

Vai-se por mim à sempiterna dor: performance como resistência às catástrofes em Antigonick e Balkan Baroque

*Through Me to Eternal Sorrow: Performance as
Resistance to Catastrophes in Antigonick and
Balkan Baroque*

*Se va por mí al dolor sempiterna: la performance
como resistencia a las catástrofes en Antigonick y
Balkan Baroque*

Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin

Universität Zürich

E-mail: anadrawin@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2751-8785>

Pedro Henrique Resende Moreira

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: pedrohrmoreira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7802-3358>

RESUMO

Neste artigo, empreendemos uma análise detalhada e comparativa das obras *Antigonick*, de Anne Carson, e *Balkan Baroque*, de Marina Abramović, focalizando a representação e a ritualística do luto em cada uma delas. Enquanto Carson revisita a tragédia de Sófocles desafiando as normas da tradução e criando um véu de ambiguidade que convida à reflexão sobre os aspectos ocultos e as nuances do luto, Abramović adota uma postura explicitamente confrontadora com exploração crua da dor pessoal e coletiva causada por conflitos e tragédias. Este estudo compara o luto ritualístico conforme apresentados nas tradições gregas clássicas, explorando como tais práticas são reinterpretadas nas

expressões artísticas escolhidas – destacando o contraste entre abordagem poética e velada de Carson e a expressão direta e visceral de Abramović.

Palavras-chave: *Antígona; Anne Carson; Marina Abramović; performance; luto.*

ABSTRACT

In this paper, we undertake a detailed and comparative analysis of the works *Antigonick* by Anne Carson and *Balkan Baroque* by Marina Abramović, focusing on the representation and ritualistic aspects of mourning in each of them. Whilst Carson revisits the tragedy of Sophocles challenging established norms of translation and creating a veil of ambiguity that invites reflection regarding the hidden aspects and nuances of mourning, Abramović adopts an explicitly confrontational stance in an exploration of personal and collective pain caused by conflicts and tragedies. This study compares the ritualistic mourning as presented in classical Greek traditions, exploring how such practices are reinterpreted in the selected artworks – highlighting the contrast between Carson's poetic and veiled approach and Abramović's direct and visceral expression.

Keywords: *Antigone; Anne Carson; Marina Abramović; performance; mourning.*

RESUMEN

En este artículo, llevamos a cabo un análisis detallado y comparativo de las obras *Antigonick*, de Anne Carson, y *Balkan Baroque*, de Marina Abramović, enfocándonos en la representación y la ritualización del duelo en cada una de ellas. Mientras que Carson revisita la tragedia de Sófocles desafiando las normas de la traducción y creando un velo de ambigüedad que invita a reflexionar sobre los aspectos ocultos y las sutilezas del duelo, Abramović adopta una postura explícitamente confrontadora con una exploración cruda del dolor personal y colectivo provocado por conflictos y tragedias. Este estudio compara el duelo ritualizado tal como se presenta en las tradiciones clásicas griegas, explorando cómo dichas prácticas son reinterpretadas en las expresiones artísticas seleccionadas, destacando el contraste entre el enfoque poético y velado de Carson y la expresión directa y visceral de Abramović.

Palabras clave: *Antígona; Anne Carson; Marina Abramović; performance; duelo.*

Data de submissão: 19/05/2024
Data de aprovação: 09/09/2024

Se já somos pó, qual a diferença existente entre vivos e mortos? Os vivos são o pó levantado pelo vento, os mortos são o pó caído.
Padre Antônio Vieira.

Introdução – Deixai toda esperança, vós que entraís

“Depois mais do que a fome pode o desjejum” (Alighieri, 1998, p. 142) é a tradução em português para o verso 75 do canto XXXIII do *Inferno*, primeira parte da *Divina Comédia*. Temos, nesse canto, a história do Conde Ugolino, que, ao ser traído pelo arcebispo, é preso em uma torre com seus filhos e netos e condenado a morrer de fome. Durante seus dias de penúria e cárcere, ao se sensibilizarem pelo estado do patriarca, os próprios filhos oferecem ao pai seus corpos como alimento para apaziguar a fome. A morte acometeu a todos, sem oferecer aos afetados a possibilidade de um enterro ou grandes lutos. Não sabemos, porém, a partir do verso mencionado, se Ugolino teria sucumbido à oferta e, portanto, se teria comido os seus ou apenas morrido por inanição.

A tragédia de fim de vida reservou ao personagem a performance de uma eternidade igualmente trágica: “sua fala encerrou e co’ o olhar torto, / retomou o crânio mísero co’ os dentes/ assim como em seu osso um cão absorto” (Alighieri, 1998, p. 143), Ugolino é condenado a limpar os ossos, roer qual cão, um crânio para todo o sempre. É, ao evocar esses operadores presentes nas imagens construídas por Alighieri – a saber: morte, performance e luto – essa a esfera na qual ancoraremos nossas análises comparativas relativas à peça *Antigonick*, de Anne Carson, e à performance *Balkan Baroque*, de Marina Abramović.

Em ambas as obras, o ato de velar o morto surge como elemento principal, seja subjacente à trama da tragédia, ou como ação em foco que desenrola a proposição artística. Ambas estão intimamente ligadas ao cenário político em que o luto se torna manifestação ética perante os mortos por guerra, seja a Guerra da Iugoslávia seja o embate dos irmãos Polinices e Etéocles pelo controle de Tebas. E utilizam do ritual fúnebre, o processo de *próthesis* de lamento e limpeza do corpo, como estopim para ação artística. Neste artigo, debruçaremos-nos sobre a releitura de Anne Carson e a ação de Marina Abramović, analisando como o ritual funerário grego, assim como seu legado, é transfor-

mado na geração artística trágica no teatro e na performance, utilizando dos aspectos ritualísticos como pontos de conexão entre as obras. Ao final, compararemos a limpeza e lamento com a consumo e ingestão, enquanto aspectos dispares de trato para com o defunto.

No meio do caminho da nossa vida – Desenvolvimento

Em *Antigonick*, texto ao qual Anne Carson confere a ousada alcunha de tradução, nos é revelada uma transcrição¹ da famosa peça de Sófocles, *Antígona*, na qual vemos, sob outra roupagem, o embate entre a antiga e a nova configuração social, *Antígona* e *Creon*, numa disputa pelo sepultamento de *Polinices*, irmão daquela e sobrinho deste, na qual *Antígona* “não representa o parentesco em sua forma ideal, mas sim sua deformação e deslocamento” (Butler, 2000, p. 24, tradução nossa).² Em uma de suas falas, *Hemon*, filho de *Creon* e noivo de *Antígona*, diz:

No entanto eu ouço/ que se fala/ que há sombras/ essa garota/ aqui proponho uma lacuna/ essa garota não merece morrer a cidade está triste mais/ glorioso dos feitos mais/ terríveis das mortes (eles dizem) ela escolheu/ apenas manter o corpo de seu irmão posto em carne viva pela mordida dos cães/ e bicada dos pássaros, esse tipo de conversa/ não sei/ a noite está chegando (Sophokles,³ 2015, p. 25, tradução nossa).⁴

Em nome de uma Tebas que se compadece diante do sofrimento da filha de Édipo ao contrariar os mandos do *Creon* ao fazer repousar, por cima do irmão morto, uma fina camada de terra, vemos posto o sintagma lacuna face a *Antígona*. Em um momento mais avançado da peça, o coro, pouco antes de ser revelado o suicídio de *Hemon*, diz: “aqui estamos todos estamos bem/ estamos bem na hora” (Sophokles, 2015, p. 37, tradução nossa),⁵ trazendo para a obra uma dimensão de temporalidade incutida no “bem na hora” (*nick of time*). Todos esses índices postos lado a lado – como, aliás, é o destino, mais uma vez, desses irmãos, dado que *Antígona* diz querer se deitar “coxa com coxa”⁶ com seu irmão no túmulo (algo que, vindo de alguém da casa incestuosa dos Labdácias, não aparenta ser um enunciado meramente ingênuo), e ao serem confrontados com não apenas o título da peça, mas com a maneira com a qual este está disposto na capa do livro, em uma separação, lacuna, entre *Antigo Nick*, deixam revelar uma instigante construção. Atentemo-nos às ideias de tempo e lacuna, partindo da análise de *Nick*.

A palavra *Nick* guarda uma vasta gama importante de sentidos, alguns deles figurando em patamares distantes, como uma pequena incisão e corte ou prisão e prender (Hornby, 1995, tradução nossa) ou, ainda, como um substantivo próprio.⁷ Uma dimensão importante de *Nick* é sua instância performática, visto que, na peça, é um personagem que não tem fala. Tal figura não possui impacto narrativo *stricto sensu*, é apenas para nomear uma figura da releitura de Carson que manipula uma fita métrica. É tão somente a partir do ato de performar, personagem enquanto presença, que entendemos a importância desse ser que está a medir. Em termos metafóricos, medir a cova de Antígona é medir a passagem do tempo. É apenas através do corpo, em um ato de performance, que *Nick* faz surgir seus significados: “o desenvolvimento de uma ação com corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente do tradicional: uma retórica da ação e do movimento” (Glusberg, 2018, p. 64).

A significação de *Nick* enquanto prisão prefigura a imagem do encarceramento de Antígona, jovem fechada no destino de sua família e em suas próprias decisões irredutíveis. Há, ainda, uma conexão com o instante de morte da personagem, esta que foi mandada a um dos mais cruéis castigos, como Ugolino, e posta para morrer ao ser presa em uma caverna escavada em uma estrutura rochosa. Nesse contexto, o *in the nick of time*, sinônimo para *the last possible moment* (em tradução livre, o último momento possível), de Antígona, é também o tempo de seu aprisionamento e, portanto, de sua morte. É visível, ainda, uma outra associação poderosa, entre tempo e corte, mais precisamente, entre memória e corte. Há que se ter em mente, para a reescritura de Carson, que o tempo é, também, disparador indireto do conceito de memória, lacuna e corte. *Nick* como incisão, um de seus múltiplos significados, faz brotar, no cerne da temporalidade, o entalhe. Em *Antigo Nick*, a imagem de *an open wound*, a encontrar substrato nos dizeres de Creon, retoma o caráter pungente ao nos dizer sobre a maneira incisiva e cortante com a qual esse tempo é inscrito. Essa ferida aberta, na memória e no tempo, faz vibrar o luto – e a interdição de vivenciá-lo –, vivido por Antígona. Sobre o luto, o psicanalista Sigmund Freud (1916) afirma que “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (Freud, 1996, p. 249).

Ainda, em uma fala de Creon para Hemon, observamos, novamente postas em disputa, as ideias de tempo, levantadas, aqui, por *one time* e reiteradas pela expressão *in the nick of time*, e cesura, em uma imagem que reafirma tanto a ideia de *Nick*, quanto a imagem do órgão genital feminino:

um fato da vida eu vou dizer a você agora eu direi isso uma vez/ quando você se deitar sob uma bela fêmea/ você carrega uma ferida aberta para sua casa e sua vida/ cospe-a/ deixe-a sair como serpente para as profundezas e seduzir algum garoto no inferno/ você sabe que ela me desobedeceu (Sophokles, 2015, p.24, tradução nossa).⁸

Essa apresentação é desenhada à medida que levanta os entendimentos de temporalidade e lacuna.

Há uma série de refeituras de *Antígona*, incluindo referências como o gesto performático de Abramović, das quais três, além da construída por Carson, serão mencionadas. A realizada por Jean Anouilh, no ano de 1943; a versão de Bertold Brecht (este, por sua vez, fez, ao longo de todo espetáculo, a personagem-título carregar uma porta nas costas), em 1948; e de Sara Uribe, escritora mexicana que lançou, em 2012, *Antígona Gonzales*, história transcorrida em Tamaulipas, local com a maior taxa de desaparecidos no México, na qual a jovem está à procura de seu irmão Tadeo, em um apontamento sobre os desaparecimentos oriundos da guerra às drogas no México; e, por fim, a versão de Anne Carson. A menção à versão de Uribe é feita em nosso trabalho por essa extrapolar um movimento e um jogo presente na modelagem de Carson. Há, em *Antigonick*, antes do início da peça, uma carta intitulada *A tarefa do tradutor de Antígona* (Sophokles, 2015, p. 3, tradução nossa),⁹ destinada à própria *Antígona*. Nesse exercício de introdução, não só algumas das reescritas são mencionadas, como há a evidenciação de algumas analogias feitas ao logo das mais diversas recepções, tais como: “quão a sério podemos te levar? Você é ‘Antígona entre duas mortes’ como diz Lacan ou uma paródia da lei de Creon e da linguagem de Creon – segundo Judith Butler” (Sophokles, 2015, p. 4, tradução nossa);¹⁰

e Žižek triunfantemente compara você com Tito/ o líder da Iugoslávia dizendo NÃO! a Stalin em 1942/ aliás, falando dos anos 40, você causou uma boa impressão no alto escalão nazista/ e ao mesmo tempo nos líderes da Resistência Francesa/ quando todos eles assistiram juntos/ a *Antígona* de Jean Anouilh (Sophokles, 2015, p. 4, tradução nossa).¹¹

e “noite de estreia, Paris 1944: eu não sei de que cor eram os seus olhos/ mas posso imaginá-la revirando-os, agora/ vamos voltar a Brecht, talvez quem tenha entendido você melhor/ pois carregar a própria porta deixa uma pessoa/ desajeitada, cansada e estranha” (Sophokles, 2015, p. 4, tradução nossa).¹²

A memória do texto da célebre personagem de Sófocles, ao longo dos séculos e de maneiras diferentes, reafirma o espírito da lacuna, pois elementos outrora discutidos nessa mitologia são apagados para conferir ênfase a outras questões pouco debatidas em reescritas anteriores, mas que serão o foco das versões seguintes, como são os casos apresentados, de modo que cada uma das reescritas provoca marcas nas subsequentes, escavando uma sulcagem trilhada pela vivificação dessa personagem sempre a estar bem na hora, na particular hora da reencenação. Dito de outro modo, a memória do objeto Antígona é lacunar porque não encerra as discussões propostas pela peça anterior nessa genealogia de Antígonas; há lacunas em relação aos debates propostos pelas peças que antecederam e, assim, novos caminhos são abertos. Torna-se possível, pois, lançar luz à memória dessa peça e estabelecer um ponto de apoio para Antígona a partir de inúmeros portos construídos por cada uma dessas versões, que, ao mesmo tempo, performam o apagamento de temas debatidos em peças anteriores, de caráter lacunar, e inscrevem novos debates.

Em todo esse exercício, aquilo que há de mais peculiar, nessas formulações sobre a memória envolvendo as Antígonas, é, sem dúvida, a torção promovida por Carson, um ponto novo em nosso raciocínio. São trazidas para a esfera do livro *Antigonick* as memórias da árvore genealógica dessa mitologia, quando essas são mencionadas na carta-prefácio introdutória, bem como essa memória faz-se reverberar na textualidade da peça, a partir dos ecos de dizeres outros, mesmo que a estabelecer, a princípio, comunicação indireta com a peça:

Antígona: começamos no escuro e o nascimento é a nossa morte
Ismene: quem disse isso
Antígona: Hegel
Ismene: parece mais com Beckett
Antígona: ele parafraseou Hegel (Sophokles, 2015, p. 9, tradução nossa).¹³

O caminho empreendido pela reescritura de Carson, portanto, faz com que algo que era da obra passe a existir na obra. Os rastros de memória esculpidos por esse multiverso de Antígonas deixa de ser um dado extratextual para existir e produzir sentido dentro (tanto na carta-prefácio quanto na peça) de *Antigonick*.

A reinvenção de Antígona pela professora helenista canadense recupera e toma para si a estrutura da lacuna ao, em primeiro lugar, manejá-la na formatação do título e, em segundo lugar, na fala de Hemon, que põe uma lacuna diante da história de Antígona e de faceta indireta na fala de Creon, além de ser a própria obra uma engrenagem nesse processo de rememoração dessa tessitura. No que tange aos percalços da memória, *Antigonick* acopla à sua tessitura a memória ambígua, que inscreve e apaga, de suas reescritas predecessoras. Temos, junto à lacuna que se configura de maneira textual, nas falas de Hemon e Creon, e visual, no título da reformulação de Carson, a lacuna promovida pela memória do objeto peça de teatro *Antígona*, criada, até onde se sabe, por volta de 442a.c, mas que não cessa de retornar em formato lacunar:

Além disso, a configuração dessa escrita como traçado, como marcas que apenas parcialmente preenchem a nudez do tecido, ou branco da página, tem a vantagem de nos sugerir a imagem do traço – e de seu pagamento – a marca da descontinuidade temporal e da memória, signo do sujeito que só revela a partir do seu esvaecimento (Branco, 1994, p. 65).

Antígona vive o apagamento de sua memória, inclusive familiar, e a interdição de um luto, elementos que fazem parte não apenas do discurso, mas da estruturação da peça de Carson. Sobre a essa a ferida e a lacuna. Em relação à morte, nas palavras de Creon, “Oh Morte imunda, quem pode te limpar” (Sophocles, 2015, p. 44, tradução nossa),¹⁴ há apenas o que se limpar.

É o ato ritualístico de limpeza que nos serve de transposição para Marina Abramović e seu grande *opus* funerário. Em 1997, a artista recebe o Leão de Ouro da 47ª Bienal de Veneza¹⁵ pela obra *Balkan Baroque*,¹⁶ um rito fúnebre para os mortos pela Guerra Civil iugoslava, composta por releituras de ações propostas por Abramović em performances que precederam sua composição no “porão úmido, de pé-direito baixo, do pavilhão italiano no Giardini” (Wescott, 2015, p. 369).

Na ação, Abramović se encontra sentada sobre uma pilha de ossos de vaca – trezentos ossos frescos, ainda com cartilagem e sangue, cobrindo mais setecentos ossos limpos (Wescott, 2015)¹⁷ – esfregando-os maniacamente, auxiliada de uma escova e um balde com água e sabão, enquanto chorava e “cantava canções folclóricas iugoslavas” (Abramović, 2017, p. 287) de sua infância. Por quatro dias, seis horas por dia, o público que desce ao porão do pavilhão italiano deparou-se com a artista em sua lamentação e seu ritual de purificação dos mortos, emoldurada por três telas: à sua esquerda, uma imagem de seu pai segurando uma arma; à direita, uma de sua mãe com as mãos em repouso sobre o coração; e no centro, um vídeo de si mesma narrando uma particular maneira sérvia de matar ratos,¹⁸ que se transforma em uma dança frenética e sensual ao som de uma música sérvia tradicional. “Eis a essência de *Balkan Baroque*: uma carnificina medonha e uma história extremamente perturbadora, seguidas de uma dança sensual – e então um retorno ao horror sangrento” (Abramović, 2017, p. 289).

É de nosso interesse contextualizar os aspectos de releitura em *Balkan Baroque*. Cada parte da composição é, na realidade, um aspecto de obras passadas, em um gesto de memória que guarda similitudes com a ação de Carson de fazer brotar a memória, que foi retrabalhado por Abramović a fim de dar corpo (encarnar) a sua prática funerária. No quesito biográfico da artista, a obra é “uma síntese triunfal da maioria dos trabalhos e ideias que Abramović vinha elaborando desde a ruptura com Ulay” (Wescott, 2015, p. 369).¹⁹ No que diz respeito à sua particular poética, no entanto, os elementos presentes em *Balkan Baroque* podem ser encontrados em algumas de suas ações e objetos prévios.

De *Delusional*, peça de teatro criada em parceria com o diretor americano Charles Atlas e apresentada pela primeira vez no *Theater am Turm*, Frankfurt, em 1994, Marina retira as imagens projetadas a seu fundo. As imagens de seus pais, originalmente, pertenciam a entrevistas com eles, nas quais relatam os horrores da guerra e histórias de suas vidas como guerrilheiros comunistas, que lutaram para estabelecer o governo de Tito. Nas entrevistas, eles demonstram também as divergentes personalidades do casal que deu origem à artista. O vídeo em que Abramović declara a maneira sérvia de matar ratos também surge pela primeira vez ali, porém como um monólogo acerca da proporção entre a população dos roedores em comparação com a humana em Nova York e Belgrado. Da série *Cleaning the House*, de 1995, Abramović retira o ponto de foco da instalação: a

limpeza dos ossos. Originalmente uma ação de duas horas que era, por si mesma, a releitura de uma série do mesmo ano, *Cleaning the Mirror*, comentaremos mais à frente sobre a ação de limpeza das ossadas; e de seus Objetos Transitórios, que começou a criar após o término com Ulay em 1988, “apanhou três grandes tinas de cobre, elegantes, minimalistas e sugestivas de batismos” (Wescott, 2015, p. 370).

Balkan Baroque surge, então, como uma amálgama de ações e objetos anteriores que são correlacionados para criar uma ação ritualística funerária. Abramović reúne tais elementos para manifestar um luto performático por sua nação de origem, não mais existente em 1997, que fora construída por seus pais. Ela toma para si o dever de lavar os corpos simbólicos que sofreram pelo processo de construção, existência e eventual queda da Iugoslávia. Tendo passado esses últimos anos de guerra no exterior, Abramović lamentava não ter se manifestado durante o fato (Wescott, 2015), porém escolheu elementos de obras criadas durante tal momento para projetar seu luto por seu país e seus enterrâneos.

A ação coligaria os aspectos ritualísticos presentes na produção da artista, com seu desejo por uma pronúncia de cunho político e ético: “no discurso de agradecimento [pelo Leão de Ouro], disse: ‘só sinto interesse por uma arte que possa mudar a ideologia da sociedade. [...] A arte que só se dedica a valores estéticos é incompleta’ (Abramović, 2017, p. 289).

O desejo por engajamento criou controvérsias antes mesmo da própria ação. Tendo recebido o convite para representar Montenegro na 47ª Bienal, no pavilhão da Iugoslávia,²⁰ Abramović foi eventualmente recusada, após uma carta aberta do ministro da Cultura, Goran Rakočević, que acusou o convite de ser um gasto desnecessário para a produção de “performances megalomaniacas” (Wescott, 2015, p. 367). Com a recusa, Abramović pediu auxílio ao curador do pavilhão italiano, Germano Celant, que lhe forneceu, então, o espaço do úmido e escuro porão, sobre qual a artista declara que “O pior é o melhor” (Abramović, 2017, p. 285).²¹

Em *O espectador emancipado* (2008), Jacques Rancière argumenta que a arte política não se define simplesmente pela escolha de temas políticos ou pela intenção de engajar-se diretamente em lutas sociais, mas pela capacidade de reconfigurar o que chama de partilha do sensível.²² Ela desestabiliza as formas habituais de percepção, permitindo que novas maneiras de ver e entender o mundo

se manifestem. Isso pode ocorrer, por exemplo, quando uma obra de arte torna visível o que antes era invisível, dá voz ao que antes era silenciado ou cria novas formas de experiência que desafiam as normas estabelecidas.

Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa (Rancière, 2012, p. 63).

A emancipação não é apenas um estado individual de liberdade, mas sim um processo coletivo no qual as formas de percepção, pensamento e ação são constantemente negociadas e transformadas. Essa dinâmica de emancipação e reconfiguração é crucial para compreender a arte como uma prática política. Ao desafiar a distribuição tradicional dos papéis dentro do campo estético, a arte emancipada não apenas propõe novas formas de ver, mas cria possibilidades de existência social e política. O luto performado por Abramović é uma ação que transforma os observantes em participantes do rito funerário – independentemente do conhecimento desses sobre a situação inicial que desencadeia tal processo. O intuito político da ação jaz por baixo do ritual que se desenvolve, mas também alimenta cada escolha feita para que ele se manifeste. O reconhecimento, por parte do público, dos signos de luto presentes (o lamento de Abramović, principalmente) é abrangente o suficiente para suscitar emoção, mesmo que não se saiba que o luto é pelo país e conterrâneos da artista.

A comparação feita por Žižek, trazida na já mencionada carta de Carson, retorna na obra de Abramović ao percebermos os elementos políticos que alimentam a criação. Se Žižek compara Antígona a Tito, temos, na performance de Abramović, o luto aos filhos de Antígona, seus conterrâneos antigos iugoslavos. O luto encarnado pela artista é, então, simultaneamente uma recriação do luto da personagem trágica e uma extrapolação, um luto pelo seu legado, por um outra personagem colocada no desconfortável intermeio entre o martelo e a bigorna, entre a URSS e o capitalismo, ou – para manter as referências gregas – entre Cila e Caríbdis.

Foquemos, porém, em seus aspectos de ritual, pois neles se encontram a ligação que apontamos entre a obra de Abramović e a releitura de Anne Carson da peça de Sófocles. O luto presente em *Balkan Baroque* se manifesta tanto na lamúria, nos lamentos vocais presentes no choro e nos cantos da artista, quanto em sua compulsiva ação de limpeza das carcaças. No texto grego, a descrição do crime de Antígona é dada pelo Guarda a Creon da seguinte maneira:

Guarda: detalhes okay/ você me ameaçou eu voltei limpei toda a poeira e deixei/ o corpo exposto/ [...] quando arrisquei um olhar lá estava ela/ a criança/ em seu luto-de-ave, a pássaro uivando seu choro-de-criança-ladra-de-túmulo/ e amaldiçoando ela despejou poeira no corpo com ambas as mãos/ ela despejou água no corpo com ambas as mãos [...] (Sophokles, 2015, p. 20-21, tradução nossa).²³

A filha de Édipo é descoberta em seu processo de luto ao limpar o corpo do irmão, mesmo com o intuito de enterrá-lo, novamente, na rasa cova que consegue armar seu desespero. A limpeza do corpo, tentativa de purificá-lo da mácula, é parte integral do ritual funerário grego, presente, também, na ação selecionada por Abramović, no processo de *próthesis*, o velar.

Assim que o momento da morte passasse, o corpo era preparado para *próthesis*, ou velório. [...] Primeiro os olhos e a boca eram fechados pelo parente mais próximo, e o corpo era lavado, ungido e vestido pelas mulheres da casa [...]. A evidência arqueológica e literária, quando colocada lado a lado, esclarece que a lamentação envolvia movimento assim como choro e canto (Alexiou, 2002, p. 5-6, tradução nossa).²⁴

Assim como Antígona, com seu uivo de pássaro em seu pesar, Abramović chora e canta o luto, enquanto limpa incessantemente as ossadas simbólicas de seu povo. Ambas movidas pela necessidade de reparação para com o morto, que, se deixado ao léu, não encontra paz. Afinal, “a obrigação mais grave de um grego é o que concerne ao sepultamento de seus mortos [...] sob pena de lhes deixar a alma volitando no ar por cem anos [...], sem direito de julgamento, e, por conseguinte, à paz do Além” (Brandão, 2000, p. 316).

Há diferenças marcantes entre o luto de Antígona e o de Abramović, para além da consequência mortal presente para a primeira. O vínculo entre Antígona e Polinices é familiar e consanguíneo e é o dever moral de Antígona o sepultamento de seu irmão. Nesse sentido, abdicá-lo – mesmo que por uma lei de Estado – é recair na hamartia e no pecado, significando enfrentar a lei dos deuses. “Não me deixes não chorado e não sepulto ao partir/ e te afastar, para eu não te trazer a cólera de deuses” (Homero, 2014, p. 307). Marina possui o argumento da distância entre aqueles que vela,

mas é possível argumentar que, ali, em sua montanha de ossos, Abramović encarna o parentesco de seus conterrâneos, ligados pela terra tanto quanto, ou mais, que pelo sangue. Há, também, outra ligação direta entre o luto grego e a obra iugoslava. Era comum o costume do contrato de carpideiras, mulheres que lamentavam um morto com quem não possuíam parentesco direto, a troco de pagamento.

Na *Iliada*, mulheres troianas, capturadas pelos gregos, são forçadas a lamentar por Pátroclo. [...] O costume também não era desconhecido na Atenas clássica: Ésquilo se refere ao “luto não contratado”, e deve ter sido comum o suficiente para Platão ter achado necessário, em seu diálogo *Leis*, proibir as “canções contratadas”, normalmente performadas por mulheres carianas, em funerais (Alexiou, 2002, p. 10, tradução nossa).²⁵

Tal serviço prestado pelas mulheres permanece em voga, seja por legado direto grego ou por convergência cultural. “A prática não ficou confinada aos gregos. Era tão prevalente entre os chineses, egípcios e romanos quanto em povos mais primitivos, e sobrevive ainda hoje entre gregos e **outros povos balcãs**, na Ásia Menor e na Espanha” (Alexiou, 2002, p. 10, tradução nossa, grifo nosso).²⁶

Percebemos, então, a proximidade ritualística entre as ações apresentadas em *Antígona* (e *Antigonick*) e as de *Balkan Baroque*. Deixando de lado a divergência entre as consequências de cada luto, podemos aproximar tais obras ao analisar sua relação com o ritual funerário, perpassando o tempo e as diferentes localidades. Assim, encontraremos uma similaridade no uso simbólico da ação de lavagem e lamentação.

Em *Antigonick*, a *próthesis* é uma ação nunca vista, apenas descrita e mencionada, que subjaz toda a tragédia. Em *Balkan Baroque*, ao contrário, ela surge como o ponto principal que força o público a enfrentar o luto do outro – incluindo aí o ataque olfativo que advém das carcaças a serem limpas, coisa que não aconteceria caso o enterro acontecesse no devido tempo. O uso de ossadas de boi é significativo, pois o animal é amplamente associado ao sacrifício em diversas práticas religiosas: a hecatombe (ἐκατόμβη) grega, cujo próprio termo ilustra o sacrifício de cem cabeças de boi para os deuses – “ἐκατόν”, cem; “βοῦς”, boi; o taurobólio, massacre ritualístico romano de um boi para o culto da deusa Cibele; e a tauroctonia, nome moderno dada aos relevos dos mistérios mitraicos, que representam o deus Mitra matando um touro. Porém, a ossada bovina de Abramović é um

desenvolvimento de sua prática de releitura. Quando originalmente executada na obra *Cleaning the Mirror*, em 1995, a artista se dispõe a limpar, da mesma maneira, um único esqueleto humano (uma réplica). Seu movimento para a montanha de ossadas, então, é uma decisão consciente de abandono da evocação de uma imagem de luto pessoal, em favor de uma cena que evoca a catástrofe, a chacina e o massacre.

Encontrei-me numa selva escura – Considerações finais

Se as ações de Antígona e de Abramović se aproximam, pelo ato de limpeza e lamentação, das práticas que se mantêm nas carpideiras e *moiológia*, retornamos ao canto XXXIII do *Inferno* de Dante e ao ato do Conde Ugolino de consumir o morto e trazemos, para acompanhá-lo, a prática dos devoradores de pecados (*sin-eaters*) que persistiu na divisa da Inglaterra com o País de Gales até o começo do século XX. Nesse caso particular, um indivíduo é contratado pelos familiares para comer uma refeição disposta ao lado, ou sobre, o morto, com o resultado de que os pecados do falecido seriam passados para o devorador por meio da refeição, liberando a alma para um caminho livre para o pós vida.

Diferentemente da lamentação, o devorar dos pecados tem como objetivo preventivo a liberação do caminho da alma que, ao livrar-se de suas amarras, condena aquele que a comeu a suas consequências. Os devoradores eram pessoas de qualquer gênero (em contraste direto com a presença quase unânime de mulheres no papel de carpideiras) que eram evitadas socialmente, relegadas ao papel de párias quando não procuradas para essa específica atuação. O trabalho, então, recaía constantemente para os pobres e rejeitados sociais, que aceitariam qualquer labuta por uma refeição, mesmo que a consequência seja a perdição da própria alma. Logo, um paralelo é traçado entre tais práticas e a punição de Ugolino por Dante, forçado a consumir não apenas o pecado do morto transmutado em refeição, mas o próprio cadáver. Ugolino, em seu local no Inferno, é transformado em devorador de seus próprios pecados pela eternidade. No lugar oposto do espectro de relação com a morte, Antígona e Abramović atuam como carpideiras, responsáveis por velar o falecido, garantindo-os a possibilidade de paz no Além – não por apagar lhes os pecados, mas por fornecê-los as práticas rituais que os permitem seguir em frente.

Se Carson utiliza o sintagma da lacuna para Antígona, retornamos nossa comparação de que a ação do luto da personagem é também lacuna na peça. Sempre mencionada, indicada e nunca representada. Em contraste direto, tal lacuna é a única ação de *Balkan Baroque*, não preocupada com o desenvolver trágico prévio ou posterior, o recorte feito por Abramović é de um tempo parado e de uma constante de luto ininterrompido. A morte e seu velar é o ponto radical que movimenta todo o resto em Antígona, porém, em *Balkan Baroque*, a morte e seu velar é o único ponto que pode ser percebido, preenchendo todo o espaço do porão quente com seus sons, sua imagem e seu insuportável fedor. A limpeza nunca termina, o corpo nunca é apresentado sem mácula, para ser ungido e então descansado no chão, a ação se apresenta como luto estático, impossível de se terminar.

Devorador ou carpideira, a relação com a morte nas obras apresentadas tem consequências eternas. Antígona perece pela consequência de seu luto-lacuna, é emparedada. Ugolino, também, jaz no inferno eternamente a roer o crânio em suas mãos. Abramović, por sua vez, está em algum lugar entre esses dois – a Marina Abramović de *Balkan Baroque* está eternamente a limpar ossos e chorar, no constante luto dentro do porão que fede a morte.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes**: memórias de Marina Abramović. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ALEXEIOU, Margaret. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia inferno**. São Paulo: Editora 34, 1998.

BRANCO, Lúcia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**: volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

BUTLER, Judith. **Antigone's Claim**: Kinship Between Life and Death. New York: Columbia University Press, 2000.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: a história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV (1914-1916). Cap. 8, p. 243-263.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORNBY, Albert. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SOPHOKLES; CARSON, Anne. **Antigonick**. New Directions Book: New York, 2015.

WESCOTT, James. **Quando Marina Abramović morrer: uma biografia**. São Paulo: Edições SESC, 2015.

NOTAS

- 1 Termo cunhado por Haroldo de Campos para designar uma práxis tradutória dada ao criativo.
- 2 “represents not kinship in its ideal form but its deformation and displacement” (Butler, 2000, p. 24).
- 3 Ao referenciarmos a tradução de Carson, optamos por manter a estrutura presente na ficha catalográfica de Antigone. Portanto, como se trata de uma tradução, Sophokles e não Anne Carson será designado como autor.
- 4 “yet I hear/ there is talk/ there are shadows/ this girl/ here I posit a lacuna/ this girl does not deserve to die the town is sad most/ glorious of deeds most/ terrible of deaths (they say) she only chose/ to keep her brother’s body from raw dogs/ and eating birds this sort of talk/ I don’t know/ night’s coming” (Sophocles, 2015, p. 25).
- 5 “here we’re all fine we’re standing in the nick of time” (Sophokles, 2015, p. 37).
- 6 “true sister, yet how sweet to lie upon my brother’s body thigh to thigh” (Sophokles, 2015, p. 11).
- 7 A expressão remonta a ideia de *nickname*, em português, “apelido” ou *to nickname*, “apelidar”.
- 8 “a fact of life I’ll say to you now I’ll say it one time/ when you lay yourself under a pleasure female/ you take an open wound into your house and your life/ spit her out/ let her snake her way down and seduce some boy in hell/ you know she disobeyed me” (Sophokles, 2015, p. 24).
- 9 “the task of the translator of antigone” (Sophokles, 2015, p. 3).
- 10 “how seriously can we take you? are you ‘Antigone between two deaths’ as Lacan puts it to a parody of Kreon’s law and Kreon’s language – so Judith Butler” (Sophokles, 2015, p. 4).
- 11 “and Žižek comperes you triumphantly with Tito the leader of Yugoslavia saying NO! to Stalin in 1942 speaking of the ‘40s, you made a god impressions on the Nazi high command and simultaneously on the leaders of the French Resistance when they all sat in the audience of Jean Anouilh’s Antigone” (Sophokles, 2015, p. 4).
- 12 “Opening night Paris 1944: I don’t know what color your eyes were but I can imagine you rolling them now let’s return to Brecht, maybe he got you best to carry one’s own door will make a person clumsy, tired and strange” (Sophokles, 2015, p. 4).
- 13 “Antigone: we begin in the dark and birth is the death of us
Ismene: who said that
Antigone: Hegel
Ismene: sounds more like Beckett
Antigone: he was paraphrasing Hegel” (Sophokles, 2015, p. 9).
- 14 “O filth of Death who can clean you out” (Sophokles, 2015, p. 44).
- 15 Para premiação internacional, junto de Gerhard Richter.
- 16 “Barroco balcã”, em tradução livre.
- 17 Em sua biografia, no entanto, Marina relata apenas quinhentos ossos limpos, mas dois mil ossos sujos (Abramović, 2017, p. 287).
- 18 A história provinha de um caçador de ratos que a artista entrevista em Belgrado (Abramović, 2017).
- 19 Ulay foi um artista alemão e parceiro de Abramović entre 1976 e 1988, com quem realizou diversas obras. Terminaram o relacionamento caminhando, partindo de pontos opostos da muralha da China.
- 20 “Ele ainda era chamado assim, embora a Iugoslávia tivesse se desintegrado na onda de nacionalismos e conflitos étnicos no início dos anos 1990. A única aliança que permanecera da velha federação de Tito era a Sérvia e Montenegro, que controlavam o pavilhão da Bienal nos Giardini, os jardins onde a maioria dos pavilhões nacionais se situava” (Wescott, 2015, p. 365-366).
- 21 A controvérsia relacionada à seleção de Abramović se dá principalmente pelo desgosto do ministro pela atmosfera da performance proposta. Porém, seus argumentos principais – apresentados em seu artigo para o jornal Podgorica – foi a de gastos exorbitantes e pelo fato de Abramović viver “fora da Iugoslávia desde 1976 e, portanto, [ele não a considerar] uma autêntica artista nacional” (Wescott, 2015, p. 368). Após toda a resolução do problema, mudança para o porão e eventual premiação do Leão de Ouro, Abramović é parabenizada por um representante do pavilhão iugoslavo e convidada para uma recepção nele. “‘Você é muito grande e saberá perdoar’, o representante disse a Marina. Ela respondeu: ‘Eu sou grande, mas sou montenegrina e não se deve ferir o orgulho montenegrino’” (Wescott, 2015, p. 372).
- 22 A partilha do sensível refere-se à maneira como a experiência estética organiza o que é visível, audível e pensável em uma sociedade. Trata-se da distribuição das posições e funções dentro do campo sensível – o que pode ser visto, ouvido e dito, e quem pode ver, ouvir e dizer.

NOTAS

23 “Guard: details okay/ you threatened me I went back wiped off all the dust left/ that body bare/ [...] when I sneaked a look there she was/ the child/ in her birdgrief the bird in her childreftgravecry howling/ and cursing she poured dust onto the body with both hands/ she poured water onto the body with both hands [...]” (Sophokles, 2015, p. 20- 21).

24 “As soon as the moment of dying was over, the body was prepared for próthesis, or wake. [...] First the eyes and mouth were closed by the next of kin, and the body was washed, anointed and dressed by women of the house [...]. It was at the próthesis that the formal lamentation of the dead began. [...] The archaeological and literary evidence, taken together, makes it clear that lamentation involved movement as well as wailing and singing” (Alexiou, 2002, p. 5-6).

25 “In the Iliad, Trojan women, captives in the Greek camp, are forced to lament for Patroklos. [...] Nor was the custom unknown in classical Athens: Aeschylus refers to “unhired grief”, and it must have been common enough for Plato to have thought it necessary in his Laws to forbid “hired songs”, usually performed by Carian women at funerals” (Alexiou, 2002, p. 10).

26 “The practice was not confined to the Greeks. It was as prevalent among the more civilised Chinese, Egyptians and Romans as among more primitive peoples, and it survives today among the Greeks and other Balkan peoples, in Asia Minor and in Spain” (Alexiou, 2002, p. 10).