

# Corpos ausentes e armas fundidas: arte e necropolítica na Colômbia

---

**Paola Marín**

California State  
University-Los Angeles  
pmarin@exchange.calstatela.edu  
orcid.org/0000-0003-0321-4517

**Gastón Alzate**

California State  
University-Los Angeles  
galzate@exchange.calstatela.edu  
orcid.org/0000-0002-2474-7980

---

**Resumo** | Embora existam inúmeras e valiosas manifestações da relação entre memória, arte e violência na Colômbia hoje, aqui nos concentramos em duas práticas que ganharam notoriedade por sua relação com os Acordos de Paz de 2016. Por um lado, as Cantadoras de Pogue, que modificam um ritual afro-descendente e uma tradição musical de caráter funerário para se opor à necropolítica dominante em seu território, principalmente a partir de 2002, quando em uma cidade próxima - Bellavista, Bojayá - um dos maiores massacres de civis na história recente do País; e, por outro lado, o “contra-monumento” em celebração aos Acordos de Paz da reconhecida artista Doris Salcedo, que convidou mulheres vítimas de violência a moldá-lo. Analisaremos como ambas as práticas incorporam a necessidade de enfrentar tanto a necropolítica dominante na Colômbia quanto suas narrativas hegemônicas na esfera pública. .

**PALAVRAS-CHAVE:** Necropolítica. Colômbia. Acordos de paz.

---

**Cuerpos ausentes y armas fundidas: arte y necropolítica en Colombia**

**Resumen** | Si bien hay numerosas y valiosas manifestaciones de la relación entre memoria, arte y violencia en la Colombia actual, aquí nos enfocamos en dos prácticas que ganaron notoriedad por su relación con los Acuerdos de Paz de 2016. Por un lado, las Cantadoras de Pogue, quienes modifican una tradición ritual y musical afrodescendiente de carácter funerario para hacerle oposición a la necropolítica dominante en su territorio particularmente desde 2002, cuando en un poblado cercano-Bellavista, Bojayá-ocurrió una de las mayores masacres de civiles de la reciente historia del país; y por otro lado, el “contra-monumento” para conmemorar los Acuerdos de Paz diseñado por la reconocida artista Doris Salcedo, quien invitó a mujeres víctimas de la violencia a darle forma. Analizaremos cómo ambas prácticas encarnan la necesidad de confrontar tanto la necropolítica dominante en Colombia como sus narrativas hegemónicas en la esfera pública.

**PALABRAS CLAVE:** Necropolítica. Colombia. Acuerdos de paz.

---

**Absent bodies and molten weapons: art and necropolitics in Colombia**

**Abstract** | Although there are numerous and valuable manifestations of the relationship between memory, art, and violence in Colombia today, here we focus on two practices that gained notoriety due to their relationship with the 2016 Peace Accords. On the one hand, the Cantadoras de Pogue, who modify an Afro-descendant ritual and musical tradition of funerary nature to oppose the necropolitics dominant in their territory, particularly since 2002, when in a nearby town - Bellavista, Bojayá - took place one of the largest civilian massacres in the recent history of the country; and on the other hand, the “counter-monument” to commemorate the Peace Accords designed by the renowned artist Doris Salcedo, who invited women victims of violence to shape it. We will analyze how both practices embody the need to confront both the dominant necropolitics in Colombia and its hegemonic narratives in the public sphere.

**KEYWORDS:** Necropolitics. Colombia. Peace accords.

---

Enviado em: 02/11/2020  
Aceito em: 11/12/2020  
Publicado em: 23/12/2020

Este ensaio terá foco em duas práticas artísticas que desafiam a memória da guerra recente na Colômbia, bem como suas consequências, de uma perspectiva principalmente feminina. Uma delas o faz desde as tradições locais de uma região em que, em 2002, ocorreu um dos maiores massacres da recente guerra colombiana (Bellavista, Bojayá). Outra, coordenada por uma artista visual, encontra-se na capital do país e foi oficialmente comissionada pelo governo nacional. Referimo-nos à obra das Cantadoras de Pogue, povoado próximo a Bellavista, e ao espaço artístico *Fragmentos* desenhado pela reconhecida artista Doris Salcedo em Bogotá.

Esclarecemos que não se trata aqui de legitimar nenhuma dessas manifestações. Queremos nos distanciar de um traço comum a numerosas análises acadêmicas das Humanidades sobre o ativismo artístico na América Latina que consiste na idealização de suas conquistas políticas. Em grande parte isso se deve à influência da academia americana de esquerda, que, embora seja principalmente ateuista, com frequência privilegia e destaca de forma não problemática a conquista da justiça por parte de sujeitos ou culturas subalternas, sem questionar até que ponto essa visão oblitera ou obscurece experiências distintas da teleologia otimista que domina seu paradigma político e cultural. Tal fenômeno ocorre, com frequência, em detrimento dos aspectos mais questionadores e complexos do ativismo que surgiu em meio a realidades que, longe de poderem chegar a uma resolução ideal, envolveram e continuam envolvendo o aniquilamento e o desaparecimento do ser humano<sup>1</sup>. Portanto, considerar as práticas artísticas em seus contextos particulares de necropolítica - ou seja, o uso e abuso de corpos feridos para exercer o poder, conforme definido por Achille Mbembe - é essencial para evitar o triunfalismo precipitado e negligente sobre a situação na Colômbia hoje (MBEMBE, 2019 )

Embora existam muitas outras manifestações artísticas relevantes sobre violação e memória histórica no país, as que estamos tratando aqui estão especificamente relacionadas aos Acordos de Paz assinados em 19 de setembro de 2016 entre as FARC, a mais antiga e poderosa guerrilha de esquerda do país e o governo de Juan Manuel Santos. Como se sabe, no mês seguinte e contrariando todas as expectativas, 50,2% da população votou contra a sua ratificação em referendo. Tais resultados colocaram em evidência a polarização ideológica da sociedade colombiana, em um evento sem precedentes, quando comparado a processos semelhantes, como os da Irlanda do Norte e da África do Sul.

Trataremos aqui de como as obras de Cantadoras de Pogue como *Fragmentos* nascem de uma prática performativa contínua baseada em estratégias expressivas particulares, a qual molda e define os esforços dos artistas para exortar sua sociedade. Nesse sentido, ao invés de abordá-los pela perspectiva

---

<sup>1</sup> Exemplo claro disso é a tendência de atribuir toda injustiça no sul do continente ao imperialismo dos EUA, o que, vale dizer, parece uma espécie de resquício nostálgico dos ideais de esquerda em voga durante a Guerra Fria. No entanto, considerando a situação atual de países como Venezuela, Cuba ou Nicarágua, não há dúvida de que tal simplificação não é apenas ingênua, mas cínica. Embora não se possa negar os evidentes abusos e desequilíbrios nas relações econômicas, políticas e culturais dos EUA com a América Latina e como a intensificação das narrativas belicistas é em parte produto de sua geopolítica, deve-se levar em consideração que os responsáveis, facilitadores e agentes principais da barbárie se encontram nos próprios países.

convencional da arte política (ou seja, "político" como adjetivo de "arte", que na prática permite aos artistas se manterem afastados dos fatos), analisaremos como a necropolítica colombiana "ativa a dimensão criativa da prática política", como diria Ana Longoni. Em outras palavras, ambos os exemplos expressam a necessidade de novas formas de expressão, devido à prolongada situação de barbárie no país: arte e política se entrelaçam sem separação alguma. (LONGONI, 2018)

Deveria ser óbvio que a esperança de uma paz viável — como forma não bélica de resolução de conflitos, em vez da mentirosa e impossível meta de abolir os conflitos sociais — não é possível sem uma apropriação do passado, por mais assustador que tenha sido, e ainda mais quando, hoje (ano 2020), a violência nas áreas rurais colombianas diminuiu, mas não parou. A esse respeito, em relação ao nosso referencial teórico, basearemos nossa análise na perspectiva de Rustom Bharucha sobre a performatividade do "terror" em nosso tempo. Este crítico cultural indiano levanta corretamente a necessidade de questionar a narrativa mestre da "guerra ao terror" resultante do "11 de setembro" dos EUA — que define em grande parte a visão internacional sobre a violência interna na Colômbia e em muitos outros países ao redor do mundo — e, em vez disso, direciona seu olhar para áreas específicas do Sul Global, onde o "terror" assume uma dimensão mais complexa, concreta e visceral na vida cotidiana.

Levaremos em conta também, por um lado, que segundo numerosos acadêmicos — incluindo muitos dos ditos "violentos" — na Colômbia as narrativas hegemônicas da guerra presentes no discurso público, nos meios de comunicação nacionais e internacionais e propagadas pela maioria das agências governamentais nacionais e internacionais, bem como a forma como a história do país é ensinada no nível institucional, simplificaram, distorceram e/ou silenciaram as causas e efeitos de mais de cinquenta anos de terror em milhares de corpos civis, em sua maioria habitantes de áreas de "conflito" — uma espécie de eufemismo, já que o governo e a grande mídia evitam usar a palavra "guerra", a maioria localizada fora dos principais centros urbanos.

Como apontamos anteriormente, os artistas em questão expressam a necessidade de enfrentar tais narrativas e, embora concordem que os Acordos de Paz foram a melhor opção tanto para suas regiões como para o país em geral, suas práticas criativas mostram que processos de luto público não estão apenas começando, mas são extremamente frágeis e cheios de conflitos.

Esse artigo também parte do princípio de que a performance é uma categoria mais fluida do que as disciplinas artísticas formais para discutir o ativismo político baseado em estratégias estéticas. Como estamos lidando com um grupo de cantadoras tradicionais afro-colombianas e com o trabalho de uma artista visual reconhecida, essa abordagem nos ajudará a questionar a dualidade hierárquica previsível entre as práticas artísticas da suposta "alta" cultura e as práticas ou atos culturais "tradicionais" ou "étnicos".

De fato, os Estudos da Performance, iniciados por Richard Schechner e Victor Turner,

nasceram da necessidade de questionar as categorias ocidentais em relação à rígida divisão entre teatro (ocidental) e outras artes vivas, por um lado, e práticas sociais, rituais e tradições performativas, por outro. Na mesma linha, para este campo interdisciplinar - idealmente pelo menos - a divisão das artes com base em materiais ou mídia é arbitrária. De fato, seu objeto de estudo não é tão claramente definido quanto as questões que estão no coração da disciplina: "presença, vitalidade, encarnação física, agência e evento" (KIRSHENBLATT-GIMBLET *apud* SCHECHNER, 2002 p. 3, nuestra traducción).

Igualmente importante é reconhecer que esse tipo de abordagem seria tendencioso e inconsistente se não fosse baseado nas contribuições das ciências sociais. Como Rustom Bharucha nos lembra, é verdade que os Estudos da Performance nos dão um foco específico em questões como as mencionadas acima (outros exemplos são corporalidade, afeto e cinética), mas devemos sempre ligar nossa análise tanto quanto possível a realidades específicas (veja *Desempenho e terror*). Quanto às Cantadoras de Pogue, nos apoiaremos principalmente no documento oficial do Relatório do Grupo de Memória Histórica 2010 sobre Bojayá (parte da Comissão Nacional para a Paz e Reconciliação), bem como no trabalho analítico e de campo realizado pelos colombianos Jerónimo Botero (filósofo político) e Aurora Vergara Figueroa (socióloga e diretora do Centro de Estudios Afrodiaspóricos da Universidad ICESI).

### As Cantadoras de Pogue: Cantar o indizível



**Figura 1** - Cantadoras de Pogue no momento da gravação do CD *Alabaos*.” Quibdó, Departamento de Chocó, Colômbia, 2005. (Foto Universidad ICESI)

Na Colômbia, a existência e persistência do racismo institucional é evidente na desatenção e nos abusos sofridos pelas comunidades afrodescendentes e indígenas que habitam as regiões rurais. É o caso da área de Bojayá, localizada às margens do rio Atrato, no Departamento de Chocó. Como mencionamos

anteriormente, a primeira prática que abordaremos é a de um grupo de cantadoras dessa área (o povoado Pogue, na área de Bojayá), que em setembro de 2016 foram convidadas a cantar na cerimônia de assinatura dos Acordos de Paz entre o governo colombiano e as FARC.

Como os habitantes de muitas cidades isoladas na Colômbia, os habitantes de uma aldeia próxima - Bellavista, Bojayá - já haviam sido abandonados pelo estado antes do massacre. Em 2000, diante da crescente aparição de um grupo paramilitar de direita, as FARC se destacaram na área, de modo que a Polícia Nacional, nesse momento a única presença governamental, se retirou completamente. Na época do massacre em 2002, vários moradores, incluindo aqueles pertencentes à tribo indígena Embera que viviam nos arredores de Bellavista, já haviam fugido da área. O governo recebeu várias notificações do iminente confronto armado entre esses dois grupos — há provas de que o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos enviou uma comunicação oficial ao governo colombiano sobre isso, assim como a Diocese de Quibdó e a Defensoria do Povo — mas, como é comum nas áreas marginais do país, não se ofereceu proteção alguma à população civil. Nesse sentido, a necropolítica prevalecente não foi apenas a exercida por um grupo armado paraestatal (os paramilitares) e seu antagonista (as FARC), mas pela negligência deliberada do estado.

Tal situação está claramente relacionada às imbricações da necropolítica com a biopolítica que o pensador italiano Giorgio Agamben (1998) explora por meio do conceito de *homo sacer*: aqueles que são destituídos de sua condição de cidadãos e se encontram em estado de exceção diante do poder, estão excluídos do sistema jurídico e, portanto, do direito à vida na política ocidental. Essa condição, que remonta a Aristóteles, se manifesta de várias maneiras no presente, por exemplo, nas leis para os imigrantes na Europa de hoje.

No caso da Colômbia, essa privação da condição humana da população rural exercida pelo Estado — que fica assim reduzida ao que Agamben chama de vida "nua" — nem mesmo exige a sanção de processos burocráticos, pois na prática se ampara no racismo sistêmico e na discriminação contra as comunidades afrodescendentes, indígenas e camponesas, bem como contra os habitantes das periferias das cidades<sup>2</sup>. No caso de

Bojayá, é a indiferença governamental que mostra os vasos comunicantes entre o necropolítico e o biopolítico.

Em 2 de maio de 2002, um confronto entre as FARC e os paramilitares estourou em Bellavista, fazendo com que muitos civis se refugassem do fogo cruzado na igreja da cidade, buscando tanto a proteção divina, como a de paredes mais firmes que as de suas casas. Visando um alvo paramilitar barricado próximo ao templo, membros das FARC jogaram um cilindro de gás cheio de estilhaços que caiu em seu interior. A explosão matou aproximadamente 90 pessoas, incluindo 48 crianças. Muitas outras ficaram gravemente feridas.

---

<sup>2</sup>Um exemplo claro é o caso dos "falsos positivos" durante o governo do ex-presidente Álvaro Uribe (padrinho político do atual presidente colombiano Ivan Duque), quando jovens com recursos limitados, atraídos por falsas promessas de trabalho, foram assassinados por militares e apresentados como guerrilheiros mortos em combate pelo "glorioso" exército nacional.

das ou mutiladas. A igreja tornou-se um cenário macabro de sangue e membros humanos espalhados por toda parte (*Relatório do Grupo de Memória Histórica*). Devido à intensidade do fogo cruzado, ninguém, exceto Minelia, a "louca" da cidade, ajudou os sobreviventes movendo-os para uma área coberta e fornecendo-lhes água salgada para estancar o sangramento. Depois de quatro dias e sob grande risco, cerca de doze aldeões enterraram o que restava dos defuntos em uma vala comum. Apenas uma oração foi feita diante da impossibilidade de celebrar os nove dias dos rituais fúnebres tradicionais.

O estado colombiano abandonou a população antes do ataque e relegou os sobreviventes depois dele. Os parentes tiveram que esperar mais de quinze anos para poder reivindicar os restos de seus entes queridos. O processo foi oficialmente "concluído" em 2019. Não foi possível identificar os fragmentos de vinte cadáveres, incluindo os de uma criança entre quatro e oito anos. Nenhum detalhe adicional é necessário para transmitir ao leitor a crueldade e a desumanidade desses fatos.

Como se sabe bem, Richard Schechner definiu a performance em termos de restauração do comportamento, ou seja, como "um comportamento realizado duas vezes"<sup>3</sup>. No entanto, é uma prioridade modificar e questionar os conceitos teóricos dependendo de cada contexto específico, particularmente no caso daquelas regiões que se situam fora do âmbito cultural ocidental dominante onde se originou o campo interdisciplinar poroso dos Estudos da Performance. Assim, embora reconheçamos o potencial da afirmação de Schechner, é necessário estar ciente de suas problemáticas implicações éticas e políticas em circunstâncias como as descritas aqui: "Pode-se dizer que contextos de terror e genocídio dizem a própria ideia de 'restauração' em primeiro lugar, forçando-nos a considerar 'como' novos conceitos e práticas nascem dos escombros de massacres e da aniquilação de estruturas normativas e comportamentais" (BHARUCHA, 2017, tradução nossa).

Nas comunidades afrodescendentes colombianas da região do Pacífico, os "alabaos" (louvores) são cantos responsórios a capella interpretados principalmente por mulheres, embora também participem homens, na véspera do enterro, após nove dias de ritos fúnebres. Também são cantadas durante a Semana Santa e nas festas da padroeira. Os chamados "maiores" referem-se a Deus, à Virgem e aos santos, e os chamados "menores" referem-se aos falecidos. Os louvores surgem quando escravos africanos pegam padrões musicais e métricos de canções religiosas espanholas, colocam novos conteúdos, com variações tonais africanas e estabelecem por meio deles uma genealogia direta — e sobrenatural — entre eles e os santos. Segundo a historiadora Adriana Maya, essa prática cultural permitia à comunidade restaurar seu senso de identidade familiar destruído pela escravidão e se reumanizar apesar de suas condições de vida sangrentas (MAYA, 1996). É assim que esta tradição constitui uma prática para

---

<sup>3</sup> "twice-behaved behavior".

fortalecer a identidade coletiva, afirmar a dignidade cultural e não perder a esperança. Ao longo dos séculos, a cultura do louvor vem sendo transmitida oralmente de pais e avós para filhos, mas há os que defendem que são os espíritos que trazem as melodias aos cantores, explicitando assim a realidade do mundo espiritual para a comunidade (VALENCIA CÁIZAMO, 2015, p. 13).

No folheto que acompanha uma compilação em CD de louvores da região do rio Atrato (DE LA TORRE, 2005), o sacerdote Gonzalo de La Torre explica que ser um intérprete é uma vocação especial e, portanto, muito valorizada. Esta concepção de uma espiritualidade que vincula diretamente o passado e o presente através deste tipo de canção ritual é fundamental para compreender o status das Cantadoras de Pogue na comunidade, assim como a importância da religião católica como suporte da coesão social na área do Atrato.

Embora durante séculos a Igreja tenha participado oficialmente da estigmatização sistemática das práticas dos indígenas americanos e dos africanos escravizados, tais comunidades mantiveram sua cultura através de atos de resistência individuais e coletivos. Nesse sentido, deve-se levar em conta, como afirma Arango, que: “um conjunto de saberes, baseado em uma cosmovisão católica e ocidental, pode ao mesmo tempo tornar-se conhecimento local, nos quais se baseiam modos de ser e valores próprios e autênticos.” (ARANGO MELO, 2014).

Os louvores foram explicitamente aceitos nas celebrações católicas na segunda metade do século XX, numa mudança influenciada pelo Concílio Vaticano II e pela teologia da libertação adotada por muitos sacerdotes colombianos que trabalharam e ainda trabalham com comunidades marginalizadas desde a década dos sessenta (Valência CÁIZAMO, 2015, p. 13). Como resultado, a Diocese de Quibdó, capital de Chocó, incorporou deliberadamente práticas culturais regionais como parte de sua pastoral social na área. Neste contexto, em lugares como Bellavista, Bojayá, em meio à negligência criminosa do Estado e à intensa incursão dos grupos armados, uma das poucas figuras institucionais que prestou apoio à comunidade antes e depois do massacre foi o padre do povo, Padre Antún.

Esse é um exemplo de como, embora o catolicismo oficial não tenha se afastado da injustiça, houve exceções significativas entre os membros do clero que trabalharam com comunidades marginalizadas. Em referência a esse tipo de solidariedade, uma das Cantadoras de Pogue (Eugenia Palacios) compôs um louvor em homenagem ao Padre Jorge Luis Mazo. O padre Mazo, que colaborava diretamente com as comunidades da região do rio Atrato, foi assassinado pelos “paras<sup>4</sup>” em 17 de novembro de 1999 quando estava em um barco em busca de suprimentos básicos

---

<sup>4</sup> Embora na Colômbia todos os atores armados (guerrilheiros de esquerda, polícia e exército nacional e paramilitares de extrema direita) tenham assassinado, desaparecido pessoas e violado os direitos humanos, são as táticas dos paramilitares que se manifestaram de forma mais contundente uma forma de necropolítica. O objetivo dos “paras” não é exatamente ocupar um território, mas desocupá-lo: obrigar os habitantes das áreas rurais a fugir e, portanto, a “ceder” suas terras. Com esse objetivo, eles aterrorizam as pessoas por meio de espetáculos públicos de caráter brutal, como execuções em massa, violações sexuais em grupo e mutilações corporais. Os sobreviventes não têm escolha a não ser fugir para as grandes cidades sem os meios necessários para sobreviver, aumentando assim sua situação de miséria. Os paramilitares também atuam nos centros urbanos através do assassinato seletivo de ativistas sociais, jornalistas e políticos de esquerda. Nesse sentido, os “paras” encarregaram-se do “trabalho sujo” de numerosos políticos de direita.

mais baratos para as pessoas. "Ele era humanitário no rio de Bojayá / E com toda a sua paciência / ele ia nos visitar / (...) A panga que o matou / era a dos paracos / Ele recebeu um forte golpe / Que o jogou no rio Atrato (...) Adeus Padre Jorge Luis / Você se foi para não voltar / A comunidade de Pogue / Sempre te lembrará" (VOCES, 2017).

Na medida em que os massacres aniquilam "as estruturas normativas e comportamentais" (BHARUCHA, 2017), as formas existentes de coesão social — como os louvores — são questionadas e até destruídas, ao mesmo tempo que surgem novas formas de expressar a dor, a raiva e a memória na esfera pública. É importante enfatizar, nesse contexto de violência e desaparecimento, que essa prática se origina dos ritos tradicionais de enterros que não puderam ser realizados após o massacre. De fato, a população afrodescendente da região acredita que, se os rituais adequados não forem realizados, as almas dos mortos não poderão atravessar para a vida após a morte, o que altera completamente a ordem social e a vida comunitária. Como disse o Padre Antun em novembro de 2019: "Se o morto descansa, os vivos também descansam" (UNO, 2019).

Os "novos" louvores das cantadoras de Pogue são ainda mais significativos se considerarmos que, segundo o Relatório do Grupo de Memória Histórica, "o massacre de Bojayá não marcou o fim da guerra no Atrato mas o início de uma nova etapa de escalada, na qual a iniciativa militar da Força Pública, com a aplicação da política da Segurança Democrática [do governo de Álvaro Uribe], se juntou à contraofensiva paramilitar" (81). Isso, por sua vez, aumentou o risco para civis e os deslocamentos forçados. A esse respeito, Botero e Vergara se propuseram a comparar as letras dos louvores antes e depois do massacre de 2002 para examinar como as Cantadoras de Pogue "cantam seu território, para habitá-lo com suas canções e para reapropriá-lo simbolicamente" ("Cantando el ter-ritorio" 11). De fato, esses pesquisadores estudaram como as Cantadoras foram compondo ou modificando as letras dos louvores de acordo com o desenvolvimento de novas situações em sua região.

De nossa parte, consideramos que, apesar de sua origem católica, é importante ressaltar que esses novos louvores não são ideológicos, pois não visam promover nenhum objetivo religioso ou político. Seu propósito é absoluto e visceralmente pragmático. Visam dizer ao governo, aos grupos armados e aos seus compatriotas colombianos: "por favor, parem de nos matar". Em conexão com esse objetivo, essas músicas são dirigidas não apenas à comunidade, para ajudá-la a processar a dor e a perda, ou ao governo, para exigir reparação e proteção, mas também a uma autonomia externa que se encontra nos centros urbanos e que, em sua maioria, permaneceu indiferente à violência que afligia — e ainda aflige — as zonas rurais.

Se os meios de comunicação não informavam sobre o que estava acontecendo, através dos louvores as Cantadoras de Pogue o comunicavam a seus ouvintes com a poderosa implicação de uma coletividade que, em um canto responsório, repete os acontecimentos, suas demandas e sua dor pelos mortos. Saulo Enrique, um agricultor que faz parte das cantadoras de Pogue, em entrevista com Aurora Vergara Figueroa explica, a respeito da composição e modificação de letras de louvores por parte dos membros das

Cantadoras, que o fizeram "de acordo com como temos visto a situação no mundo e o que está acontecendo no país, e então vamos fazendo os arranjos para que o resto da sociedade colombiana veja que aqui há pessoas que sentem o que realmente está acontecendo na Colômbia (...)"(VOCES, 2017)

Ao ler os registros históricos de assassinatos seletivos e massacres cometidos, especialmente desde a década de 90 até a atualidade, é inevitável sentir náuseas diante dos níveis extremos de crueldade e impunidade presentes nessas memórias da guerra. No entanto, a maioria dos colombianos educados nega tais situações ou as justifica dizendo que os paramilitares eram um mal necessário porque, caso contrário, as guerrilhas de esquerda teriam vencido. Dessa forma, absolvem o Estado e, claro, exoneram-se de qualquer responsabilidade. Nesse contexto, através dos louvores, tanto os cantores como a comunidade tornam-se agentes que defendem uma mudança social evasiva a nível nacional, ao mesmo tempo que apontam como a necropolítica se entrelaça com o racismo. Como diz a letra de um louvor tradicional modificada por Ana Oneida Orelhuela Barco: "Virgem da Candelária, Padroeira do Bojayá / Aqui viemos cantar porque queremos paz (...) O que aconteceu em Bojayá / Já estava avisado / Informaram ao Governo / E não deu atenção / Só porque somos negros / Nos tratam assim / Oh, eles declaram guerra contra nós / Para nos tirar de suas terras" (Voces de Resistencia, folheto). Em outro louvor de Cira Pino, a linha final diz: "Digam à mídia

/ que não apaguem a memória/ Com isso nos despedimos / já não cantamos para eles", o que indica a vontade de comunicar e questionar a representação hegemônica dos acontecimentos na esfera pública. Em suma, esses louvores são uma expressão performativa de demandas específicas, rejeitando o papel de beneficiário passivo de auxílios estatais, ajudas internacionais ou estudos acadêmicos.<sup>5</sup>



**Figura 2-** Cantadoras de Pogue com seus vestidos tradicionais, 2005. (Foto Universidad ICESI)

<sup>5</sup> A esse respeito, o Relatório do Grupo de Memória Histórica indica que a chegada de representantes de organismos estaduais e internacionais, acadêmicos e políticos à região foi ironicamente chamada de "A feira de coletes" pelos habitantes de Bojayá, indicando grande ceticismo quanto à atenção às suas demandas. Nem é preciso dizer que eles justificam inteiramente os quinze anos que levou o processo de identificação dos cadáveres, a inauguração de um "novo" Bojayá longe do rio sem ampla consulta à população e com casas inacabadas, mas, acima de tudo, a continuação da violência na área até hoje.

Quanto ao caráter dialógico dos novos louvores, observa-se que o vínculo que a comunidade havia estabelecido com os santos, a Virgem e Jesus para evitar a dominação escravista e a subordinação cultural nos cantos tradicionais não é mais suficiente para compensar sua humanidade e recuperar seu sentido de identidade quando, literal e simbolicamente, parafraseando Ana Longoni, "a forma humana se perdeu". E quando também se perdeu a conexão com um território continuamente ameaçado não só pela guerrilha, pelos paramilitares e pelos narcotraficantes relacionados a ambos os grupos, mas por empresas nacionais e multinacionais com interesses econômicos nos recursos naturais da região. Em outras palavras, apesar de mencionar os santos, Jesus e a Virgem, esses novos louvores se voltam para os objetivos pragmáticos de deter a violência, obter reparação e recuperar os mortos. Apesar de suas raízes religiosas, eles não se concentram principalmente em objetivos morais ou religiosos, como perdão ou vida após a morte.

No entanto, levando em consideração esse contexto de ameaças generalizadas e assassinatos frequentes de civis ao longo do período da década de 1990 até o presente, pode ser desconcertante que um grupo de mulheres tenha permissão para cantar suas reivindicações sem serem atacadas. A esse respeito, Botero e Vergara afirmam que as Cantadoras de Pogue podem denunciar com seus louvores porque é uma ação coordenada por mulheres e, como tal, não parece representar uma ameaça para os grupos armados ("Cantando el territorio" 8). Portanto, pensamos que o uso estratégico da ideia predominante do feminino como subordinação é o que lhes permite elevar a voz. Nas palavras de Bell Hooks, os louvores encarnam o direito —negado— dessas mulheres (e homens) de definir sua própria realidade: "como sujeitos, as pessoas têm o direito de definir sua própria realidade, de nomear sua história. Como objetos (...) a identidade de uma pessoa é criada por outros" (HOOKS apud COLLINS, 2002). Tal reivindicação é ainda mais peremptória quando se refere a contextos de morte e desaparecimento em que a dor de quem as sofre é constantemente obliterada e adiada.

Cabe destacar que foi a participação das cantadoras desde tenra idade nos ritos comunitários e na música, dando forma a uma formação contínua na estrutura das letras, padrões musicais e movimentos corporais, o que lhes permite responder de forma ativa e pública a eventos tão traumáticos, sem renunciar à dor ou à denúncia pública e sem assumir a ideia de que objetividade estatística e neutralidade informacional significam verdade, como exigem registros governamentais e procedimentos legais nos países ocidentalizados. Isso se assemelha ao que, em junho de 2020, comentou o artista visual Juan Manuel Echavarría, que trabalhou com vítimas da guerra em Chocó, quando interrogou uma moradora de Juradó sobre a guerrilha e ela, Luzmila Palacios, lhe respondeu que isso "ela não podia nomear, só podia cantar (Valdés Correa). Seu canto, como os das Cantadoras, é expressão da renúncia a aceitar o status quo imposto pelos grupos armados, bem como a consciência de que há "coisas incomunicáveis na esfera pública" que exigem formas de expressão política que não se adaptam às práticas discursivas dominantes (BUTLER, 2019).

Também podemos relacionar esse fato com o caráter autônomo que Botero e Vergara identificam nos louvores das Cantadoras de Pogue, já que esses "novos" louvores não fazem parte de ritos funerários tradicionais, mas são interpretados separadamente para denunciar a situação, respondendo a eventos específicos e em particular, são cantados a cada 2 de maio em uma cerimônia regional para comemorar o massacre de 2002. Nesse sentido, tornaram-se uma expressão artística, como afirmam as próprias cantoras. Uma delas, Cira Pino, explica na entrevista com Vergara Figueroa que aparece no documentário *Voces de resistencia* que o canto nasceu com ela, mas quando começaram a acontecer os massacres e ela e as pessoas de seu grupo começaram a compor suas próprias letras, tornou-se uma arte.

Em termos de práticas corporais e do que é chamado de "criatividade" no Ocidente, aqueles que cantam louvores balançam seus corpos para descrever o fraseado e o ritmo musicais. Os gestos desempenham um papel muito importante e os intérpretes nunca ficam parados: "A maneira como os louvores são executados é muito aberta e não é definida por um tempo específico. Depende da paixão e da inspiração do intérprete" (VALENCIA CÁIZAMO, 2015, p. 21). É assim que os louvores reúnem arte e vida, indivíduo e comunidade, ausentes e presentes.

Os novos louvores das cantadoras de Pogue passam de um contexto espiritual comunitário para um palco público fora da comunidade, para afirmar os nomes — na ausência de corpos — daqueles que foram assassinados. É um ato de oposição à necropolítica tanto dos grupos armados quanto do Estado colombiano e, em particular, à biopolítica dos relatórios oficiais do governo sobre o massacre (no sentido do controle estatístico dos corpos): "Se o registro das vítimas [do governo], por protocolo, não incluía crianças mortas nos corpos de suas mães, as 'louvadoras' reconstruíam seus nomes e os incluíam nos 'louvores'. Se por engano alguém ficava fora do registro de vítimas, os 'louvores' corrigiam esse erro" (BOTERO y VERGARA, 2018, p. 13).

Na medida em que os novos louvores são vínculos com o passado da comunidade, assim como uma reivindicação do direito a uma vida digna em um contexto de extrema desumanização onde tanto os mortos como os vivos se encontram em estado de limbo, consideramos importante lembrar que, como diz Bharucha, a recriação de tradições e mitos passados pode nos ajudar a perceber o presente "não porque estejam sendo revividos em um 'eterno presente', mas porque adquirem novas significações e seus sentidos são alterados em um simulacro do que já passou. Somente questionando a falsidade da semelhança se torna visível a realidade da dissimilaridade" (13, nossa tradução). Em outras palavras, é nas fendas entre o passado e o presente que o trauma do corpo social se manifesta, como diriam os psicanalistas.

Aqui deve-se lembrar que o campo dos Estudos da Performance, por mais interdisciplinar, poroso e aberto que seja, origina-se no âmbito cultural ocidental que se enraíza no Renascimento. Desde então, valoriza-se de forma preconceituosa ao artista individual sobre qualquer concepção coletiva da vida cultural, embora em muitas culturas

tradicionais ao redor do mundo a arte seja entendida como parte integrante da vida e, portanto, não é chamada assim, como é o caso dos louvores. Mesmo que com os Estudos da Performance pareça que atos performáticos culturais de todo o mundo agora sejam dignos de análise em pé de igualdade com a “arte” ocidental, deve-se estar ciente de que a ideia do artista individual como superior continua a ter muita força hoje em dia e que as ideologias dominantes não são superadas só porque a academia assim o determina.

Para as Cantadoras de Pogue chamar de “arte” o que fazem é uma forma de se situar dentro do sistema de valores dominante para se comunicar com o Estado, com os grupos armados e com muitos de seus compatriotas que ignoram descaradamente a realidade de seu país fora dos principais centros urbanos. Portanto, seus louvores são uma prática contra a cultura hegemônica e a necropolítica colombianas.

Como mencionamos anteriormente, as Cantadoras foram convidadas pelo presidente Juan Manuel Santos para se apresentarem na cerimônia oficial dos Acordos de Paz em Cartagena, em 19 de setembro de 2016, para representar as vítimas do conflito. Mabel Lara, uma reconhecida apresentadora de televisão afrodescendente — possivelmente escolhida para projetar internacionalmente a ideia de que o governo de Santos valorizava a diversidade — apresentou as artistas da seguinte maneira: “um grupo de mulheres que se vestiam de preto para cantar à dor da guerra e que agora cantam à esperança da paz”. Assim, nessa cerimônia o massacre foi mostrado oficialmente como se tivesse tido um encerramento, um acontecimento do passado que agora era símbolo de um futuro diferente. No entanto, o luto e o medo não terminam repentinamente para ninguém. Muito menos para aqueles que sofreram eventos traumáticos há anos e que, à custa de serem ignorados pelo Estado, aprenderam a ser céticos em relação às promessas oficiais.

As Cantadoras subiram ao palco vestidas de branco como o presidente e a maioria dos convidados, projetando visualmente uma harmonia de propósitos — em vez de vestirem as suas roupas tradicionais — para cantar um louvor no qual pediam a paz à Virgem Maria, parabenizavam o presidente e elogiavam as FARC por entregarem suas armas. No entanto, elas também se lembravam de quão gravemente sua comunidade havia sido ferida, insistiam na necessidade de meios de trabalho, saúde, educação, justiça e reparação, e pediam aos grupos armados, incluindo as FARC, que esses fatos não se repetissem (BOTERO e VERGARA FIGUEROA, 2018; VERGARA FIGUEROA, 2018). De forma significativa, no final de sua apresentação, elas enfatizaram que a responsabilidade do governo não terminava com o Acordo de Paz. Com esse objetivo, o tom de lamento da música mudou para um ritmo mais enérgico, acompanhado de balanços marcados do corpo e dos braços. Nesse momento, em vez de continuar a encarar o público, eles se viraram e apontaram as mãos para o presidente, enquanto cantavam: “Ouça, senhor presidente, olhe para nós/ e junto a esses outros grupos [armados]/ nos diga o que vai acontecer/ as vítimas da Colômbia / não podemos esquecer”. Não só pediam que ele se aproximasse de sua realidade, mas também fizeram referência ao fato de que a partir de 2016 as comunidades ao longo do rio Atrato continuavam sendo ameaçadas por novos grupos paramilitares e pelos guerrilheiros do ELN. A revista política progressista *La silla vacía* intitulou o evento

da seguinte forma: "As Louvadoras cantaram esta canção (e o aviso) a Juan Manuel Santos e às FARC" (<https://www.youtube.com/watch?v=cKKch6N639g>)

Como foi dito no início deste artigo, apesar do absurdo de prolongar uma carnificina de mais de meio século, 50,2% da população votou contra a ratificação dos Acordos de Paz. No entanto, em Chocó e nas regiões com maioria afrodescendente e/ou indígena, a maioria votou a favor, incluindo esmagadores 96% em Bojayá. Sobre este referendo fracassado, as Cantadoras de Pogue compuseram o seguinte alabao: "Aqueles que não sabiam e votaram não/ Deus abençoe sua memória/ que reflitam melhor (...) A Santos e Uribe Vélez que se sentem para repensar / Esse diálogo de paz/ se torne realidade ". Observe como as cantoras enfatizam a ignorância de seus compatriotas sobre a realidade de seu país. Seguindo a estratégia dos louvores tradicionais, fazem alusão ao Evangelho de Lucas, capítulo 23, versículo 34: "Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem". No entanto, em vez de deixar o assunto nas mãos de Deus, eles se concentram em fazer com que os dois políticos mais influentes do país negociem suas diferenças.

No início deste artigo, mencionamos que as Cantadoras de Pogue, ao mesmo tempo em que apoiavam as negociações de paz, encarnavam a consciência de que o processo de luto público (bem como de justiça e reparação) estava longe de ser resolvido. A situação atual da Colômbia justifica amplamente sua desconfiança. Após a presidência de Juan Manuel Santos, Ivan Duque, um aliado próximo de Álvaro Uribe, foi eleito presidente em 2018. Duque escolheu o professor e historiador Dario Acevedo como diretor do Centro Nacional de Memória Histórica. Em 2019, Acevedo foi o representante do governo na cerimônia oficial que se realizou em Bojayá para devolver os restos das vítimas do massacre de 2002 aos seus familiares, ato em que insistiu que "só havia dois protagonistas do massacre: a guerrilha e os paramilitares" (UNO, 2019), exonerando o governo de toda responsabilidade.

Em contraste, citamos a intervenção medida, mas desafiadora, de Leyner Palacios Asprilla, representante da Comissão da Verdade para a Região do Pacífico e natural de Bojayá, que foi a seguinte oradora:

No massacre (...) tiveram responsabilidade três atores: as FARC porque nos lançaram a pipeta, os paramilitares porque nos tomaram como escudo humano, mas também as forças militares e autoridades na época porque foram omissas no cumprimento de seu dever (...) Essa memória não deve ser omitida porque estamos ansiosos para que o estado em algum momento, como prometido e dito, venha e reconheça sua cota de responsabilidade nesse massacre. Espero que o próximo ato seja um encontro com o estado para que se comece a gerar confiança, mas como a confiança pode ser alcançada agora, quando a violência voltar e renascer em Bojayá? (...) Outro massacre é possível em Bojayá. Hoje os paramilitares estão (...) em muitas comunidades. Hoje a Guerrilha do ELN está também em muitas comunidades (...) Hoje em alguns casos a força pública continua com a mesma estupidez de 2002 e depois dizem que não sabiam. Estamos mesmo cansados de retirar mortos. (UNO, 2019).

Portanto, na Colômbia não só as feridas da guerra permanecem abertas, mas a omissão da memória, a procrastinação do luto e a privação do direito à vida permanecem parte da necropolítica não só do estado, mas de grande parte da sociedade.

### Armas, corpos e fragmentos: Doris Salcedo

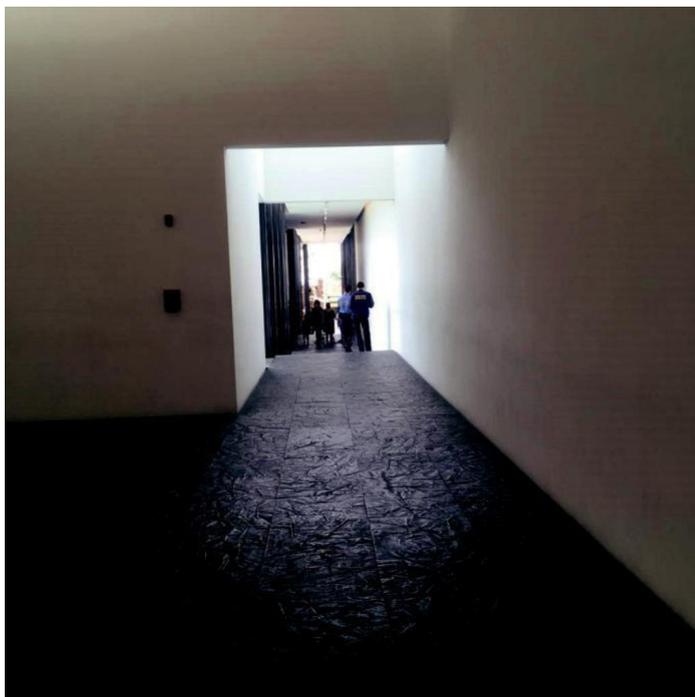


Figura 3 - Entrada do corredor principal da instalação *Fragmentos*. Bogotá, 2017. (Foto Paola Marín)

A segunda prática criativa que escolhemos sobre a memória do conflito colombiano de uma perspectiva majoritariamente feminina, é o espaço expositivo *Fragmentos*. Ao contrário do primeiro, com sua vinculação a uma prática cultural comunitária tradicional, este surgiu em conexão com a arte contemporânea.

Artista de renome internacional, Doris Salcedo entende a escultura e a instalação como objetos performáticos que encarnam a vida silenciada dos marginalizados, vítimas individuais geradas direta ou indiretamente pelo Estado, condições de pobreza e indiferença humana, cujos rostos são negados no vasto mar de incertezas do chamado Terceiro Mundo e se perdem nas fendas do chamado Primeiro Mundo. Em sua obra procura fazer presente as lacunas da biopolítica atual entre aqueles que estão investidos de humanidade pela soberania do poder e a exclusão daqueles que sofrem a impossibilidade de exercê-lo. De acordo com esse propósito, o seu trabalho reflete um esforço coletivo e uma estreita colaboração com uma equipe de assistentes, incluindo arquitetos, engenheiros e, sobretudo, vítimas de atos brutais, a quem convida como co-criadores das mesmas (ALZATE e OLANDER, 2013).

A formação artística de Salcedo é relevante para entender como *Fragmentos* assume

a forma de espaço performativo permanente e instalação artística. Salcedo estudou pintura e sempre destacou ter tido como professora a artista colombiana interdisciplinar Beatriz González, que, além de acontecimentos reais, antes de conhecer Andy Warhol já incluía documentação fotográfica e objetos cotidianos com brilhantes cores em sua obra. Como artista visual, Salcedo também colaborou com o desenho cenográfico de diversas produções teatrais em seu país natal, tarefa ligada ao seu trabalho posterior no qual entende a arquitetura e a escultura como "pontos de encontro" (BASUALDO, 2000, p. 11).

Outra experiência significativa para a artista foi seu encontro com a obra de Joseph Beuys durante seus estudos de mestrado na Universidade de Nova York em meados dos anos oitenta, pois permitiu-lhe descobrir "o conceito de escultura social, a possibilidade de dar forma à sociedade através da arte" (BASUALDO, 2000, p. 23). Além disso, sua experiência como estrangeira nos EUA fortaleceu seu interesse pelas dimensões políticas da escultura. Referindo-se a essa problemática, uma de suas obras mais conhecidas é *Shibboleth*, uma fenda de 167 metros de comprimento cuidadosamente construída no chão da Sala de Turbinas da Tate Gallery de Londres. Como também faria depois em *Fragmentos*, a artista queria direcionar o olhar dos espectadores para o chão, em vez dos altos tetos e da impressionante sala de exposições que os rodeava (aliás, se não olhassem para baixo, corriam o risco de cair na fenda profunda e irregular). *Shibboleth* faz referência ao vocábulo utilizado em um relato bíblico para identificar o inimigo por sua pronúncia incorreta de tal palavra, o que se encontra em consonância com o objetivo da obra: provocar instabilidade corporal nos participantes e, assim, desencadear uma reflexão sobre o racismo, a migração forçada e as divisões sociais como desconfortos contemporâneos que envolvem a todos nós (ALZATE e OLANDER, 2013)

Quanto a *Fragmentos*, o uso de armas fundidas para realizar monúmentos públicos havia sido incluído no documento oficial dos Acordos de Paz entre o governo e as FARC. Ao ser contatada pelo governo de Santos, a artista conta que inicialmente teve a intenção de rejeitar a proposta, mas mudou de idéia ao considerar o horror implícito em outra pessoa pensar em fazer um monumento triunfal que obliterasse as sequelas traumáticas da guerra. Isso nos lembra a concepção de Bharucha sobre como "os escombros dos massacres e a aniquilação das estruturas normativas e comportamentais" exigem novas formas de expressão (Bharucha 133, nossa tradução). Seguindo um caminho que já havia começado a transitar em sua obra anterior, Salcedo parte da impossibilidade de separar ética e estética em um país que mal ia começar a processar o enorme peso de mais de cinquenta anos de assassinatos em massa, violências, deslocamentos forçados e desaparecimentos.

Decide então projetar um espaço de arte pública como um "contra-monumento" que, em vez de excluir, inclui, e que se renova constantemente, com exposições que ligam a arte contemporânea e a memória histórica do mesmo período de tempo em que as FARC e o governo estiveram em guerra (mais de meio século). Também decide fazer do piso do mesmo uma instalação de arte permanente usando o metal proveniente do armamento entregue pela guerrilha.

Com a colaboração do arquiteto Carlos Granada, esse espaço inaugurado em 2018 foi construído sobre os restos de uma casa colonial do século XVII em La Candelaria, um antigo bairro da capital. O seu nome faz referência tanto a esse fato como ao que resta de uma guerra prolongada: não uma nação unificada como pretendem os discursos oficiais a favor e contra o processo de paz, mas fragmentos. Como observamos anteriormente, Salcedo evitou expressamente projetar um monumento épico que fizesse o espectador se sentir pequeno. Como em *Shibboleth*, quis direcionar seu olhar para baixo. O espaço horizontal é uma característica fundamental do trabalho: olhamos para cima para admirar heróis e ideais, mas olhar para baixo faz com que nos concentremos em nossa conexão pessoal com o espaço.

Já em *Fragmentos*, junto à entrada, encontramos um aviso da artista em espanhol e inglês explicando sua origem: “Convidei um grupo de mulheres que foram violadas por diferentes grupos armados para que pudessem modelar esta superfície. Durante vários dias martelamos o metal para marcar assim a interrupção simbólica da relação de poder imposta pelas armas. É a primeira vez que um acordo de paz permite que vítimas de violência sexual participem da construção de um espaço que comemora o fim do conflito armado”. O pôster também lista os nomes de dezessete vítimas de violência sexual que criaram os moldes nos quais o metal derretido foi derramado<sup>6</sup>. Dessa forma, diante da necropolítica exercida pelos atores armados graças ao poder das armas — e também à biopolítica dominante que relega o corpo feminino à invisibilidade — este espaço propõe que esses mesmos corpos femininos feridos transformem essas armas em um espaço comunitário para o luto.

Assim que entramos em *Fragmentos*, encontramos as ruínas da antiga casa colonial com paredes de adobe. Painéis de vidro a separam do novo espaço construído ao lado, criando assim uma sensação de continuidade entre os dois lugares. Percebemos imediatamente a presença do passado e como não devemos apagá-lo para construir algo novo, afirmando assim a importância e fragilidade da memória histórica. Entrando na nova construção e pisando no chão de metal, imediatamente sentimos a irregularidade do mesmo e a experiência visceral de uma forte sensação de frio. Andar sobre ele envolve saber (e sentir) que estamos caminhando sobre 37 toneladas de armas que mataram e feriram milhares de pessoas, conectando diretamente nossos corpos com os das vítimas da guerra. Assim, o ato de caminhar se transforma em um ato de luto a partir de estratégias performativas. Especificamente, a conjugação da corporalidade e da afetividade na obra de arte, bem como a ativação do espaço como ponto de encontro entre a memória histórica coletiva e a circunstância pessoal do espectador, a partir do movimento. Ou seja, encarna e recria para cada visitante, e sempre de forma diferente, uma reflexão corporal sobre a necropolítica do conflito colombiano.

---

<sup>6</sup> A artista convidou mulheres que sofreram abusos por parte do exército colombiano, as AUC (o principal grupo armado paramilitar da Colômbia) e as FARC. Durante esse longo conflito armado, as mulheres nas áreas rurais foram frequentemente violadas e usadas como escravas sexuais por diferentes grupos armados.

Por outro lado, se alguém duvida da entrega de armas pelas FARC (questão que muitos colombianos ainda insistem para desacreditar o Processo de Paz), há uma sala logo ao lado da entrada, na qual se projeta continuamente um documentário em que se mostra de forma detalhada como a polícia colombiana recebeu o armamento das FARC sob a supervisão da ONU, bem como o processo de elaboração das telhas de metal. Ele também inclui entrevistas com funcionários da polícia e com as mulheres que moldaram o metal, assim como dados específicos e impressionantes fotos aéreas do processo de fundição.

A variedade de sotaques regionais, tons de pele e modos de vestir dessas mulheres mostra que elas vêm de diferentes regiões do país. Suas palavras enfatizam a sensação de alívio que sentiram ao ver todas essas armas derretidas, bem como o horror de serem tratadas como troféus de guerra para humilhar o oponente e ter que permanecer em silêncio por muitos anos porque ninguém quis ouvi-las, o que aponta para o patriarcalismo dominante que se entrelaça tanto com a indiferença do governo quanto com a da grande maioria da sociedade civil nas cidades que não experimentaram a guerra em primeira mão.

Em relação ao processamento da dor, uma delas explica que quando foi pela primeira vez a Bogotá e começou a martelar o metal em grupo, era como ter uma arma porque soava como um tiroteio, então ela o fazia com raiva. Outra menciona que, ao notar como as folhas estavam enrugadas, percebeu que o corpo das mulheres era como o papel das notas: "apesar de amassadas e maltratadas, as mulheres nunca perdem o valor". Várias apontam que, à medida que continuaram trabalhando (em um processo que envolveu o aconselhamento de uma equipe de psicólogos), começaram a perceber a possibilidade de encontrar a paz no perdão, mas com justiça e sem esquecimento.

Ao entrevistar o artista Luis Fernando Benavides, cujo trabalho também abordou a violência na Colômbia durante os últimos 20 anos, este apontou que uma conquista importante de *Fragmentos* é ter incorporado essas mulheres, pois essa ação questiona a ideia de que o objetivo da arte é uma experiência puramente estética. Segundo ele, ao longo da história da arte ocidental, os artistas muitas vezes se contentaram em representar e explorar a dor dos outros mantendo a distância, como é o conhecido caso da obra de Fernando Botero sobre a violência, desde seu quadro sobre a morte de Pablo Escobar até sua série sobre Abu Ghraib<sup>7</sup>.

Benavides também destacou, em relação ao caráter fortemente centralista da Colômbia, que não apenas as pessoas nos centros urbanos geralmente optam por ignorar as consequências da guerra, mas que muitos cidadãos de baixa renda não têm acesso mínimo à educação ou a informações fidedignas básicas sobre os efeitos da guerra e sobre o processo de paz. Nesse sentido, *Fragmentos* é importante não só pelo seu caráter gratuito (pois existem outros museus e centros culturais que também são), mas porque constitui um

<sup>7</sup> Mesmo que as pinturas da série Abu Ghraib não estejam à venda, a diferença entre arte e realidade política é evidente. Em termos do estilo de Botero, dos fatos históricos nem sequer surgiu uma nova forma de expressão. Um exemplo claro do contrário (arte profundamente entrelaçada com sua época) são *Los desastres de guerra* e las *Pinturas negras* de Francisco de Goya.

espaço de arte contemporânea que contextualiza a experiência da guerra nas áreas rurais desde visões silenciadas e a conecta com a de qualquer espectador colombiano (e inclusive estrangeiro), mesmo aqueles que, se fossem a um museu de arte contemporânea, provavelmente sentiriam que essas obras não lhes dizem absolutamente nada.

Concordamos com a avaliação de Benavides de que *Fragmentos* questiona a separação entre estética e política ao envolver a experiência e a agência de mulheres vítimas de violência sexual, a reação corporal e a reflexão do espectador (que pode saber muito ou pouco sobre o conflito), assim como a memória histórica e a arte contemporânea. Assim, essa obra vai além das hierarquias sociais e culturais prevaletentes ao desfocar a divisão entre a "alta" cultura, ou seja, a arte feita para especialistas e por especialistas (o artista, os críticos, os acadêmicos e as pessoas cultas), e as dimensões tanto sociopolíticas como individuais da memória histórica. Salcedo retoma e amplia a prática de Joseph Beuys, no sentido de modificar o espaço para desencadear ações que exigem um processo ao longo do tempo, com o objetivo de afetar tanto o artista quanto os espectadores e sua sociedade, e assim mostrar como a vida cotidiana e a arte não estão realmente separadas (STACHELHAUS, 1990). De fato, *Fragmentos* está localizado no coração do centro do poder na Colômbia: perto da casa presidencial e dos principais escritórios governamentais.

No mesmo ano da inauguração de *Fragmentos* (2018), Ivan Duque, fiel seguidor do ex-presidente Álvaro Uribe — que é o mais fervoroso opositor do processo de paz — fue foi eleito presidente. Como vimos na seção sobre as Cantadoras de Pogue, embora a violência tenha diminuído como resultado dos Acordos, líderes e lideranças sociais, bem como civis, jornalistas e numerosos membros desmobilizados das FARC, continuam sendo ameaçados e mortos por agentes da ultradireita relacionados direta ou indiretamente com o governo, grupos paramilitares como as Autodefensas Gaitanistas (ou Cartel do Golfo), a guerrilha do ELN e dissidentes das FARC que decidiram não seguir os Acordos de Paz. Esses atores estão preenchendo o vazio deixado por grupos armados anteriores e, diante da renovada necropolítica de negligência por parte do governo, estão ameaçando a população civil em áreas marginalizadas do país. Acrescente-se a isso a clara intenção do atual presidente de desacreditar os Acordos de Paz, de modo que sua obrigação de proteger as vítimas se limite a oferecer palavras vazias para esconder a ausência de medidas eficazes de proteção.

Nesse contexto, vale a pena se perguntar sobre o significado de *Fragmentos*. Por um lado, como afirma Mark Rinaldi, é um trabalho de memória e arte coletivos, não só de Salcedo, de Granada, dos operários que o construíram e dos artistas que ali expõem, mas também das mulheres participantes, dos ex-combatentes que cederam suas armas e, nós poderíamos acrescentar, dos próprios Acordos de Paz. Embora a violência não tenha parado completamente, como espaço performativo permanente, *Fragmentos* atesta a existência de um processo coletivo para consegui-lo, bem como a importância de continuar a tentar apesar das dificuldades e dos fracassos. (RINALDI, 2019)

Por outro lado, mesmo que a polarização e a demonização extrema do adversário no debate político na Colômbia ainda estejam em vigor e o governo federal esteja tentando minar de todas as formas possíveis os mecanismos implementados pelo Acordo de Paz, *Fragmentos* nos permite vivenciar que a guerra foi detida, ainda que temporariamente, e que as vítimas foram incluídas na conversa nacional, embora seus direitos estejam novamente ameaçados. Da mesma forma, atesta a importância de que aqueles colombianos que podem não ter sofrido diretamente as consequências da guerra se envolvam ativamente no processo nacional de luto e de memória histórica.

### **A título de conclusão:**

Os Cantadoras de Pogue trabalham dentro da tradição dos louvores para tentar reparar rupturas profundas na vida e na memória da comunidade, devido à impossibilidade de manter rituais funerários ancestrais. Assim, a partir das tradições coletivas locais, projetam suas reivindicações ao exterior da comunidade no cenário nacional (e internacional). Da mesma forma, embora *Fragmentos* tenha nascido dentro das premissas da arte contemporânea, centra-se em uma guerra travada principalmente nas áreas rurais do país e ignorada nos principais centros urbanos da Colômbia, a fim de recuperar e processar acontecimentos traumáticos da memória coletiva, em particular no que diz respeito à experiência de mulheres vítimas de violência sexual em todo o país. Ambas as práticas baseiam-se principalmente nas perspectivas de sujeitos femininos que, por meio de práticas performáticas, mobilizam ativamente a memória do conflito armado para experiências coletivas que foram — e continuam sendo — silenciadas na mídia e no discurso oficial.

Essas práticas não assumem um lado ideológico diante da violência, nem assumem uma perspectiva moralista, nacionalista ou triunfalista sobre ela. Pelo contrário, partem dos resquícios da necropolítica imperante, dos corpos ausentes e feridos, bem como da destruição das formas de coesão social, para nomear o inominável a partir de práticas artísticas que operam contra a corrente de uma sociedade que continua relegando-as ao limbo.

Neste artigo quisemos destacar duas práticas artísticas que não podem ser separadas da prática política, especialmente em países como a Colômbia, onde o terror generalizado continua a determinar a vida diária de milhares de pessoas. Nesse contexto, ambas ativam a memória histórica e a apresentam como um local de tensão. Expressam a necessidade humana de reinventar o humano a partir dos resquícios da necropolítica, ou como afirma Ana Longoni sobre Roberto Amigo, de “reinventar a política a partir de corpos desarmados e indefesos, para enfrentar o terror”.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **El poder soberano y la nuda vida**. Pre-textos, 1998.

ALZATE, Gastón.; OLANDER, Marcia. “Absence and Pain in the Work of Doris Salcedo and Rosemberg Sandoval.” **South Central Review**, vol. 30, no. 3, 2013, pp. 5-20.

ARANGO MELO, Ana. **Velo que Bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afro-chocoana**. Ministerio de Cultura, 2014.

BASUALDO, Carlos. “Interview.” **Doris Salcedo**. Editado por Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, y Andreas Hussey, Phaidon Press, 2000. pp. 6-35.

BENAVIDES, Luis Fernando. Entrevista de Paola Marín y Gastón Alzate, 6 de junio de 2020.

BHARUCHA, Rustom. **Performance and Terror**. Routledge, 2014. Terror y performance. Traducción de Paola Marín. Edición a cargo de Gastón Alzate. Ediciones KARPA. Los Ángeles, 2017. Disponible en <<https://www.calstatela.edu/al/karpa/r--bharucha-terror-y-performance-portada>>

BOTERO, Jerónimo.; VERGARA-FIGUEROA, Aurora. “**Cantando el territorio**”. Latin American Studies Association Congress. 23 de mayo de 2018. Barcelona. Conferencia.

BUTLER, Judith. **Conferencia magistral. Encuentro Hemisférico de Performance y Política en la UNAM**. 13 de junio de 2019. Ciudad de México.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought**. Routledge, 2002.

DE LA TORRE, Gonzalo. “**Presentación del CD Alabaos**.” Quibdó. 2005. Informe del Grupo de Memoria Histórica: Bojayá, la guerra sin fin. Coordinación de Gonzalo Sánchez. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2010.

HOOKS, Bell. **Teaching to Transgress**. Routledge, 1994.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Routledge, 2002.

MAYA, Adriana. “África: legados espirituales en La Nueva Granada, siglo XVII.” **Historia Crítica** vol. 12, no. 1, 1996, pp. 29-41.

MBEMBE, Achille. **Necropolitics**. Duke University Press, 2019.

LONGONI, Ana. "Perder la forma humana." **Cartografías críticas I**. Ed. by Ileana Di-éguez, Paola Marín, and Gastón Alzate. Karpa, 2018, [www.calstatela.edu/al/karpa/longoni](http://www.calstatela.edu/al/karpa/longoni).

RINALDI, Ray Mark. "A Peace Monument in Colombia is Caught in a Crossfire." **The New York Times**, 23 de octubre de 2019. Web.

STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beauys**. Traducción al español de Joan Godo Costa. Parsifal Ediciones, 1990.

**Uno a Uno: Bojayá, una memoria atrasada**. Documental. Diócesis de Quibdó y PA-ZIPAZ, 2019, Disponible en <[www.youtube.com/watch?v=K mz O J 1 y - S 4 g](http://www.youtube.com/watch?v=K mz O J 1 y - S 4 g)>. (20:45).

VALENCIA CÁIZAMO, Nelly. **Alabaos y Chigualos-gualies del Choco traídos al escenario recitalístico del cantante lírico**. 2015. Universidad EAFIT Medellín. Te-sis de Maestría en Música dirigida por Gustavo Yepes. Disponible en: <[https://repositorio.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8048/Nelly\\_ValenciaCaizamo\\_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repositorio.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8048/Nelly_ValenciaCaizamo_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>

VERGARA-FIGUEROA, Aurora. **Suffering While Black. Resistance Amid Deracination. Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia**. Palgrave McMillan, 2018, pp. 69-80.

**VOCES de Resistencia: Cantadoras de Pogue**. CD y documental en DVD. Centro de Estudios Afrodiaspóricos de la Universidad ICESI y Fundación Ford. 2016-2017. (27:23).