

## WILLIAM KENTRIDGE E A MATERIALIZAÇÃO DO TEMPO NO ESPAÇO

### WILLIAM KENTRIDGE AND TIME MATERIALIZATION IN THE SPACE

Amanda Cristina Marcolino<sup>1</sup>

José Marcos Romão da Silva<sup>2</sup>

#### Resumo

A obra de William Kentridge se propaga desde o final do século XX até os dias atuais de forma magistral, baseada em um profundo sentido ético e numa preocupação com a memória e a conservação temporal de seu país. O artista abrange diversas linguagens como animação, instalação, vídeos e esculturas, unificando sua expressividade em um estilo próprio e em temas baseados no cotidiano, em um presente marcado por um passado fruto de conflitos da África do Sul. A partir dos traços sociopolíticos, Kentridge revela uma inequívoca afinidade com o universo da arte contemporânea ao demonstrar a importância dos aspectos de sua poética em um contexto temporal como forma de concretizar os conceitos retratados no espaço de sua obra. Em meio a esse panorama, o presente artigo tem como intuito a análise de duas obras das linguagens artísticas mais utilizadas por William Kentridge (animação e instalação) como forma de exemplificar sua relação com o futuro que advém do passado e da personificação da memória como presente. Desta forma, pretende-se mostrar que o tempo é apresentado de modo subjetivo na obra de Kentridge e se torna uma dimensão suplementar ao se materializar em meio ao espaço.

**Palavras-chave:** Kentridge; tempo; animação; instalação; memória; contemporâneo.

#### Abstract

The work of William Kentridge diffuses magisterially since late twentieth century based on a deep ethical sense besides in concern with memory and time conservation of his country. The production of this artist covers several different languages, such as animation, installation, videos and sculptures; consolidating his expressivity in a peculiar aesthetic and in themes based on day-to-day, in a present branded by a past resulted from conflicts of South Africa. From these socio-political features, Kentridge reveals a clear affinity with the world of contemporary art highlighting the aspects of his poetry in a temporal context as a way to materialize the concepts portrayed in the space of his work. Surrounded by this landscape, this article has the intention to analyse two works from the most used artist languages by William Kentridge (animations and installation) as a way to illustrate its relationship with the future that comes from the past besides the personification of memory like the present. Thus, the present manuscript wants to show that time in William Kentridge's work is presented subjectively and becomes a supplementary dimension to materialize in the midst of space.

**Keywords:** Kentridge; time; animation; installation; memory; contemporary.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Design, FAAC - UNESP, amandi96@gmail.com

<sup>2</sup> Professor Doutor, Departamento de Artes e Representação Gráfica - FAAC - UNESP, romaounespbauro@hotmail.com

## 1. As Influências e as Características da Obra de William Kentridge

Nas últimas três décadas o artista William Kentridge tem desenvolvido uma vasta atividade multidisciplinar composta de desenhos, animações, gravuras, instalações, performances e peças de teatro. Suas obras obtiveram o reconhecimento internacional a partir da década de 1990 e já foram expostas nos maiores centros de artes do mundo. O artista reproduz por meio de diversas formas uma certa linha temática que pode ser relacionada ao quadro sócio político de seu país, conferindo à sua obra a característica de uma lembrança, ou até de uma memória coletiva, que é traduzida por símbolos presentes em toda sua trajetória, seja pelos personagens, pela paisagem ou pela referência musical.

Nascido em Johannesburgo, África do Sul, no ano de 1955, Kentridge recebeu grande influência familiar em sua formação sobre questões políticas e sociais de seu país, problemas em grande parte resultados do sistema de Apartheid. Antes de entrar no campo das artes visuais, estudou ciências políticas e estudos africanos na Universidade de Johannesburgo, fatos estes que justificam sua sensibilidade quanto às pessoas, aos acontecimentos e análise de sua própria vida como parte de um ambiente. Em relação ao quadro político, apesar de ser afetado pela situação Kentridge nega que fale objetivamente sobre o Apartheid. De acordo com o trecho citado abaixo, Kentridge admite que sua influência é o mundo e como ele se apresenta no decorrer do tempo:

Eu nunca tentei fazer ilustrações do apartheid, mas os desenhos certamente foram gerados e alimentados pela sociedade brutalizada que deixa seus rastros. Eu sou interessado em uma arte política, isto é, na arte de ambiguidade, contradição, gestos incompletos e coisas incertas. A arte (e a política) em que meu otimismo é colocado em cheque e meu nihilismo mantido. (KENTRIDGE, 1990 apud FERRIS, P., MOORE, J., 1990 p.52)

Uma das técnicas mais exploradas pelo artista é a animação. Dentre suas diversas obras, a linguagem de animação confere um papel importante ao fator movimento, ao qual Kentridge se utiliza como ferramenta para exemplificar a mudança do assunto que retrata. Desenvolveu entre os anos de 1989 e 2003 uma série chamada *9 Drawings for Projection*, em que estabelece seu estilo e símbolos acerca das personagens, paisagens e principalmente em relação ao seu processo de trabalho.

Ao constituir esse cenário de ligação do tempo com o movimento, o artista afirma a importância na representatividade desse seu mundo de memórias que podem ser descritos como um resumo da sociedade africana. Sua obra é fruto de uma reflexão interna sobre seu papel de homem branco na sociedade do país em que vive, em que se descreve com uma “confortável vida suburbana” e completa dizendo que “é parte da elite branca privilegiada que tem visto e tido conhecimento do que estava acontecendo, mas nunca suportou o peso do poder do Estado.” (KENTRIDGE, 1997, p.48 apud TONE, 2013, P.12, tradução nossa).

Nesse sentido, o trabalho de Kentridge testemunha sua própria história no processo de fazer, desfazer e refazer, sendo esse o conceito básico geralmente empregado na maioria de suas obras. Novamente pode-se citar suas animações como maior exemplo de sua conduta técnica, pois afim de conseguir o efeito desejado, Kentridge desenha com carvão sobre uma tela, apaga e desenha novamente sobre essa mesma tela, criando uma forma de palimpsesto que evidencia os rastros visíveis. A crítica e curadora Lilian Tone, descreve o processo do artista “como se Kentridge

buscasse iluminar o funcionamento interno da própria memória, em que os traços de fugas de memória, esquecimento e reconstrução estão amarrados juntos. ” (TONE, 2013, p.12).

William Kentridge evidencia a importância de seu processo artístico para a obra final e o coloca como uma forma de pilar conceitual em relação às suas analogias à memória e ao tempo, o tirando da categoria de simples ferramenta para uma resignificação da obra final.

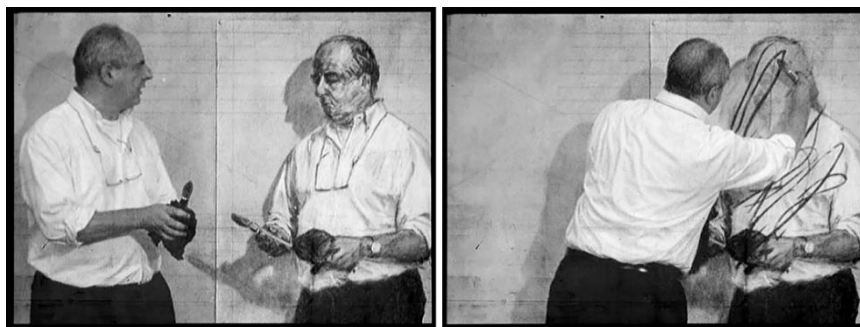
## 2. O Processo Artístico como Materialização do Tempo nas Obras do Artista

Dentro de seu universo criativo, William Kentridge defende sua atuação em diferentes linguagens como uma maneira de se adaptar à própria obra, interpretando a forma pré-existente da criação. O artista justifica seu processo como parte de um mundo que passa por transformações em seu estúdio:

Acho que a parte central do trabalho é o estúdio. E o princípio é que qualquer parte do mundo pode entrar no estúdio; e no estúdio, toda transformação é possível. Então as vezes o trabalho permanece um desenho. Algumas vezes o desenho torna-se parte de um livro, ou um flipbook, ou é filmado e alterado tornando-se uma animação, ou torna-se parte de uma montagem teatral, seja como cenário ou parte substancial da narrativa, ou pode ser passado para o papelão e tornar-se uma escultura, ou o papelão pode ser empilhado e esculpido. Cada uma dessas transformações está testando qual seriam os possíveis significados da imagem. (KENTRIDGE, 2012)

Em relação ao processo de produção de suas animações, é notável que se mostra muito trabalhoso e rudimentar. O artista nitidamente prefere trabalhar com técnicas estritamente manuais que consiste em uma forma de animação básica e primitiva chamada *stop motion*, onde registra quadro a quadro cada modificação na tela em que está desenhando (Figura 1). Em certos desenhos e sequências, há um estudo de poses e movimentos do próprio artista ou de atores reais, criando um acervo de fotografias e vídeos que funcionam como esboços, porém sempre respeitando o fato de que sua obra como um todo parte do princípio do ineditismo, do presente que se demonstra por si só.

Figura 1: William Kentridge em seu processo



Fonte: V confession agency (2011)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em: <http://v-c-a.com/projects-11-12/william-kentridge-at-ccc-garage/> Acesso em: set 2016

As animações não se limitam a imagens em movimento; o que realmente importa é a inserção no espaço de uma dimensão temporal que desempenha o papel principal nas mesmas, sendo muito mais importante a percepção intrínseca da sua transposição para o domínio do sensível, que a reprodução por meio da técnica. Desta forma o original uso que faz do processo de *stop motion* para fixar através de cada flagrante um instante privilegiado de uma sequência animada, revela para o espectador a poética que emana do inesperado movimento dos traços vestigiais resultante do seu método de desenhar e apagar, fazendo emergir das suas animações, para além do movimento inerente às mesmas, uma dupla articulação temporal.

Tal processo escolhido pelo artista confere, desta forma, uma conexão com o presente que está em um contínuo, ou seja, há uma ‘presentificação’ em suas obras. Cada trabalho é um constante processo do agora que deve vir a ser, ou, segundo Lilian Tone (2013) é uma mediação entre o passado, o presente e o futuro. Ainda de acordo com Tone, “em certo sentido, esta é uma alegoria do processo de fazer arte: telespectadores observam o trabalho como se este estivesse sendo criado no exato momento de seu encontro com a tela” (TONE, 2013, p. 10, tradução nossa). E é pela percepção do observador que Kentridge completa seu ciclo criativo, com a materialização do tempo no espaço de sua obra a partir dos rastros deixados pelos desenhos que faz, apaga para refazer logo em seguida. Essa é uma proposta consciente do artista, que vê no processo de sua obra o link necessário para seu conceito.

Nos filmes de animação temos algo que foi apagado, mas podemos ver o rastro daquilo que foi apagado. O movimento através do tempo parece fazer o tempo visível, o que é semelhante a fazer memória visível. E nas sociedades politicamente carregadas, se é muito consciente do mundo como algo em processo, ao invés de um fato estático. Por esta razão, suponho, a tomada de filme tornou-se um meio confortável em que tudo é provisório. Tudo pode e deve mudar. (KENTRIDGE, 2011, apud TONE, 2013, p.12, tradução nossa)

Suas animações são constituídas de momentos, instantes que existem a cada quadro e deixam de existir logo em seguida para dar lugar a outro instante que deve preceder. Essa característica, no entanto, é notada não apenas nas animações, mas também em outras linguagens utilizadas pelo artista, em que se observa que todas seguem as mesmas diretrizes da pausa. O artista busca concretizar seu trabalho por meio desses instantes, onde congela cada momento a fim de ser pensado individualmente antes de servir ao todo da obra.

No que diz respeito à instalação *The Refuse of Time* (2012), a incidência do interesse sobre o tempo expressa no próprio título revela a escolha de tal dimensão como o *leitmotif* da obra, que apresenta uma abordagem a respeito da uniformização universal do tempo como uma medida única, que William Kentridge interpreta como uma metáfora de um sistema hegemônico que se manifesta através da homogeneização de hábitos e costumes independente das particularidades de cada lugar. Nessa obra, o tempo aparece como um protagonista em uma interpretação de algo que parece ser um tratado a favor das liberdades individuais do tempo subjetivo.

Os conceitos sobre o tempo foram discutidos ao longo de séculos seguindo algumas vertentes. A concepção mais antiga sobre o tempo relaciona-o ao movimento, como uma ordem mensurável (ABBAGNANO, 2012). A consciência e percepção do tempo é medida por números, ou seja, ter consciência do tempo é estabelecer marcas. Nesse contexto, deve-se enquadrar os pensamentos de Aristóteles em uma era em que

as áreas do conhecimento eram interligadas. Quando foi estabelecida uma dessincronia entre a ciência e a filosofia, surgiram novas formas de se pensar o tempo, prevalecendo na filosofia uma maneira subjetiva que fornecia uma ênfase na ideia do tempo como um *não-ser* contínuo. Em meio a nomes como Bergson e Deleuze, surge a ideia de um tempo subjetivo onde a duração é estritamente conectada à memória. Essa ainda é a ideia de tempo como uma dimensão subjetiva complementar à ideia do espaço como uma dimensão objetiva.

Como forma de exemplificar o tempo na obra de William Kentridge, foi proposto a análise de duas obras, uma animação que pode ser vista por meio do uso do tempo para a concretização de seu conceito, e outra em que o tema tempo aparece como tema principal, mostrando um verdadeiro interesse do assunto pelo artista.

### 2.1. O Tempo como Ferramenta de Análise na Obra *Felix in Exile* (1994)

*Felix in Exile* (1994) é o quinto filme de William Kentridge, realizado em 1994 e com duração de 08:50 min. O filme segue os padrões visuais de todas as suas animações da série chamada *9 Drawings for Projection* e foi feito a partir de quarenta desenhos a carvão e acompanhado pela música de Philip Miller e Motsumi Makhene, ambos músicos sul-africanos.

As animações da série *9 Drawings for Projection* são compostas pelos protagonistas Soho Eickstein e Felix Teitelbaum. Soho é um magnata empresário que ostenta sua riqueza e ganância, sempre vestido em um terno. Felix, por sua vez, é um artista sensível e romântico, desprovido de bens materiais, aparecendo inclusive nu. Essas são características contrastantes, porém estranhamente complementares sugerindo ao espectador que estão diante de duas possíveis interpretações de alter ego do artista, conectando à sua imagem as ideias que as personagens representam.

Na obra *Felix in Exile* (1994), há dois pontos que diferem dos filmes anteriores da mesma série. Primeiro, pelo fato de que a personagem de Soho não aparece durante o filme. Em segundo, pela apresentação de uma nova personagem para a série, uma mulher negra africana chamada Nandi. A narrativa do filme gira em torno das memórias de Felix, permeado pela ação de Nandi. Felix é retratado nu trancado solitariamente em um pequeno cômodo, de aspecto deprimente e claustrofóbico.

A animação tem início com essa nova personagem, que cantarola e aparentemente retrata a paisagem em que está. No plano seguinte, vemos a figura de Felix em um cômodo com poucos elementos: uma pia, acima da mesma um espelho e ao seu lado uma latrina. Felix encontra-se sentado em uma cadeira, ao lado de uma cama e um baú, de forma cabisbaixa, pensativa e triste de modo que a cena evoca inapelavelmente sensações de solidão e tristeza

A atmosfera solitária que foi apresentada no início é ressaltada pelo surgimento da inscrição *Felix in Exile* (Figura 2), para em seguida, dar-se a primeira e tímida ação da personagem sentada. Felix abaixa o seu braço esquerdo, apanha o pequeno baú que estava ao seu lado, o coloca no colo e abre sua tampa. A partir de então, inicia-se a evocação às memórias, sejam essas da personagem ou um tipo de lembrança coletiva, que constitui o cerne da construção narrativa.

Figura 2: Felix no exílio.



Fonte: Cena de Felix in Exile (1994) [www.youtube.com/watch?v=k5w\\_CkyPapY](http://www.youtube.com/watch?v=k5w_CkyPapY)

A cena seguinte exibe um corpo jogado ao chão em meio a papéis, o qual apresenta sangramentos escuros e feridas abertas encontrando-se em um fundo ausente de outros elementos. Ao seu lado, há uma pilha de folhas que aparentam ser jornais, as quais voam em espiral e o recobrem. O movimento das folhas de papel é bastante acentuado, sendo esta uma característica importante da obra de Kentridge (Figura 3).

Figura 3: Sequência de movimento da folha



Fonte: Cena de Felix in Exile (1994) [www.youtube.com/watch?v=k5w\\_CkyPapY](http://www.youtube.com/watch?v=k5w_CkyPapY)

Na cena em questão, é possível afirmar que a partir desse movimento fica visível o processo de criação pelo qual Kentridge é conhecido. Esse conceito é fruto de seu processo de trabalho que consiste em desenhar, apagar, redesenhar e assim repetir sucessivamente, como explicitado anteriormente. O próprio artista descreve esse processo como da idade da pedra (KENTRIDGE, 2013). Desse modo, os traços vestigiais das folhas em movimento geram uma superposição da imagem-tempo, sendo possível afirmar que são frações de imagens em instantes de suspensão. O confronto entre o movimento e o estado de suspensão das folhas de jornal acentuam a dramaticidade da

cena, além de provocar uma modificação na percepção temporal do espectador, pois a duração da cena é estendida visivelmente.

William Kentridge afirma que o motivo de sua obra é o interesse em recordar às pessoas da memória coletiva do seu ambiente; em suas próprias palavras, “Dar um enterro às figuras anônimas nas fotografias, e erguer uma baliza de encontro ao processo de esquecimento das raízes de nosso passado recente” (KENTRIDGE, 2013, p.298). O artista se utilizou de fotografias forenses de pessoas reais que morreram por assassinato, retratando a violência que o negro sofre em seu país.

O filme segue alternando entre cenas em que Felix folheia algum tipo de caderno e representações de variados corpos dispostos em diversas perspectivas e rodeados com folhas, confirmando o mesmo padrão de apresentação do primeiro. O material que Felix folheia sugere que se trata das imagens de corpos ao chão que nos foram mostradas até então. O pequeno baú acha-se aberto sobre a cama, também sugerindo que tais imagens se encontravam em seu interior; sendo esta uma forma de reafirmar a ideia da importância da memória.

A cena seguinte mostra um pequeno lago representado na cor azul. Essa é a primeira manifestação de cor da animação que é predominantemente branca e preta, contrastando com o restante do filme. É possível observar um paralelo entre o padrão de movimentação da água no lago e do sangue que preenche o vazio nas representações dos corpos.

A personagem Nandi reaparece na cena seguinte, observando a paisagem por meio de um instrumento topográfico (Figura 4). A relação entre as duas personagens é feita através de imagens de corpos ao chão e paisagens africanas danificadas reproduzidas pelo olhar de Nandi; informando Felix daquilo que parece ser a visita à memória que recobre sua mala e suas paredes.

**Figura 4: Nandi com o instrumento topográfico**



Fonte: Cena de Felix in Exile (1994) [www.youtube.com/watch?v=k5w\\_CkyPapY](http://www.youtube.com/watch?v=k5w_CkyPapY)

A sensação que a linha narrativa proporciona ao espectador é de que Nandi esteve presente em todo momento, na forma de ligação do mundo exilado de Felix com

o mundo exterior. Esse efeito é reflexo da preocupação do artista em relacionar o som e a imagem, pois Kentridge desenvolve a linguagem sonora de suas animações como complemento a sua linguagem visual.

Nandi, ao aparecer utilizando instrumentos topográficos, revela que tal indumentária não é utilizada simplesmente para a análise da paisagem, pois seu uso é seguido das imagens dos corpos feridos. Tais corpos, que antes eram desprovidos de um contexto, agora começam a fazer parte de uma paisagem que se forma de acordo com suas silhuetas. É possível observar que o desenho ainda é predominantemente feito em preto, mas há o uso da cor vermelha ao destacar pontos nesses mesmo corpos que estão para serem modificados. Por fim, os corpos se transformam nas paisagens que Nandi parece retratar em seus desenhos, confirmando mais uma vez que as imagens dos corpos e das paisagens são observadas e retratadas pela mulher e reveladas a Felix em seu quarto.

A analogia da indumentária topográfica como ferramenta de análise do massacre sul-africano propõe a ideia de que a memória e a dor são parte integrante do ambiente, de uma terra ligada ao povo e sua história. A memória e a dor são de tal modo intrínsecas, que deixam de lado o seu caráter subjetivo e passam a ser fisicamente mensuráveis por um instrumento físico. Neste ponto, Kentridge (1994) afirma que todo seu processo de criação vem da ideia de ‘desrelembrar’, se utilizando de um neologismo para nomear uma característica que ele julga ser necessário à memória.

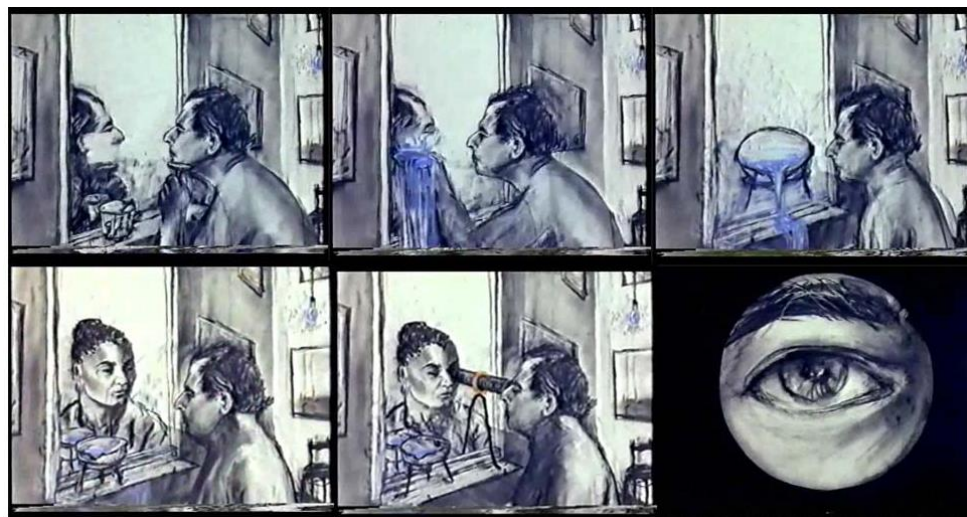
O artista afirma que todo local de massacres e batalhas retêm memórias desses eventos e que o homem, por sua vez, tem a necessidade em ‘desrelembrar’ esse passado a partir de escritos, músicas, museus; processos estes realizados a fim de reforçar a importância de um evento. Os locais a que o artista se refere em sua obra sofrem esse processo naturalmente por meio do cotidiano; as pessoas continuam suas vidas sem demarcar nenhum traço daquilo que já aconteceu no local e esta é a forma natural encontrada pelo homem sul africano de passar pelo seu processo de ‘desrelembrar’. A animação *Felix in Exile* é um modo de afirmar esse processo de ‘desrelembrar’ na África do Sul e combater o artificialismo do novo:

O próprio termo “nova África do Sul” tem em si a ideia de pintar sobre o velho, do processo natural de ‘desrelembrar’, um naturalismo de coisas novas. Em *Felix in Exile*, os corpos na paisagem estão ligados a este processo. (...). É também uma maneira de lutar contra a vertigem produzida por olhar ao redor e ver todo o antigo, os familiares marcos e linhas de batalha tão completamente mudados e transformados. (KENTRIDGE, 1994, p.298)

Na próxima cena do filme, nos deparamos com a sequência que pode ser interpretada como a chave para a compreensão do estado de espírito de Felix. Ele barbeia-se diante do espelho localizado acima da pia. Ao dar início ao barbear, parte do reflexo do seu rosto desaparece no espelho. Aqui, Kentridge aparentemente insinua uma provocação quanto a tentativa de burlar as memórias que são tão necessárias. Surge então elementos no espelho que ultrapassam a dimensão do virtual para o real, iniciando um contato direto do espectador (Felix) como participante da ação externa. Nesse momento aparece no espelho a imagem de Nandi e o olhar das duas personagens é conectado por uma luneta, reforçando a imagem de que Nandi são os olhos de Felix para as imagens do mundo exterior (Figura 5)



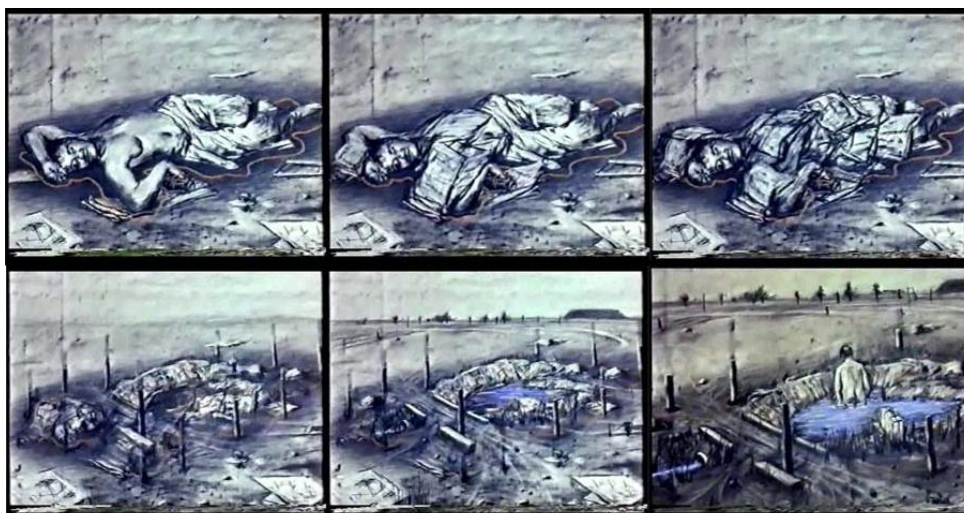
Figura 5: Felix se barbeando seguido do encontro com Nandi



Fonte: Cena de Felix in Exile (1994) [www.youtube.com/watch?v=k5w\\_CkyPapY](http://www.youtube.com/watch?v=k5w_CkyPapY)

Após esse contato pelo espelho, Felix admira Nandi pelas imagens que aparecem em sua mala de partes do corpo da personagem. Fica claro o estabelecimento de uma ligação muito forte entre ambos. Em determinado momento, Nandi é atingida por uma bala e se torna mais um corpo ao chão que se transfigura em paisagem (Figura 6). A personagem de Nandi é a tentativa de construir uma nova identidade nacional através da preservação da memória colonial brutal e racista da África do Sul, a partir de um questionamento: "*Felix in Exile* foi feita às vésperas da primeira eleição geral na África do Sul e questionou a maneira pela qual as pessoas que tinham morrido até esta mudança seriam lembradas" (KENTRIDGE, 1998, p.297).

Figura 6: Sequência morte de Nandi, transformação da paisagem e Felix na paisagem



Fonte:

Cena de Felix in Exile (1994)

Felix, por sua vez, ainda em seu quarto, é tomado pela presença da água, que inunda o cômodo através do espelho. A água aparece se derramando, maleável e cada vez mais abundante; provocada pelo processo doloroso da recordação e que vai aumentando de acordo com o nível de comprometimento de Felix com a situação de suas memórias. O esvair da dor causada pela memória parece ser o principal motivo para a abundância da água, representada pela cor azul nesta animação. Há também uma relação com a cor vermelha, que contorna as possíveis áreas de conflito e os motivos de violência, assim como o ritmo de onde ainda há vida.

No que diz respeito ao conceito plástico, Kentridge parece fazer uso do carvão pela facilidade em desenvolver sua técnica, mas também pela linguagem monocromática que direciona a atenção do espectador para os elementos narrativos e formais da obra. É no uso da cor preta do carvão que Kentridge deixa rastros da metamorfose da imagem-tempo em movimento. Assim, ele relaciona a estética do preto e branco ao seu sistema de intercalação do tempo passado com o tempo presente dispostos no espaço.

A técnica de animação utilizada por Kentridge favorece essa contração do tempo exatamente por ser um processo manual de redesenho da memória, mostrando que há um presente em cada passado que retrata e há um passado em cada presente. Desta forma, é possível afirmar que a linha narrativa das animações de Kentridge seguem duas vertentes que se contradizem, mas ao mesmo tempo se complementam. Sua obra é distintamente marcada pelo tempo, pois há a memória, ou o passado, que é representado por um presente e nitidamente ligado ao futuro. Porém, todos os elementos são apresentados pela atemporalidade de devaneios e metamorfoses. O elo entre as duas vertentes é exatamente o rastro deixado pelo desenho anterior ao instante presente, pois é o único elemento possível de afirmar que é imutável, transparecendo a materialização do tempo.

A fim de encerrar a animação, Kentridge transpassa Felix para fora do quarto, imerso em um lago que anteriormente era a própria Nandi. Kentridge insinua nessa passagem que, após a reflexão das memórias dos massacres sofridos pelo povo, simbolizados pelas mudanças da paisagem externa, não há mais como se manter isento à história que está encarnada no próprio ambiente.

Portanto, tal como Felix, Kentridge recusa o apagamento da memória, insistindo sempre na sua permanência. O filme *Felix in exile* (1994) representa a perfeita simbiose entre a sua temática e a maneira muito particular de Kentridge em criar animações, concluindo uma manifestação simultânea da materialização da dimensão temporal.

## 2.2. O Tempo na Obra *The Refusal of Time* (2012)<sup>4</sup>

*The Refusal of Time* é uma obra de vídeo instalação que começou a ser elaborada por William Kentridge no ano de 2011. A obra foi iniciada a partir do convite da *Paris Institutions Laboratoire* para a realização de um projeto em colaboração com um cientista e o resultado foram os extensos diálogos entre William Kentridge e o físico e

---

<sup>4</sup> Registros da obra disponíveis em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RtkA6qq4t40>; <https://www.youtube.com/watch?v=0EuY0mXANgo>; [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ETGpUNSkkA](https://www.youtube.com/watch?v=_ETGpUNSkkA)

historiador científico Peter Galison. De acordo com a bibliografia do historiador e professor de Harvard, que está disponível no site da universidade, Galison tem grande foco de interesse na intersecção entre questões filosóficas e históricas na ciência. Um de seus pontos de pesquisa é o artigo de Albert Einstein sobre a relatividade do tempo em convergência com o desenvolvimento dos estudos do matemático Henri Poincaré.

A partir de tais conversas, Kentridge foi apresentado por Galison aos pormenores redigidos por Einstein e Poincaré, no que diz respeito a um mundo recém-industrializado e interligado, onde o tempo não é absoluto, mas relativo e resistente ao controle. As discussões entre o artista e o historiador também permearam a ciência moderna, com a introdução das ideias de Stephen Hawking e a permanente ideia de que uma informação persiste para sempre, se for lançada por um buraco negro.

No material disponível no livro *The Refusal of Time* (2012), uma enorme e detalhada cartilha da concepção do projeto e construção da obra, há uma introdução do tema discutido entre o cientista e o artista, um texto de autoria de Peter Galison que resume os fatos discutidos entre os dois. O texto, dividido em três partes, aponta uma relação do tempo com as medidas de peso e distância, fazendo uma ligação dessa ansia que o homem moderno tem na padronização como forma de centralizar poderes. Como exemplos, Galison demonstra que o tempo parisiense já foi medido por engenhocas pneumáticas que o media da forma mais constante e invariável possível, que o sistema elétrico americano fazia inveja por sua rede de distribuição do tempo e por fim, o sistema britânico, que sincronizou o tempo com seus cabos subterrâneos que ligavam ao relógio central, o marco zero do mundo estabelecido no Observatório de Greenwich, consolidando um vasto império do tempo. O texto consiste em um pequeno resumo sobre distribuição do sinal do tempo correto, homogêneo, universalmente centralizado em um único e verdadeiro ponto.

Essa busca dos países potência da época pelo controle do tempo criou um simbolismo do controle da vida das pessoas no mundo moderno. Esta era uma ideia que um jovem francês anarquista combatia e justificando o plano de um ataque com uma bomba ao Laboratório de Greenwich. A importância desta tentativa, que não foi bem-sucedida, para a obra de Kentridge é exatamente o peso de seu simbolismo. Em suas conversas, Kentridge e Galison viram na bomba uma forma de materializar essa recusa do próprio tempo, e transportaram todo o sentido do caos para sua obra.

*The Refusal of Time* (2012) tinha a duração de aproximadamente 30 min e pôde ser vista no Brasil durante a mostra dedicada ao artista apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo no final de 2013. A obra em si não se presta a uma representação formal do tempo, ou seja, não se destina à compreensão como o faria um diagrama matemático do tempo. Pelo contrário, destina-se a provocar múltiplas sensações através de uma variedade de estímulos incorporados simultaneamente por vários tipos de linguagens.

A instalação é constituída por cinco telas de vídeos projetadas ao mesmo tempo em um cômodo (Figuras. 7 e 8). O músico Philip Miller produziu os arranjos sonoros que acompanham os vídeos e que são distribuídos por megafones em pedestais dispostos nesse mesmo cômodo. Os estímulos visuais e sonoros são de tal maneira variados e frenéticos que dificultam ao espectador estabelecer algum tipo de elo de ligação entre os mesmos.

Figura 7: Instalação Refusal of Time (2011) em movimento



Fonte: City Gallery Wellington<sup>5</sup>

Figura 8: Instalação Refusal of Time (2012)



Fonte: The New York Times<sup>6</sup>

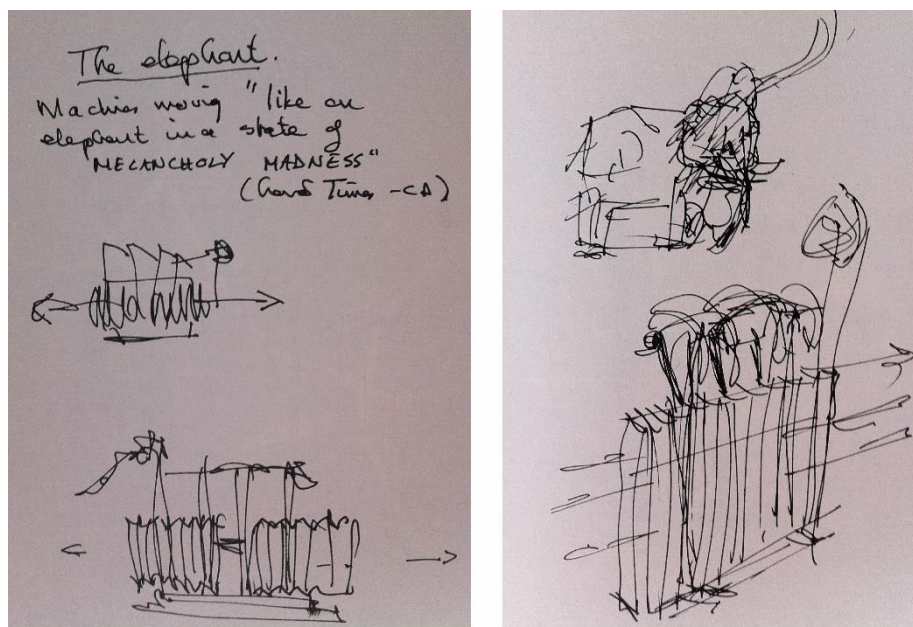
<sup>5</sup> <http://citygallery.org.nz/exhibitions/william-kentridge-refusal-time>

<sup>6</sup> [http://www.nytimes.com/2013/11/29/arts/design/william-kentridge-the-refusal-of-time.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/11/29/arts/design/william-kentridge-the-refusal-of-time.html?_r=0)

Ao centro do ambiente encontra-se uma grande escultura de madeira chamada de “máquina de respiração”, ou *Elephant*, que realiza movimentos sincronizados, como um órgão que faz o bombeamento de um grande fole. Essa parece ser a maneira que o artista buscou afim de orquestrar o aparente caos que é transmitido pela imagem e pelo som, pois a marcação rítmica do mecanismo no âmago do ambiente causa a contradição que confronta a maneira como o tempo se inscreve em cada um de nós e a marcação regular de um autômato mecânico.

De acordo com as anotações de Kentridge, a escultura recebe o nome de *Elephant* por associá-la com uma máquina que se move “como um elefante em um estado de melancólica loucura”, uma anotação do artista que faz referência ao livro *Tempos Difíceis* (1854) de Charles Dickens (Figura 9).

Figura 9: Anotações de William Kentridge



Fonte: KENTRIDGE, W. *The Refusal of Time*, 2012

De acordo com o site do *Metropolitan Museum of Art* de Nova York, a referência citada pelo artista está associada aos planos da década de 1870 de plantar tubos subterrâneos de cobre nas ruas de Paris para a distribuição do tempo por um sistema pneumático, bombeando rajadas regulares de ar e calibrando os relógios da cidade. Esta informação relembra Kentridge da passagem do romance de Dickens que descreve uma máquina de uma fábrica de móveis, que “mexe monotonamente para cima e para baixo, como a cabeça de um elefante em um estado de melancólica loucura”, uma metáfora para a evolução convulsiva da ciência e da indústria durante a era moderna juntamente com o lembrete do vão impulso de controlar o tempo.

As cenas das projeções variam entre animações em desenho e criação por meio de objetos e cenas construídas por meio de atores. Em toda a construção da obra, há uma continuidade na linguagem visual que se baseia em objetos-chaves, sempre relacionados a interpretação do tempo nas discussões entre Kentridge e Galison. Há em abundância a presença de maquinários construídos a partir de rodas de bicicletas e

grandes megafones (Figura 10). Esses elementos presentes nas projeções e no ambiente nos fazem relacionar a situações de constante bombeamento de informações, em que adquirem uma função muito semelhante a interação do ator com o espectador, no que diz respeito a transmissão de mensagens.

Figura 10: Maquinários e W. Kentridge



Fonte: KENTRIDGE, W. *The Refusal of Time*, 2012

Essa interpretação é reafirmada ao considerar que a construção dos elementos parece ser fruto da observação de objetos relacionados a transmissão de mensagens, como por exemplo o telégrafo óptico, um objeto desenhado para transmitir mensagens a uma longa distância, ou um sonógrafo, um aparelho que permite o registro de som e que Kentridge faz anotações como sendo “uma máquina perfeita para nós – a sincronização de som e imagem, toda mecânica, visível” (KENTRIDGE, 2012, p.32).

Outros elementos presentes nas projeções são de uso mais cotidiano, como o metrônomo, que tem o papel indiscutível de marcar o tempo, ou cafeteira, que é uma figura muito presente em outras obras de autor, e no que diz respeito a instalação aparece em fragmentos de alguns vídeos, como *The Object and Its Witnesses* (Os Objetos e suas testemunhas), em *Slow Quick Quick Slow* (Devagar rápido rápido devagar), e é presente ainda de forma menos protagonista nos vídeos *Melodrama Opus I e II*.

Os vídeos foram feitos de forma a confirmar a ideia de tempos múltiplos, uma falta de controle, ou um gama maior de possibilidades para a composição. Em uma conversa com Catherine Meyburgh, responsável pela edição dos vídeos, Kentridge afirma que a partir da edição, é possível encontrar diferentes linhas do tempo, momentos de sincronização e outros em que o tempo parece totalmente fora de controle. Catherine ainda confirma a observação de Kentridge, exemplificando o caso dos vídeos *Melodramas*, em que diz:

Com os Melodramas, você tem todas as possibilidades de como você pode reconstruir a história com diferentes fins, diferentes começos, fazendo do início um fim, ou um fim no início ou no meio uma repetição de algo completamente diferente e não se sentir limitado. Tem sido incrível, essa a interação entre todos os fusos horários. (KENTRIDGE, 2012, p. 294)

Por fim, as projeções parecem absorver uma interpretação de construção e desconstrução, como uma mutação infinita de objetos, sons e imagens que se mostram fora de controle. No vídeo e na performance *Undo Unhappen Unsay Unremember*, de Dada Masilo sob a direção de Kentridge, mais uma vez, o autor se apega ao prefixo un (des) para reafirmar seu compromisso com os temas que não são desfeitos, aqueles que não podem ser ignorados ou esquecidos.

Os últimos elementos abordados pelas projeções levam em conta a busca pelo controle do tempo, em que aparecem as seguintes fases: a representação da sala do relógio no *Royal Observatory Greenwich*, uma sala de máquinas, a sala de mapas do escritório de telégrafo de Londres e uma grande explosão, um vídeo chamado de *Particular Collisions*, com a animação de desenhos que parecem tanto constelações como explosões e podem até nos aludir a experiência com o buraco negro que tanto influenciou as discussões do artista para a produção da obra.

O fato das projeções serem em preto e branco inspira uma certa atemporalidade, o que associado à música, predispõe o espectador a vivenciar o ambiente de acordo com um tempo interno próprio. A série de imagens em cada vídeo não obedece uma linha do tempo lógica, são constituídas por eventos que vem e vão e encaram o desafio de tentar anular a marcação metódica do metrônomo. Portanto, seguindo esta linha de pensamento, Kentridge instiga no espectador um esforço para superar a imposição temporal do relógio que se manifesta sonoramente durante o período em que o espectador permanecer no ambiente, cabendo ao indivíduo deixar-se invadir pela sensação que melhor lhe for adequada.

O processo da criação do som para a instalação teve como embrião os sons humanos que podem ser produzidos pela boca, como por exemplo um click (estalar?) da língua nos dentes, uma respiração, um suspiro. Esta é a ideia central de Philip Miller para a composição daquilo que deve ser a ideia de respiração, de tal forma que a máquina se humaniza ao mesmo tempo em que o homem se torna máquina.

Kentridge diz, em um diálogo com Miller, que a analogia feita a respiração é um ponto favorável a construção do conceito já discutido com Galison, pois o que poderia ser um pulmão respirando, pode também passar a ideia do tempo bombeado através de tubos. Essa analogia também pode ser feita em relação do ar passando pelos tubos dos instrumentos. Dessa forma, Kentridge e Miller obtiveram camadas sonoras, em que, novamente, o processo de criação se baseie no não sincronizado (ou atemporal), pois permite uma certa liberdade entre a imagem e o som. Kentridge confirma que “conexões podem ser feitas através de múltiplas séries de diferentes imagens e sons” (KENTRIDGE, 2012, p.212), em outras palavras, a imagem e o som apesar de serem complementares, não são fixos e mantem uma grande flexibilidade na gama de relações entre eles.

A instalação apresenta ainda uma performance complementar chamada *Refuse the Hour* (2012), Esta performance possui uma duração de 82 min, foi apresentada em diversos locais do mundo. e é marcada pelo seu aspecto. Em *Refuse the Hour* (2012)

William Kentridge realiza a leitura de textos acompanhado pela performance de Dada Masilo, e outros atores. A partir de trechos da performance, é possível afirmar que pessoas e objetos que parecem ter o mesmo grau de importância e envolvimento durante a apresentação. O texto lido faz referência a recusa do tempo em ser dominado, tendo trechos em união com o mito grego de Perseu (Figura 11).

**Figura 11: William Kentridge e Dada Masilo em Refuse the Hour (2012)**



Fonte: John Hodgkiss: <https://perthfestival.com.au/whats-on/2016/refuse-the-hour/>

A obra *Refuse of Time* (2012) não se trata de ciência, e sim de anseios e angústias humanas acerca de um tema que, neste caso, apresentou um fundo científico. Ainda se referindo ao Tratado de Greenwich, Kentridge afirma que a recusa à ordem europeia imposta através dos fusos horários “não se trata somente de uma recusa liberal, mas também, metaforicamente, de uma recusa de outras formas de controle” (KENTRIDGE, 2012, p. 5).

A obra em si é propositalmente complexa, confusa, difícil de ser incorporada a algo que não seja ela mesma, sendo, portanto, um grande desafio para interpretação. Esta, porém, parece ser a intenção de Kentridge, quando vemos, por exemplo a disposição das cadeiras no cômodo de projeções. Esta disposição parece ter sido de feita de forma casual, mas na verdade, as cadeiras estão fixas no chão dando a interpretação de que o autor deseja que o espectador tenha apenas fragmentos, breves instantes do todo de sua obra. O artista suprime o tempo e seu escoamento de forma a fazê-lo palpável, uma materialização temporal, em meio a nossa percepção visual e espacial.

Por trás de tantas ideias e simbologias, William Kentridge procura em toda sua obra um equilíbrio para o inevitável, uma esperança de que algum ponto de nossa memória persista ao tempo, como especificações da matéria em um buraco negro. Em suma, seus elementos são uma representação desse impulso inútil em busca do controle



do tempo, uma tentativa da preservação de um tempo que se recusa a cooperar.

### 3. Considerações Finais

Considerando o conceito de tempo discutido ao longo dos séculos por áreas como filosofia, semiótica; e até mesmo nas ciências exatas como a física e a matemática; parte-se das observações de que o tempo foi conectado a outras definições afim de revelar sua composição. Desta forma, o tempo abrange definições como as ideias de memória, duração, mudança e movimento. Tais elementos, que claramente são distinguíveis na obra de William Kentridge, fornecem uma possível associação entre seus símbolos e uma representação temporal, onde a presença da memória é ligada à mudança e ao tempo que transcorre de forma visível e material.

Quanto a temática de William Kentridge, o artista testemunha sua própria história no processo de fazer, desfazer e refazer, sendo esse o conceito básico geralmente empregado na maioria de suas obras. Novamente, pode-se citar suas animações como maior exemplo de sua conduta técnica, pois afim de conseguir o efeito desejado, Kentridge desenha com carvão sobre uma tela, apaga e desenha novamente sobre essa mesma tela, criando uma forma de palimpsesto que evidencia os rastros temporais de forma visível e até mesmo material.

Pode-se constatar, portanto, que o tempo é a matéria prima em si da obra de Kentridge, tanto como emanção da técnica em suas animações, como pelos temas abordados em suas demais linguagens, como na instalação *The Refusal of Time* (2012). Sua motivação não está apenas no uso do tempo em suas obras, mas principalmente pela surpreendente conjunção entre os diversos aspetos que o tema proporciona.

Essa observação confere uma unidade à sua obra que, apesar de ser muito diversificada pelo uso de diferentes linguagens artísticas, coerentemente remete sempre a uma percepção que vai além da conexão forma *versus* conteúdo, induzindo o espectador a um refletir pela descoberta de uma supra dimensão temporal onde o espírito pode deleitar-se pelo encontro com o inusitado, e o tempo subjetivo se torna uma dimensão suplementar ao se materializar em meio ao espaço.

### Agradecimentos

Agradecemos à Fundação de Amparo e Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP pela bolsa de iniciação científica concedida. (Proc. 2015/08628-4)

### Referências

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

KENTRIDGE, W. apud Ferris P. & Moore, J. **Art from South Africa: Museum of Modern Art, ford**. Londres: Thames & Hudson, p.52, 1990.

KENTRIDGE, W. apud TONE, L. **William Kentridge: Fortuna**. Londres: Thames & Hudson, 2013.

KENTRIDGE, W. Felix in Exile: Geography of Memory, 1994 in: TONE, L., **Fortuna**, Londres: Thames & Hudson, p. 297-298, 2010.

**William Kentridge e a Materialização do Tempo no Espaço**

KENTRIDGE, W. Fortuna: Neither Programme nor Chance in the Making of Images, 1998 in: TONE, L., **Fortuna**, Londres: Thames & Hudson, p. 294-296, 2010.

KENTRIDGE, W.; GALISON, P.; MEYBURGH, C.; MILLER, P. **The Refusal of Time**, Paris: Éditions Xavier Barral, 2012.

TONE, L. **William Kentridge: Fortuna**. Londres: Thames & Hudson, 2013.

**Felix in Exile**. William Kentridge. 8'45", color, Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=k5w\\_CkyPapY](https://www.youtube.com/watch?v=k5w_CkyPapY)> Acesso em: 02 jun. 2016.

**Palestra William Kentridge | Exposição "William Kentridge: Fortuna"**. Instituto Moreira Salles. 43min, color, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ciGBHiU-0Uk>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

**The Refusal of Time - William Kentridge**. DOCUMENTA(13). 8'37', color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uaPnBorIMmc> Acesso em: 10 jun. 2016.

**William Kentridge on his process**. San Francisco Museum of Modern Art. 175 min, color. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=5\\_UphwAfjkh](https://www.youtube.com/watch?v=5_UphwAfjkh)>. Acesso em: 08 ago. 2016.

**William Kentridge. Vertical Thinking - The Refusal of Time**. MuseoMAXXI. 1'16", color, Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ETGpUNSkKA](https://www.youtube.com/watch?v=_ETGpUNSkKA)>. Acesso em: 09 ago. 2016.