega leva à desumanização — seja por meio de leis injustas, regimes autoritários, normas sociais opressivas — desobedecer se torna um ato de resistência que reivindica a dignidade, a liberdade e a moralidade. Esse conceito remete à ideia de que a humanidade não pode ser definida apenas pela conformidade às normas, pela ilusão de um bem comum que exclui uns em prol de outros, mas também pela capacidade de resistir, de questionar e de lutar contra aquilo que fere os princípios éticos humanos. Os corpos-antígonas são esses corpos desobedientes que resistem à obediência conformada, questionam as estruturas de poder e, por colocar a noção de humanidade, de coletividade acima das relações soberanas de poder, declaram a sua humanidade.

Com essa ideia, Gros inicia a discussão em seu livro sobre como a desobediência; mais do que um direito, é também uma forma de se perceber no mundo social enquanto cidadão, de se posicionar contra o conformismo generalizado

do mundo. Nessa perspectiva, Antígona González é uma forma de declarar a humanidade de todos aqueles dos quais fala, uma vez que se configura como uma obra desobediente, tanto na escrita quanto no seu conteúdo. Porque esses corpos-antígonas, buscantes e reclamantes, incomodam, perturbam e vão de encontro ao sistema de manutenção da lei — dessa lei excludente e que mata, mas que não enterra. Que mata, mas deixa um espaço em branco na memória desses corpos. Em um alinhamento a essa teoria, Dufourmantelle (2015) argumenta que, em um cenário político ideal, o risco seria uma componente central, uma vez que a política, em sua essência, deveria ser um campo de confronto, discussão de ideias. No entanto, a autora observa que as sociedades modernas tendem a priorizar a estabilidade e a previsibilidade, muitas vezes em detrimento de uma democracia plena. E em uma sociedade pautada pelos princípios da necropolítica, essa estabilidade é, na verdade, o medo metamorfoseado em obediência.

No intuito de voltar ao risco natural, e saudável, que uma democracia produz, é que Dufourmantelle também defende a desobediência. Para a autora, essa desobediência vem, em primeira instância, por meio da língua, pois “A língua é o primeiro lugar da nossa desobediência, é a aritmética não cifrada de uma memória, de uma civilização, de uma arte de viver, de uma transmissão, a primeira condição da nossa possibilidade de desobediência” (Dufourmantelle, 2015, p. 31, tradução nossa)⁵⁶. Por ser esse lugar primordial da nossa desobediência, a língua se coloca, mais uma vez, em um lugar essencial no ato de resistir. E, no ponto apresentado por Dufourmantelle, essa resistência por meio da língua é posta não só no âmbito do discurso de luta política, mas também na preservação e transmissão de memórias e culturas. Isso acontece porque a língua carrega em si as marcas culturais, a memória das sociedades. Portanto, sem a capacidade de articular nossos pensamentos, questionamentos e críticas, não existiria a possibilidade de desobediência. A desobediência começa, então, pela palavra, que viabiliza o pensamento crítico e a contestação das normas vigentes, a percepção das injustiças sociais.

Tal como a grega, a Antígona González tem seu ato de desobediência, de colocar-se em risco, manifestado especialmente pela linguagem. *O escravo não inicia*

⁵⁶ “El idioma es el primer lugar de nuestra desobediencia, es la aritmética no cifrada de una memoria, de una civilización, de un arte de vivir, de una transmisión, la primera condición de nuestra posibilidad de desobediencia” (Dufourmantelle, 2015, p. 31).

*nada, não está no começo de nada*⁵⁷. Quando Antígona González diz o que não deveria dizer, procura quando não deveria procurar, ela deixa de obedecer. Quando Uribe recolhe todos esses discursos, de lugares distintos, de gêneros distintos, e se apropria de todos eles, dando-lhes um novo significado, ampliando a ideia de autoria e fazendo de sua obra uma obra de muitas, ela está desobedecendo. A obra de Uribe consegue (re)unir várias histórias, várias memórias, que estavam sendo contadas isoladamente. Em diferentes partes do mundo. Como em um ato de rebelião, Uribe se apropria de todas essas narrativas e desapropria na construção dessa força coletiva narrativa, que resgata o princípio de pluralidade de corpos-antígonas: uma lei (ou uma política), quando injusta, perde o poder de nos obrigar⁵⁸. Perde o poder de nos obrigar ao silêncio, à aceitação da perda de corpos.

Gros (2018), para discutir a questão da obediência política, retoma as ideias de Marx e afirma que as relações de submissão forçadas possuem um núcleo do real histórico. Assim, o que provocaria a obediência a uma política que discrimina, que mata e que subjuga é, acima de qualquer outra coisa, o “resultado de uma polícia armada e de uma justiça parcial” (p. 65), de uma violência simbólica e “silenciosa”. Ao usar a figura da Antígona grega, Gros retrata um sentimento que permanece característico em todos os corpos-antígonas: a desobediência é também uma “expressão de um desespero, uma provocação sem resposta” (Gros, 2018, p. 87). Uribe expõe esse sentimento de uma forma bastante clara na obra.

Justiça? E se eu esperar que a justiça seja feita? Neste país? O que mais eu gostaria para os responsáveis por você não estar aqui, que eles cumprissem a pena. Mas você sabe? Eu gostaria porque estando lá na prisão eles não poderiam machucar mais ninguém ou pelo menos seria mais difícil. Mas se você me perguntar se isso me faria considerar sua perda resolvida, a resposta é não. Nem dez, nem vinte anos, nem a pena de prisão perpétua de ninguém, nem mesmo a morte de quem te fez isso me compensaria pela sua ausência.

Talvez alguns não me entendam, mas apesar do que fizeram com você, eu não os desejo o mesmo como muita gente diz “mate todos eles”, “extermine-os. como cães.” Se eu quisesse isso não seria melhor pessoa do que aquelas que acuso.

Não, Tadeu, *eu não nasci para compartilhar ódio.*

⁵⁷ Nesse trecho, Gros (2018) retoma o discurso de Hannah Arendt acerca da oposição entre trabalho e ação, segundo o que propõe a filósofa.

⁵⁸ Gros, 2018, p. 72.

O que desejo é o impossível: que acabe a guerra; que possamos construir juntos, cada um em seu lugar, formas dignas de viver; e que os corruptos, os que nos vendem, aqueles que sempre nos venderam ao melhor licitante, pudessem estar no meu lugar, no lugar de todas as suas vítimas, mesmo que fosse apenas por alguns segundos. Talvez assim eles entenderiam. Talvez assim eles fariam o que estivesse em suas mãos para que não houvesse mais vítimas. Talvez assim eles saberiam porque não vou descansar até recuperar seu corpo (Uribe, 2012, p. 58 e 59, tradução nossa).

¿Justicia? ¿Que si espero que se haga justicia? ¿En este país? Qué más quisiera yo que los responsables de que no estes aquí purgaran su condena. Pero ¿sabes? Lo desearía para que estando ahí en la cárcel no pudieran hacer daño a nadie más o al menos les fuera más difícil. Pero si me preguntas que si con eso consideraría saldada tu perdida, la respuesta es no. Ni diez, ni veinte años, ni la cadena perpetua de nadie, ni siquiera la muerte de los que te hicieron esto me reserciría de tu ausencia.

Tal vez algunos no me entiendan, pero aún a pesar de lo que te hicieron yo no anhele como mucha gente dice “que los maten a todos” “que los exterminen como perros”. Si yo quisiera eso no sería mejor persona que aquellos que acuso.

No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, los que nos han vendido siempre al mejor postor, pudieran estar em mis zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo (Uribe, 2012, p. 58 e 59).

Em *Antígona González*, as “leis não escritas” às quais os corpos-antígonas obedecem são os direitos fundamentais e mínimos da humanidade, o que, na leitura aqui proposta, vai além da relação que a personagem grega tem com a lei dos deuses. Isso porque os deuses referenciados na tragédia grega, em certa medida, ainda estabelecem uma relação hierárquica e endossa uma relação de cuidado ainda bastante pautado por respeito (ou seria medo?) a essas divindades. Os corpos-antígonas de *Antígona González* requerem obedecer a uma lei que considere todos iguais, que faça valer o senso de comunidade democrático em que todos vivemos e fomos ensinados(?) a crer. *Um irmão é um irmão: é a humanidade inteira*⁵⁹. E a

⁵⁹ Gros, 2018, p. 89.

desobediência de Antígona González, civil e epistemológica, é um ato de desespero, como quando a pauta sobre a desconfiança na justiça é colocada em evidência (Justiça? E se eu esperar que a justiça seja feita? Neste país?), mas também destaca o senso de corpos-antígonas que procuram e clamam por um todo, por uma memória de seus irmãos (Talvez assim eles saberiam por que não vou descansar até recuperar seu corpo).

3.3 *Antígona González* — desobedecer para não serem esquecidos

[...]
 Eu tenho tantos irmãos
 Que não os consigo contar
 E assim continuamos caminhando
 Curtidos pela solidão
 Nos perdemos pelo mundo
 E nos reencontramos
 E assim nos reconhecemos
 Pelo olhar distante
 Pelas coplas que mordemos
 Sementes de imensidão
 E assim continuamos caminhando
 Curtidos pela solidão
 E em nós, nossos mortos
 Para que ninguém fique para trás
 Eu tenho tantos irmãos
 Que não os consigo contar
 E uma irmã muito bela
 Que se chama liberdade.
 (Tradução nossa)⁶⁰

⁶⁰ Yo tengo tantos hermanos
 Que no los puedo contar
 Y así seguimos andando
 Curtidos de soledad
 Nos perdemos por el mundo
 Nos volvemos a encontrar
 Y así nos reconocemos
 Por el lejano mirar
 Por las coplas que mordemos
 Semillas de inmensidad
 Y así seguimos andando
 Curtidos de soledad
 Y en nosotros nuestros muertos
 Pa que nadie quede atrás
 Yo tengo tantos hermanos
 Que no los puedo contar
 Y una hermana muy hermosa
 Que se llama libertad. Los hermanos.
 (Mercedes Sosa)

A desobediência, epistêmica e civil e epistêmica porque civil, que possibilitou a construção da obra *Antígona González* se faz, também, em um retorno ao passado. Um retorno ao que se convencionou chamar de clássico, um retorno a um mito distante, mas que nos fala de questões que ainda perpassam as tragédias do cotidiano, um retorno que se configura como construção de uma memória. Antígona, de Sófocles, proclama sua preocupação com os deuses em detrimento da autoridade humana, o rei Creonte. Contudo, ela se esquece que os deuses se encontram em estado de majestade e que, portanto, resta a ela tão somente a negociação humana. Explanando acerca desse conflito, Loraux pontua que a Antígona “não afronta, na realidade, mais que escolhas humanas, demasiado humanas” (Loraux, 1992, p. 22). E na América Latina, os corpos-antígonas que compõem *Antígona González* afrontam não uma majestade e nem deuses, mas escolhas humanas. De organização política, social, cultural. Motivações distintas, mas que se organizam em torno de uma problemática semelhante. Demasiadamente humanas.

Assim, o retorno ao passado, ao que o colonizado convencionou a chamar de clássico, surge nessa junção, na construção dessa dramaturgia, de imagens de força e de desobediência. Uma desobediência que se propõe a visitar não só arquivos da literatura grega como arquivos que desmantelam a organização política e de manutenção da cultura de corpos matáveis na América Latina. 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 assim não tão distante, um passado que ainda é presente, 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 direitos à recordação, à vida, é, no mínimo, visto com desconfiança pela memória. Além disso, num contexto decolonial, um passado resgatado pela história oficial é uma narrativa contada apenas pelo colonizador, pelo poder soberano que desconsidera aquilo que ele chama, de acordo com Mbembe, de vidas selvagens. Portanto, conforme salienta Sarlo (2005), é inevitável e imprescindível 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 pode 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 presente⁶¹ (Sarlo, 2005, p. 9, tradução nossa)

O fragmento acima traz uma perspectiva teórica que enfatiza a memória como algo indissociável do presente. Para Sarlo, a memória, especialmente as que foram elaboradas no trauma, é uma força que escapa ao controle racional e à vontade consciente. Essa tão forte associação com o presente ocorre, então, porque o passado continua a agir sobre a memória no presente. Por isso a importância no revisitar o passado. Foi nessa necessidade de retorno ao passado para a captura do presente que se deu o processo de escrita da peça poético-dramatúrgica. 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 pertence necessariamente a ninguém, mas está ali, posto, sentido. É necessário que se investigue, que procure o cheiro para que ele possa ser (talvez) compreendido. No cenário posto, Muñoz foi quem provocou a percepção do 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 Tamaulipas 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

⁶¹ “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 siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (Sarlo, 2005, p. 9).

apenas por ter recebido uma proposta, uma 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. Aquele momento presente (os túmulos) foi o instante necessário para que, conforme o que propõe Sarlo, Uribe retornasse ao passado, recuperasse memórias, para capturar um novo presente.

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 “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, essencialmente de memórias, mas falar sobre isso era algo invisivelmente proibido. Por medo das autoridades, da política, da história oficial, da violência, da guerra e até 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 e sobre tudo o que circunda essas histórias despertou na poeta a necessidade de escrita.

Com isso, passa-se a uma nova fase da escrita da peça: a de escavação documental. A poeta tinha em mente que escrever partindo 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)⁶².

⁶² “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”.

O testemunho, o desarquivamento e a autoria andam, portanto, de mãos dadas em *Antígona González*. É a construção de uma narrativa, de uma memória, que se dá por meio do testemunho da política de morte, da escuta da voz daquele que é o matável. 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 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).

Arquivo, para Agamben, seria um conceito que engloba o que é possível de ser dito dentro de uma determinada estrutura discursiva, incluindo aí tanto o que foi dito quanto o não-dito. Arelada a esse conceito, o filósofo associa a memória aos ditos e não-ditos do discurso, sendo a tradição aquela que retém o dito, enquanto o esquecimento se associa ao não-dito, ou o “nunca dito”. O arquivo, então, aparece como um intermediário entre o que foi dito e o que pode ser dito, mantendo uma relação dinâmica entre memória e esquecimento. Para Agamben, a enunciação, ao mesmo tempo que produz sentido, também apaga ou obscurece certas possibilidades,

fazendo com que o arquivo seja essa presença invisível e fundamental na constituição do discurso. Assim, arquivo é o discurso, e no caso das histórias buscadas por Uribe o arquivo é tanto os ditos quanto (talvez até mais) os não-ditos inscritos em cada enunciação, em cada discurso, 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 arquivava 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 explicá-las, ou ainda de “suavizá-las”, mas para fazê-las serem ouvidas e vistas, lidas e testemunhadas, Uribe ressignificou 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. Uribe, ao buscar essas narrativas e dar voz a essas memórias, 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)⁶³.

3.4 Corpos-antígonas desobedientes: elaborando memórias latinas

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos.

Clarice Lispector, 1998, p. 10

⁶³ “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”.

O trabalho arcôntico (Derrida) de Uribe, e de apropriação e desapropriação (Rivera Garza), parte também de um processo próprio da Arte que é a observação do cotidiano. As obras ficcionais, dramatúrgicas ou não, possuem esse estreito laço com a verossimilhança, afinal *a arte imita a vida ou a vida imita a arte?* Contudo, as construções narrativas da vida cotidiana não cessam nas obras ficcionais, são também reproduzidas em textos não-ficcionais, que buscam, tal como os textos de ficção, produzir efeitos de verdade. É o que Uribe encontrou, por exemplo, em sua pesquisa nos blogs, no Twitter e em especial nos meios não oficiais de comunicação.

Assim, podemos dizer que há, portanto, um traço comum entre as obras de ficção e as de não-ficção: a observação do cotidiano. Pensando dessa forma, podemos questionar sobre o que faz do cotidiano elemento suficientemente expressivo para a produção de uma ficção? Ou ainda o que faz do cotidiano algo noticiável, observável? Segundo Sodré (2009), numa perspectiva tradicional do discurso de não-ficção, seria noticioso o discurso de raridade, de ruptura do padrão rotineiro de expectativas quanto aos fatos sociais. Contudo, Sodré desconstrói essa visão ao trazer a defini o de que o jornalismo   constru o social de uma realidade específica (2009, p. 26);   a partir do olhar humano sobre os fatos, constituídos em acontecimentos, que as narrativas se tornam noticiosas.

A no o de cotidiano e de normalidade, então, conforme nos traz Sodré, está intimamente relacionada à estrutura capitalista e hegem nica do tempo e do espaço social, que muito se associa ao que Martín-Barbero (2003) coloca como sendo elementos históricos na constitui o do que   cotidiano, a saber o conhecimento e o tempo, fazendo com que a no o de notícia se caracterize pela compreensão de formas simbólicas em seu sentido ampliado. Assim, o que é ou o que não   notícia passa mais pela percep o humana, dentro de um contrato social, do que pela no o (i)lógica de uma suposta ruptura da normalidade.

Nesse viés, a obra poético-dramatúrgica *Antígona González*, da mexicana Sara Uribe, propõe a constru o de uma dramaturgia que se pauta, entre outras fontes, na observa o a partir do ponto de vista do cotidiano dos massacres ocorridos na fronteira do México e dos Estados Unidos. Ao recolher esses relatos em meios de comunica o não oficiais, Uribe traz uma perspectiva ótima do cotidiano vivenciado e latente na memória daqueles corpos. No contexto dramatúrgico, corpos (físicos e metafóricos) são encontrados ou, pior, desaparecidos em tentativas de se passar pela fronteira (geográfica e metafórica — novamente). Esse cenário passa, então, a ser

elaborado como dentro de uma normalidade nesse cotidiano pautado pela política do necropoder. Ao longo do poema-dramatúrgico, existem citações a eventos reais que, como já mencionamos, pouco foram falados nas mídias oficiais. E, mesmo os que foram, não coincidiram com os discursos colhidos por Uribe, já que não refletiam a inscrição discursiva, o discurso afetado pela memória que a poeta buscava. Esse discurso não seria, dentro da lógica jornalística tradicional, um fato noticioso, pois conflituava com o contrato social capitalista e hegemônico do mercado da notícia.

Dessa forma, há o silenciamento desse cotidiano, que pouco interessa para as grandes mídias jornalísticas, uma vez que, mais do que simplesmente cruel, denuncia a manutenção da cultura colonizada desse povo. Assim, por não haver espaço no mercado jornalístico para a divulgação de um cotidiano tão cruel, ele, silenciado, muitas vezes, no espaço mercadológico da notícia, ganha espaço em narrativas outras, periféricas, tal como o blog *Antígona Gomez*, de Diana Gomez, que criou o site após o desaparecimento do pai na fronteira e o completo negligenciamento e silenciamento das autoridades locais diante do fato. Além disso, esse silenciamento do jornalismo dito oficial e, também, das autoridades provoca a produção de vozes nas construções ficcionais, como na dramaturgia de Sara Uribe. Uma obra que, apesar de ficcional, traz para a construção do enredo um ritmo que muito se assemelha ao ritmo do cotidiano não-ficcional narrado por Diana Gomez em seu blog e pelos tantos outros meios não oficiais e não narrados enquanto produto noticioso.

A tragédia *Antígona*, de Sófocles, representa a transgressão da personagem título frente à desassistência ao corpo de seu irmão, Polínices. Assim, é relevante lembrar que o conceito de tragédia passa pela ideia de imitação da vida, em uma “representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, [...] com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (Aristóteles, 2005, p. 24). A definição aristotélica de tragédia articula uma visão de teatro como uma arte que, por meio da representação dramática de ações sérias, e com o uso de uma linguagem rica e estilizada, busca envolver o público em uma experiência emocional profunda, levando-o a uma forma de purificação emocional. *Antígona González* não se inscreve, no que concerne ao gênero tradicional, ao que Aristóteles denomina tragédia. Entretanto, é uma obra que fala sobre tragédias e não só retrata a ação grave que inspira pena e temor — catarse — nos leitores (próprio de todo texto trágico), mas também imita a vida ao dramatizar a crueza do cotidiano dos corpos fronteiriços dos quais fala. E,

ainda, ao fazer isso por meio da apropriação e desapropriação de tantos textos, aborda e amplia as possibilidades de aproximação e, portanto, de experimentação dessas emoções na ficção pelo público/leitor.

A vida cotidiana, compreendida a partir de uma instância temporal — fenômenos mediados por acontecimentos ordinários e regulares — e que ganha significado respaldada no conhecimento produzido pelo senso comum, é tomada das narrativas de não-ficção para a construção da dramaturgia de *Antígona González*, que, tal como na representação feita nos blogs, coloca esse ritmo cotidiano de crueldade e silenciamento da obra de ficção. Esse ritmo, aliás, que só se encontra em estado de silenciamento porque, tal como afirma Martín-Barbero (2003) sobre a percepção temporal do capital, o tempo valorizado é apenas o da mercadoria, do trabalho, o que resulta desse tempo (o resto) não é interessante. Ou, conforme já elucidamos acerca de Mbembe, uma política que só considera interessante os acontecimentos que não questionam a soberania instaurada.

A dramaturgia de Uribe é elaborada também em uma conjuntura noticiosa de senso comum (os blogs e os outros meios não oficiais de comunicação), pois parte da percepção de uma “heroína” comum da vida cotidiana, de pessoas que ousaram contar as suas histórias, apesar de toda a estrutura de opressão e silenciamento, as histórias dos corpos perdidos/mortos/desaparecidos na fronteira e, por causa disso, essas histórias chegaram à obra dramática. É a vida cotidiana, rotineira, daqueles corpos, daquele povo, narrada por uma personagem comum, em um canal desprendido das amarras que o mercado impõe ao que poderia ser chamado de notícia. Entretanto, por mais cotidiana que essa narrativa de não-ficção possa parecer, ela rompe com o ritmo pacato do que poderia ser considerado ordinário, ao narrar, dar voz, a um aspecto que, na verdade, não deveria ser considerado rotina, apesar de ser. A narrativa quase silenciosa desse cotidiano justifica-se, então, por este aspecto: normalizar o não normalizável, preferindo não o dizer para, talvez, não o tornar verdade.

Os blogs, que se constroem não só como um meio informativo para divulgar o desaparecimento desses corpos, mas também como narrativas que denunciam a angústia tanto daquelas que os organizam quanto das outras vozes as quais o blog recorre (outras famílias que também perderam alguém em situação semelhante), é narrado trazendo esse tempo, tal como na dramaturgia, ora cronológico, ora psicológico. Isso ocorre, por exemplo, na escrita de 5 de maio de 2008, em que o texto

do blog de Diana Gómez, que trará uma série de links com notícias de desaparecimentos de corpos em vários lugares, tem como título “Contando... hablando... dialogando”⁶⁴. A semelhança estética da marcação da passagem do tempo, com marcações rotineiras do cotidiano (uma listagem de “coisas” a se fazer no drama, uma relação subjetiva de ações rotineiras no blog), se percebe como uma das marcas simbólicas que entrelaçam essas duas construções estéticas — ficção e não-ficção.

Ao falar sobre as narrativas não ficcionais e ficcionais, Moretti (2003) nos lembra que “uma história merece ser contada se uma norma foi violada (uma norma moral ou probabilística, ou as duas coisas juntas), se apresenta um ‘fato inaudito’, como dizia Goethe” (p. 9). As histórias apropriadas por Uribe na elaboração de *Antígona González* compõem esse fato inaudito e, portanto, precisam ser contadas. Na perspectiva do que propõe Souza Martins (2010), o interesse na vida cotidiana se tornou um refúgio, um lugar (ou um tempo, já que estamos falando de cotidiano) em que a história silenciada e negligenciada pelo poder, pelo capital, ganha notoriedade, até quando esse cotidiano é marcado por uma crueldade social, cultural. E, nesse viés da crueza cotidiana, a voz (ou as vozes) que constrói as narrativas não-ficcionais são aquelas “para quem a vida cotidiana se tornou insuportável” (Souza Martins, 2010, p. 57).

Nesse insuportável da vida cotidiana do real, outras vozes, de outros lugares que não só o México, necessitam também ser escutadas. Ainda que não presentes na obra *Antígona González* (propriamente analisada nesta escrita), outras composições que ousou chamar de corpos-antígonas narram histórias de não-ficção de luta e luto, ainda que diante de um incessante movimento de silenciamento oficial. Dentre essas histórias, uma que ganhou grande repercussão, e que muito se alinha ao conceito de corpos-antígonas, é o movimento das Mães da Praça de Maio, na Argentina.

Esse movimento surgiu durante o regime ditatorial argentino (1976–1983) mediante as constantes ações violentas dos militares, que sequestravam, aprisionavam e “desapareciam” com milhares de jovens que protestavam contra a ditadura. As mães desses jovens iam, no início, individualmente reclamar o sumiço dos filhos, contudo as autoridades militares as ignoravam e diziam desconhecer o paradeiro dos jovens. Posteriormente, no entanto, as mães perceberam que, atuando

⁶⁴ Disponível no site: <http://antigonagomez.blogspot.com/2008/>

juntas, as suas vozes soariam mais fortes, assim, a partir da ideia de Azucena Villaflor de Devicenti, desenvolve-se um núcleo para organizar a busca pelos filhos. Então, no dia 30 de maio de 1997, quatorze mães foram à Praça de Maio, onde, a princípio, permaneceram sem se locomover, mas, por causa da intervenção policial que impedia aglomeração de pessoas, elas começaram a caminhar em volta da Pirâmide de Maio.

O movimento das Mães da Praça de Maio tornou-se forte e constante. Ainda hoje, essas mulheres, juntas, caminham em volta da Pirâmide de Maio, toda quinta-feira à tarde, há 45 anos, reivindicando pelos corpos de seus filhos, sintetizados nas palavras de ordem “aparecimento com vida”, no início do movimento, e “juízo e punição aos culpados” mais atualmente. As mães da Praça de Maio buscaram um novo possível; esgotadas do possível já realizado, promoveram um encontro e, a partir dele, uma forma outra de buscar pelos corpos dos seus filhos, que viraram os seus netos, que são os seus. Esse encontro é sintetizado no símbolo dos lenços brancos utilizados pelas mães, e desenhado no chão da praça. Em entrevista à plataforma de notícias Brasil de Fato, Hebe de Bonafini (93 anos), uma das fundadoras e presidenta da associação Mães da Praça de Maio, conta sobre como se deu a criação desse símbolo: *“A criação do lenço foi fortuita para nos reconhecermos em uma marcha, uma história que as pessoas já sabem. Fomos à Lujan e não nos conhecíamos, não conhecíamos nossos sobrenomes e, para nos encontrar, precisamos encontrar um motivo. E uma teve a ideia de usar uma fralda de pano para cobrir a cabeça, era branco e dava pra ser visto à noite”*⁶⁵. A fralda de pano se tornou lenço, com o nome do familiar bordado a ponto cruz. As Mães da Praça de Maio⁶⁶, com seus lenços, seus encontros semanais, sua forma de se colocar e ver e reivindicar e não se calar e não parar, mantêm viva a memória dos seus filhos e a memória de uma luta por Direitos Humanos. São corpos-antígonas.

No Brasil, os corpos-antígonas podem também ser encontrados nos movimentos de pessoas que buscam pelos corpos dos seus entes queridos

⁶⁵ <https://www.brasildefato.com.br/especiais/maes-da-praca-de-maio-na-argentina-42-anos-de-maternidade-politica>

⁶⁶ Em 20 de novembro de 2022, faleceu Hebe de Bonafini, uma das fundadoras e então presidenta do movimento Mães da Praça de Maio, aos 93 anos. No ano de sua morte, foi inaugurada uma exposição fotográfica em sua homenagem no Centro Cultural Kirchner, maior centro cultural da América Latina, localizado na cidade de Buenos Aires. Na ocasião de sua visita na inauguração da exposição, a militante afirmou que “seus pais e avó lhe ensinaram o valor do trabalho, enquanto seus filhos desaparecidos lhe ensinaram o que é política” (disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/11/20/hebe-de-bonafini-presidente-das-maes-da-praca-de-maio-morre-aos-93-anos.ghtml>. Acesso em: 4 nov. 2022).

“desaparecidos” em várias ações institucionalizadas pelo estado. Dentre elas, a Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964–1985), período em que, segundo o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (2014), 434 pessoas foram mortas ou desapareceram entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Após anos de silêncio dos órgãos competentes, que ignoraram várias ações que buscavam pela justiça e restauração da memória das vítimas da ditadura brasileira, foi instituída a Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 2012. Foi durante a gestão da presidenta Dilma Rousseff que a Comissão começou a atuar e teve maior destaque, com o objetivo de não só construir uma narrativa de memória acerca das violências e práticas repressivas do estado⁶⁷ durante a ditadura, mas também de propor uma reparação simbólica, psicológica e financeira às vítimas e/ou aos seus familiares. Dilma, aliás, foi uma das vítimas desse estado repressivo; uma mulher que lutou por seu país, reivindicou pelos seus, foi torturada, foi presidenta, sofreu (novamente) um golpe e se manteve sempre em estado de luta. O encontro da instauração da Comissão Nacional da Verdade com o status de presidenta dessa mulher potencializa a função dessa comissão. A Comissão tem como função a investigação das desapareições, e não o julgamento e punição dos responsáveis. A efetiva instauração da CNV no governo de Dilma, ainda que venha de um encaminhamento político e organizacional de longa data, parece também ser a busca por um possível outro desses corpos-antígonas esgotados que buscam pela memória dos e pela verdade sobre os seus.

Ainda no Brasil, outras figuras de corpos-antígonas povoam as comunidades, sobretudo as periféricas. O Movimento Mães de Maio é uma dessas vozes que surgem do luto e da necessidade de luta (existe outra saída?) perante a necropolítica que se insiste presente. O Movimento busca juntar mães, familiares e amigos das vítimas dos Crimes de Maio de 2006, em São Paulo, quando policiais promoveram uma “resposta” aos ataques do Primeiro Comando da Capital (PCC). No ataque do PCC, 59 agentes públicos foram mortos; a retaliação do estado resultou em 493 pessoas executadas e/ou desaparecidas. Jovens, negros e periféricos em sua massiva maioria. A organização Mães de Maio tem como princípio “lutar pela verdade, pela memória e por justiça para todas as vítimas da violência discriminatória, institucional e policial contra a população pobre, negra e os movimentos sociais brasileiros, de ontem e de

⁶⁷ Aqui, como em outros momentos do texto, escolhi escrever com inicial minúscula para destacar, graficamente, a manifestação da pequenez (humana, moral, social, política) dos órgãos competentes.

hoje.”⁶⁸. Ainda hoje, 15 anos após o ato criminoso, as Mães de Maio lutam para que os responsáveis sejam investigados e punidos, uma luta marcada por “arquivamentos, investigações inconclusas e a criminalização das mães dos jovens assassinados”. A luta dessas mães, tal como um desses corpos-antígonas, é não só pelo corpo dos seus, mas também pelo seu corpo. Pelo seu direito de vida. Não bastasse a criminalização e o silenciamento dos seus filhos, o próprio movimento sofre com a também criminalização e a tentativa de silenciamento. Em fevereiro de 2021, durante o julgamento de dois policiais acusados de participarem do extermínio de maio de 2006, um vídeo que mostra a promotora Ana Maria Frigério Molinari acusando as mulheres do Mães de Maio de ações ilícitas e imagens das mulheres nas manifestações são utilizados pela defesa dos policiais com o objetivo de “endossar” a invalidação da luta dessas mulheres. Os policiais foram inocentados pelo júri popular. Como resposta a esse Julgamento, o Movimento Mães de Maio produziu uma carta de repúdio, da qual destaco aqui alguns fragmentos:

[...] Sabemos que desde a redemocratização (1985) não há mais os chamados crimes políticos e que, segundo a Constituição de 1988, se garante a liberdade de reunião, associação e manifestação pública e política. Mas é sabido, também, que as camadas populares, sobretudo as formadas pelas populações pretas e pobres, são controladas por meio de processos de criminalização pretensamente objetivos e neutros, ancorados no combate ao chamado ‘crime organizado’, ao comércio ilegal e ao trânsito de substâncias tornadas ilícitas.

[...] Mas os perseguidos, condenados, presos e mortos são sempre os mesmos, das mesmas regiões da cidade, que compõem o perfil seletivamente produzido pelo sistema de justiça criminal como os sujeitos perigosos nas democracias.

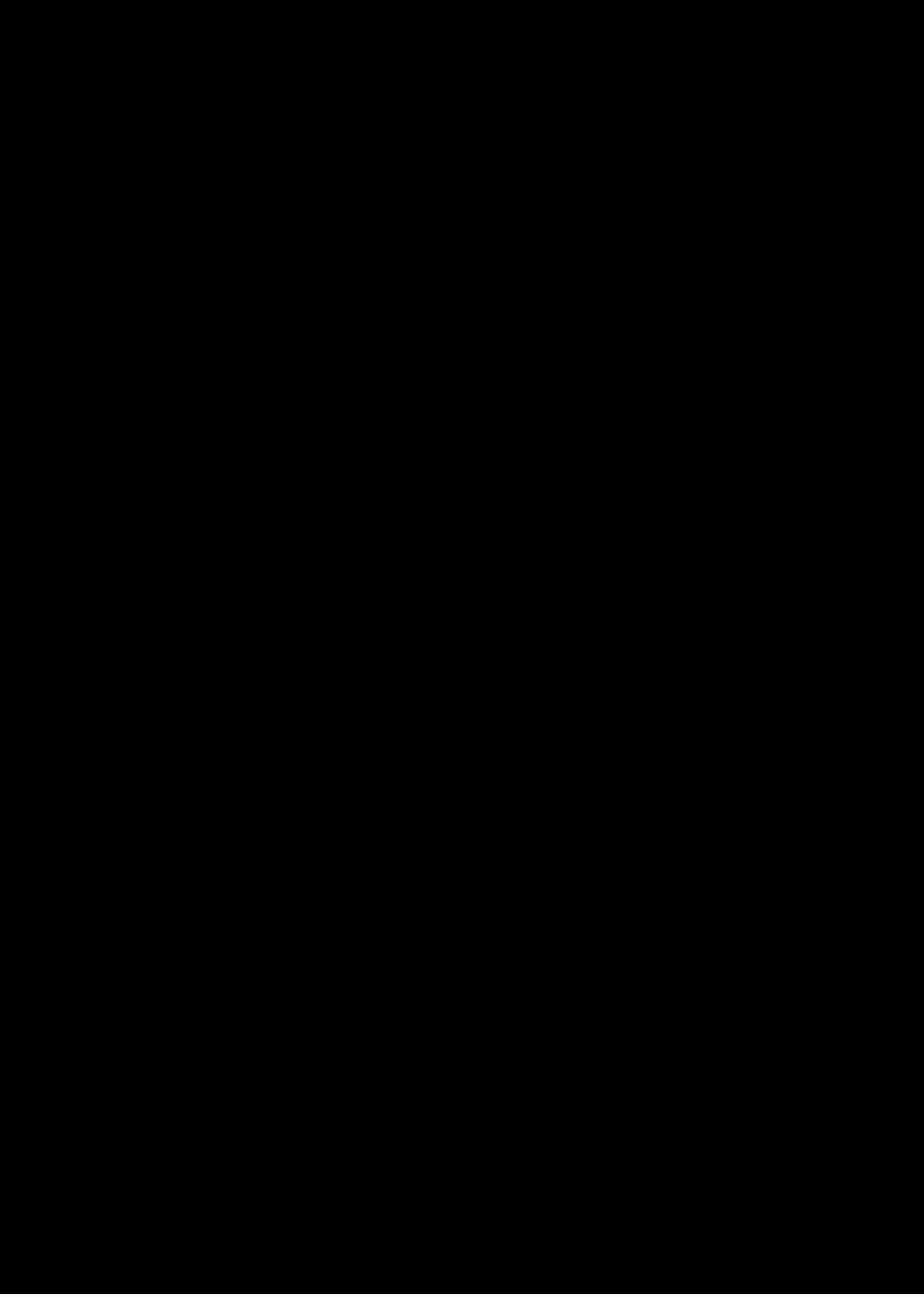
[...] Diante de tudo isso perguntamos: está proibida a reunião e manifestação política de mães, parentes, familiares e amigos dos alvos da violência de Estado? Ao fazer dos registros dessas manifestações peça de inversão de acusação no tribunal, esse é o recado que se passa: não se manifeste, não se organize, mesmo que seu filho seja brutalmente executado, pois isso poderá ser usado contra você num tribunal (Amparar *et al.*, 2021).

Antígona é uma daquelas personagens que transcendem a obra original, tornando-se tão potentes que tomam um corpo próprio, os corpos-antígonas. Somos muitas Antígonas. E há tantos outros movimentos que poderiam também ser considerados como a manifestação de corpos-antígonas, mas na impossibilidade de discorrer sobre todas as manifestações sociais e políticas que lutam contra a soberania de um estado (e Estado) que controla a mortalidade e define quais vidas

⁶⁸ <https://www.fundobrasil.org.br/projeto/maes-de-maio/>

*importam, quais vidas são choráveis, falemos de literatura. Porém repetir uma história É nossa profissão, e nossa forma de luta. Assim, vamos contar de novo De maneira bem clara E eis nossa razão: Ainda não acreditamos que no final O bem sempre triunfa. Mas já começamos a crer, emocionados, Que, no fim, o mal nem sempre vence*⁶⁹.

⁶⁹ Prólogo de Millôr Fernandes na tradução de Antígona. Disponível em: https://www.lainsignia.org/2005/junio/cul_011.htm



EPÍLOGO

Como eu direi agora, esta história será o resultado de uma visão gradual — há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lida. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo — como a morte parece dizer sobre a vida — porque preciso registrar os fatos antecedentes⁷⁰.

Da mesma forma, esta tese é o resultado de leituras feitas para se descobrir os “comos” e os porquês. Um resultado, sim. Finalizado. Ainda que em construção, posto que tudo é provisório, como a linguagem das performances que nos acompanharam ao longo desta também performance linguística. Fatos e histórias lidas e relidas ao longo desta escrita e, conforme os atos de ler e es(cre)(ver) fossem se encontrando, este corpo-tese foi se construindo. E ainda está se construindo, uma vez que a pesquisa se faz em ato continuum, em um movimento de constante revisão e de (re)questionamentos.

Como eu direi agora, esta história será resultado de uma visão gradual. E se faz necessário, de alguma forma para contextualizar as leitoras, de uma outra parte da história desta escrita. No início do processo acadêmico da construção deste corpo-tese, o objetivo era trabalhar com duas obras literárias: *Antígona González*, de Sara Uribe, e *Desaparecidos*, de Claudia Eid Asbún. O objetivo era ler como a aproximação com o mito de Antígona ia se configurando em corpos-antígonas nas duas obras. O objetivo era ler como esses corpos-antígonas se relacionavam, se desenvolviam. Uma obra mexicana, outra boliviana, lidas por uma brasileira. Além da aproximação com o mito grego, seria também um recorte da América Latina. A obra de Asbún era um desejo, algo em que apostávamos (eu e minha orientadora). No entanto, ao longo da caminhada acadêmica, não fomos nos dando conta de que *Antígona González* já havia entrado em cena, feito da escrita palco para os seus desdobramentos. Todos os artigos publicados, todos os artigos de final de disciplina, todas as apresentações em congressos, tudo girava em torno da discussão da obra de Uribe, com as suas tantas performances dentro de uma mesma obra. E mesmo assim, não víamos, estávamos evitando o óbvio. Então, levamos a escrita, com as duas obras literárias e uma singela participação especial das performances do projeto *Agora Antígona!* –

⁷⁰ Lispector, 1998, p. 12.

Performance em Rede, para a banca de qualificação.

Na caminhada acadêmica, alguns momentos são essências para nos guiar. Quase como momentos-tirésias, para continuarmos com as adjetivações com referências gregas. Tirésias é uma figura da mitologia grega, conhecido como um profeta cego de Tebas, dotado do dom da clarividência. Sua história está associada à sabedoria e à capacidade de ver o futuro, mesmo sem a visão física. Em *Antígona*, é Tirésias quem aconselha Creonte a não prosseguir com a punição da sobrinha. Ignorar Tirésias desencadeou as outras tragédias dentro na narrativa. Dispor de um momento-tirésias é colocar-se nas mãos de um guia que, ainda que não veja fisicamente (as suas intenções, os seus desejos, os seus objetivos), dispõe de uma visão especial, que alcança o presente (o texto escrito), o passado (os desejos de escrita) e o futuro (aquilo que será, de fato, lido). As professoras Leoné e Rosana foram meus guias nesse momento-tirésias, também chamado de banca de qualificação. Com elas, vimos que não havia espaço para outra obra literária e que a performance era bem mais do que uma simples participação especial na abertura de um trabalho acadêmico. Além disso, houve também uma reorganização na estrutura do trabalho, que diminuiu em capítulos, mas ganhou mais coerência em discussão e proposta estética. Assim é a pesquisa: *Fatos e histórias lidas e relidas ao longo desta escrita e, conforme os atos de ler e es(cre)(ver) fossem se encontrando, este corpo-tese foi se construindo. E ainda está se construindo, uma vez que a pesquisa se faz em ato continuum, em um movimento de constante revisão e de (re)questionamentos.*

Este corpo-tese trouxe para a cena corpos (e lugares) comumente negligenciados por uma sociedade comandada por padrões hegemônicos capitalistas, coloniais, patriarcais, estruturas que excluem aqueles que não se deixam, que não querem se encaixar na lógica do poder que exclui e que mata. Com este último ato da tese, buscou-se compreender e dizer a força e a resistência desses corpos que nomeamos corpos-antígonas. Corpos que foram observados especialmente no lado latino das Américas. Isso porque, na América Latina, ainda que politicamente persistam políticas de silenciamento, há um movimento, artístico e político, que resiste e traz à luz essas personagens silenciadas. Os corpos-antígonas apresentados aqui manifestam-se, artística e politicamente, em um espaço onde a vida e a morte se entrelaçam, onde o corpo, que se encontra esgotado, ainda possui forças para reivindicar seu lugar. Brasil. México. Equador. Argentina. São os países latinos trazidos aqui por suas narrativas. Do instante da ação performática e da permanência

da performance escrita. Ficcionalis e não-ficcionalis. E ainda que cada um traga a sua voz e as suas questões, há algo em comum entre eles: o processo de colonização (que ainda está em um processo de decolonização), a repressão dos regimes pautados pela necropolítica, a marginalização, a tentativa de apagamento da memória. Além disso, na perspectiva tomada nesta escrita, o que une esses textos é a lembrança da figura mítica de Antígona, apropriada na América Latina. Esses corpos-antígonas, atravessados por essas histórias de desaparecimento, violência e silenciamento, foram lidos como símbolos de resistência, questionando a necropolítica que permeia suas existências e confrontando as normas sociais que buscam apagá-los.

A literatura, lida aqui em sua perspectiva performática, se torna um lugar de memória, um espaço onde as vozes marginalizadas encontram eco e perpetuam suas histórias. Por essa razão a performance foi tomada como um dos pontos de encontro entre as narrativas nesta escrita. Por meio da ideia ampliada de performance, várias linguagens e várias estruturas de escrita foram lidas para compor as cenas da tese. Performances que trouxeram linguagens diversas, desde a escrita à cena teatralizada, explorando os sons, os silêncios, as imagens, os corpos, os vazios. Além disso, retomando a ideia de que é preciso ficcionalizar algumas narrativas para torná-las reais, as fronteiras da ficção e da não-ficção foram também pensadas como elementos importantes na constituição das histórias contadas aqui.

No primeiro ato, a performance, como protagonista da cena, nos conduz a leituras diversas da arte e das manifestações artísticas. Nesse ato, encontramos a relação entre corpo, Arte e performance no contexto da pandemia de Covid-19, explorando como a ausência de corpos físicos, a reconfiguração das interações sociais e o luto coletivo⁷¹ desafiaram e remodelaram a produção artística, especialmente no teatro e na performance. Uma pesquisa que teve como plano inicial resgatar a figura mítica de Antígona na arte e na vida da América Latina não poderia

⁷¹ As performances lidas aqui foram realizadas ainda durante 2020, no início da pandemia. A ideia de luto foi se constituindo e se firmando ainda mais ao longo da pandemia e, ainda hoje, traz desdobramentos. Não foi intenção do trabalho discutir o conceito de luto, mas pareceu relevante pontuar como, ainda hoje, após o “fim” da pandemia, o luto coletivo causado por esse momento reverbera. Exemplos disso são as ainda discussões acadêmicas sobre o tema, como o seminário *Luto e Perda: Reflexões e Acolhimentos*, promovido pela UFMS em parceria com o Núcleo de Estudo, Pesquisa, Assistência, Extensão e Apoio ao Luto do Hospital Universitário Maria Aparecida Pedrossian (Humap-UFMS/Ebserh) em outubro de 2024, ou ainda a peça teatral *Seco*, do grupo de teatro Fulano di Tal. A peça, escrita por mim e por Edner Gustavo, é um recorte do momento pandêmico que apresenta dois seres discutindo os afetos, dores, alegrias. Ainda hoje, a peça acessa um grande público em todas as apresentações.

se esquivar da maior crise sanitária (e talvez humanitária) do século. Tanto para esta pesquisadora e artista, quanto para os desdobramentos — sociais, culturais, sanitários, políticos — da crise, a pandemia Covid-19 colocou à prova o nosso senso de humanidade, de justiça, a noção de luto coletivo e o valor da Arte. A pandemia não apenas provocou, forçosamente, maneiras distintas de como consumir e produzir arte, mas também destacou a necessidade da Arte como um ato de resistência e de questionamento das estruturas de poder, em um cenário dominado pela gestão ineficaz da crise sanitária, especialmente no Brasil (mas não exclusivamente).

A performance, como uma manifestação artística que se posiciona entre diversas linguagens, é vista como uma forma de arte viva (a *live art* trazida na voz de Cohen, 2002) que ritualiza o cotidiano e coloca o corpo (seja o corpo físico ou outros elementos artísticos) em uma posição de centralidade, conectando-o a outras esferas da vida, como a política e a cultura. A pandemia trouxe novos desafios para as os artistas, forçando essa classe a buscar formas alternativas de continuar suas práticas em um mundo onde o contato físico estava restrito. A internet emergiu como um espaço crucial para a manifestação artística, viabilizando a Arte ao mesmo tempo em que respeitava as regras de segurança sanitária, mesmo que essas não fossem levadas à sério pela gestão pública. Dessa forma, a performance, por ser essa Arte que dialoga com tantas outras, foi evidenciada como uma linguagem capaz de estabelecer as conexões necessárias nessa nova realidade.

A primeira cena do primeiro ato trouxe uma sucinta contextualização acerca dos desafios de se manter a conexão arte-público durante a pandemia. Além disso, trouxe o exemplo do grupo Cabeça de Cuia como uma ação artística que encontrou caminhos outros para se manifestar. A linguagem da performance utilizada pelo grupo Cabeça de Cuia, que organizou a performance coletiva *Agora Antígona!* — *Performance em Rede*, se localiza nesse lugar de fronteiras (é teatro, é dança, é artes plásticas, é...) e também coloca em evidência as possibilidades múltiplas de se produzir arte, de se contar uma história e, especialmente, de como, de distintas formas, uma mesma dor de luto pode atingir e unir na diferença pessoas distintas. É, como já trouxemos várias vezes ao longo desta escrita, a potência aumentada pelo encontro dos corpos. Corpo performance, corpo tese, corpos-antígonas. A personagem grega foi, nesse evento, colocada como referência não apenas por ser essa persona feminina que clama pelo direito ao luto do corpo do irmão, mas também por ser essa voz potente, reivindicante, que não distingue os corpos sepultáveis ou

não sepultáveis, pois todos têm esse direito.

O projeto, na forma como foi lido nesta tese, ao mesmo tempo em que revisita o passado e se conecta à tradição clássica, também transfigura essa tradição para dialogar com questões urgentes do presente, como a impossibilidade de rituais de despedida durante a pandemia e a desassistência política. A performance, e sua capacidade de romper convenções e dialogar com outras linguagens, é vista como uma ferramenta poderosa para capturar e expressar as experiências pandêmicas. O Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede* surge, nesse contexto, como uma resposta artística aos desafios da pandemia, propondo a recriação do mito de Antígona em um contexto contemporâneo, utilizando, em diversos lugares e com diferentes linguagens, a performance como meio de expressão e resistência.

Para melhor expor a experiência do Projeto, organizamos as performances em três grupos distintos, que chamamos dispositivos cênicos: Feminismo e Movimento Negro: "A gente combinamos de não morrer!", Lut[a]: O luto não é etéreo e Morte pandêmica. Desses grupos, selecionamos uma singela amostra, com duas apresentações descritas e apreciadas em cada grupo. No primeiro dispositivo, destacamos as performances de Danielle Anatólio e Andréia Fábria, ambas explorando questões de gênero e raça, com um foco especial na experiência do luto e da resistência em face da violência e da marginalização. O dispositivo "Lut[a]: O luto não é etéreo" centrou-se nas performances que abordam o luto de forma ritualística e poética. A performance do grupo Kalle LUNA Kalle SOL, do Equador, foi especialmente destacada pelo uso simbólico dos elementos de cena e o impacto emocional de sua representação do luto durante a pandemia. A minha participação no projeto foi também colocada nesse dispositivo, apesar de estar destacada em um tópico à frente, no item 2.0. A minha participação no Projeto se deu em resposta ao convite da minha orientadora e porque a figura de Antígona seria perpassada na minha pesquisa. Além disso, para a construção da performance, a minha intenção foi resgatar a ideia do luto em algumas das cenas lidas na minha pesquisa e na minha vida. Por fim, o dispositivo "Morte pandêmica" foca nas performances que citaram e/ou abordaram mais diretamente o impacto da Covid-19 na sociedade. Eunice Silva, por exemplo, em sua performance "PANDEMÔNIO", explorou o caos e a desordem da resposta governamental à pandemia no Brasil.

Finalizando o que chamamos de Primeiro Ato, o tópico 3.0 trouxe a relação entre memória, cultura e performance, especialmente no contexto do projeto *Agora*

Antígona! — Performance em Rede, que se deu durante a pandemia de Covid-19. Desenvolvendo a ideia que começou a ser explorada no item 2.0, quando trago também as minhas memórias para elaborar a minha cena/performance e para dizer sobre o luto — que era meu e que era de todos — trago as vozes de outras e de outros no intuito de representar uma memória que era também múltipla, coletiva, assim como as vozes trazidas. Dessa forma, a ideia central é que a memória cultural, que foi construída e performada nas cenas, não diz apenas uma lembrança pessoal estática do passado, mas uma construção dinâmica que se desenrola no presente, afetada pelas interações entre indivíduos e suas histórias. Para tanto, amparamo-nos em Gagnebin (2006), Deleuze (2002) e Assmann (2011) para argumentar que a memória se elabora continuamente nas interações humanas. Isso se dá porque, conforme lemos a partir das performances, cuidar da memória dos mortos é também uma forma de perpetuar a própria memória (Gagnebin, 2006), pois participar de encontros com outros é um processo que abre múltiplas possibilidades e dimensões (Deleuze, 2002), estejam esses outros fisicamente presentes ou não, para a construção de uma memória que é cultural (Assmann, 2011). Nessa perspectiva, as performances do projeto não só exploraram memórias íntimas, mas também contribuíram para a construção de uma memória cultural múltipla sobre a pandemia.

Por serem corpos que, em um contexto onde as narrativas oficiais falham ou se mostram insuficientes para abarcar a complexidade das experiências vividas, assumem o papel de narradores, chamamos esses corpos de corpos-antígonas. Nesse ambiente, esses corpos-antígonas resgatam histórias marginalizadas, esquecidas e colocam-nas novamente em cena, para serem vistas e lidas e ouvidas. Ao fazerem isso, elaboram novas memórias a partir de seus encontros com outros corpos, evidenciando a pluralidade com a qual os corpos-antígonas se constituem. Por utilizarem a linguagem performática ao assumirem esse papel de narradores, esses corpos-antígonas nas performances do Projeto *Agora Antígona! — Performance em Rede* demonstram que a arte é também um poderoso meio de expressão e armazenamento de memórias culturais.

Esses corpos-antígonas, que começaram a ser esboçados na leitura das performances do evento organizado por um grupo brasileiro, ganha mais corpo escrito com *Antígona González*. Nesse ponto das cenas do trabalho, a perspectiva de performance é expandida, incluindo a escrita e a leitura como atos performáticos. Assim, iniciamos o Segundo Ato, trazendo a obra mexicana para a cena. Todas essas

obras, escritas e/ou performáticas, subvertem em alguma instância a norma, seja da escrita dramaturgica ou ampliando os limites do ato performático. Em *Antígona González*, um poema-dramaturgico, pensado para cena, composto das vozes de tantas outras obras que também abordam, de certa forma, as mesmas temáticas: a luta e o luto por corpos perdidos e, especialmente, a recuperação da memória desses corpos. A obra *Antígona González* é abordada como uma extensão do processo da arte como espaço de expressão e armazenamento de memórias culturais, utilizando a escrita como uma forma performática de explorar e perpetuar as memórias dos corpos-antígonas. Outros corpos-antígonas.

Na primeira cena do segundo ato, lemos os corpos que a obra escrita coloca em cena. A leitura dos corpos na obra *Antígona González*, de Sara Uribe, vai se entrelaçando às das performances do projeto *Agora Antígona!*, revelando a arte, literária e performática, como veículos potentes de memória e de resistência. Esses corpos, tanto os literários quanto os físicos, são mais do que simples corpos, matéria (ou representação de matéria) física; eles são agentes que, ao serem afetados pelo mundo ao seu redor, têm a capacidade de transformar essa experiência em formas de ser e de contar histórias. Por meio dessas histórias contadas, criam-se novos espaços, espaços possíveis de transgressão e reivindicação. Espaços onde os corpos são vistos e as memórias, por meio desses corpos, não são deixadas para trás. Tanto a literatura dramática quanto a arte performática, abarcando também a literatura como uma escrita que (pode) performa(r), são vistos aqui como narrativas utilizadas por esses corpos que chamamos corpos-antígonas para questionar, ou ao menos colocar em evidência, as estruturas de poder.

Dividida em quatro subitens, a primeira cena do segundo ato colocou em pauta o corpo. Seja esse corpo literário, performático, ficcional ou resgatado de histórias reais, o corpo se manifesta como locus de memória, de luta e de transformação. É por meio dele que histórias são narradas e resistências são forjadas. Reforçando as ideias de Deleuze (2002), para quem os encontros são agentes de potência dos corpos, lemos a obra de Uribe como uma narrativa performática que, conforme propõe Ravetti (2002), promove o encontro de muitos corpos. Pelo encontro desses muitos corpos, corpos que possuem em comum o entrelaçamento com alguma perspectiva do mito de Antígona e a necessidade de busca por outros corpos, aumenta-se a potência desses corpos-antígonas. A discussão envolve a ideia de corpo como espaço de memória, resistência e (res)significação, destacando a tensão entre a presença e a

ausência dos corpos, o dizer e o silenciar, especialmente dos corpos-antígonas. Os corpos e reclamam por aqueles que foram silenciados e apagados pelo Estado e pela sociedade.

No desenrolar da cena do corpo, utilizamos as teorias de Lapoujade (2002) e Henz (2012) para pontuarmos o estado de esgotamentos desses que chamamos corpos-antígonas. Com a leitura das obras, e dos inúmeros corpos trazidos pelas obras, vemos o esgotamento não como sinal de fraqueza, mas sim de uma potência latente que surge do encontro com outros corpos igualmente esgotados, em um contexto que se organiza a partir de estruturas necropolíticas (Mbembe, 2018). Na intenção de ampliar a compreensão desse estado de esgotamento desses corpos-antígonas como uma condição de potência e movimento, associamos a ideia desses encontros com as teorias de repetição e diferença (Deleuze, 1988) e de apropriação e desapropriação (Rivera Garza, 2013). Uribe, ao se apropriar de tantas histórias para compor a narrativa de *Antígona González*, promove a repetição contínua das lutas dessa personagem, reativando e revivendo memórias. Essa repetição, como conceitua Deleuze, não é uma mera reprodução do mesmo, mas um processo criativo que diferencia e fortalece a singularidade, no caso, dos corpos-antígonas. Da mesma forma, ao mesmo tempo em que se apropria das narrativas de outras e outros, se desapropria, criando outra obra, falando de outros corpos. No esgotamento da repetição, os corpos-antígonas lutam pelo direito de existir, de serem lembrados e de resistirem, apesar de todas as tentativas de silenciamento e repressão.

É a partir desse pensamento que o tópico "O grito dos corpos-antígonas: do esgotamento de corpos à(a) palavra-reivindicação," se desenvolve. O ponto principal da discussão é a transgressão, linguística e das narrativas não ficcionais, e a resistência dos corpos-antígonas trazidos pela obra. Em sua maioria, esses são corpos femininos, personificados pela personagem Antígona González, e se unem na recusa do se aquietar diante da violência, do desaparecimento e do silenciamento impostos por uma estrutura patriarcal e necropolítica. Apesar disso, une-se às ideias de Mbembe (2018) às de Butler (2022a), trazendo o conceito de "lutabilidade". A obra de Uribe coloca em cena esses corpos que, mesmo esgotados, encontram na palavra e no grito a potência de resistência e de reivindicação de justiça. Os corpos-antígonas trazidos pela obra são lidos, então, como símbolo de uma luta contínua e necessária contra as forças que tentam normatizar e silenciar suas existências.

No último tópico da cena, "No nos olvides: para desobedecer é preciso

lembrar," é destacada a importância da memória como um ato de resistência e desobediência, especialmente na América Latina, onde a história é marcada por desaparecimentos forçados e violência política. Retomando a atenção às características performáticas da obra, destaca-se a leitura da obra enquanto performance narrativa. No (a)colhimento de tantas narrativas, o apropriar-se proposto por Rivera Garza (2013), Uribe propôs uma obra que é também memória das histórias não ditas. Histórias de corpos vítimas de diversas formas de violência na América Latina e que, por meio da palavra escrita, são buscados, lembrados, transformando a obra em um espaço de memória cultural.

Por lermos a obra como esse espaço, ela é também percebida não só como um ato de desobediência (estética e epistêmica), mas também como uma obra que, de certa forma, celebra a desobediência, tanto epistêmica quanto civil. *Antígona González*, como a lemos, sublinha a desobediência como um ato essencial de resistência contra a necropolítica, essa prática que desumaniza corpos e apaga memórias, especialmente em contextos pós-coloniais. Para dizer sobre a desobediência, a cena dois do segundo ato foi dividida em quatro partes. No primeiro tópico, as ideias de Mbembe (2018), exploradas ao longo de toda a escrita, são observadas mais especificamente e à luz da desobediência. Conforme teorizou Mbembe, a necropolítica não se limita a controlar a vida e a morte, mas também age para destruir a cultura e a memória dos corpos considerados menos humanos. Para desobedecer à essa lógica, a epistemologia decolonial proposto especialmente aqui por Mignolo (2008 e 2007) é o ato que desafia e desestrutura a os padrões, reumanizando e dando voz a esses corpos marginalizados.

No segundo tópico, a desobediência civil é trazida para a cena a partir das leituras de Gros (2018), elucidando que a desobediência civil é o único caminho possível em um estado de desassistência. Ampliando a leitura e associando-a às narrativas trazidas na obra de Uribe, Dufourmantelle (2015) e Butler (2020) são exploradas na perspectiva de como corpos-antígonas colocam-se em risco em prol de uma estrutura sociopolítica mais favorável a todos os corpos. Isso porque a desobediência não pode ser encarada como um ato individual, mas sim uma necessidade coletiva e decolonial. Essa desobediência é manifestada, sobretudo, através do verso, que se torna uma ferramenta de resistência contra o apagamento e a desumanização dos corpos marginalizados. O ato de falar, de nomear os mortos, de procurar por eles, transforma-se em uma forma de insurgência contra o silêncio

imposto pela necropolítica.

A memória, elemento que perpassa todo o texto deste corpo-tese, é mais uma vez retomado, agora no tópico “Antígona González: desobedecer para não serem esquecidos”. Nesse tópico, é destacada a função arcôntica (Derrida, 2001) de Uribe, que resgatada todos esses arquivos, da ficção e da não ficção, para elaborar esse passado (Sarlo, 2005), o ressignificando no presente. O conceito de arquivo, discutido por Derrida e Agamben (2008), é central para entender como Uribe transforma o processo de arquivamento em uma ferramenta de resistência.

Por fim, o último tópico do corpo-tese foca no além texto de Uribe, demonstrando os corpos-antígonas para além da obra de Uribe, ainda que com ele ainda partilhado. Tal como as performances do primeiro ato que traziam corpos-antígonas de outros lugares, nesse tópico o reconhecimento desses corpos se dá nas histórias reais, não ficcionais, do cotidiano latino. Para tanto, traz-se a voz de Souza Martins (2010), Martín-Barbero (2003) e Moretti (2005) para identificarmos as questões do noticioso, do cotidiano, do não ficcional que a Antígona González explora e que também extrapola dela. Assim, movimentos como Mães da Praça de Maio, na Argentina, e a Comissão Nacional da Verdade e o Movimento das Mães de Maio, ambos no Brasil, são colocados como exemplos para além do texto e da arte, mas que também mantêm relação intrínseca com a ideia de corpos-antígonas.

Nas palavras de Luiza Romão, "um corpo é um atestado de barbárie". E é precisamente por isso que esses corpos-antígonas continuam a lutar, a resistir, a se lembrar. Porque lembrar é desobedecer. E desobedecer é a única forma de garantir que essas memórias, essas vidas, não sejam simplesmente apagadas, mas se tornem o alicerce de uma nova história, onde todos os corpos importem, onde todos os corpos possam ser chorados, onde a vida seja, enfim, digna de ser vivida

O teatro, lido ou encenado ou performado, é o lugar, o corpo, desses corpos-antígonas lidos aqui. “O teatro é um espaço de memória e revela uma manifesta relação com o tema da historicidade [...]” (Lehmann, 2007, p. 317). *É preciso justificar o começo*, por isso a manifesta relação com a historicidade. Porque é o teatro também espaço de história e política, 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).

Por meio desses corpos-antígonas, essa potência produzida do encontro de múltiplas vozes antígonas, a luta pelos corpos é declarada. Corpo irmão, corpo seu,

corpos desaparecidos, corpos performados. Uribe e as performers participantes do *Agora Antígona! — Performance em Rede*, os movimentos reais, do cotidiano latino, trazidos na última cena, todos esses corpos-antígonas ao resgatar essa imagem e trazer os símbolos de Antígona e do corpo também para a linguagem, traduzem o processo de desapropriação proposto por Rivera Garza e, ainda, dignifica o luto das memórias latinas. “Sem corpo não se faz luto”. Essas obras e os corpos-antígonas delas é o corpo linguístico poético-dramatúrgico recontado por suas autoras e que viabiliza e visibiliza a luta, a memória, porque, no fim, todo e qualquer corpo importa...

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **Memória social**: itinerários poéticos-conceituais. 1. ed. Rio de Janeiro: Híbrida, 2016. Revista Morpheus, v. 9, n. 15, p. 41-66, 2016.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Notas sobre o luto**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, Niterói, v. 18, n. 1, p. 11-28, jan./jun. 2006.

AGORA ANTIGONA Efecto Dominó Kalle LUNA Kalle SOL. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1:33:50). Facebook: kallelunakallesol. Disponível em: <https://www.facebook.com/100063470356517/videos/294115875150668>. Acesso em: 27 set. 2024.

AGUILUZ IBARGÜEN, Maya. Memoria, lugares y cuerpos. **Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social**, n. 6, p. 195-209, 2004.

ALENCAR, Renata. Arquivos de criação em performance: o processo criativo como poética. **Manuscrita: Revista de Criação Genética**, v. 34, p. 48-65, 2018.

AMPARAR *et al.* **Pela afirmação da vida, pela liberdade e contra a brutalidade policial**: nota em apoio ao Grupo 13 de Agosto – Mães de Osasco e Barueri, às Mães de Maio e aos Movimentos Contra a Violência de Estado. [S. l.], 5 mar. 2021. Google Forms. Disponível em: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSe5fx7Xhx0Nr34oFsh1W7PvBWuvGyBmfM7G5pAJDnLpW6tbVA/viewform>. Acesso em: 27 set. 2024.

APRESENTAÇÃO cênica, projeto Agora Antígona. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (min.). Instagram: @cabecadecuiaprodutora. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CDZXDuFJhHV/>. Acesso em: 27 set. 2024.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 21, n. 1, p. 27-36, jan/abr. 2011.

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

BUTLER, Judith. [Entrevista] Judith Butler. Entrevista concedida a João Victor Cavalcante. **PERNAMBUCO: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco. Pernambuco**, 24 de outubro de 2022a. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2975-entrevista-judith-butler-2.html>. Acesso em: 18 set. 2023.

BUTLER, Judith. **A reivindicação de Antígona**: parentesco entre a vida e a morte. Tradução de Jamille Dias Pinheiro. Revisão técnica de Carla Rodriguês. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2022b.

BUTLER, Judith. **A força da não violência**: um vínculo ético-político. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021a.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio**: Uma política do performativo. São Paulo: Unesp, 2021b.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. Tradução de Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2020a.

BUTLER, Judith. De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público?. **El País**, 10 de julho de 2020b. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html#:~:text=E%2C%20para%20faz%C3%AA%2Dlo%2C,consideradas%20e m%20absoluto%20uma%20perda%3F>. Acesso em: 18 set. 2024.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Mortos e desaparecidos políticos. Brasília: CNV, 2014. 1996 p. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 3)

CABEÇA DE CUIA PRODUTORA. **[Sem título]**. 2020a. 1 cartaz. Instagram: @cabecadecuiaprodutora. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CC8sswDJHH/>. Acesso em: 27 set. 2024.

CABEÇA DE CUIA PRODUTORA. **[Sem título]**. 2020b. 1 cartaz. Instagram: @cabecadecuiaprodutora. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CC4NPKCJZd5/>. Acesso em: 27 set. 2024.

CABEÇA DE CUIA PRODUTORA. **[Sem título]**. 2020c. 1 cartaz. Instagram: @cabecadecuiaprodutora. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CC8sNh_JW41/. Acesso em: 27 set. 2024.

CABEÇA DE CUIA PRODUTORA. **[Sem título]**. 2020d. 1 cartaz. Instagram: @cabecadecuiaprodutora. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDAAXxVpOK2/>. Acesso em: 27 set. 2024.

CABRERA GARCÍA, Elisa; ALIRANGUES LÓPEZ, Miguel. Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en Antígona González. **Imposibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios**, n. 18, p. 36-65, 2019.

CENA DE @afabia.adowa no projeto Agora Antígona. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (9 min.). Instagram: @cabecadecuiaprodutora. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDZQm9Bpdqi/>. Acesso em: 27 set. 2024.

CHAVES, Thiago. Entrevista concedida a Bruna Franco Neto. Campo Grande, 9 jun. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Heme. Entrevista concedida a Bruna Franco Neto. Campo Grande, 9 jun. 2021.

COUTO, Mia. Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar? *In*: COUTO, Mia. **Vozes anoitecidas**. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. **Portal Geledés**, 12 de julho de 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acesso em: 7 abr. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs** (Capitalismo e Esquizofrenia). Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caifa. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. Revisão técnica de Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.

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

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno**: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUFOURMANTELLE, Anne. **Elogio del riesgo**. Cidade do México: Paradiso Editores, 2015.

ENHEDUANA. **Inana** – antes da poesia ser palavra era mulher. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Editora Sobinfluencia, 2022.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FÁBIA, Andréia. **Para melhor aproveitamento do experimento**. 2020a. 1 cartaz. Instagram: @afabia.adowa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDPt7LfFOnc/>. Acesso em: 27 set. 2024.

FÁBIA, Andréia. **Uma oração para a mãe preta**. 2020b. 1 cartaz. Instagram: @afabia.adowa. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CDPukcII_AG/. Acesso em: 27 set. 2024.

FERRO, Flaira. [Compositora e intérprete]: Faminta. São Paulo: Tratore, 2019. 1 Álbum (261 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/20TJ96oiDP2ObgfZvXeJfC?si=vnUrzGioTqKU5kzuK-XQHg>. Acesso em: 27 set. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977–1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

HAN, Byung-Chul. Byung-Chul Han expõe sua aposta na Arte. **Outras palavras**, 5 de maio de 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/byung-chulhan/>. Acesso em: 22 maio 2023.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HENZ, Alexandre de Oliveira. **Estéticas do esgotamento**: extratos para uma política em Beckett e Deleuze. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2012.

HIRSZMAN, Maria. A arte em xeque: os desafios do virtual. **Arte brasileiros**, 10 de julho de 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/a-arte-em-xeque-os-desafios-do-virtual/>. Acesso em: 24 set. 2021.

KALLELUNAKALLESOL. **[Sem título]**. 2020. 1 cartaz. Instagram: @kl_ksgrupoesceniko. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDJRRPMAL1q/>. Acesso em: 27 set. 2024.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. 13. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LINS, Daniel. GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 9, p. 135-145, 2009.

LORAUX, Nicole. A tragédia grega e o humano. *In*: NOVAES, Adauto. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LUDMRER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Tradução de Flávia Cera. Sopro20 Panfleto político-cultural. p. 1 a 6. Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Acesso em 24 set. 2021.

MARTÍN-BARBERO, J. O longo processo de enculturação. *In*: MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. p. 127-141.

MARTINS, Maria Julia Stella. **Corpo, Performance e produção de conhecimento na contemporaneidade**. *In*: VII Reunião Científica da ABRACE. 2013, Belo Horizonte.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços: histórias em contextos globais**, v. 9, n. 9, p.

87-101, 2001.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 34, n. 1, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y opción decolonial**. Tradução de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MORETTI, Franco. O século sério. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

MULHER do fim do mundo. Intérprete: Elza Soares. Compositores: Alice Coutinho e Romulo Fróes. *In: A MULHER do fim do mundo*. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Circus/Natural Musical, 2015. 1 Álbum, faixa 2. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0l316eFTjobTdyH5xtniYe>. Acesso em: 27 set. 2024.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia?** São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *In: PAZ, Octavio. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15-36.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PIANACCI, Rómulo. **Antígona: una tragedia latinoamericana**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2015.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. *In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico** [manuscrito]. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

RIVERA GARZA, Cristina. **Release Antígona González**, 2020. Disponível em: <http://lesfigues.com/book/antigona-gonzalez/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021.

ROMÃO, Luiza Sousa. **Sangria**. Fotografia Sérgio Silva. São Paulo: Edição do Autor: Selo do Burro, 2017.

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

SCLIAR, Moacyr. **Território da emoção**: crônicas de medicina e saúde. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SODRÉ, Muniz. O discurso do acontecimento. *In*: SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009. p. 20-135.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donaldo Schüler. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA MARTINS, José de. **A sociabilidade do homem simples**: cotidiano e história na modernidade anômala. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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/>. Acesso em: 27 set. 2024.

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

YÉBENES ESCARDÓ, Zenia. Antígona González: para una poética de lo sagrado en el país de los dolientes. **Acta Poética**, v. 45, n. 1, p. 17-35, jan./jun. 2024.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.