

COMO AUTOBIÓGRAFO E HISTORIADOR: EPISÓDIOS DE UMA HISTÓRIA SUL-AFRICANA POR WILLIAM KENTRIDGE

■ VIVIAN BRAGA DOS SANTOS

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Bolsista CAPES

RESUMO

O artigo reflete sobre certo ofício de narrador que tem sido desempenhado por artistas contemporâneos em relação à história do passado recente. Com base na série de vídeos *Nine Drawings for Projections* (1989-2003), de William Kentridge (Joanesburgo, 1955), sugere-se que essa atuação se realize através de aproximações com as práticas narrativas do autobiógrafo e do historiador. No trabalho de arte em questão, a primeira delas se manifesta por meio de dois personagens dos filmes, Soho Eckstein e Felix Teitlebaum, *alter egos* do artista, que testemunham ao espectador suas experiências no ambiente segregacionista sul-africano, de modo semelhante àquele da composição de uma literatura de testemunho. Já a segunda, exprime-se na maneira com que Kentridge sugere uma narrativa sobre a modificação do cenário político de seu país, a partir da alteração paulatina da paisagem na composição do trabalho. Trata-se de um enunciado de tom mais sóbrio e que se constrói com o apoio de documentações fotográficas. As duas práticas sugeridas convergem então, na dinâmica da série, e nesse encontro demonstram um novo modo do artista contemporâneo posicionar-se politicamente diante da história de conflitos políticos ocorridos no passado recente.

Palavras-chave: Arte contemporânea. William Kentridge. Apartheid. Autobiógrafo. Artista-historiador.

ABSTRACT

AS AUTOBIOGRAPHER AND HISTORIAN: EPISODES OF A SOUTH AFRICAN HISTORY BY WILLIAM KENTRIDGE

This article intended to reflect on certain narrator function that has been played by contemporary artists over the history of the recent past. Based on the series of videos *Nine Drawings for Projections* (1989-2003), William Kentridge (Johannesburg, 1955), it is suggested that this action takes place through approaches to narrative practices of autobiographer and historian. In the art works in question, the

autobiographer's practice is manifested by two characters from the movies, Soho Eckstein and Felix Teitlebaum, *alter egos* of the artist, who witness for the viewer, their experiences in South African segregationist environment. The second is expressed in the way Kentridge suggests a narrative on changing the political landscape of his country, from the gradual change of the landscape in the composition of the videos. This is a statement in a more sober tone and is built with the support of photographic documentation. The two practices suggested converge on the dynamics of the series and this meeting demonstrates a new position of contemporary artist to put themselves politically on the history of political conflicts which occurred in the recent past.

Keywords: Contemporary Art. William Kentridge. Apartheid. Autobiographer. Artist-historian.

RESUMEN **COMO AUTOBIÓGRAFO E HISTORIADOR: EPISODIOS DE UNA HISTORIA DE SUDÁFRICA POR WILLIAM KENTRIDGE**

El artículo reflexiona sobre cierto oficio de narrador que ha sido desempeñado por los artistas contemporáneos en relación con la historia del pasado reciente. Basándose en la serie de vídeos *Nine Drawings for Projections* (1989-2003), de William Kentridge (Johannesburgo, 1955), se sugiere que esa actuación se lleva a cabo a través de aproximaciones con las prácticas narrativas del autobiógrafo e historiador. En la obra de arte en cuestión, la primera de ellas se manifiesta por medio de dos personajes de dos películas, Soho Eckstein y Felix Teitlebaum, alter egos del artista, que dan testimonio a el espectador de sus experiencias en el entorno segregacionista sudafricano, de manera semejante a la composición de una literatura de testimonio. Ya la segunda, se expresa en la forma como Kentridge sugiere una narrativa sobre la modificación del escenario político de su país, a partir del cambio gradual del paisaje en la composición de la obra. Se trata de un enunciado de tono más sobrio y que se construye con el apoyo de la documentación fotográfica. Las dos prácticas sugeridas convergen entonces, en la dinámica de la serie, y en ese encuentro demuestran un nuevo modo del artista contemporáneo posicionarse políticamente frente a la historia de conflictos políticos ocurridos en el pasado reciente.

Palabras clave: Arte contemporáneo. William Kentridge. Apartheid. Autobiógrafo. Artista-historiador.

Nos anos de 1990, o fim da divisão binária do mundo geopolítico conduziu ao encerramento do boicote cultural ao não ocidental, bem como ao encetamento de um interesse pelas artes provenientes de países fora do eixo Europa-Estados Unidos. Foi nesse contexto que a obra do artista sul-africano William Kentridge (Joanesburgo, 1955) passou a circular no cenário artístico internacional. Em 1993, ele integrou o primeiro pavilhão da África do Sul em uma Bienal de Veneza. Dois anos depois, participou da primeira Bienal de Joanesburgo.¹ Mas a maior repercussão de seu trabalho ocorreu na X Documenta de Kassel (1997).² Na ocasião, foram apresentados dois de seus curtas-metragens: *Felix in Exile* [Felix no exílio] (1994) e *History of Main Complaint* [História da queixa principal] (1996). Sobre essas produções, a crítica do momento ressaltou a singularidade com que o artista abordou o tema do *apartheid*.

Passados alguns anos, um maior conhecimento da poética de Kentridge só endossou a relevância de seu trabalho, dentre os artistas contemporâneos que operam sobre histórias de conflitos políticos recentes.³ Ficou nítida também a variedade e a potência de sua prática artística – uma obra que envolve diferentes plataformas, como teatro, performance, vídeo, desenho, música, escultura, objeto e gravura. Mesmo em meio a essa diversidade, os curtas

que despertaram o interesse internacional se mantiveram como um marco de sua produção; “o alicerce fundamental de sua obra” (TONE, 2012, p. 9).⁴

Após serem exibidos na Documenta de Kassel, os filmes mostraram ser parte de uma série intitulada *Nine Drawings for Projections* [Nove desenhos para projeção] (1989-2003). Composta inicialmente por nove vídeos, o acréscimo de um novo componente fílmico, em 2011, revelou o caráter inacabado do projeto. Tratam-se agora de dez curtas. Somam-se aos títulos acima citados *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* [Joanesburgo, segunda cidade mais importante depois de Paris] (1989); *Monument* [Monumento] (1990); *Sobriety, Obesity and Growing Old* [Sobriedade, obesidade e envelhecimento] (1991); *Mine* [Mina] (1991); *Weighing... and Wanting* [Pesando... e querendo] (1997); *Stereoscope* [Estereoscópio] (1999); *Tide Table* [Tábuas de marés] (2003) e *Other Faces* [Outras faces] (2011). Cada um deles é produzido por meio de uma técnica caseira, concebida por Kentridge e descrita por ele como uma espécie de “cinema da idade da pedra” (TONE, 2012, p. 9) ou ainda “animação da idade da pedra” (TOMKINS, 2010, p. 54). Com uma filmadora Bolex de 16mm, as vezes 35mm, Kentridge realiza uma série de *frames*. A diferença de seu processo está na imagem registrada pela câmera. Posicionado sobre a parede, a uma distância fixa da lente, há um desenho à carvão sobre papel. A cada alteração mínima que produz na superfície branca, Kentridge registra um ou dois *takes* e retorna ao seu processo de construção do desenho, apagando e acrescentando imagens. A ordem de seu movi-

1 Segundo Arthur Danto (2005, p. 110), esse evento localizou a África do Sul em meio a uma comunidade internacional de arte.

2 Instituída em 1955, como parte das estratégias norte-americanas para barrar o avanço do comunismo na Europa, a Documenta de Kassel acontece a intervalos de cinco anos, na cidade de Kassel, na Alemanha. Atualmente, é uma das maiores mostras de arte contemporânea do mundo, parada obrigatória para os grandes nomes do circuito artístico internacional.

3 Desde sua participação na X Documenta de Kassel, Kentridge tem sido incluído em mostras em todo o mundo. O artista voltou a participar da Documenta, em 2003 e 2012, e da Bienal de Veneza, em 1999 e 2005. Além disso, realizou exposições individuais nos principais museus de Nova York (1998; 2005; 2010), Viena (2010) e Paris (2010; 2011). Em 2011, ele recebeu o Kyoto Prize, pelas suas contribuições nas artes visuais e na filosofia, e o título de Doutor Honoris Causa da Universidade de Londres.

4 Foi a partir da produção e exposição desses filmes que Kentridge recebeu reconhecimento internacional. Anteriormente (por volta de 1985 e 1986), sua prática artística, sobretudo de gravuras, era exposta em algumas galerias de Joanesburgo e mesmo comercializada. Mas é após a mostragem de seus vídeos, que seu nome se torna requisitado, bem como um novo caminho se estabelece em sua poética, inclusive na junção de atividades alimentadas por ele, tal como a paixão pelo teatro e pela música, nos anos precedentes.

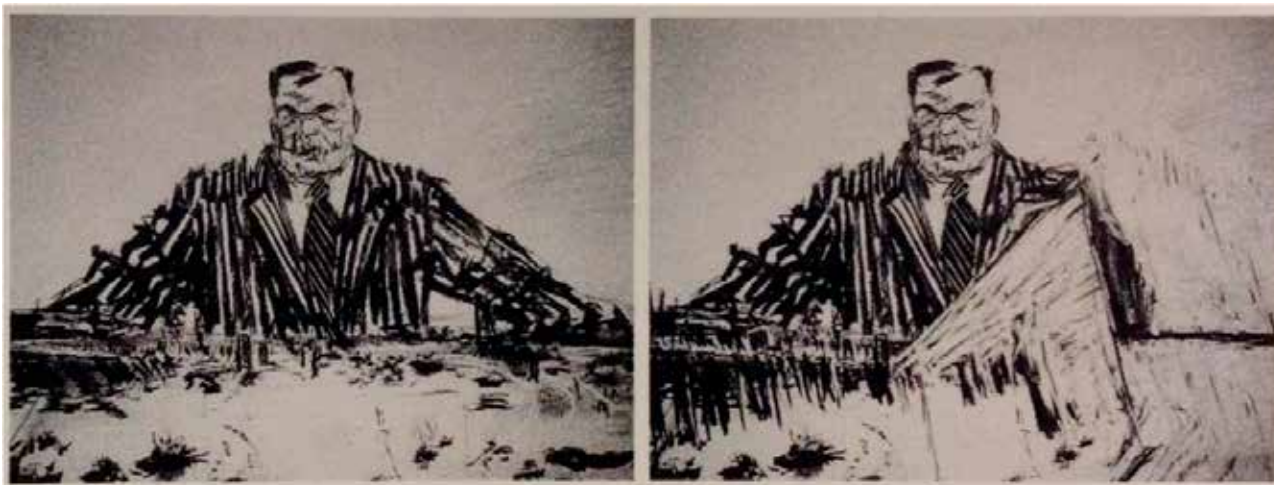
mento não é prevista por nenhum roteiro. A sobreposição de camadas de carvão ocorre sem qualquer *storyboard*. Assim, ao invés de utilizar procedimentos tradicionais de animação com diversos quadros e antecipado por um roteiro que determina o desenrolar da cena, no *stop-motion* de Kentridge, as variações se fazem sobre um único desenho, sem qualquer narrativa composta anteriormente. A soma de um grupo de imagens, editados em sequência, é o que compõe seus *Drawings for Projections*.

Para além dessa técnica, outros aspectos são comuns a todas as animações do artista. Tem-se, por exemplo, a utilização constante de figuras de objetos cotidianos, na maioria das vezes itens encontrados no estúdio de Kentridge. Muitos deles, no âmbito do desenho, têm suas linhas metamorfoseadas em outras formas, que alteram completamente a cena em questão. Travesseiros se transformam em uma mesa de trabalho, um moedor de café passa de sino a máquina registradora... Outro ponto são os rumos inusitados que as histórias tomam, fugindo à linearidade – pode-se dizer que se aproximam de narrativas circulares, com elementos que irrompem, desaparecem e retornam constantemente. Os vídeos compartilham ainda uma atenção marcante à transformação da paisagem. Por essas aproximações, o que se

compõe como estórias isoladas, pode ser sugerido como episódios de uma narrativa mais ampla em torno e através do olhar de alguns personagens, dentre eles, Soho Eckstein.

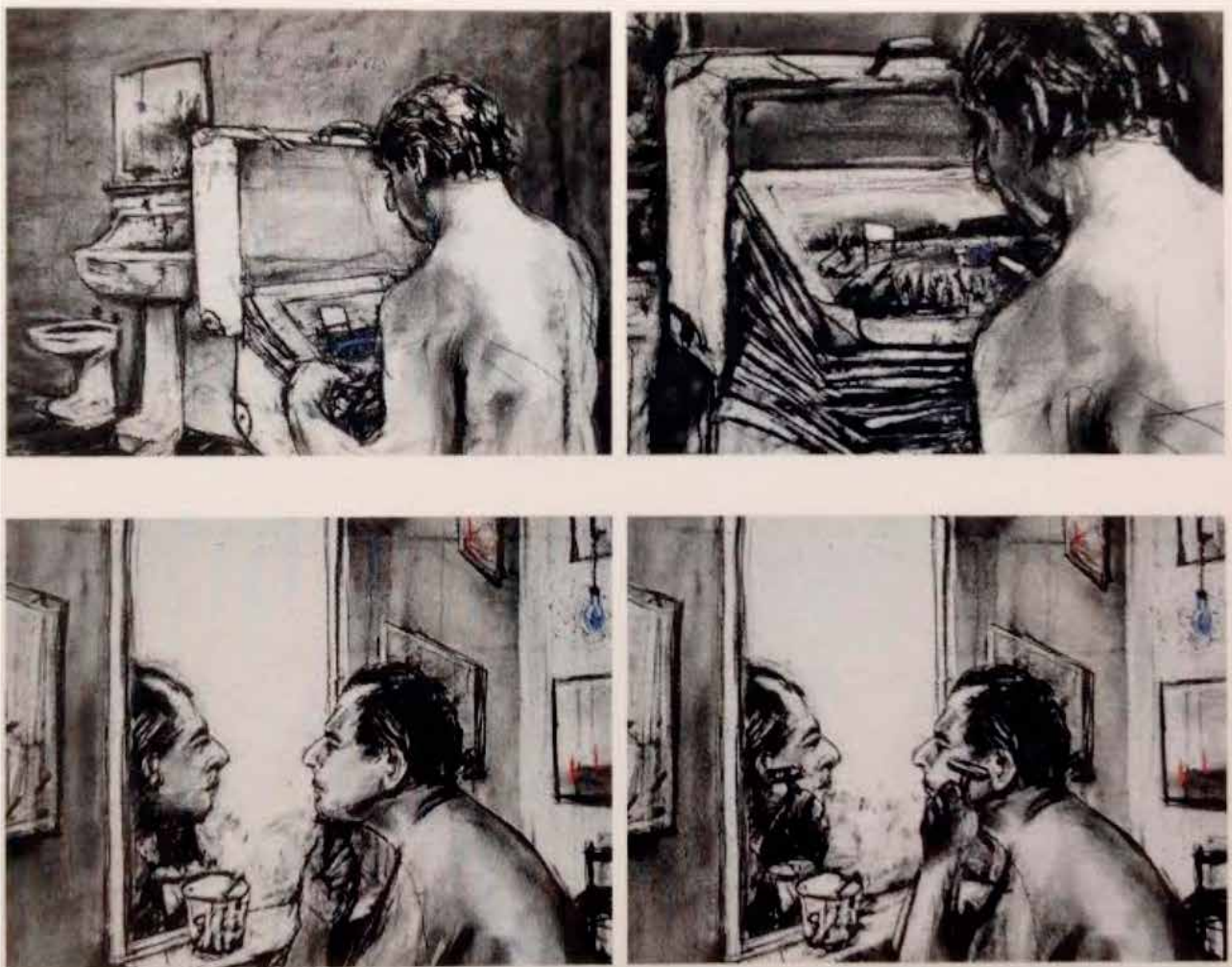
A figura de senhor Eckstein é a única presente em todas as animações da série. Mesmo nas vezes em que Kentridge pretendia excluir a imagem do homem robusto vestido de terno cinza com risca de giz, a tentativa frustrou-se e “o cavalo de batalha dos outros filmes” (KENTRIDGE apud TONE, 2012, p. 294) foi retomado. Um outro personagem, incluído com menos frequência, mas ainda assim de presença marcante nas animações, é o intelectual sensível e sonhador Felix Teitlebaum. Em contraponto à vestimenta empresarial de Soho, Felix aparece sempre nu. Nas animações, eles se encontram embrenhados em meio a uma série de conflitos pessoais, que ocorrem em torno e devido a um contexto histórico que os circunda: a violência empregada em razão da discriminação racial na África do Sul. Embora essa questão não seja representada de modo tão vítreo, nesse conjunto de Kentridge, tal como o fazem muitos artistas envolvidos com a questão da história de conflitos políticos recentes, uma série de elementos permitem argumentar que o olhar íntimo sobre os conflitos pessoais de Soho e Felix tem uma inflexão de peso, no que tange ao histórico.

Figura 1 – Stills de Soho Eckstein. *2nd Greatest City after Paris* (1989), da série *Drawings for Projections* (1989-2011).



Fonte: Tone (2012, p. 137).

Figura 2 – Stills de Felix Teitlebaum. *Felix in Exile* (1994), da série *Drawings for Projections* (1989-2011).



Fonte: Tone (2012, p. 169).

A partir dessa característica, sugere-se que dois tipos de relações se estabelecem entre Kentridge, seus personagens e a história política da África do Sul. A primeira delas pode ser entendida como uma posição autobiográfica, marcada por um diálogo pessoal entre os sujeitos envolvidos (fictícios ou não) e a composição de um relato de viés afetivo. Já a segunda, pode ser pensada como uma aproximação com o ofício do historiador, indicada pela referência a acontecimentos e localizações históricos, inscritos na memória coletiva, e o desenvolvimento de uma narrativa onde o caráter lamurioso não procede. No corpo da série, esses dois pontos de vista interagem, elaborando-se assim narrativas sobre episó-

dios de uma história sul-africana, no que diz respeito ao *apartheid*.

Autobiógrafo

Das produções críticas que têm se ocupado da prática artística de Kentridge, há muitas que estabelecem uma relação entre sua história pessoal e sua poética. Algumas delas retomam a trajetória familiar do artista. Advindo de uma família de tradição jurista⁵ que, “tendo emigra-

⁵ Seus pais e três de seus avós eram advogados. Um deles foi membro de Parlamento da cidade em que viveu, entre 1913 e 1956. A avó materna atuou como uma das primeiras mulheres da profissão, na África do Sul. Sobre a família, Calvin Tomkins acrescenta: “Sydney Kentridge, seu pai, era um dos principais advogados de defesa do movimento antiapartheid, a sua esposa, Felícia, foi co-fundadora do escritório de advocacia

do para a África do Sul antes da virada do século XX [...] tornou-se parte de uma pequena elite liberal em uma terra onde os brancos altamente conservadores governavam sobre uma esmagadora maioria negra” (TOMKINS, 2010, p. 55), Kentridge, desde menino, teria sido iniciado nas questões raciais que atingiam sua terra natal; “aos cinco anos [teria descoberto então] na mesa de seu pai uma pasta com fotografias dos negros que tinham sido baleados pela polícia no massacre de Shaperville” (TOMKINS, 2010, p. 55).⁶ Segundo o artista, esse “foi um daqueles momentos em que sua compreensão do mundo d[eu] uma guinada brusca” (TOMKINS, 2010, p. 56). Vincula-se a essa hereditariedade política o interesse, despertado também na infância, pela paisagem de Joanesburgo, em constante modificação, a formação acadêmica, dentre outros aspectos. De fato, muitos desses elementos espelham-se no fazer de Kentridge, mas existe uma ligação ainda mais direta entre a experiência de vida desse artista e seu trabalho. Essa aproximação é manifestada em *Drawings for Projection*, de sorte que a série pode muito bem ser associada a uma escrita autobiográfica realizada por meio do desenho.

O primeiro indício desse tipo de narrativa é claro. Ele se dá pela semelhança que pode ser traçada entre Kentridge e os dois personagens por ele construídos: Soho Eckstein e Felix Teitlebaum, um e outro tidos como *alter egos* do artista. Seus perfis são elaborados na medida em que os episódios de seus dramas pessoais, vividos na cidade de Joanesburgo, são relatados. Nesse percurso, sabe-se então que Soho é um empresário de sucesso, envolvido na exploração das minas de ouro

e na expansão das redes telefônicas da cidade sul-africana, tal como indicado em *Mine* e *Stereoscope*. Respectivamente, em um, tem-se representado um processo de mineração, seus trabalhadores em atividade e outros que desfaleceram, a transformação desses corpos em ouro, lucro que aparece na caixa registradora de Soho, deitado/sentado em sua cama/mesa de trabalho. No outro, diferentes espaços são interligados por linhas traçadas em giz pastel na cor azul. Elas são as conexões telefônicas estabelecidas; primeiro próximas a telefonistas, como intermediárias, depois cada vez mais distantes. Os lucros aparecem em uma caderneta, juntamente com o desenho da senhora Eckstein. Felix, por sua vez, é um artista que, dentre outras habilidades, exerce a prática do desenho – seu refúgio psíquico quando este se vê no ostracismo, em *Felix in Exile*. As folhas de papel com imagens marcantes de sua vida, dos acontecimentos políticos e da paisagem, preenchem o quarto vazio que ele habita, livrando-o de seu isolamento. Ambos os personagens são apresentados no primeiro filme de Kentridge, *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, por meio de indicações escritas à carvão. É desse mesmo modo que toda fala é colocada nos vídeos. Para além desse recurso, os personagens são mudos. Os sons que são ouvidos advêm da trilha sonora sugestiva ao curso dos acontecimentos relatados, dando ritmos à intensidade com que os desenhos se transformam.

De saída, o primeiro filme da série já determina a relação existente entre os dois protagonistas, dada por uma terceira participação: a presença voluptuosa da senhora Eckstein, que vive uma relação extraconjugal com Felix. Trata-se de um triângulo amoroso, que se manterá em todos os vídeos, com idas e vindas da sra. Eckstein para aos braços de seu esposo, alternados pelos de seu amante. Quando ela parece se deter demais à companhia do segundo,

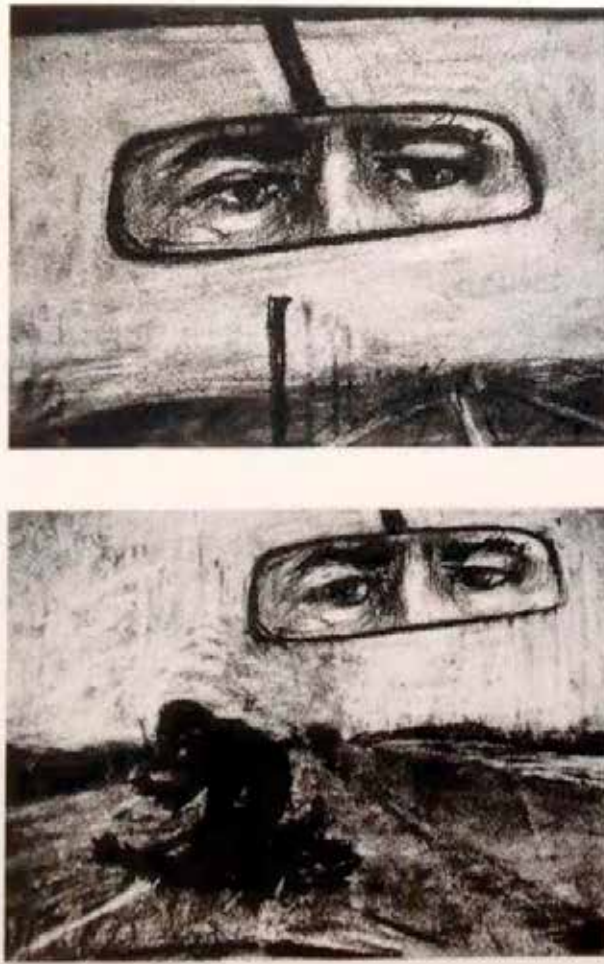
pública mais importante da África do Sul” (2010, p. 56).

6 Durante os protestos pacíficos contra a Lei do Passe (uso obrigatório de uma caderneta que determinava o espaço de circulação dos negros na cidade), realizado pelo Congresso Pan-Africano (PAC), em Shaperville, a política sul-africana disparou rajadas de metralhadoras contra os manifestantes, assassinando 69 pessoas e deixando mais de 180 feridas.

o mundo edificado por Soho, que se apresenta bem-estruturado em *Sobriety, Obesity and Growing Old*, começa a ruir diante de tal abandono. A construção desse mundo empresarial é acompanhada, ao longo de toda a série, a começar pelo momento em que o robusto de terno é acusado de ter comprado metade de Joanesburgo, caminhando pela transformação paulatina da cidade, que se mostra sensível a sua crise emocional.

Esse abalo de territórios também se apresenta em Felix, quando este se vê mergulhado na solidão em *Felix in Exile*. A imagem da sra. Eckstein, retomada em sua lembrança (por meio do desenho), parece preencher o aposento ocupado por ele de imagens. Mas a percepção de sua ausência o devolve a uma paisagem erradicada e erma.

Figura 3 – Stills. *History of Main Complaint* (1996), da série *Drawings for Projections* (1989-2011).



Fonte: Tone (2012, p. 181).

Mais do que notar, nessa dinâmica, a estabilidade que a imagem feminina causa nas animações de Kentridge, vale perceber a maneira como essas relações pessoais são refletidas sobre o contexto que circunda os personagens, ao invés do efeito contrário. O aspecto subjetivo de Soho e Felix está diretamente investido na paisagem, nas relações de trabalho que se manifestam, nos episódios de violência por eles observados e/ou causados etc. Nesse sentido, vê-se compor uma narrativa a partir do olhar desses dois sujeitos, e sobre eles mesmos, em igual sentido e com efeitos semelhantes, apesar da impressão de um estado de oposição entre eles.

Mas, se em *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, Soho e Felix são introduzidos como oponentes, chegando mesmo a se enfrentar, corporalmente, nos minutos finais da animação, alguns episódios seguintes indicam um compartilhamento de personalidades. Nos contrapontos terno *versus* nudez, empresário *versus* artista, marido *versus* amante, eles coexistem em muitos instantes. Em *History of Main Complaint*, embora seja Soho quem dirija o veículo, que ignora o rapaz sendo espancado à beira da estrada e que, mais tarde, é autor de um atropelamento, são os olhos de Felix que estão refletidos no retrovisor do automóvel, demonstrando certa convivência entre os protagonistas.

É bem verdade que os dois personagens se parecem fisicamente. Porém, o olhar de Felix é o aspecto mais característico de sua feição. Enquanto Soho é reconhecido muito mais por sua presença corpórea, envolvida pelo terno endurecido que ele jamais despe, nem ao menos para dormir – claramente, pois, assim que ele desperta, sua cama e mesmo seu leito de hospital se transformam na mesa de trabalho que ele ocupa de modo vigoroso –, o artista sonhador, a despeito de sua nudez, tem um modo de olhar singular, que frequentemente

é posto em *close* nas animações. Ao ocultar o rosto de Soho, deixando apenas o vestuário característico, e apresentar um aspecto idiossincrático de Felix, Kentridge evita que seus personagens sejam inscritos em uma dualidade entre o bem e o mal.

Privar-se dessa divisão binária é um dos pontos destacáveis de *Drawings for Projections*. Nesse movimento, Kentridge se localiza em meio a uma produção artística contemporânea, que aborda o tema da história dos conflitos políticos ocorridos num passado recente, sem propender ao teor denunciativo. Trata-se de um lugar sensível, sobretudo, quando se tem em mente que o *boom* da memória, identificado por Andreas Huyssen (2000), em meados dos anos de 1980, atingiu o campo das artes visuais de modo tão expressivo, abrindo espaço para uma série de trabalhos que valorizavam o testemunho de vítimas das chamadas catástrofes do século XX. Relatos que, em muitos casos, são envoltos de um sentido de delação e, mesmo quando não o fazem, é conhecido o préstimo dessas práticas em meio às discussões sobre a culpabilidade nos discursos de memória. Não obstante a importância desse circuito, Kentridge não elabora suas animações nesse rumo, tampouco o conjunto de sua poética. Ao se debruçar sobre o *apartheid*, que teve propriedades tão distintas, no que se refere ao sistema punitivo dos abusos de violências empreendidas em Estados de exceção, a chave agressor-vítima não lhe parece congruente.

Até 1994, ano da eleição de Nelson Mandela como o primeiro presidente negro da África do Sul, o país “foi um estado autocrático que patrocinava o racismo legalizado” (TONE, 2012, p. 11). Embora a segregação racial tenha sido iniciada já no período colonial, o cerceamento dos direitos da maioria dos sul-africanos, em favor de uma minoria branca, encabeçados pelos sucessivos governos do Partido Nacional,

introduziu-se como política oficial em 1948. Na época, foram instituídas legislações especiais que determinavam áreas específicas, de circulação e moradia, à grupos raciais distintos. Iniciado o governo de Mandela, foi preciso refletir sobre a violência, impugnada nos anos anteriores, até o ano em questão (de 1960 a 1994). Para tanto, criou-se a Comissão da Verdade e Reconciliação. À diferença de muitas Comissões da Verdade estabelecidas pós-ditaduras, com o objetivo de investigar os abusos de violência cometidos, indicar os culpados e, por vezes, indiciá-los, o caso sul-africano ofereceu um perdão coletivo, em troca de depoimentos esclarecedores, protegidos sob o slogan “a verdade pela reconciliação” (TONE, 2012, p. 303).⁷ Para Kentridge,

aí se encontra[va] a ironia central da comissão. As pessoas d[avam] mais e mais provas das coisas que fizeram, fica[vam] mais e mais perto da anistia e fica[va] mais e mais intolerável que essas pessoas [fossem] anistiadas. [...]. Trat[ou]-se de um teatro cívico exemplar, uma audiência pública de dores privadas, que [foi] absorvida pelo corpo político como parte de um entendimento mais profundo de como a sociedade chegou à posição atual. (TONE, 2012, p. 303)⁸

Todavia, não foi decretado qualquer tipo de punição, qualquer ajuste social que desse conta de sanar minimamente a distância social que tal violência inscreveu no país.

Diante desse quadro, Kentridge tampouco realiza uma obra que “tome partido”. Não há razão para isso. De um certo ângulo, a potência política de seu trabalho pode estar apontada juntamente nessa recusa e na operação da dualidade. Uma posição que por vezes é entendida como um relativismo moral (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998), interpretação a que o artista responde da seguinte maneira:

7 Trecho proferido por William Kentridge em sua palestra “Nota do diretor”, conferida no Hete Theatre Festival, na Antuérpia, em setembro de 1997.

8 A seguinte fala pertence à palestra “Nota do diretor”, indicada na nota anterior.

Não creio que seja relativismo. Dizer que precisamos de uma arte ou uma política que incorporem a ambiguidade e a contradição não é dizer que, a partir daí, deixemos de reconhecer e condenar aquilo que é mau. No entanto, talvez impeça o indivíduo de ficar tão completamente convencido da certeza de suas soluções. (KENTRIDGE apud HUYSSSEN, 2014, p. 67)

São as convicções que estão em questão no intercalamento das posições sociais de Soho e de Felix. Ao colocá-las em pauta, Kentridge afasta-se de uma questão moral sobre o evento histórico presente em seu trabalho. Seu objetivo não é ilustrar esse problema, mas apresentar uma ambiguidade presente no sujeito. Sob esse viés, o empresário e o artista sonhador podem ser entendidos como facetas de um mesmo personagem: o próprio William Kentridge. Em suas palavras,

Soho Eckstein [era] um personagem que eu tinha usado em cartazes para os sindicatos. Era uma escolha fácil: o empresário de terno com risca de giz era ideal para desenhos. Não sabia o que o outro homem iria vestir, então decidi desenhá-lo sem roupa. E coloquei uma mulher entre eles, que se tornou a sra. Eckstein. [...]. Muito mais tarde, percebi que havia elementos de mim nos dois homens. (KENTRIDGE apud TOMKINS, 2010, p. 54)

No que tange aos aspectos físicos, as semelhanças são nítidas: o nariz, os olhos, o corpo opulento... Isto porque “Kentridge muitas vezes assume o papel de um ator representando um personagem, amplificando a base performática de sua prática” (TONE, 2012, p. 10). Mas a paridade não é apenas corpórea e/ou facial. Em uma entrevista concedida a Claudia Wengener (2012), ao ser questionado sobre a frase “Captive of the City” [cativo da cidade], em *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, remetendo à condição do personagem principal da animação em questão, Kentridge afirmou:

“isso era sobre nunca deixar Joanesburgo, sobre sempre viver na cidade. Quando eu estava fazendo isso eu estava escrevendo sobre eu mesmo. Eu enquanto cativo não no sentido de preso propositalmente, mas no sentido de ser incapaz de fazer com que você mesmo parta – o seu próprio cativo” (WENEGER, 2012, p. 270).⁹

Para além da nova condição ambígua que essa afirmação acrescenta: “de não ser prisioneiro, mas ainda sim cativo”, nota-se a referência do artista a sua própria condição de nunca, apesar das migrações de seus parentes, ter deixado de residir em Joanesburgo, e de sempre relacionar suas conexões de trabalho a essa localidade específica. O que parece estar proposto em *Drawings for Projections* é um relato, com porções de ficção, por certo, mas, sobretudo, de tom autobiográfico. Mesmo que a aproximação entre autor e personagens não fosse, a princípio, premeditada, ela se efetua no curso da construção dos perfis de Soho e Felix. Somados, eles evidenciam um sujeito multifacetado, que ocupa um lugar, também incerto, no contexto no qual se vê inserido. Tal imagem condiz com a própria condição de Kentridge, proveniente de uma família de judeus emigrados e assimilados (de sobrenome original Kantorowitz) à África do Sul (TOMKINS, 2010, p. 55), que se percebe como “parte de uma elite branca privilegiada que viu e tomou consciência do que estava acontecendo, mas nunca sofreu os efeitos do poder do Estado” (TONE, 2012, p. 11).

Nesses termos, a narrativa composta na junção dos episódios das animações de Kentridge não apenas coloca a história de dois personagens em meio a suas relações inter-

⁹ No original: “It was about never leaving Johannesburg, about always living in the city. When I was doing it, I was writing about myself. I meant captive not in the sense of chained-down but of unable to bring himself to leave – his own captivity”. (WENEGER, 2012, p. 270, tradução nossa)

personais ocorridas em um enredo de tensão política. Sobre o conjunto de filmes pode ser argumentado que se trata da elaboração de um relato autobiográfico da experiência do artista. Sua escrita é rodeada de um imaginário específico, colhido pela memória, um intimismo profundo e um carregado jogo de metáforas. Ainda assim, vale sublinhar mais uma vez o espelhamento entre os dramas individuais e as mudanças paisagísticas por eles desencadeados, que fazem notar como a narrativa construída se guia por um olhar do sujeito sobre seu próprio drama, primeiro pessoal, depois político.

Contudo, a esse respeito, não se pode esquecer que “a cosmologia subjetiva de Kentridge [...] é imbuída de referências implícitas a lugares, situações e eventos reais. É possível discernir pedaços deslocados de lugares específicos, lembranças mais ou menos reconstituídas e fragmentos de histórias” (TONE, 2012, p. 11). De certo há um trabalho ficcional na narração de si mesmo, mas há uma realidade da terra natal do artista que permanece gravada nesses trabalhos (TONE, 2012, p. 11). Ela faz parte de uma série de “desenvolvimentos sócio-históricos das mudanças políticas e industriais da África do Sul” (MALTA, 2000, p. 27), a partir dos quais mapeia seu relato autobiográfico. Porém, se observarmos a composição dessa história, com base em outro item, que tem importância equivalente àquela desempenhada pelos protagonistas, é possível notar ainda uma outra posição na enunciação narrativa de Kentridge, em *Drawings for Projections*.

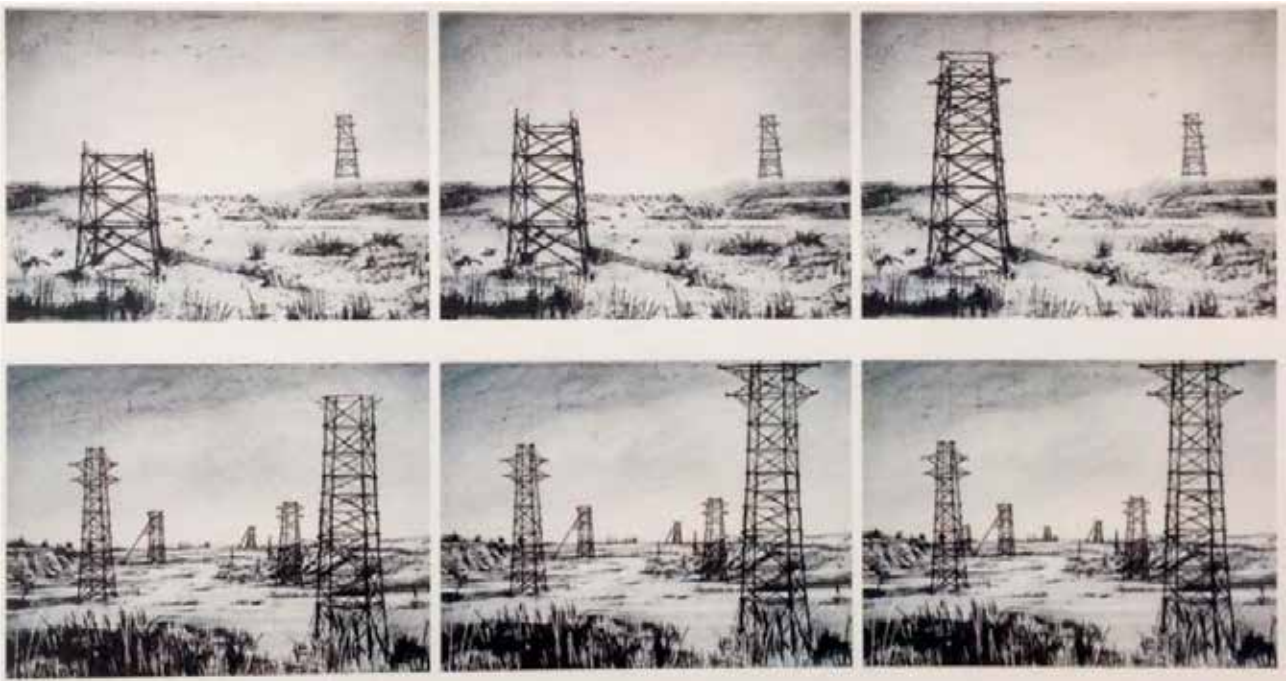
Historiador

A centralidade que as figuras de Soho Eckstein e Felix Teitlebaum têm nas animações pode dar a impressão de que o *apartheid* não esteja colocado, de forma direta, no trabalho em

questão. Não é bem assim. Se existe um componente que possui destaque nos episódios, tal qual esses dois personagens, é a paisagem, e é por meio de sua criação e representação que o artista insere a questão da segregação racial na África do Sul, enquanto acontecimento histórico. Quando se observa o conjunto de vídeos tendo por foco esse elemento, o cenário de Soho e de Felix deixa de ser tão somente um espelhamento de seus dramas pessoais para assumir certo protagonismo. Nesse movimento, sugere-se outra possibilidade de notar *Drawings for Projections*, enquanto narrativa. Nessa outra leitura, o foco autobiográfico passa a ocupar um segundo plano, dando lugar a uma enunciação de teor não afetivo e que é elaborada a partir de uma experiência coletiva, e fazendo-se uso de uma base material fotográfica. São características que indicam aspectos de uma narrativa histórica, realizada por Kentridge, e de sua posição como narrador-historiador.

O que se entende por paisagem na série de animações não diz respeito somente ao conjunto de elementos inanimados da natureza e sua progressiva urbanização, no decorrer dos filmes. São parte desse cenário as multidões que se manifestam, os corpos decepados ou completos estirados sobre o chão, os negros sem nome que são inseridos nas cenas; todo ser não designado nominalmente faz parte da paisagem de *Drawings for Projections*. Trata-se de um cenário político. Segundo Huyssen, “na obra de Kentridge, a paisagem [é] um espaço de conflitos sociais visíveis e invisíveis, um lar de exploração, carnificina e assassinato” (HUYSEN, 2014, p. 68). Em sua prática, há, então, “uma sensação de [se] desenhar uma paisagem social e histórica” (TONE, 2012, p. 11), cuja modificação, descrita em cada episódio, sugere a construção de um percurso, de uma narrativa.

Figura 4 – Stills. *Weighing... and Wanting* (1997), da série *Drawings for Projections* (1989-2011).



Fonte: Tone (2012, p. 185).

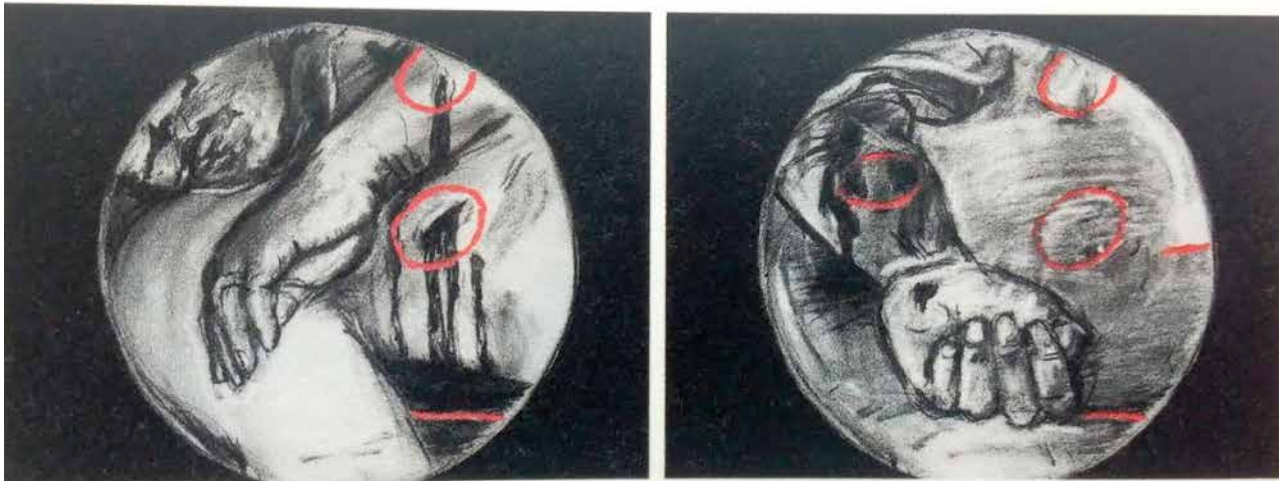
Para elaborar essa sequência, a outrora fábula autobiográfica de Kentridge é imersa em um mundo de realidade (TONE, 2012, p.12). O artista utiliza-se de referências a lugares, situações e eventos concretos, inscritos na memória coletiva da África do Sul.

Podemos [por exemplo] identificar referências específicas a Johannesburgo nos filmes de Soho, que são impregnados tanto pela fisionomia contemporânea como pelos arquivos históricos da cidade. Essa atmosfera contextual é ricamente evocada pela representação das paisagens nuas que cercam Johannesburgo – situada entre platôs artificiais, morros, montanhas que foram criados, deslocados e recriados inúmeras vezes pela indústria de mineração do ouro. (TONE, 2012, p. 11)

É bem verdade que não se trata aqui de um realismo direto. O desenho, segundo Danto, possui uma “evidência palpável” (DANTO, 2005, p. 110) que lhe é própria. Mesmo assim, há uma presença documental que deve ser considerada. Para compor seus cenários, Kentridge faz uso de fotografias de eventos

políticos que funcionam como esquetes preparatórias (TONE, 2012, p. 10). Em *Felix in Exile*, por exemplo, o artista “usou como base para seus desenhos as fotos da imprensa documentária tiradas no massacre de Shaperville” (HUYSSSEN, 2014, p. 69). Ao utilizá-las, ele não toma delas meramente as imagens dos mortos. Reproduz o sentido de investigação forense dado pelas fotografias. Nos desenhos à carvão, Kentridge marca os locais de ferimentos com círculos esquemáticos, feitos em giz pastel, na cor vermelha. São marcas indicativas próprias das fotografias de uso policial para a solução de crimes. De modo semelhante, produz o contorno dos cadáveres no chão, em seguida o cobre. Dentre todas essas ações, a atitude que aparece diante desses mortos não é a de lamúria. Não há um comportamento afetivo em relação a eles, o que poderia aproximar as animações de uma narrativa memorialista. Em contraposição, o que se percebe é certo distanciamento na apresentação desses corpos, que os sublinha enquanto marca de um evento histórico.

Figura 5 – Stills. *Felix in Exile* (1994), da série *Drawings for Projections* (1989-2011).



Fonte: Tone (2012, p. 171).

No entanto, essa referência documental não deve ser interpretada como a representação *ipsis litteris* (se é que qualquer representação pode chegar a sê-lo). O que Kentridge elabora, segundo Huysen, é um tipo de “realismo de reconhecimento” (HUYSSEN, 2014, p. 67); uma aproximação resumida de um contexto histórico político. Isto por que os massacres por ele figurados têm localidades distintas das reais. De fato, “poucos desenhos são de lugares específicos” (TONE, 2012, p. 292).¹⁰ A maioria deles é uma junção de elementos característicos de Joanesburgo, que podem ser reconhecidos pelo espectador. Para dizer de outro modo, há uma base empírica nessa paisagem, em constante modificação.

Nos filmes iniciais, apesar dessa presença já estar manifesta, o realismo é um pouco menos nítido, em razão da própria densidade do material fílmico, que produz uma profundidade e densidade distintas, no que concerne ao negro do carvão sobre o papel. À medida em que Kentridge elabora vistas panorâmicas e aéreas, essas associações se tornam mais claras. Em *Other Faces*, essa base documental é ainda mais emblemática. As linhas grossas e

carregadas dos filmes anteriores dão lugar a um traço mais suave e detalhado; as paisagens são mais descritivas, o que permite reconhecimentos quase que imediatos do uso de imagens fotográficas.

Além desse suporte documental, como fonte, e de uma atitude distanciada diante da narrativa dos acontecimentos enunciados, outros elementos aproximam o trabalho de Kentridge de um ofício de historiador. O percurso histórico do *apartheid* na África do Sul pode ser notado pela própria sequência de sua produção e como certos elementos começam a ser adicionados, à medida que Kentridge os percebe nas manifestações sociais. É desse modo que as imagens de multidões são incluídas em seu processo criativo. Sobre esse aparecimento, Kentridge afirma:

Sempre pode ser interessante notar (e aqui não sei como atribuir a fonte) que essas imagens de multidões figuram em meu trabalho em 1989, ano em que começou o degelo da África do Sul, quando, pela primeira vez, que eu me lembre, grandes passeatas políticas surgiram nas ruas. (TONE, 2012, p. 295).¹¹

Mesmo a época de realização dos filmes

¹⁰ Trecho proferido por William Kentridge, em seu texto “Paisagem em estado de sítio”. Publicado originalmente em **Stet** (Joanesburgo), v. 5, n. 3, p. 15-18, nov. 1988.

¹¹ Trecho proferido por William Kentridge, em seu texto “Paisagem em estado de sítio”. Publicado originalmente em **Stet** (Joanesburgo), v. 5, n. 3, p. 15-18, nov. 1988.

coincide com aspectos externos. *History of Main Complaint*, animação na qual Soho (e Felix) presenciam um espancamento e são autores de um atropelamento, é concomitante com o momento em que a Comissão da Verdade e Reconciliação foi instaurada.

Observando a série de Kentridge desde esses “sinais comprobatórios” da história social de Joanesburgo, nota-se mais uma vez “o entrelaçamento viscoso da memória subjetiva com a história objetiva” (TONE, 2012, p. 12). Todavia, desse viés, é uma narrativa em que a violência da segregação racial e a “natureza transitória da mudança democrática” (MALTA, 2000, p. 27) assumem o primeiro plano.

Essa afirmação não significa defender esse trabalho de Kentridge como uma espécie de documentário. Ele não o é – ao menos não no sentido em que o termo tem sido definido por uma prática moderna.¹² Há nessa série um constante jogo entre representação e obliteração, na medida em que as paisagens têm aspectos verossímeis, mas também fabulares.

Não obstante, há uma fonte documental, um distanciamento afetivo e uma composição de eventos (mesmo considerando o ritmo circulatório e pouco linear dos episódios) que, em conjunto, permitem entender Kentridge como desempenhando um ofício de historiador diante da história de um dos conflitos políticos mais violentos do passado recente.

* * *

É interessante notar que, embora essa característica de historiador, marcada por uma sobriedade e uma narração de experiências de âmbito coletivo, possa parecer oposta àquela do autobiógrafo, elas interagem na dinâmica do trabalho do artista. Um relato afetivo constrói-se na mesma medida em que outro

distanciado se estabelece. Nesse movimento, *Drawings for Projections* evita uma reprodução de discursos já difundidos sobre o evento político em torno do qual a série é elaborada. Enquanto trabalho de arte, não se vê na iminência da tomada de partido, mas exercita uma convivência curiosa entre possíveis opostos: individual e coletivo, verdade e fabulação, afetivo e sóbrio etc. Desse modo, propõe ao espectador novos termos com o quais refletir sobre a narrativa de conflitos políticos. Além disso, evidencia uma nova maneira do artista contemporâneo posicionar-se politicamente diante da história de seu próprio tempo. Esse artista se divide entre um papel testemunhal e outro de pesquisador; de agente investigativo, que compõe um relato criterioso do acontecimento que interroga. Para tanto, faz uso de uma revalorização da fala do artista, no circuito artístico advindo justamente de seu lugar testemunhal, aplicando essa autoridade, também na narrativa histórica que se propõe a produzir. Todavia, abstendo-se de uma possível filiação a uma figura messiânica, mas, antes, mantendo a sua ambiguidade: uma posição sempre dual, assumida em papéis distintos, apresentando-se como um sujeito multifacetado. Não apenas entre Soho e Felix, mas, sobretudo, entre autobiógrafo e historiador.

Referências

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **William Kentridge**. Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1998.

DANTO, Arthur. William Kentridge. In: DANTO, Arthur. **Unnatural wonders: essays from the gap between art and life**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2005. p. 109-117.

FELIX IN EXILE. William Kentridge. Filme-animado da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1994. 8:43 min., 35mm transferido para vídeo, cor e som.

¹² Se nos voltarmos a uma leitura recente, que considere o termo documentário fic  o, essa negativa constante do trabalho de Kentridge, advinda muitas vezes do próprio artista, pode ser revista.

HISTORY OF MAIN COMPLAINT. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1996. 5:50 min., 35mm transferido para vídeo, cor e som.

HUYSSSEN, Andreas. O teatro de sombras como veículo da memória em Wiliam Kentridge e Nalini Malani. In: HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado - presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Artes do Rio, 2014. p. 57-82.

____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOHANNESBURG, 2ND GREATEST CITY AFTER PARIS. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1989. 8:02 min., 16mm transferido para vídeo, cor e som.

MALTA, Antonio. William Kentridge. In: **Mostra Africana de Arte Contemporânea** [Catálogo da exposição]. São Paulo: SESC São Paulo; Associação Cultural VídeoBrasil: 2000. p. 30-35.

MINE. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1991. 5:50 min., 16mm transferido para vídeo, cor e som.

MONUMENT. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1990. 3:11 min., 16mm transferido para vídeo, cor e som.

OTHER FACES. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 2010-2011. 9:45 min., 35mm transferido para vídeo, cor e som. **Other Faces** [Outras faces] (2011).

SOBRIETY, OBESITY AND GROWING OLD. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1991. 8:22 min., 16mm transferido para vídeo, cor e som.

STEREOSCOPE. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1999. 8:22 min., 35mm transferido para vídeo, cor e som.

TIDE TABLE. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 2003. 8:50 min., 35mm transferido para vídeo, cor e som.

TOMKINS, Calvin. Linhas de resistência: a magia rude de William Kentridge. Tradução de Carlos Irineu da Costa. **Revista Serrote**, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 5, p. 50-75, jul. 2010.

TONE, Lilian. (Org). **Fortuna** [Catálogo da exposição]. Tradução de José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Fundação Iberê Camargo; São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2012.

WEGENER, Claudia. Entrevista com William Kentridge. IN: FURLONG, William. **Speaking of Art**. Londres; Nova York: Phaidon, 2012. p. 267-272.

WEIGHING... AND WANTING. William Kentridge. Filme-animação da série **Nine Drawings for Projections**. William Kentridge, 1998. 6:20 min., 35mm transferido para vídeo, cor e som.

Recebido em: 15.04.2016

Aprovado em: 05.07.2016

Vivian Braga dos Santos é doutoranda e Mestre em Artes Visuais (História, Crítica e Teoria da Arte), pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Graduou-se como Licenciada e Bacharel em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e estudou História da Arte e Arqueologia na Université Paris X Nanterre (França). Integra o grupo de pesquisa “Entre Artes Contemporâneas”, desenvolvendo pesquisa sobre interações entre artes visuais e história, especificamente no que se refere aos conflitos políticos recentes. E-mail: vivianpbs@gmail.com.

Rua Pedro Roget, no. 174. Bairro: Jardim Vivan. CEP: 02993-160 - São Paulo - SP