

> *Sonidos de la muerte:* deslocamentos entre presença e não presença na escuta do testemunho

> *Sonidos de la muerte:* displacements between
presence and non-presence in listening to testimony

por **Patricia de Souza Matias**

Doutoranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa História e Crítica de Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: pdsmatias@yahoo.com.br. Orcid: 0009-0000-6965-2451.

Resumo

A sociedade contemporânea compreende o mundo principalmente a partir da visão e constitui seus discursos repletos de metáforas visuais. Por outro lado, a violência traumática, por sua complexidade e radicalidade, destrói as estruturas tradicionais do pensamento e da produção de sentidos, o que exige formas alternativas de transmissão e comunicação dos testemunhos, em seus silêncios e suas fraturas. A partir da dupla potência articuladora do som de presença/não presença e de uma sensibilidade sônica, este artigo tem como escopo refletir sobre a escuta na obra *Sonidos de La Muerte* da artista mexicana Teresa Margolles, a partir das relações e tensões entre voz, som, silêncio, ruído, testemunho, violência e feminino.

Palavras-chave: Escuta. Som. Voz. Testemunho. Feminino.

Abstract

Contemporary society understands the world mainly from vision and constitutes its discourses full of visual metaphors. On the other hand, traumatic violence, due to its complexity and radicality, destroys the traditional structures of thought and the production of meanings, or that requires alternative forms of transmission and communication of two testimonies, in their silences and fractures. Based on the dual articulating power of presence/non-presence and a sonic sensibility, this article has as a scope to reflect more than anything in the work *Sonidos de La Muerte* by the Mexican artist Teresa Margolles, based on the relationships and tensions between voice, sound, silence, noise, violence and feminine.

Keywords: Listening. Sound. Voice. Testimony. Feminine.

> Artigo recebido em 31.07.2023 e aceito em 12.04.2024.

*Sob a história, a memória e o esquecimento.
Sob a memória e o esquecimento, a vida.
Mas escrever a vida é outra história.
Inacabamento.
Paul Ricœur*

1 Introdução

Diante de duas guerras mundiais, das ditaduras latino-americanas, das guerras civis africanas, dos conflitos étnicos no Oriente, dos genocídios e das perseguições em massa, conforme o pensamento de Marcio Seligman Silva, o século XX foi o século das catástrofes e dos testemunhos delas nascidos.¹ O desafio da continuidade do humano perdura no século XXI com novas camadas, a exemplo da violência de Estado e do terrorismo.

O testemunho que, neste caso, funciona como propagador de vivências e construtor de memórias é, como afirma Seligmann-Silva, uma “condição de sobrevivência” que rompe com a narrativa negacionista e resgata histórias e desaparecidos.² Segundo o autor, o trauma representa uma diluição do espaço-tempo. Dessa forma, o trauma é “uma memória de um passado que não passa”, logo a imaginação representa um meio de narração capaz de redimensionar os acontecimentos.³ Em outros termos, testemunhar é uma maneira de ver e escutar que requer a aceitação da inadequação, a renúncia ao desejo de domínio, pois, como a teórica do trauma Cathy Caruth discute, ser testemunha de uma verdade do sofrimento, por um evento traumático, é testemunhar a incompreensibilidade desse evento.⁴

Sendo assim, o estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente. Se uma situação traumática se instala na memória como algo que não consegue ser comunicado pelos veículos tradicionais, talvez a arte, como um sistema simbólico aberto, forneça alternativas de enunciação.

Com efeito, os desafios teóricos e metodológicos que as narrativas sobre traumas históricos colocam também trazem à tona “situações mutáveis de mediação e transmissão, que podem requerer novas formas, novos gêneros e

¹ Marcio Seligmann-Silva, *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, 2022.

² *Idem*, *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, 2008, p. 66.

³ *Ibidem*, p. 69.

⁴ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, 1996.

novas mídias para que a memória pública se renove”.⁵ Como também destaca Seligmann-Silva, o recurso à imaginação estética surge nos relatos testemunhais como uma possibilidade de resolver as aporias do testemunho. Estas, por sua vez, segundo o autor, existem apenas sob o signo de seu colapso e sua impossibilidade, devido justamente à dificuldade de estabelecer uma linguagem comum entre quem narra e quem escuta.⁶ O mesmo teórico considera que aproximar o testemunho da arte implica libertá-lo do dever de representação e da esfera da refutação.⁷

A temática dos corpos desaparecidos perpassa inúmeros trabalhos artísticos relacionados a relatos testemunhais na América Latina, muitos dos quais estão ligados aos vestígios materiais das mortes e dos desaparecimentos.⁸ Como argumenta Assmann “[...] o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória”.⁹ Em consonância com o que diz Assmann, a produção artística de Teresa Margolles investiga a construção de um corpo artístico para manifestação e resgate de corpos desaparecidos.

Em sua instalação *Sonidos de la muerte*, o apagamento dos corpos se presentifica em fragmentos de testemunhos que podem ser escutados, sem que se dê a eles uma ordem ou interpretação unívoca, pois o que lhes confere legitimidade não é uma correspondência objetiva e comprovada da realidade, mas sim a urgência de proporcionar um espaço capaz de torná-los audíveis em suas contradições e excessos.

A partir dessa obra, procura-se refletir como a sonoridade no trabalho artístico contribui para a produção de uma escuta singular do testemunho, até então silenciado e de personagens invisibilizadas, considerando os recursos de credibilidade e reinvenção da memória investidos na captura do interlocutor. Interessa investigar a produção de uma escuta não apenas ativa, mas deslocada, fora dos sonares inteligíveis, dos sons categorizados e dos arranjos clássicos. Uma escuta voltada para as cadências inomináveis dos testemunhos, com seus múltiplos silêncios e apagamentos.

⁵ Andreas Huyssen, *Culturas do passado-presente – modernidade, artes visuais, políticas da memória*, 2014, p. 159.

⁶ Marcio Seligmann-Silva, *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, 2008, p.72.

⁷ *Idem*, *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, 2022.

⁸ Maria Angélica Melendi, *Estratégias de arte em uma era de catástrofes*, 2017.

⁹ Aleida Assmann, *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, 2011, p. 264.

2 Testemunho e expressão das memórias traumáticas

Para Walter Benjamin, a noção de catástrofe concerne às continuidades históricas opressivas, ou seja, os passados que não passam, mas ficam se repetindo indefinidamente. É neste sentido que ele critica a historiografia científica, que se constitui no século XIX, fazendo abstração do ponto de vista do presente na investigação positivista do que *de fato foi*. Esta epistemologia histórica tradicional se apoia numa concepção teleológica do progresso que se inscreve na representação moderna do tempo como um *continuum* homogêneo e vazio. Denunciando as implicações políticas desta posição epistemológica pretensamente neutra e universal, Benjamin propõe algo que podemos compreender como uma perspectivação do saber histórico e de sua escrita. Segundo ele, cada presente singular contém um índice “messiânico” capaz de interromper as continuidades: o “tempo-agora” da conhecibilidade do que ficou esquecido, do que não foi carregado no cortejo dos vencedores.

As diversas formas de silenciamento de vozes femininas, os esforços históricos reiterados para confinar as mulheres aos espaços privados e às tarefas repetitivas, destinadas à manutenção das condições necessárias ao exercício masculino da palavra pública e política, certamente estão entre as maiores continuidades catastróficas da história. Entretanto, podemos incluir nesta noção de catástrofe, entendida como repetição estrutural de silenciamentos, também as discriminações racistas e homofóbicas, além das diversas formas de opressão de classe, o que demonstra a atualidade das teses escritas por Benjamin em 1940.

Assim como o teórico denuncia a historiografia classista dos vencedores, enuncia a necessidade de superá-la ao propor uma compreensão da história “a contrapelo”, que recupere a história dos vencidos.¹⁰ A partir dessa perspectiva benjaminiana, o pensamento feminista, ao mesmo tempo em que expõe a invisibilidade da mulher na história oficial, questiona o modo pelo qual a desigualdade entre homens e mulheres se estabeleceu e quais as formas de eliminar essa assimetria. Sob esse aspecto, pode-se dizer que o feminismo atua como uma contramemória, nas margens dos discursos hegemônicos. De acordo com Margareth Rago:

¹⁰ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*, 2012.

Suprimidas da História, [as mulheres] foram alocadas na figura da passividade, do silêncio, da sombra na esfera desvalorizada do privado. O feminismo aponta para a crítica da grande narrativa da História, mostrando as malhas de poder que sustentam [tais] redes discursivas. [...] É claro que se as mulheres foram um dos grandes setores excluídos da História, sabemos que não se trata apenas de recuperá-las em todos os grandes feitos, inscrevendo-as disciplinadamente nos espaços deixados em branco na Grande Narrativa Histórica, masculina e branca. [...] Contudo, também sabemos que não é suficiente refazer todo o percurso já feito, desta vez no feminino.¹¹

A tradição do oprimido nos ensina que o *estado de exceção* que estamos vivendo agora é realmente a norma e, sendo assim, é necessário pensar um conceito de história que seja coerente com esta história. A compreensão histórica surge de maneira surpreendente e inesperada em “instantes de iluminação repentina” nos quais “estamos ou estamos localizados fora de nós mesmos”.¹² Perigo e emergência se iluminam como condições tanto da história (da vida) quanto de sua teoria (conhecimento da vida).

O artista, ao fazer comparação ou questionamento do presente e do passado a partir de sua prática artística, aproxima-se do historiador benjaminiano, para quem a história não é algo fechado ou linear, mas ao contrário, ela é aberta, portanto incompleta, e pode ser constantemente reinterpretada de acordo com o lugar de onde se olha para trás. O passado não passou, ele atua e reverbera no presente e constrói o agora.

Emmanuel Alloa, no Dicionário da Memória Coletiva, define testemunho como “[...] um dos conceitos fundamentais vinculados aos atos memoriais. [...] Marca a passagem de uma dimensão individual a outra coletiva da memória”.¹³ Com efeito, testemunhar é um ato experiencial: não quer representar o passado, mas sim contar uma experiência, com o intuito de que aquilo não mais se repita. O ato testemunhal foge à lógica representacional do passado, erguida na cisão cartesiana entre sujeito e objeto do conhecimento, que tomando o passado à parte de quem o narra, produz a cristalização do próprio passado, encerrando-o. Se não pretende representar o passado (um primado epistemológico), o testemunho pretende, sim, como diz Penna “[...] politizado como instrumento de denúncia” gerar “importantes conflitos” na atualidade.¹⁴

A impossibilidade de expressar o centro do horror, em virtude de o verdadeiro horror ter sido experimentado por aqueles que foram aniquilados ou

¹¹ Margareth Rago, *Adeus ao Feminismo? Feminismo e (Pós) Modernidade no Brasil*, 1995, p.15.

¹² Walter Benjamin, *Op. Cit.*, 2012, p.33.

¹³ Emmanuel Alloa, *Diccionario de la memoria colectiva*, 2018, p. 461.

¹⁴ João Camillo Penna, *A experiência da violência*, 2016, p.118.

pelo muçulmano, aquele que viu a Górgona, a face que representa a impossibilidade de ver, é uma aporia de Auschwitz pensada por Agamben para explicar a *testemunha integral*.¹⁵ O filósofo descreve-a como um vazio, uma lacuna, presente nos testemunhos em forma de um silêncio significativo que, contudo, deve ser interpretado e não reverenciado sob pena de mistificá-lo e obliterá-lo, obedecendo à vontade perversa dos nazistas de apagar os vestígios das atrocidades relatadas pelas vítimas sobreviventes.

Para Giorgio Agamben, o testemunho nasce de uma impossibilidade de testemunhar.¹⁶ O pensamento dialético desse filósofo político recupera a noção de *vida nua*, cuja primeira acepção surge em Aristóteles, contextualizando-a no âmbito do Estado moderno a partir do pensamento de Michel Foucault e Walter Benjamin. A complexidade da expressão *vida nua* concerne à articulação entre a esfera do poder soberano e a vida não qualificada politicamente. Este nexo paradoxal tem como fundamento o poder soberano do Estado moderno que se assenta na exclusão inclusiva da vida nua, porque é em forma de exceção que ela se torna regra.

O sujeito do testemunho, reduzido a uma vida não qualificável politicamente, está, assim, constitutivamente cindido e sua substância é composta por uma dialética entre vivente e falante, não homem e homem, *dessubjetivação* e subjetivação, mulçumano (a testemunha integral) e testemunha sobrevivente. Lugar indefinível, o testemunho se dá em um território onde uma intimidade indivisível representa a potência de dizer, que adquire realidade mediante uma impotência de dizer; representa a possibilidade de testemunhar, implicada em sua impossibilidade. Tais movimentos, conforme o pensador, não se identificam em uma consciência, mas se evidenciam em um discurso lacunar e fragmentário que os configura.

Esse sentido assinala a dualidade implicada no testemunho, impotência e potência de dizer que pressupõe não apenas algo que o antecede, mas também a possibilidade de atestar, convalidar, certificar, mesmo que o certificado seja um resto, um impossível de dizer. No catálogo da exposição Guerra e Pá, lançado pela Daros Latinamérica, a artista colombiana Doris Salcedo escreve sobre a forma como o testemunho funciona dentro do campo artístico:

¹⁵ George Agamben, *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha: homo sacer*, 2008.

¹⁶ George Agamben, *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha: homo sacer*, 2008.

Para a arte, o evento violento permanece inacessível, sempre longínquo, nós nunca o podemos alcançar. Por isso não se trata de narrar, não é uma narração nostálgica de eventos que ocorreram no passado, mas é simplesmente marcar a ausência daquilo que se viveu.¹⁷

Dar um testemunho é narrar acontecimentos do passado, vividos ou presenciados por aquele que se propõe a falar. O testemunho é uma forma de documentar acontecimentos, uma forma de construir a história. Para pensar o testemunho, parto de uma teoria do campo jurídico, a da justiça anamnética. Diferentemente da concepção procedimentalista que se baseia na objetividade e na neutralidade, tem-se aqui a dimensão do testemunho como um acontecimento em si mesmo. O que valida o testemunho não é sua objetividade, tampouco sua completude, mas o fato de carregar em si a capacidade de revelar uma face do acontecimento antes desconhecida por todos e que, no entanto, a todos interpela.

Por outro lado, o testemunho está diretamente ligado à necessidade psicológica que o sobrevivente tem de fazer algo em favor da memória daqueles que não sobreviveram. O ato testemunhal foge à lógica representacional do passado, erguida na cisão cartesiana entre sujeito e objeto do conhecimento, que tomando o passado à parte de quem o narra, produz a cristalização do próprio passado, encerrando-o.

Com efeito, segundo Seligmann-Silva, a base do testemunho consiste em uma ambiguidade: por um lado, a necessidade de narrar o que foi vivido; por outro, a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu. Como o seu registro é do índice, expõe o passado em seus fragmentos, ruínas e cicatrizes.¹⁸

A violência traumática em sua radicalidade e complexidade, conforme sustenta a filósofa Acosta López, faz com que ouvir um testemunho não seja uma tarefa de desvendar uma verdade que de outra forma permanece escondida, mas sim uma tarefa de subversão dos critérios para a audibilidade — incluindo, portanto, os critérios do conhecimento histórico e do que significa lembrar.¹⁹ A violência extrema não só destrói aquilo que toca, como afeta a nossa capacidade para nomearmos, pensarmos, imaginarmos e compreendermos a realidade do terror.

¹⁷ Doris Salcedo, *Documentos Daros*, 2005, p. 127.

¹⁸ Marcio Seligman-Silva, *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, 2008.

¹⁹ Maria de Rosario Acosta López, *Gramáticas de la escucha como gramáticas descoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria*, 2020.

Em nosso contexto latino-americano, a violência de gênero foi e continua sendo utilizada como estratégia de controle e extermínio: desde os corpos violentados e submetidos ao colonizador, até as políticas de controle dos direitos reprodutivos, assédios e violações contemporâneas do corpo feminino. Desta forma, é uma violência que estrutura relações de poder há séculos e é constituinte da formação das sociedades e dos Estados contemporâneos.

3 Escuta e ressonâncias

A arte contemporânea apresenta como uma de suas questões, dentro de sua multiplicidade, a efervescência de uma poética ligada à memória coletiva. Essa se desenvolve profundamente no território da América Latina, pensando em todas as feridas coloniais que ainda sangram nessa geografia.

O período ditatorial deixou cicatrizes que, mesmo após o processo de uma suposta reabertura à democracia, podem ser percebidas até hoje nesses países. Desde então, é possível observar que tem se desenvolvido na América Latina um movimento que, inspirado pela pauta de direitos humanos, reivindica um espaço de memória e justiça concernente à evidência da brutal violência à qual essas populações foram submetidas.²⁰

Ao modo de uma historiadora benjaminiana, a artista visual mexicana Teresa Margolles, em sua poética, maneja testemunhos orais e visuais dos sobreviventes da violência estatal e do narcotráfico como documentos históricos capazes de preencher lacunas presentes na história do México.

²⁰ José Ricardo Goulart, *Do poético ao político em Tierra, de Regina José Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes*, 2018, p.116.



Figura 1

Teresa Margolles. *Sonidos de la muerte*, 2008. Fonte: <https://www.art-agenda.com/features/235815/teresa-margolles-s-el-testigo>

Na década de 80, junto ao Coletivo SEMEFO (abreviatura em espanhol para Instituto Médico Legal), e a partir da sua experiência como médica forense, Teresa Margolles encontra nos necrotérios o material para suas produções artísticas que discutem morte, violência, apagamento e memória. Diferentemente dos seus contemporâneos, cujos trabalhos de arte eram elaborados com os resíduos corporais dos artistas, o SEMEFO tinha como material de suas obras os resíduos corporais de cadáveres. O grupo trabalhava com o conceito de necropolítica, ou seja, forma de poder político que subjuga a vida ao poder da

morte.²¹ No final da década de 90, Margolles inicia uma carreira solo que tem como eixo temático o feminicídio, a violência, o testemunho e a ausência.

A partir desse eixo, a artista desenvolve *Sonidos De La Muerte* (Figura 1), 2008, uma instalação sonora, composta por caixas de som, no chão de um corredor, pintado completamente de branco e com baixa iluminação. Em cada uma das caixas sonoras é possível escutar o relato sobre a morte de uma mulher, sendo as gravações feitas no local onde o corpo foi encontrado.



Figura 2

Teresa Margolles. *Sonidos de la muerte*, 2008. Fonte:
https://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=244&m1=&m2=&i=ing

A ideia é que o espectador atravessasse o corredor atentando-se a cada história ou percebendo-as de maneira agrupada, dando à obra o sentido conturbado que os relatos por si já possuem. Em alguns espaços expositivos, essas caixas encontram-se nas paredes do corredor, exigindo que o público aproxime os ouvidos para melhor escutá-las (Figura 2). A obra em questão reaviva a discussão sobre os números exorbitantes de mortes de mulheres, além da falta de

²¹ Ángel Rafael Vázquez-Concepción, *From Thanatophilia to Necropolitics: On the work of SEMEFO and Teresa Margolles*, 2015.

investigação e explicação sobre os casos ocorridos na Ciudad de Juárez, uma área desértica ao norte do México, parte da cidade de Chihuahua, que faz fronteira com o estado norte-americano do Texas.

O termo feminicídio é criado em 1992 pela pesquisadora feminista sul-africana Diana Russell. Segundo o que afirma Lais Modelli, para o portal BBC Brasil, o termo foi usado pela primeira vez na cidade de Juárez em 1998, pela antropóloga da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), Marcela Lagarde, já compreendendo que a morte de mulheres naquela região fazia parte do contexto específico da violência de gênero.²²

A partir de sua pesquisa na Cidade de Juárez, a antropóloga argentina Rita Segato, referência essencial para pesquisas acerca da violência de gênero, desenvolve o conceito de *femigenocídio*, ao apontar o contexto impessoal de casos de feminicídio em massa semelhantes aos ocorridos na fronteira entre o México e os Estados Unidos – e aqui se podem incluir os crimes perpetrados por organizações, sancionadas pelo Estado ou não, contra mulheres negras e indígenas em diversos países. Segato propõe o conceito de diferenciação para evidenciar a dimensão pública desses crimes que, segundo a autora, configuram um novo tipo de guerra contra as mulheres, o extermínio sistemático de uma categoria humana delimitada pelo gênero.²³

O objeto artístico não apresenta corpo, rosto ou nome, mas vozes que enunciam a morte e a desmaterialização corpórea. Ressoa a violência impingida aos corpos das mulheres em uma sociedade estruturalmente misógina, que compactua com o apagamento de suas existências. A voz reverbera nos corpos dos ouvintes que imergem no corredor branco, cuja falta de cor expressa uma ausência. O som, em sua invisibilidade, confere uma presença outra para as mulheres relatadas, expondo a violência sofrida e seu ponto culminante. A voz reivindica o espaço que o corpo desaparecido já não pode ocupar.²⁴

Em *Sonidos de la muerte*, ao transformar o relato das mortes em obra, Margolles materializa de novo o corpo apagado e, com ele, suas lembranças. Voz é presença, segundo José Gil, e também é evocação (*evocare* do latim). Assim, o compartilhamento dessas histórias com o espectador faz deste último

²² Lais Modelli. Feminicídio: como uma cidade mexicana ajudou a batizar a violência contra as mulheres, *BBC News Brasil*, 2016.

²³ Rita Segato, *La guerra contra las mujeres*, 2020, p. 91.

²⁴ Salomé Voeglin, *The Political Possibility of Sound*, 2019.

testemunha desses eventos e, posteriormente, porta-voz das histórias.²⁵ Esse processo faz com que o apagamento sofrido por essas mulheres seja contraposto pela resistência, através da memória.

A partir do conceito de regime estético de Rancière, não há uma forma própria e formas impróprias para tratar do testemunho.²⁶ Pensar a partir de uma sensibilidade sônica, conforme propõe a teórica Salomé Voegelin, desloca a visibilidade para a audibilidade, numa movimentação própria entre o escutado e o não escutado. Segundo ela, a ausência de forma visível do som possui uma capacidade de reorientar essas políticas do visível.

A partir do que Hannah Arendt e Judith Butler entendem acerca da visibilidade como um processo conflitante que se dá como uma negociação, uma condição de poder instável, o teórico Labelle salienta que a invisibilidade do corpo sônico seria um escape a essas estruturas.²⁷ Aqui reside uma dupla potência articuladora do som: presença e não presença ao mesmo tempo.

Toma-se consciência do som quando se percebe o silêncio, pois a onda sonora é um movimento oscilatório do ar, que produz ações e repousos, trazendo, portanto, dentro de si, o silêncio. Como observa José Miguel Wisnik, o som “é presença e ausência e está, por menos que isso apareça permeado de silêncio, pois há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue”.²⁸

Roland Barthes propõe uma diferenciação entre escutar e ouvir. Para ele, ouvir diz respeito a uma capacidade inata, fisiológica, de ser sensível a vibrações sonoras. Escutar inclui uma intenção — voltar o ouvido para algo e desejar apreender o que se ouve, realizar uma articulação de sentidos dentro de um contexto sonoro. Brandon Labelle sustenta que a sensibilidade sônica pode informar práticas emancipatórias, pois segundo o autor:

[...] os fluxos cambiantes, de vibração e reverberância que frequentemente moldam nossas interações com o mundo e com os outros, e as maneiras pelas quais a fala e a ação são orquestradas como volumes e rimadas como durações, juntamente com intensidades de silêncio e ruído, que formam uma base crítica para abordar questões de luta política.²⁹

²⁵ José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, 1997.

²⁶ Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*, 2005.

²⁷ Brandon Labelle, *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, 2018.

²⁸ José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*. 1989, p.18

²⁹ Roland Barthes, *A Escuta*, 1995.

³⁰ Brandon Labelle, *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, 2018, p. 3.

Assim, como sublinha Jean-Luc Nancy, “[...] estar à escuta é sempre estar nas margens do sentido ou em um sentido de borda e extremidade, é como se o som não fosse justamente outra coisa que essa borda, essa franja ou essa margem”.²⁹

Podemos, então, pensar o silêncio, como um gap de som, como um intervalo, um entre sonares e matérias. Essa figura apresenta-se enquanto singularidade, dentro da potencialidade sônica, por não poder ser medido, contado. Além disso, é possível pensar o potencial do silêncio a partir de Douglas Kahn, que nos diz que no silêncio há sempre três sons acontecendo: o coração batendo, a mente funcionando e a imaginação fervendo.³⁰ O silêncio é, então, espaço sonoro de sobreposição de rastros. Rastros de som, do que resta e do que fica ali sendo nada, sendo só silêncio. O poder do eco, da polifonia, por suas qualidades invisíveis e espectrais, é não existir em uma única linha de causa e efeito: é sempre meio e intensidade.

A linguagem estética é a possibilidade de dizer a experiência de cada um, não com as significações da sociedade de discurso já legitimada, mas a partir da própria realidade. O efeito da expressão estética das modalidades de relações de poder tem o potencial de gerar encontros de teor político (reconfiguração do sensível), quando transforma o que era banal e anônimo em objeto de arte, atribuindo-lhe visibilidade efetiva.

Nancy destaca que o sentido auditivo é capaz de nos fornecer a própria realidade presente, enquanto o visual necessita da construção dessa realidade em imagem. Podemos nos ouvir ressoar, mas não podemos nos enxergar sem aparatos. Sendo agentes e receptores da nossa voz, escutar-se é sempre real, mas o sentido de ver-se está irremediavelmente aprisionado à dependência da imagem.³¹

Ao distinguir a singularidade do sonoro (ressonância) em comparação ao óptico (evidência), Nancy estabelece uma incidência particular do som, no seu modo de afetar, que não instala relação de reciprocidade no modo como ele faz sentido. Se a reciprocidade entre o visual e o conceitual é sempre apreendida como forma, que implica a ordem visual, então:

³¹Jean-Luc Nancy, *Imagem, mimesis & méthesis*, 2015, p. 162.

³² Douglas Kahn. *Noise, Water, Meat. A history of Sound in the Arts*, 1999.

³¹ Jean-Luc Nancy, *À Escuta*, 2013.

[...] o sonoro, ao contrário, arrebatava a forma. Não a dissolve, antes a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar. O visual persiste ainda em seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência.³²

Em *Vozes plurais*, Adriana Cavarero retorna às origens, embora preocupada com as questões feministas, o que a leva a encontrar uma série de mulheres silenciadas a partir de certa interpretação do que é o *logos*. No caso de Cavarero, a tradição a ser desmontada recebe o nome de ordem simbólica patriarcal, uma estrutura “[...] notoriamente dicotômica, que concebe o homem como mente e a mulher como corpo, [dentro da qual] a cisão do *logo* sem pura *phoné* feminina e em puro *semantikon* masculino resulta coerente com o sistema e o confirma”.³³

Na análise de Cavarero, o silenciamento das mulheres não é apenas um fenômeno político, mas é também um traço fundamental da filosofia, o que exige o procedimento de ir às origens para desmontar o que lá se estabeleceu. A autora se ocupa de modo cuidadoso do tema da voz, em seu sentido mais fundamental possível, ou seja, como som resultante do movimento de ar que tem origem nas cavidades carnosas, no corpo profundo, vibra as cordas vocais, passa pela garganta, pela úvula, pelo palato, pela língua e sai pela boca, para penetrar o ouvido de outro, alcançando o tímpano, o martelo, a tuba auditiva e, por fim, as cavidades carnosas deste outro.

Mas, por que a voz? O que há de politicamente importante na voz? O que a voz tem a ver com o feminino? Segundo Cavarero, o que temos em *Vozes plurais* é uma fenomenologia vocálica da unicidade. O termo unicidade [*unicità*], pouco comum em português, equivale exatamente à singularidade que encontramos no texto de Arendt. Com singularidade, Arendt aponta para o caráter único de cada ser humano, ou seja, aquilo que faz com que cada ser humano seja diferente de qualquer outro ser humano que exista, que tenha existido ou que venha a existir. Usando os termos de Cavarero, aquilo que nos torna únicos é, literalmente, nossa unicidade; e a unicidade é um dos componentes fundamentais da voz que sai da garganta de cada um de nós. Para Cavarero, deve-se à voz seu lugar de direito na política, de desfazer a cisão entre o vocálico e o semântico, de recusar a superioridade do significado e valorizar o aparecer de alguém por meio de sua voz.

³² *Ibidem*, p. 160.

³³ Adriana Cavarero, *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, 2011, p.132.

Na voz, que é sempre a voz de alguém, na voz essencialmente destinada à palavra e nela ressoante segundo as leis musicais e relacionadas do eco, não é a mulher que se faz ouvir, mas sim a unicidade encarnada de quem fala e a convocação, por esse alguém, de outra voz. A validade antipatriarcal do vocábulo comparece já nesse simples reconhecimento que força a politicidade a desviar-se da palavra para a unicidade corpórea e material dos falantes, bem como para a sua recíproca invocação. Apenas prescindindo-se da pluralidade sonora das vozes, pode-se imaginar, de fato, uma política da palavra que continua a conjugar-se com sujeitos gerais como homem e indivíduo. O vocábulo ataca principalmente pelo lado da ontologia a relação tradicional entre política e palavra.³⁴

Para Cavarero, é a linguagem que faz do homem um ser político, se essa mesma linguagem não mais é redutível ao plano do que é dito, isto é, ao plano das palavras desencarnadas e do *logos* desvocalizado, e passa a acolher a voz como aquilo que espelha a unicidade de cada existente; e se também o *homem*, nesse mesmo sentido, deixa de ser uma abstração para se referir à singularidade encarnada de um ser único.

No âmbito etimológico da voz latina, o primeiro significado de *vocare* é chamar, invocar. Ainda antes de se fazer palavra, a voz é uma invocação dirigida ao outro e confiante num ouvido que acolhe. Ao contrário do olhar, a voz é sempre irremediavelmente relacional. Não permite um direcionamento destacado para o objeto porque, em sentido estrito, não tem objeto. Ela vibra no ar e atinge o ouvido alheio até quando não tem a intenção de fazê-lo.

A escuta como um movimento da alteridade implica, antes de compreender o outro, aceitá-lo. Apropriá-lo como onda sonora, na confluência de seus parâmetros, ser poroso às suas vibrações.

Sonidos de la Muerte ressoa o som do imperdoável apagamento. Com esta instalação, Margolles consegue dar corpo e voz, som próprio ao desaparecimento. Atravessar aquele corredor escuro é como adentrar no poder estatal macabro mexicano, que deu origem aos assassinatos sem investigação. É um símbolo do que Banu Bargu, ao propor uma nova categoria para entender o funcionamento do poder do Estado no contexto pós-colonial, descreve como a *soberania do apagamento*, legitimidade com o espetáculo excessivo de seu poder.³⁵ Esse espetáculo já não é, porém, o espetáculo do castigo público, mas, ao contrário, é a capacidade de apagar, de forma espetacular, apesar dos vestígios de sua violência. Mesmo diante das denúncias, nem é preciso fazer ouvidos moucos, eis que ao Estado não interessa investigar essas mortes. É, portanto, o próprio

³⁴ Adriana Cavarero, *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, 2011, p. 240.

³⁵ Banu Bargu, *Sovereignty as Erasure. Rethinking Enforced Disappearances*, 2014.

espetáculo da capacidade do Estado de tornar invisível, de obliterar, de declarar aqueles corpos matáveis e, com isso apagar tudo que há atrás desses corpos.

Como se escuta as vozes dos que testemunharam os assassinatos? Como ressoa a tentativa do Estado de não escutá-las? Entendo que em *Sonidos de la muerte* não há uma demanda por uma resposta do ouvinte, mas sim um convite a escutar, a imaginar como receber a voz que fala daquele lugar, entre a vida e a morte.

4 Considerações finais

A história da visualidade está ligada à capacidade de entender o mundo, estruturada sobre as ideias iluministas da modernidade, cujo parâmetro é o conhecimento de base universal, racionalista, onde o progresso é meta a ser atingida e a noção de história está previamente traçada.

Por outro lado, a experiência artística propõe modos de organização do som que ultrapassam, muitas vezes, as expectativas criadas pela nossa cultura e nos solicitam a adaptação a uma escuta específica. Essas experiências sonoras disruptivas provocam a nossa sensibilidade e a transformam, fazendo com que nos voltemos para o mundo, para o comum, com outra escuta.

A sonoridade corresponde à constatação auditiva de uma determinada referência sonora, mas não se restringe ao audível, pois engloba o silêncio, o eco, o ruído. Escutar inclui uma intenção — voltar o ouvido para algo e desejar apreender o que se ouve, realizar uma articulação de sentidos dentro de um contexto sonoro. Como um movimento de alteridade, implica, antes de compreender o outro, aceitá-lo, apropriá-lo como onda sonora, na confluência de seus parâmetros, ser poroso às suas vibrações.

No cerne dos regimes políticos de exceção, passados ou presentes, sempre haverá a tentativa de retirar o nome e a palavra dos opositores, de transformá-los em inomináveis, sendo suas vozes objeto de sistemático apagamento. A morte física não basta, nesse sentido: é preciso extinguir os traços, os rastros, as memórias, as palavras e os testemunhos daqueles considerados “ilegítimos”, marginais. Diante disso, a escuta das vozes minoritárias, diferentemente dos discursos estabelecidos, produz dúvidas e tensionamentos, expondo os silêncios produzidos pela dor.

Segundo Cavarero sustenta a ordem simbólica patriarcal identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo, privilegiando o semântico em relação ao vocálico. E dessa cisão entre sentido e voz, as mulheres são tradicionalmente representadas como *phoné* sem *semantiké*, do que decorre a necessidade de domá-las, de forçá-las à mudez, como se faz com os animais.

Desse modo, propor uma análise da sonoridade na poética de *Sonidos de La Muerte* pode ser compreendido como uma análise e, inclusive, uma subversão dessa cultura.

Sonidos de La Muerte traz o relato de mortes de mulheres que ali são faladas por testemunhas, ruídos sobre seu desaparecimento, e apesar de não ser a voz delas diretamente, confere a elas uma voz que já não têm e subvertem o silenciamento a que foram submetidas a partir de suas mortes.

Desta forma, ao trabalhar com as memórias individuais de uma maneira coletivizada, Margolles permite trazer para o debate social o fato de que, ao lidar com o contexto das vítimas de violência, estas geralmente veem negado seu direito ao espaço coletivo de luto e memória. A artista busca, com seu trabalho, oferecer esse lugar, como um espaço crítico de interpretação e aberto à possibilidade de comunicação.

Referências

- ACOSTA LÓPEZ, Maria de Rosario. Gramáticas de la escucha como gramáticas descoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria. *Eidos*, n.34, p.14-40, 2020. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572020000300014&lng=en&nrm=iso. Acesso em 03 jul. 2023.
- AGAMBEN, George. *O que resta de Auschwitz*, o arquivo e a testemunha: homo sacer III. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALLOA, Emmanuel. Testimonio. In: *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp,
- BARGU, Banu. Sovereignty as Erasure. Rethinking Enforced Disappearances. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 23: 1, Duke Universe Press, 2014.
- BARTHES, Roland. A Escuta. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p. 217-229, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 1997.
- GOULART, José Ricardo. Do poético ao político em Tierra, de Regina José Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes. *Urdimento*, [S.L.], v. 3, n. 33, p. 112-126, 29 nov. 2018.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente – modernidade, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat*. A history of Sound in the Arts. Cambridge: MIT Press, 1999.

LABELLE, Brandon. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmith Press, 2018.

MARGOLLES, Teresa. *Sonidos de la Muerte*. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/criticism/235815/teresa-margolles-s-el-testigo>>. Acesso em 07 mar. 2023.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias de arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2017.

MODELLI, Lais. Feminicídio: como uma cidade mexicana ajudou a batizar a violência contra as mulheres. *BBC News Brasil*, 10 dez. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545>. Acesso em 01 jul. 2023.

NANCY, Jean-Luc. À Escuta. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 15, p. 159-172, 2013.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

PENNA, João Camillo. A experiência da violência. *Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afrobrasileiros*, v. 13, n. 1, p. 111-125, 2016.

RAGO, Margareth. Adeus ao Feminismo? Feminismo e (Pós) Modernidade no Brasil. *Cadernos AEL*, Campinas, v.3/4, p.11-43, 1995

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

SALCEDO, Doris. Guerra e Pá. *Documentos Daros*, Daros-Latinoamerica, 2005

SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. 3ª.ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, Ángel Rafael. From Thanatophilia to Necropolitics: On the work of SEMEFO and Teresa Margolles, 2015. *Cranium Corporation*. Disponível em: <https://craniumcorporation.org/2015/06/23/from-thanatophilia-to-necropolitics-on-the-work-of-semefo-and-teresa-margolles-1990-now/>. Acesso em: 05 jul. 2023

VOEGELIN, Salomé. *The Political Possibility of Sound*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.