

CIHUATLÁN: ANTÍGONAS DE SANTA MARTHA: TROPEÇOS E TRASPIÉS DE ANTÍGONA NA PRISÃO¹

Marisa Belausteguigoitia Rius

Universidad Nacional Autónoma de México

TRADUZIDO POR

Valéria Araújo

1 → Tradução de "Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha: Tropiezos y Traspies de Antígona en Prisión," *Lapiz* 6 (2021): 29-50, disponível gratuitamente para download em www.lapes.org. Os números nas margens referem-se à paginação no original. The English translation of this article is also available for free download at www.lapes.org.

CREONTE: E tu, declara sem rodeios, sinteticamente. Sabias que eu tinha proibido essa cerimônia?

ANTÍGONA: Sabia. Como poderia ignorá-lo? Falaste abertamente.

CREONTE: Mesmo assim ousaste transgredir minhas leis?

ANTÍGONA: Não foi, com certeza, Zeus que as proclamou....

Pois elas não são de ontem nem de hoje, mas são sempre vivas, nem se sabe quando surgiram.... Sei que vou morrer.

Como poderia ignorá-lo? E não foi por advertência tua....

Defrontar-me com a morte não me é tormento. Tormento seria se deixasse insepulto o morto que procede do ventre de minha mãe.

– *Antígona*²

Durante o outono de 2017, o projeto *Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia* – projeto de pesquisa/ação que dirijo, baseado na UNAM, na cidade de México – realizou uma releitura do texto *Antígona* de Sófocles com um grupo de mulheres presas, com o objetivo de produzir um curta-metragem.³

Este ensaio tem como objetivo analisar essa releitura, em particular sua apropriação em uma prisão feminina, o Centro Feminino de Reinserção Social (Centro Femenil de Reinserción Social – CEFERESO) de Santa Martha Acatitla, na prefeitura de Iztapalapa, na Cidade do México. Assim como apresentar as estratégias utilizadas pelas mulheres presas na releitura e exame da referida tragédia, com a finalidade

2 → Sófocles, *Antígona*, trad. Donaldo Schöler (Porto Alegre: L&PM, 1999), 446-468.

3 → *Mujeres en Espiral*, um projeto que dirijo desde sua criação em 2008, é uma iniciativa acadêmica, interdisciplinar e de intervenção no sistema jurídico e penitenciário mexicano e no sul global, a partir de práticas artísticas, pedagógicas e jurídicas com mulheres presas. Desde 2008, criamos com as mulheres na prisão murais, fanzines, vídeo-fanzines, documentários, curtas-metragens, livros de receitas, dicionários *caneros*, poesia e narrativa visual. Trabalhamos também na área jurídica, com amparos, benefícios, *amicus curiae* e três dos nossos processos tramitam no SCJN, como litígio estratégico. Formamos pedagogas, profissionais em ciências políticas, sociologia e antropologia, em história da arte e práticas artísticas e, acima de tudo, advogados que são sensíveis à condição carcerária e aos processos judiciais de mulheres presas, desde uma perspectiva de gênero.

de transmitir suas demandas e fazer com que suas vozes fossem ouvidas, através de um curta-metragem intitulado *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*.⁴

31

Pretendo analisar, a partir da produção do curta-metragem, os desvios da descida de Antígona para o sul, ao situá-la em dois dos cenários mais representativos de uma América Latina desigual, e ao mesmo tempo em uma luta persistente por equidade e justiça social: o cárcere (sistema penitenciário) e a academia (sistema público universitário), dois espaços contrastantes, porém estratégicos para a construção da democracia e da justiça social no México.

Divido este ensaio em três partes. Na primeira parte, “A universidade e o cárcere: Pedagogias do Tropeço e do Ziguezague”, situo o projeto que dá lugar à intervenção da universidade pública na prisão e introduzo o processo pedagógico que nos permitiu a releitura da tragédia em uma prisão de mulheres. Chamo esse processo de *pedagogias do traspié*, do *tropeço* ou do *ziguezague*, devido ao tipo de manobras oblíquas que as mulheres desenvolveram durante a leitura de *Antígona* de Sófocles.

Na segunda parte, “Atravessar o corpo, meter a língua: Leituras cambaleantes, ao *traspié* e em *ziguezague*”, atendo ao grito e ao chamado de *Antígona* como gesto fundador da tragédia. Durante o trabalho na prisão, o grito das mulheres presas deixa de ser um lamento para converter-se em um chamado, um protesto que urge repensar as relações de poder envolvidas nas tarefas de cuidado – oferecidas pelas mulheres no âmbito familiar e social –, bem como nas estruturas jurídicas e criminais. Nessa parte, também analiso as formas em que o corpo e o idioma das mulheres presas interrompem, “atravessam”⁵ e constroem os contornos de uma Antígona que poderíamos muito bem classificar como latino-americana. Nesse sentido, podemos afirmar, com Moira Fradinger, que Antígona é uma das tragédias mais traduzidas, representadas, reescritas e relidas no mundo e, em particular, na América Latina. Sobretudo, durante a

4 → Agradeço a Moira Fradinger pela leitura cuidadosa deste texto e por suas valiosas sugestões.

5 → Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987), 3.

segunda metade do século XX e a partir dos golpes de estado, ditaduras e regimes autoritários que ocorreram nessa região. Os temas de desobediência ao Estado, obediência às leis de sangue e da família, a reclusão na cova (encarceramento), o castigo excessivo às mulheres, assim como a busca incansável das mulheres (mães, irmãs, tias e esposas) por uma sepultura digna para os corpos de desaparecidos têm sido relidos e utilizados em narrativas e de forma pedagógica e política no Peru, México, Argentina, Bolívia, Uruguai, Cuba, Brasil, Porto Rico, e em praticamente toda a região latino-americana.

A terceira parte, “*Traspiés: Estratégias de interrupção e erupção do outro no texto original*” aborda as estratégias de leitura e apropriação, entendidas como irrupções no texto, como uma série de interrupções e tropeços com o texto original. Em contraste com as previstas e esperadas *notas de rodapé*, surgem as *notas ao traspié* como estratégias que resultam de uma leitura em *ziguezague* e *tropeços* de *Antígona*, por parte de um grupo de mulheres presas caracterizado pela “deslíngua” e “má-educação” em um espaço iletrado e marginal como o cárcere.

Meu interesse é mostrar as costuras e as fronteiras de um trabalho acadêmico/ativista inclinado à apropriação da tragédia de *Antígona* por mulheres presas, a partir justamente dos deslizos, tropeços e *traspiés* dessas mulheres deficitárias, na leitura de *Antígona* de Sófocles. Para isso, utilizo autores como Gloria Anzaldúa, Walter Kohan, Edward Said, Diana Taylor, Pedro Lemebel, Jaques Rancière, Dolores Juliano, Jean Franco, Antonio Cornejo Polar, Bolívar Echeverría e Moira Fradinger, entre os mais importantes.

I. A UNIVERSIDADE E O LA CÁRCERE: PEDAGOGIAS DO TROPEÇO E DO ZIGUEZAGUE

Nesta parte, me concentrarei em demonstrar as formas em que a tragédia de *Antígona* é desviada ao sul e relida nas aulas de extensão de uma academia inclinada às urgências sociais. Essa precipitação, representa uma inclinação em direção à outra tão pronunciada que só pode ser percorrida em ziguezague. A leitura da tragédia de *Antígona*,

a partir dessa pedagogia não linear, nos possibilita sair do espaço do propriamente acadêmico e descer de forma oblíqua em direção às fronteiras que permitem tornar visível o desaparecido e articular visões, relações, ações e textos para a reconstrução de identidades e de outras políticas que possam ser ouvidas e atendidas.

O ziguezague refere-se a esse movimento interrompido que denota uma mudança de ritmo, que não se mantém nem direto, nem reto, durante a leitura de textos literários ou acadêmicos pelas mulheres presas. Pedro Lemebel falava que não é um fazer frente, é fazer perfil, referindo-se a um olhar partido – não direto – inclinado e de perfil ao texto, que impulsiona a geração de um conhecimento ambulante e de múltiplas dobras.⁶ O olhar indireto e de perfil (muito frequente na prisão) tem a ver com os dilemas da visibilidade em espaços extremamente vigiados, com é o da prisão. O olhar direto e franco pode pôr em risco o sujeito que vê e que sabe o que vê, mas não diz que sabe. A ideia de nossas pedagogias em ziguezague é justamente produzir a expressão a partir desse olhar oblíquo, desse saber invisível, precipitado e urgente.

Essa localização sinuosa e de perfil, frente a textos clássicos e hegemônicos, revela uma estratégia latino-americana que, segundo Josefina Ludmer, utiliza estrategicamente seu posicionamento subalterno nas relações de poder desfavoráveis ao sujeito subalterno. O sujeito na prisão desenvolve seu saber a partir da negação do mesmo

6 → É necessário teorizar sobre esses ângulos de desvio do olhar: olhar de lado, em ziguezague, de baixo para cima, com o olhar cabisbaixo (Ayra Carrión, "La mirada cabizbaja: una escena de la violencia geológica-política en Neltume," em *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*, ed. Rita Ferrer (Chile: Ediciones Revista ATLAS, 2016)). Me aproprio da noção de *perfil, mirar quebrado e zigzagueo* de Pedro Lemebel, como olhares que marcam o Sul. Lemebel nos ajuda a revelar um estado de incerteza proveniente do coração dos atravessados, esses sujeitos decididos a cruzar e a interromper. O olhar em ziguezague proposto por Pedro Lemebel, assinala um olhar a partir de uma inclinação (ou virada) que permite tornar visível o desaparecido e articular visões, ações e textos para reconstruir identidades e políticas. Para mais sobre as monabras evasivas e em ziguezague, ver: Pedro Lemebel, *Loco Afán* (México: Editorial Planeta, 2009), 166-67. Veja também o artigo de Jorge Díaz, "Imagen colonizadora/Imagen refractaria. Una crítica a las metodologías extractivistas de la academia del performance," em *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*, ed. Rita Ferrer (Chile: Ediciones Revista ATLAS, 2016).

("saber sobre o não dizer" ou "dizer sobre o não saber"⁷), o que implica uma academia que zigzagueia, que desvia e até suspende a linearidade da razão e a disciplina como motor principal. Assim, esse saber aloja-se nas fronteiras das disciplinas acadêmicas e das práticas universitárias, em seus cantos e limites.

Segundo Rancière, em seu texto *En los bordes de lo político*, são os limites que alcançam o contato entre os diferentes, é ali que reside a política como a possibilidade de contato e do pacto com o outro.⁸ Particularmente importante é a leitura da tragédia realizada pelas mulheres presas, algumas delas iletradas, outras delas falantes do *náhuatl* e de outras línguas indígenas; quase todas são mães; e em sua maioria com o ensino médio incompleto. Essas enunciações "deslinguadas" (*mal-dichas, mal-ditas*) produzem cenas e personagens que transformam o enredo da tragédia e os contornos de *Antígona*, convertendo-a em agente de transformação dos contratos entre Estado e sujeito. Para isso contarei (como um dar conta e um enumerar) com sete estratégias visuais, corporais e narrativas com as quais as mulheres presas atravessaram o texto, a partir de formas de apropriação – em zigzague e tropeços – de sua realidade.

II. ATRAVESSAR O CORPO, METER A LÍNGUA: LEITURAS CAMBALEANTES, AO TRASPIÉ E EM ZIGUEZAGUE

A seguir, pretendo analisar as estratégias de interrupção e intervenção no texto, entendidas como tropeços, *traspies* e movimentos em zigzague. A leitura a partir do grito, ruído e barulho persistentes na prisão requer operações em zigzague, que rompem a linearidade e o disciplinamento tanto da academia quanto da prisão. Assim, uma forma de ruptura acontece ao se inverter a topologia da citação e redirecionar o que se entende por conhecimento legítimo: da nota de rodapé à citação ao *traspie*.

As citações de rodapé fundamentam o saber do que se considera

7 → Josefina Ludmer, "Las Tretas del Débil", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1985), 48, 52.

8 → Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*, trans. Alejandro Madrid (Buenos Aires: La Cebra, 2007).

uma voz autorizada, aquela que cancela o ruído e o barulho e credencia o saber autorizado; as citações ao *traspíe* são capazes de validar as vozes não autorizadas e os arquivos imprevistos (não apenas pela academia, mas pelo saber racional moderno). Portanto, refiro-me a um conceito que seja capaz de acolher o ruído para tentar ler a partir de baixo, do lugar do sujeito que o produz: um espaço agitado e desautorizado. As notas e chamadas ao *traspíe* têm a função, como nas citações, de convidar outros saberes especializados, reconhecidos ou adjacentes – às vezes cotidianos – que dão autoridade e lugar ao texto.

Bolívar Echeverría traduz isso como um ato decolonial, um contato – desgastado/rachado – com a modernidade a partir do sul. Esse contato com a modernidade, segundo Bolívar Echeverría, não representa um programa de vida adotado por aqueles outros, mas antes parece mais uma fatalidade ou um destino inquestionável – trágico – ao qual nos submetemos.⁹ O olhar de perfil, o tropeço ou *traspíe* e o *ziguezagueio* é a forma em que o “sul” reusa essa modernidade que o devasta; essa que provém do capitalismo acendrado e do patriarcado violento e racista. Uma forma de resistir a essa modernidade é introduzir a lógica do desvio ou do segredo, através do indecifrável ou caótico; ou seja, como ruído irreconhecível.¹⁰

A citações ao *traspíe* partem de uma pedagogia do ensaio-erro, a errância – o movimento oblíquo e em ziguezague – e de uma aproximação a partir da ignorância estratégica. Lacan fala da ignorância aprendida, Walter Kohan retoma essa proposta interpretando-a como um “*como sí*”..., de agir como se não soubéssemos. Uma espécie de pedagogia de uma ignorância que sabe: como se cada tentativa fosse nova, como se as falhas não contassem. Representa assim algo da

9 → Bolívar Echeverría, “Imágenes de la ‘blanquitud’” en Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, y Pablo Lazo Briones, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen* (México: Siglo XXI, 2007).

10 → Para saber mais sobre a lógica do segredo como manobra decolonial, assisti à palestra de Rian Lozano “Maniobrar la Ausencia”, apresentada no Coloquio *Pedagogies of Art and Violence in the Américas*, 26-29 de abril, 2019, en el King Juan Carlos I of Spain Center, New York University. Para maior elaboração em torno do ato de recusa como resistência, ver Eve Tuck y Wayne Yang, “R. Words: Refusing Research”, en *Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*, eds. Django Paris and Maisha T. Winn (California: University of Southern California Press, 2013), 223-248.

ordem do que é imprescindível eludir para continuar um processo. Sabemos que algo aconteceu, o evento é reconhecido, porém ainda assim continuamos “*como si*” nada.¹¹ Esses tropeços incorporam ao texto principal o saber adquirido com o deslize, a interrupção e o desvio. Atender ao *traspíe* nos obriga a interromper o texto lido; ziguezagamos, nos cambaleamos e tropeçamos: erramos. Walter Kohan apresenta da seguinte maneira:

El errante es el que se juega el cuerpo en el encuentro con otros cuerpos, el que, en su pensamiento, en sus escritos, se juega corporalmente la vida para cambiar la vida, para interrumpir la vida donde no es vida, para permitir el nacimiento de una vida otra, nueva, inexistente hasta el presente.¹²

As citações ao *traspíe* incorporam ao texto principal o saber adquirido a partir do tropeço (deslize, interrupção, desvio). A citação ao *traspíe* consiste em uma citação-encontro, que vincula o texto original com algo da ordem do presente, do atual e do local dos sujeitos à margem da modernidade. Trata-se de validar o saber que provém do ruído (o eco, a gritaria, as exclamações, os murmúrios, o barulho), onde a mensagem é incompreensível. Atender ao *traspíe* nos abriga a interromper o texto lido, nos desviamos, erramos. Essa manobra nos permite incluir na produção do curta tanto as hesitações como os tropeços e “escorregões” ocorridos durante as leituras de textos na prisão, derivados da *Antígona* original de Sófocles em sua descida para o sul, tais como a *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro e a *Antígona González* de Sara Uribe.¹³

Um exemplo disso é o *traspíe* no texto *Antígona González* de Sara Uribe, que desloca a voz de *Antígona*, da tragédia de Sófocles, para a

11 → Assim descreve Walter Kohan “...comenzando casi siempre de nuevo, *como si* cada estación, cada ciudad, cada etapa de sus viajes significaría volver todo al inicio. Como si cada escuela abierta fuera la primera escuela, como si cada día entrando a una escuela fuera la primera entrada a una escuela”. Walter Kohan, *El Maestro Inventor: Simón Rodríguez* (Caracas: Ediciones del Solar, 2016), 69. Os itálicos são da autora.

12 → *Ibid.*

13 → Griselda Gambaro, *Antígona Furiosa* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997); Sara Uribe, *Antígona González* (Los Angeles: Les Figues Press, 2016).

de Sandra Muñoz, que busca enterrar seu irmão desaparecido em Tampico: “Sou Sandra Muñoz. Vivo em Tampico, Tamaulipas e quero saber onde estão os corpos que faltam. Que pare já o extraviado. Quero o descanso dos que buscam e dos que não foram encontrados. Quero nomear as vozes das histórias que ocorrem aqui!”¹⁴

Uma leitura de um clássico, desde uma lógica pedagógica em ziguezague, demanda a apropriação do texto “original” pelas políticas e epistemologias do lugar (do Sul). Isso nos permitiu intervir no texto clássico, a partir da única forma em que Žizek (tomando de Benjamin) assinala como possível: gerar o produto químico, a tinta, que permite que a película original se revele. Isso dá lugar à *des-coberta* do original pelo *advenedizo* (arrivista), como uma leitura da descida que entende o texto enquanto algo aberto à interpretação, ou seja, como se o seu poder só pudesse ser revelado no futuro, quando nas mãos dos leitores. Vejamos:

Uma coisa é certa: o único modo de ser fiel a uma obra clássica é assumir esse risco; evitá-lo, manter-se fiel à letra da tradição é a forma mais segura de trair o espírito da peça. Em outras palavras, a única forma de manter viva uma obra clássica é tratá-la como se fosse uma obra “aberta”, orientada permanentemente para o futuro, ou, para usar uma metáfora de Walter Benjamin, agir como se a obra clássica fosse um filme cujo revelador só tenha sido inventado mais tarde, de maneira que somente na atualidade podemos obter a imagem completa.¹⁵

Essa manobra especial, derivada da citação de rodapé, dando pé, abertura para autores e experiências não hegemônicas, construiu formas de ler com muitas interrupções. Uma leitura com costuras e tropeçadas, cambaleante: um verdadeiro avanço prestes a tropeçar.¹⁶

14 → Uribe, *Antígona González*, 8.

15 → Slavoj Žizek, *Antígona*, trans. Francisco López Martín (Madrid: Ediciones Akal, 2017), 8-9.

16 → Jorge Huertas em *Sua Antígonas: Linaje de Hembras* fala da ação de Antígona como uma série de tropeços: “Aquí está, hermanas mías, resumida en la letra apretada de pocos artículos una larga historia de lucha, tropiezos y esperanzas.” Jorge Huertas, *Antígonas: Linaje de Hembras* (Buenos Aires: Editorial Biblos 2002), 28.

Paradoxalmente, a hesitação com respeito ao original, acolheu os diferentes chamados que registravam uma certa personificação da presença,¹⁷ que incluíram a experiência, o conhecimento e os saberes desses corpos detidos e encarcerados. Assim expressa Sara Uribe o tropeço com a tragédia original: “Quem é Antígona desta cena e o que vamos fazer com suas palavras? ...o que vamos fazer com todas as demais Antígonas? Não queria ser uma Antígona...mas me tocou.”¹⁸

38

Assim, em nossas classes na universidade e a partir dessas pedagogias oblíquas, temos gerado encontros (tropeços) inesperados de experiências pessoais das presidiárias com conceitos acadêmicos. Na classe, com as estudantes convidadas do projeto cinematográfico *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*, uma revisão de *Antígona* do sul, lemos Foucault sendo interferido por Ann Stoller; Gloria Anzaldúa interrompendo Octavio Paz; Chela Sandoval tropeçando com Jacques Lacan; e Rivera Cusicanqui ou Maria Lugones irrompendo nos textos de autores decoloniais críticos da modernidade (Dussel, Quijano, Mignolo).

Nesse caso, a academia e os cânones hegemônicos são interrompidos por autoras que os desviam, realocam e, paralelamente, produzem errâncias e desvios na disciplina carcerária e acadêmica. Assim, cada vez que citamos um intelectual acadêmico reconhecido, nos tropeçamos com o seu duplo ou sombra “detida” ocasionalmente na nota de rodapé. É desse modo que interrompemos o cânone hegemônico,¹⁹ com um texto liminar. O ato teórico (como pensamento crítico) é assim possível desde o Sul – gerando um processo de ambulância ou errância,²⁰ de interrupção da origem e destino do saber, adiando sua chegada, como assinala Said em seu texto “Teoría Ambulante”.²¹ Dessa maneira, a possibilidade de teorizar se dá ao

39

17 → Diana Taylor, “Presente. Políticas de la Presencia,” trans. Antonio Prieto, *Investigación Teatral* 8, no. 12 (Agosto - Diciembre 2017).

18 → Uribe, *Antígona González*, 10.

19 → Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990), 2-10.

20 → Kohan, *El Maestro Inventor*, 67-70.

21 → Edward Said, “Teoría Ambulante,” en *El Mundo, el Texto, y el Crítico*, trans. Ricardo García Pérez (Barcelona: Random House Mondadori, 2004).

errar, interromper, diferir ou suspender o processo de significação.²²

Sob esses códigos de suspensão e difração, pudemos “listar” sete notas ao *traspíe*, sete diferentes desvios, errâncias e tropeços com o texto original,²³ que agora apresentamos.

III. TRASPIÉS: ESTRATÉGIAS DE INTERRUPÇÃO E DO OUTRO NO TEXTO ORIGINAL

PRIMEIRO TRASPIÉ

Resistência às tarefas de cuidado: Antígona e as más mães. Construção de um sujeito político

Quando tratamos da descida da tragédia de Antígona para o sul, as transformações que ocorrem em sua personagem de mãe/irmã e na figura de cuidadora/protetora adquirem especial relevância. As estratégias que denominei de *traspíes* (tropeços com o texto clássico) ao contrapor-se às *notas de rodapé* (apontamentos de corpos textuais legítimos e letrados) dão conta de como a leitura realizada pelas mulheres presas transforma o enredo do texto clássico ao tropeçar com ele pela via da crítica ao cuidado. É justamente no princípio da tragédia, quando Antígona convida Ismene a desobedecer a autoridade para proteger a família, que se visibiliza essa prática do cuidado. “É o que eu tinha a te dizer; mostrarás agora se és nobre ou se, embora filha de nobres, és vilã.”²⁴

Antígona protesta contra a recusa de Ismene em ajudar a enterrar seu irmão, aludindo ao seu dever para com os pais. A crítica ao sistema de cuidados situa Antígona, em primeiro plano, ao recordar o sacrifício da filha e sua conseguinte captura e confinamento. Antígona dá a própria vida por seu irmão. Dolores fala do “desejo de cuidar” e de quem o cumpre, como um assunto de gênero. Os cuidados são uma “espécie de ampliação das tarefas da ‘maternidade’, isto é, das tarefas

40

22 → Stuart Hall, “Identidad, Cultura y Diáspora”, en *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, 2010).

23 → Žižek, *Antígona*, 8-9.

24 → Sófocles, *Antígona*, 36-39.

que são realizadas depois do parto e que não tem relação direta com os aspectos biológicos da maternidade, é uma maneira de estender aos adultos os benefícios que desfrutavam quando pequenos.”²⁵

Moira Fradinger, em seu texto *Binding Violence*, traça a descida de Antígona ao sul como uma transformação da tragédia, em um relato que narra a construção de mulheres como sujeitos políticos e coletivos.²⁶ A crítica europeia, diz Fradinger, não reconheceu essas transformações, que desde os anos 60 ocorreram de maneira particular na América Latina, como uma intervenção ou releitura válida da tragédia clássica. Não tem considerado essas derivações a partir de uma intervenção de gênero, ou seja, relativas às relações de poder que se dão entre o masculino e o feminino; além de muitas outras derivas raciais, etárias, linguísticas, que a tragédia tem derivado no sul. Fradinger demonstra extraordinariamente como os corpos deixaram de representar a mãe que procura seu filho para representar os desaparecidos de todos e todos os corpos em busca de sepultamento. Aparentemente, a descida para o sul transforma Antígona, a cuidadora e protetora, em um sujeito político que coletiviza a sua agência.

Dessa maneira, a maternidade e as mulheres que a defendem se constituem em sujeitos políticos. Em *Antígona Vélez* – por exemplo – se estabelece que “esqueceram que Antígona Vélez foi a mãe de seus irmãos”.²⁷ Em uma palestra realizada na Universidade Livre de Berlin, Fradinger afirma que Antígona também representa “uma coleção de mulheres sobrevivendo na tentativa de ser mulher”.²⁸ A Antígona de Huertas *Linaje de Hembras* ou a *Antígona González* de Sara Uribe representam as mães que não correspondem à tradição, que questionam a família e a nação. Em sua descida ao sul, o curta-metragem *Cihuahatlán: Antígonas de Santa Martha*, antecipa o sujeito feminino como um sujeito coletivo, ou seja, mais como mulheres que buscam

41

25 → Dolores Juliano, *Tomar la palabra. Mujeres, discursos y silencios* (Barcelona: Editorial Bellaterra, 2017), 97.

26 → Moira Fradinger, *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins* (Stanford: Stanford University Press, 2010).

27 → Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez* (Villa Constitución, Córdoba: Ediciones Clásicas Literarias, 1998), 40.

28 → Moira Fradinger, “Charlas Margarita von Brentano” apresentado em 30 de maio de 2018 na Universidade Livre de Berlin.

descanso e reparação do que como mães que lamentam de forma individual a perda de um filho, irmão ou de outro membro da família. Transcende assim esse sujeito único – o materno – que enterra outro corpo individual; característica que, segundo Fradinger, parece prevalecer principalmente na Europa.

Antígona se constitui – a partir desses *traspíés* – como sujeito da abertura, ambiguidade, multiplicidade e interrupção da versão original da irmã/filha que desobedece e morre sozinha.

SEGUNDO TRASPIÉ

O corpo e língua das mulheres presas: tropeços com a própria língua

Grande parte das mulheres presas – com quem trabalhamos nesse curta-metragem – falam o náhuatl como primeira língua. Algumas delas o introduziram como a língua que Antígona deveria falar. A intervenção náhuatl ocorreu em *ziguezague*, como pequenos desvios do espanhol para as línguas indígenas. Nesse momento, tivemos que parar e pensar juntos. Esses tropeços de outra língua, com o texto de *Antígona*, nos levaram a considerar os altos riscos da apropriação de seu drama com linguagens, roteiros, personagens e encenações não somente alternadas, mas alteradas. Permitiram incluir autorias que interferem e redirecionam os textos lidos.

Um exemplo dessa difração foi o desejo das mulheres presas de que a personagem Antígona no curta-metragem fosse morena, falasse em náhuatl e *estuviera entrada en carnes y en años* (fosse corpulenta e com idade avançada). Antígona seria indígena, seria morena, falaria náhuatl e estaria presa. Surgiria de *Cihuatlán*, lugar que uma das mulheres da oficina traduziu como cova – em náhuatl.

Um *traspíé* singular ocorreu enquanto decidíamos o título do curta. Algumas das mulheres presas já haviam se apropriado da lógica do tropeço e quiseram tirar a *Antígona* da cova, como na versão de Griselda Gambaro, e situá-la circulando pela prisão.²⁹ Assim, elas conciliaram o título do curta-metragem em torno da tradução da palavra

42

29 → Gambaro, *Antígona Furiosa*, 1.

cova como *Cihuatlán* e concordaram com o título: *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha*.

Desse modo, o texto original – o clássico – pôde ser marcado pela experiência, a língua, a cor; e a experiência com a qual é possível interromper, adiar e suspender seu sentido original. É que Antígona do Sul é especialista em suspensões, errâncias e difrações. Gestos com os quais Said recomenda a leitura e a produção de teoria. Ou seja, ler a partir do efeito de apropriação do desvio e da interrupção do sentido esperado ou hegemônico.

O tropeço de algumas mulheres presas com a língua materna – o náhuatl – permitiu, então, uma tomada de posição frente ao texto original. Tomar posição é tomar posse do corpo. Quando aparece a língua, aparece também o corpo como uma política da aparição e da *corporalización*, entendidas como “políticas da presença”.³⁰ Fazer a língua náhuatl presente, possibilita fazer presente o próprio corpo. A língua – náhuatl – fala a sua própria trama. O corpo feito presente – material –, gestado em inclinação à presença, a partir do que é mais íntimo e próprio: a língua materna. Falamos sobre esse curta-metragem; deixou de ser *actora* do enterro para ser o próprio corpo preso que busca descanso. As mulheres presas puderam deixar de considerar Polinice enquanto objeto de cuidado e amor para considerar a si mesmas como objeto de amor, cuidado e descanso.

Esse deslocamento, em que as mulheres passam a ser seu próprio objeto de cuidado, permitiu decifrar as estruturas patriarcais, jurídicas (as vinculadas à lei) e do castigo, assinalando os dois sistemas que as converteram em cuidadoras antes de sujeitos (o sistema familiar patriarcal e o sistema jurídico e penitenciário). A língua própria permitiu o desliz do corpo de Polinice para o próprio corpo: são elas as que necessitam ser cobertas e cuidadas. O corpo de Polinice pode então se converter em um corpo marcado pela raça e pelo gênero, falado por elas, em sua própria língua.

30 → Taylor, “Presente,” 11.

TERCEIRO TRASPIÉ

O protesto e a desobediência: Antígona como Pagadora

Ainda que os gritos sejam comuns na prisão, o grito que expressa a desobediência – como o de Antígona de Sófocles – não é. Com o objetivo de poder significar o delito e, assim, a forma de desobediência a partir de outras derivas que não fossem jurídicas, procedemos à “suspensão” da sentença judicial e seus argumentos e a ampliação emocional e narrativa da experiência da presa em relação ao ato que a levou à detenção (tráfico de drogas, roubo, homicídio), em geral delitos relacionados à família, sua proteção e cuidado.

As mulheres presas criaram uma categoria, um tipo muito comum de ato pelo qual as mulheres ingressam nas prisões: *Pagadoras*. As *pagadoras* são mulheres que ingressam na cadeia do sistema criminoso, muitas vezes, devido à demanda de algum familiar: esposo, pai, irmão.³¹ O papel da pagadora – e assim de mulher/mãe cuidadora – pode ser visto no fragmento de Antígona de Sófocles abaixo. Refiro-me a uma forma de entender a desobediência ou a prática de um crime ligada à família, “aos que estão abaixo”, e não ao poder, “os que estão acima”:

Age como te parece melhor; a esse eu enterrarei. Se ao fazê-lo tiver que morrer, que bela morte será! Amada repousarei com ele, com meu amado, criminosamente pura, por mais tempo deverei agradecer os lá debaixo que os cá de cima. Lá repousarei para sempre. Tu, se te parece, descursa o que honram os deuses.³²

As mulheres presas entenderam essa passagem como uma razão para sua desobediência e, portanto, da prática do delito relacionada à preservação do cuidado familiar. Revelar que a obediência à família configurou o delito alterou sua identidade como mulher e como

44

31 → Elena Azaola, “Mujeres invisibles: las cárceles femeninas en América Latina”, *Revista Nueva Sociedad* 208 (marzo-abril 2007).

32 → Sófocles, *Antígona*, 5.

delinquentes. Não eram delinquentes que não cumpriam a lei, eram mulheres obedientes a outro sistema, a outra lei: a patriarcal.

Apontamos aqui com Jean Franco ao que ela denomina como “luta contra a apropriação do significado levada a cabo pelo estado.”³³ As citações ao *traspie* podem reforçar essas lutas pela reinterpretção, contra a apropriação do significado jurídico e político das ações vinculadas à criminalidade das mulheres. Refiro-me ao caráter *pagador* desses atos: as mulheres costumam entrar no crime por meio do convite ou coerção dos homens de suas famílias e no cárcere mediante um juiz que sanciona a sua participação como autônoma e central. Duas faces de um mesmo poder que as submete a uma lei cega e alheia às suas ações.

QUARTO TRASPIÉ

Interrupção do tempo e espaço carcerário

O desvio do tempo morto, o tempo de castigo na prisão é um dos troços fundamentais que permitiu a releitura de *Antígona*. O cárcere tem uma relação particular com o tempo, que é controlado a partir de três chamadas ou contagens diárias: é necessário deixar tudo e, sob ameaça de punição, fazer filar e gritar “Presente”. Os corpos no cárcere são representados a partir de oximoro: um grito que evidencia sua presença, em um corpo ausente por involuntário.

O curta-metragem *Cihuatlán: Antígonas de Santa Martha* foi construído em oficinas na prisão, todas as segundas das 10 às 17 horas (2017-2018), a partir de oficinas de roteiros, leitura crítica e uso de câmara. O curta-metragem convida a presença voluntária do corpo da presa – um corpo, de outra maneira, sempre involuntário e ausente – e inaugura um tempo autônomo e livre, em que as presas estão onde querem estar e habitam um tempo produtivo, ao invés do tempo morto em um espaço controlado de punição. Estudantes de pedagogia, direito, artes plásticas, antropologia, ciências políticas, bolsistas, estudantes de pós-graduação, serviço social, ativistas e pesquisadoras debatem e trabalham com as mulheres presas. As estudantes

45

33 → Jean Franco, “Sobre la imposibilidad de Antígona”, en *Las Conspiradoras: La representación de la mujer en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 175.

também fabricam a presença em uma sala de aula da universidade, aquela construída dentro da classe, a que surge nos limites do saber acadêmico e do que precisa ser resolvido como sociedade.

O trabalho fronteiro entre a academia e a prisão permite a negociação das três chamadas da lista presidiária. As mulheres que participam da aula podem – às vezes – faltar a uma chamada. Nessa aula errante³⁴ – entre presenças voluntárias e involuntárias, salas de classes acadêmicas e carcerárias – fabrica-se tempo e espaço livre na prisão.

4.1 INTERRUPTÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO ACADÊMICO

No deslocamento da academia para o cárcere, as formas de disciplinamento acadêmicas também são interrompidas. Nos dias que entramos na penitenciária (todas as segundas, durante 2 anos), temos que utilizar um dia inteiro de trabalho (as estudantes negociam as suas ausências em outras aulas, ponto central do trabalho). A filmagem requer tempo e, muitas vezes, um tempo contínuo.

O trabalho no cárcere demanda atenção ao espaço, atenção ao que se diz em meio ao ruído incontrolável, a um trabalho em um espaço aberto e constantemente interrompido e vigiado. A Palapa que utilizamos como sala de aula – uma sala pequena (espaço das mulheres que aguardam sentença) – não tem parede, fica no meio do pátio e coleta odores, ruídos e presenças. O trabalho a partir da perspectiva das pedagogias ziguezagueantes e errantes demanda a construção de uma aula com tempo e espaço livre, que seja capaz de trabalhar com todo tipo de mulheres, que cometeram todo tipo de delitos, sem distinção ou seleção.

As palavras do texto de *Antígona* de Sófocles emergem e, a partir desse tempo e espaço recriado como livre, são coletadas e ressignificadas. Jason Wozniak nos fala da reinvenção da aula como um presente do tempo: “en la escuela el futuro está abierto, los estudiantes tienen tiempo para convertirse en lo que ellos quieren llegar a ser; se

34 → Kohan, *El Maestro Inventor*, 67.

les da tiempo para convertirse de múltiples formas.”³⁵ Nesse espaço, interrompe-se o juízo de valor em relação às mulheres consideradas criminosas, incorpora-se a análise crítica, tornando-as presentes e com a possibilidade de se converterem – ficcionalmente – no que elas não imaginaram vir a ser.

Como exemplo dessa conversão, em uma das cenas do curta-metragem, as mulheres presas optam por vetar o azul e o bege (cores presidiárias que denotam mulheres sentenciadas e sentenças em processo) e filmar vestidas de cores ao escapar da cova. A cor cancela o processo e assim o sujeito do delito, que descobre outros tempos e espaços ao não morrer enforcada, como marca a tragédia: “Obedientes às determinações do Senhor desvairado, apuramos isso: no fundo da tumba vimos Antígona suspensa pelo pescoço, enforcada com um lenço de finíssimo linho”.³⁶

QUINTO TRASPIÉ

As presas como especialistas

Um evento definitivo, que deu pé (*traspíé*, ao trabalhar com o que se atravessa) à trama do curta-metragem, foi o terremoto no México, em 19 de setembro de 2017. Justo nos dias anteriores trabalhávamos o fim do curta-metragem. Tínhamos filmado as cenas da sepultura de Polínice, aquela que remete a desobediência da sepultura, com o grito de protesto e a cena colorida da cova. Porém, não tínhamos um final que desse conta da força da presença das presas, de seus *traspíés* ao integrar o náhuatl, dos tropeços ao trabalhar a crítica às práticas de cuidado e da interrupção do espaço e do tempo disciplinar e punitivo.

As cenas de desolação em alguns lugares da Cidade do México, vistas na televisão devido ao terremoto – edifícios destruídos e famílias a busca dos corpos de seus entes queridos – permitiram que as mulheres presas antecipassem seu lugar como mulheres qualificadas para a sobrevivência e o cuidado a partir de outro ângulo. Antígona na cova, enforcada, não seria o seu destino. Elas sairiam da cova – em

35 → Jason Thomas Wozniak, “Introducción del traductor a la edición inglés”, em Kohan, *El Maestro Inventor*, 25.

36 → Sófocles, *Antígona*, 1219-1221.

cores – para trabalhar nas buscas e para desenterrar os corpos sepultados pelo terremoto. Se converteriam em Antígonas escavadoras ou desenterradoras.

O terremoto permitiu que elas se antecipassem como mulheres especialistas em colapsos pessoais e coletivos, mulheres escavadoras e buscadoras de corpos perdidos, inclusive seus próprios corpos. Os terremotos de 19 de setembro de 2017 foram vivenciados, no confinamento, como perigos dos quais saíram ilesas, em parte devido à forma como enfrentaram as normas penitenciárias, ou seja, desobedecendo as mesmas ao se recusarem a retornar às suas celas imediatamente após o terremoto.

A partir desse lugar de resistência e desobediência grupal, as presas se constituíram como um coletivo de Antígonas e construíram o fim do curta metragem. Elas, *las Antígonas de Santa Martha*, as trágicas, as peritas em desabamentos, especialistas em desmoraamentos e cataclismos, conheciam o caminho para a Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Todas as segundas, percorriam o caminho para a sala de aula, para participar das oficinas com o projeto *Mujeres en Espiral*. Pediram que o curta-metragem finalizasse com elas na frente de um auditório, falando à comunidade universitária acerca de estratégias para evitar serem sepultadas pelos escombros de uma sociedade e de uma cidade em colapso. Não sepultar, mas sim desenterrar era a sua tarefa.

Após a desobediência coletiva – um ato que destaca o perfil de Antígona – elas decidem que o fim do curta seja uma trama que evidencie seu poder para além da família e do Estado (aqui elas negam Antígona e sua submissão à família). Nenhuma delas colocou a corda em volta do pescoço. Ao invés disso, a utilizam para sair do confinamento. Cenas semelhantes às descritas por Griselda Gambaro, quando Antígona tira a corda do pescoço e sai para conversar nos cafés e nas ruas de Buenos Aires.³⁷

Como final do curta-metragem, decidimos que as mulheres presas transmitiriam seus conhecimentos no seio da UNAM, da academia universitária. Utilizando a técnica Chroma, levamos as mulheres ao

37 → Gambaro, *Antígona Furiosa*, 1.

Museu Universitário de Arte Contemporânea (MUAC/UNAM) para dar palestras como especialistas em deslizamentos, exumações e desenterramentos. Elas queriam se apresentar, no cenário de perda e de urgência social, como agentes e especialistas; e ajudar a curar tantas perdas. O fim do curta narra essa intervenção do saber das mulheres reclusas na universidade, a partir da produção de um *Manual para sobreviver los derrumbes* – uma série de ações e estratégias de sobrevivência para que não acabassem enterradas, como foi o caso da Antígona de Sófocles e delas na prisão.

O fim do curta-metragem transforma o ruído e o barulho da prisão em palavras claras, ditas a uma comunidade universitária por meio de intervenções verbais precisas acerca de saberes – tropeços com o texto – desenvolvidos por mulheres que perderam tudo. Surge em um momento estratégico, com o aumento dos colapsos físicos e sociais, os desaparecimentos e a necessidade da busca de corpos e sepultamento dos encontrados, no México; quando o México se une no terremoto de 19 de setembro de 2017.

SEXTO TRASPIÉ

Pedagogias de protesto

Na segunda-feira seguinte ao terremoto, as presas nos receberam com um relato excepcional. Elas nos contaram que as agentes penitenciárias, seguindo a disciplina da prisão, queriam que as presas retornassem às suas celas imediatamente após o terremoto. A impossibilidade de movimento na prisão é por si só inquietante, em um terremoto é impensável. Elas resistem, desobedecem e organizam um plantão na sala pequena – espaço de aulas, onde a UNAM está presente todas as segundas-feiras. Protestam. Gritam. Não iriam permitir que as trancassem até que se certificassem de que não havia riscos.

Elas nos contaram com orgulho como foi que desobedeceram. Como obrigaram a instituição a escutá-las? Elas geraram uma coletividade que é capaz de recusar um mandato na prisão, que é capaz de protestar coletivamente. O ato de desobediência marcado pela tragédia de Antígona é atualizado no curta-metragem, mas com um desvio: é a desobediência para proteger a própria vida, não a dos outros. O

cuidado se volta para si mesmas.

As citações ao *traspié* e a inclinação/precipitação da academia em direção aos seus limites nos permitiram processar e decifrar o ininteligível e confuso – o barulho na prisão e o silêncio das mulheres presas – em demandas; nos apelos claros e precisos à justiça, à igualdade; e à geração de novas alianças, especialmente aquelas que fomentam a confiança e a solidariedade entre as mulheres e os setores limítrofes com a academia. Em ziguezague e tropeços – desviando – se constrói a trama que permite a fala de mulheres presidiárias nas fronteiras da academia.

NOTAS AO TRASPIÉ

Pouco depois de apresentarmos o curta-metragem em algumas salas da Cidade do México, nos demos conta que Cihuatlán não significa cova. Columba, nossa participante ativa que aprendeu espanhol na prisão, não somente nos convenceu da relevância de um título em náhuatl para o curta, como também de seu significado equivocado. Nenhum dicionário ou falante de náhuatl reconheceu a tradução de Cihuatlán como cova. Cihuatlán é, descobrimos depois, o lugar onde nasceu Columba. Em náhuatl, Cihuatl significa ‘Mulheres Bonitas’ (‘Mujeres hermosas’) e Cihua-tlán significa Lugar de Mulheres Bonitas (Lugar de mujeres hermosas) – um povoado e município da Região Litoral Sul, no estado de Jalisco, México. A prisão como lugar de mulheres bonitas pôde se consolidar, de maneira efêmera, com o trabalho de tradução, de apropriação e releitura de uma obra grega por mulheres deficitárias.

É importante sinalizar que Columba é acusada de homicídio e sabemos que está detida há 8 anos na prisão, sem provas convincentes. Seu processo judiciário tem sido lento e cheio de arbitrariedades. Columba desenvolveu seu espanhol na prisão e após seu julgamento decidiu não falar mais a sua língua nativa. Segundo ela nos conta, o juiz a tratou como ignorante ao defender-se em náhuatl e não em espanhol. Ela não tinha tradutor, o que é considerado uma violação de seus direitos como detida. A intervenção em ziguezague de Columba

reflete de forma extraordinária a possibilidade de interromper os saberes dominantes e incluir sua experiência, o seu saber no corpo textual. O que entendemos como pedagogia do tropeço.

Foram esses tropeços, movimentos errantes e em ziguezague que abriram espaços e tempos inesperados tanto para as mulheres na prisão como para estudantes, artistas, ativistas e pesquisadoras acadêmicas. Antígona morenas, falantes de náhuatl, vestidas de cores e sem a corda no pescoço vieram à Universidade para espalhar seu pó dourado sobre os corpos de dezenas de estudantes, como um ritual de desenterramento e um despertar inesquecível.

50

O autor não deixou vestígio. Quando a primeira sentinela do dia nos alertou, todos fomos tomados de aflitivo espanto. O corpo tinha sumido. Não que o tivessem sepultado. Estava coberto de uma leve camada de pó para evitar o sacrilégio.³⁸

■

38 → Sófocles, *Antígona*, 252-256.