PEREIRA, Dalmir Rogério. **O Espaço em William Kentridge como Dispositivo Operador de Subjetivação**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Depto de Teatro da Universidade Anhembi Morumbi; Professor titular de Estética do Espetáculo.

RESUMO: Este estudo propõe ampliar a temática corpo-objeto desenvolvida na Tese de Doutorado “As dimensões do traje de cena no Giramundo e no Royal de Luxe” (2017) a partir da noção de “Fortuna” (2012) de William Kentridge na relação entre espaço, objeto e corpo com o propósito de evidenciar a emergência do espaço como “dispositivo” (Agamben, 2007) gerador de sujeitos por meio do estado transitivo da matéria que o habita.

PALAVRAS-CHAVE: William Kentridge, “Fortuna*”,* Dispositivo, Subjetivação.

ABSTRACT: This study proposes to extend the subject-body developed in the Doctoral Thesis "The dimensions of the costume of Giramundo and Royal de Luxe" (2017) from the notion of "Fortune" (2012) by William Kentridge in the relation between space, object and body with the purpose of evidencing the emergence of space as a "device" (Agamben, 2007), generator of subjects through the transitive state of matter that inhabits it.

KEYWORDS: William Kentridge, “Fortune”, Device, Subjectivation.

A introdução do artista sul-africano William Kentridge (1955) no teatro se deu inicialmente entre as décadas de 1970 e 1980 através de criações cenográficas para espetáculos em Johannesburgo e o estudo de mímica na *École Internacionale de Théâtre Jacques Lecoq* (Paris) estabelecendo uma relação de expressividade entre corpo, espaço e objeto a ser aprofundada e desdobrada mais tarde a partir de dispositivos de teatro de animação, cinema e artes visuais onde o ateliê é inserido, como: espaço cênico-atuante. E o palco de teatro como: espaço-ateliê de improbabilidades fundadas em uma estética rústica e artesanal que dá origem a sua identidade visual.

Na obra de Kentridge o espaço assume o papel disparador no processo de manipulação da matéria pautada nas potencialidades transitivas do objeto. Nessa dinâmica a teatralidade[1] exerce um incessante fluxo da ordem linear da língua para a estrutura “rizomática”[2] do olhar. Afirmando a supremacia da visualidade na qual o espaço se apresenta na condição de espetáculo, passando do “espaço do espetáculo” para o “espetáculo do espaço” onde o espectador

[1] Féral, 2015.
[2] Serres apud Féral, 2015.

deixa-se impregnar pelos objetos submetidos ao seu olhar através de redes de sensações originárias do universo espacial que o cerca. Neste sentido todos elementos materiais e visuais ao serem manipulados e imbuídos de potencialidades dramáticas na simulação de relações humanas em cena assumem o papel de sujeitos.

Assim o corpo-performador do artista sul-africano William Kentridge se insere em sua obra no plano da abstração do indivíduo onde o sujeito posiciona-se cotidianamente, quase que de forma inconsciente à realidade material dos objetos e suas disposições no espaço. Construindo, ao longo de duas décadas de produção, um fluxo entre real e ficcional do mundo exterior coletivo -da cidade de Johanesburgo- e mundo interior pessoal de criação -de seu ateliê-. Movimento materializado na postura criativa do artista frente à produtividade incessante da realidade sócio econômica de uma África do Sul no século XXI subjugada e regida pelo capital e pelo eco do racismo, através da manipulação de um fragmento de espaço imaginário capaz de "heterotopias"[3] que faz deste corpo favorecido -em função da pigmentação de sua pele- "o ponto zero do mundo"[4]. No entanto essa abstração é a realidade que rege as transformações radicais do meio social e pessoal, significados no espaço- ateliê.

Ou seja, essa abstração, é gerada a partir do "que há de mais concreto no objeto, pois o processo tecnológico é o mesmo da evolução estrutural objetiva" enfatizando o que acontece com o objeto em cena no domínio tecnológico de transformação e não no psicológico ou sociológico, a partir de sua 'estruturação tecnológica objetiva' e de uma "racionalidade do objeto"[5].

Assim, quando considerada em sua totalidade a obra de Kentridge apresenta o desenvolvimento de um vocabulário estruturado a partir de uma gramática visual. No entanto, afim de evitar uma entropia da mesma, o artista impede a consolidação de seus temas e personagens em um sistema demasiado estável com o propósito de manter a fluidez e imprevisibilidade dentro de seu estúdio-*mise-en-scène,* onde se dá a manipulação dos objetos, seja no sentido

[3] "Espaços outros, o não lugar e todos os lugares possíveis". (Foucault, 2015).
[4] "É em torno do corpo que as coisas estão dispostas". (Foucault, 2015).
[5] Baudrillard, 2007.

faber de construção, e/ou no sentido de *anima,* da vida através do movimento gerados por equipamentos mecânicos, eletrônicos e/ou atores-manipuladores. Dentro desse léxico iconográfico continuamente composto, decomposto e recomposto, existe uma transmutação de objetos cotidianos a partir de sua relação intimista-criadora de experimentação gerada na disposição dos objetos no espaço-estúdio, como por exemplo: a transfiguração de um bule de café na figura de uma diva ou esculturas de bronze organizados em uma marcha, como bonecos no palco de um espetáculo de teatro. Estabelecendo um deslocamento de corpos do espaço-plano da bidimencionalidade do papel -jornal, cartão, papelão- para o espaço-plano capturado e projetado pelo equipamento audiovisual no qual o estúdio atua como plataforma unificadora para as performances de Kentridge, como se pode ver nos filmes -"7 Fragmentos para Georges Méiès", "Viagem à Lua", "Noite Americana"- e nos esquetes em vídeo que compreendem as mais recentes criações de "Lições de Desenho".

O estúdio assume o papel equivalente ao de um personagem central, um espaço de invenções onde o artista parece inserido quase que organicamente[6]. Trata-se de um espaço continuamente reanimado pelo uso democrático de linguagens e tropos que compreendem diferentes formas de criação de imagens além do desenho, como a escultura, a palestra, o filme, o teatro e a poesia. A constante retomada de Kentridge no exercício da observação nos experimentos realizados no ateliê revela o intenso interesse do artista na mecânica da visão como um meio de construir espaços e ocupá-los. Fazendo alusão em grande parte de sua obra a equipamentos de representação do corpo no mundo, como: o telescópio e a câmera de cinema. Além de vários tipos de aparelhos médicos e registros do corpo, como: o raio x e a ressonância magnética.

Desta forma a noção de "Fortuna*"* [7] é adotada pelo artista como um termo geral utilizado para nomear essa gama de agenciamentos, algo diverso da fria probabilidade estatística, no entanto fora do âmbito do controle racional. Referindo-se a "Fortuna" como uma condição do trabalho artístico em estado

[6] Tone, 2012.
[7] Tone, 2012.

constante de construção, a um sentido de descoberta, menos do que invenção, mas sem perder de vista o engajamento político.

Trata-se de um princípio guiador de seu processo artístico sob a perspectiva do acaso controlado que se relaciona ao estado de "liminaridade*"* [8] que se refere à algo/alguém entre dois estados, na condição de 'crise', enfatizando a ação do indivíduo -o que é realizado- em relação ao pensado da perspectiva de que a cultura é produzida nas relações sociais e interação dos sujeitos. Este enfoque na ação, como reveladora de processo e "acontecimento"[9] caracteriza o aspecto de performatividade no teatro em seu território expandido entre linguagens onde a dimensão material e visual da cena, assim como a presença, são enfatizadas em relação a estrutura dramática, de forma que até a estrutura dramática quando utilizada, atua como dispositivo comentador da cena apresentada e não com o propósito de ficcionalização da mesma.

De maneira que os dispositivos deslocados por Kentridge do teatro de animação, das artes visuais e do cinema para o território expandido de sua criação proporcionam processo de subjetivação como uma "condição extrema da dimensão de mascaramento" [10] a partir de uma compreensão espectral do sujeito localizando-o no território do gesto e da performatividade. Como um procedimento que, para além ação arquitetônica do domínio sistemático imposto pela materialidade do espaço, do objeto e corpo situa-se no "intervalo: vazio, invisível -presente-"[11] da fricção entre real e ficcional de "acontecimento do/no corpo"[12], como se pode ver na Figura 1.

[8] Turner, 2013.
[9] Fischer- Lichte, 2011.
[10] Agamben, 2011.
[11] Costa, 2015.
[12] Costa, 2015.

Figura 1- William Kentridge e o corpo subjetivado através do dispositivo espaço.



Fonte: Tone, 2012.

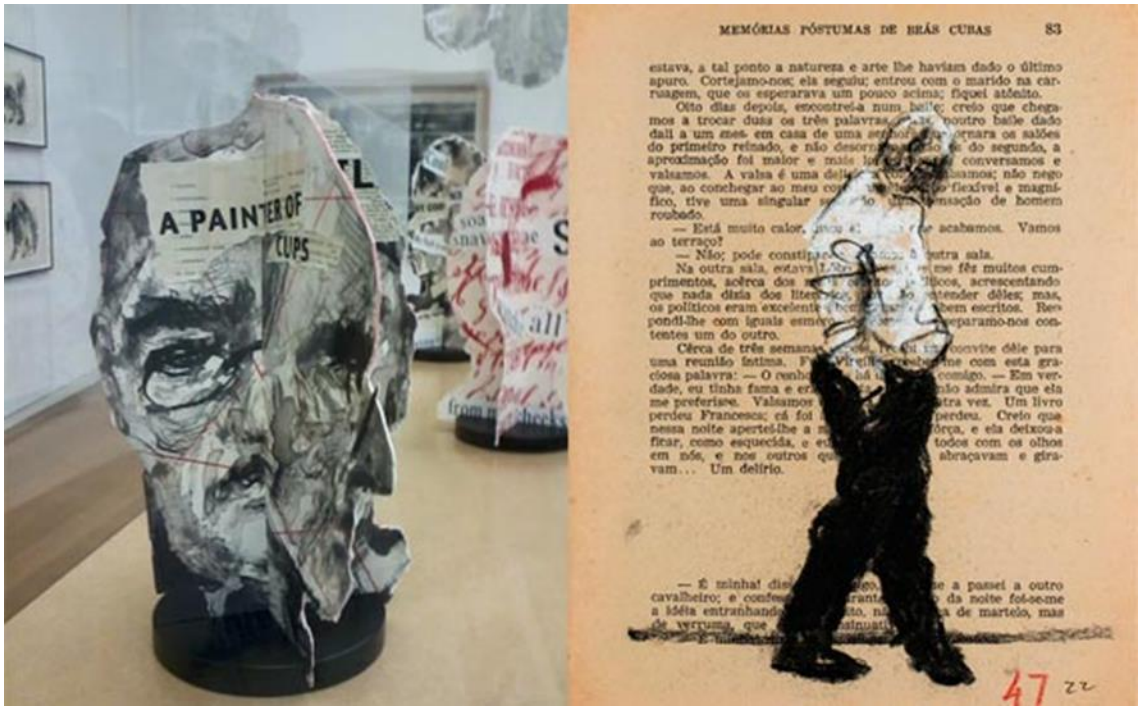
> Nunca procurei fazer ilustrações do *apartheid*, mas os desenhos e filmes certamente brotaram e se apoiaram na sociedade embrutecida deixada em seu rastro. Me interessa uma arte política, o que quer dizer uma arte de ambiguidades, contradição, gestos incompletos e finais incertos. (Kentridge *apud* Tone, 2012, p.11).

Mesmo se tratando de uma linguagem alegórica e metafórica pode-se identificar ressonâncias específicas a Johannesburgo, sobretudo em seus "*Drawings for Projection"* (desenhos para projeção), os quais Kentridge considera o alicerce de sua obra, constituído a partir de uma série de filmes curtos iniciada em 1989 e ainda em curso, realizados sem *storyboard* ou temas situados no limiar da imobilidade e do movimento, em "estado de transição entre materialidade estática e a animação temporal"[13] que expõem o apagamento do desenho à carvão e de poucas cores, como rastro, percurso. Os quais estabelecem uma linha de continuidade a parti de personagens como Soho Eckstein, o empresário magnata, seu alter ego Weltschmerz e autorretratos fragmentados que resgatam corpos afetados pela política. Além de topografias, paisagens urbanas e rurais que testemunham a condição exploratória, no entanto representados como arenas de contestação social.

[13] Tone, 2012.

Portanto, após a formatação transitiva da problemática na reelaboração artística de uma memória-sócio-política-traumática, esta é evocada na obra formalizada em especificidades relacionais entre tempo e espaço evocados a partir do imaginário de Kentridge e materializados nas possibilidades de transformação da matéria através da forma. Assim as perspectivas deste olhar implicam em abordagens éticas e acontecimentos que mesmo de uma perspectiva geográfica distinta assume certos aspectos, não apenas capazes de comunicar-se com outros territórios, mas também propiciam olhares e experiências complementares retro alimentadoras, mesmo que para outro continente como é o caso de sua passagem pelo Brasil (Figura 2).

Figura 2- Duas formas de subjetivação da figura de Kentridge: Escultura fragmentada em escala ampliada e figura em escala reduzida percorrendo as páginas do romance Memorias Póstumas de Brás Cubas d Machado de Assis.



Fonte: Tone, 2012.

O objeto “De Como não fui Ministro d'Estado*”* em forma de *flipbook* (cinema de bolso) foi especialmente criado por Kentridge para a exposição brasileira de “Fortuna*”* (2012), como se pode ver na Figura 2. Neste objeto espaço-bidimensional do livro, Kentridge faz uma intervenção em uma edição de “Memórias póstumas de Brás Cubas*”*, de Machado de Assis, publicada pelo Clube do Livro, em São Paulo, em 1946. Na qual o artista habita e percorre as páginas do livro presentificado por uma figura em preto e branco que caminha

reflexivamente de um lado para o outro, como se estivesse em seu ateliê em tempos demarcados por frases e palavras em negrito revelando no silêncio e na intimidade das páginas a inteira identificação com o romance brasileiro. Esta dinâmica gera uma narrativa visual que ganha movimento na ação do espectador de folhear as páginas. O mesmo objeto conta com um DVD contendo um curta-metragem com a animação dessa narrativa no qual a mesma situação ganha nova dinâmica com o movimento em vídeo de seu caminhar ritmado por uma massa sonora de repetição.

Kentridge desenvolveu uma compreensão fluida e complexa de espaço com seus trabalhos em teatros e audiovisuais alimentando a criação crescente de personagens e objetos animados que emergem por meio do trabalho com bonecos e atores-manipuladores. Segundo Mccrikard *apud* Tone (2012: 283) seu interesse por bonecos foi resultado de investigações continuas sobre a natureza da percepção, a construção do conhecimento com base em fragmentos e o abandono a um psicologismo emocional. “Procissão” (1999-2000) é sua primeira série de esculturas tridimensionais, uma fila de vinte e cinco personagens-destroços de quarenta e cinco centímetros de altura concebidos como sombras e transformados para a materialidade do bronze concebidos como fragmentos. Outra materialidade evocada por Kentridge é o papel Canson preto fosco rasgado, no gesto de dilaceramento, criando silhuetas vigorosas que dialogam com a estética do precário e inacabado dos desenhos a carvão e que evocam a partir de sua opacidade a potencialidade do espaço da sombra (ver figura 3).

Figura 3- Interação através da manipulação em palco/ateliê entre corpo real e corpo subjetivado em projeções.



Fonte: Tone, 2012.

O gesto de rasgar em Kentridge capta tanto a incerteza como as mudanças de significados fundamentais em seu trabalho, movimentando-se por meio de uma espécie de elipse visual[14]. Isso é explorado talvez de forma mais absoluta na série de trabalhos sobre Ubu para o espetáculo "Ubu e a Comissão da Verdade" (1997)[15], que retoma o período histórico em que ocorreram as audiências da Comissão da Verdade e Reconciliação na África do Sul (1996-1998) instaurada como processo de denúncia de crimes contra a humanidade cometidos por agentes do apartheid e de busca por uma reconciliação com os carrascos, presentificado no espetáculo por Kentridge através da teatralidade satírica de depoimentos de abusos verdadeiramente sofridos, instaurando através de um "teatro cívico (...) uma audiência pública de dores privadas, que é absorvida pelo corpo-político"[16]. Na qual o protagonismo recai sobre a figura do torturador representado na figura do Ubu de Alfred Jarry (1873-1907) que serviu de base para a dramaturgia da sul-africana Jane Taylor (2007) e para Kentridge

[14] Mccrikard *apud* Tone, 2012.
[15] Dirigido por Kentridge e realizado pela Handspring Puppet Company, apresentado na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT, 2014).
[16] Kentridge apud Tone, 2012.

evocar através do grotesco uma estética da ausência de sentido, intrínseca aos impulsos e atos da figura do torturador.

Nesta condição transitória da arquitetura política do corpo -substância animada - na relação com o espaço e objetos -dispositivos[17]- é que resulta novos sujeitos. Ou seja, o indivíduo Kentridge, enquanto substância inserida na obra, passa a ser lugar de múltiplos processos de subjetivação documentados. De forma que a ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente da estrutura capitalista, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Assim, tal processo de proliferação:

> (...) pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal. Não seria provavelmente errado definir a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação dos dispositivos. Certamente, desde que apareceu o *homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo. (Agamben, 2009, p.48).

A presença dos dispositivos eletrônicos, bioquímicos, estéticos dentre outros no modo de vida cotidiano da contemporaneidade têm a sua origem vinculada ao mesmo ‘processo de ‘hominização’ que tornou ‘humanos’ os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens”* [18] na condição de atual de ciborgue.

> Assim, meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades – elementos que as pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político. (...). De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência. (Haraway, 2009, p. 44-46).

---

[17] Refere-se ao conceito de ‘dispositivo’ na contemporaneidade a partir do que ele determina como duas grandes classes: os seres viventes (as substâncias) e os dispositivos. E como resultado desta relação entre os seres vivos e os dispositivos: os sujeitos. (Agamben, 2009).

[18] Agamben,2009.

Os respectivos desdobramentos de dispositivos, sejam tecnologias digitais, ferramentas para tarefas cotidianas, medicamentos e objetos ampliadores da capacidade humana, ou mesmo elementos sociais e jurídicos de conformidades de poder, podem ser identificados na praticas teatrais e performativas contemporâneas. De forma que a presença destes dispositivos são desdobramentos naturais de ações artísticas que se propõe refletir o presente obscuro e indeterminado da condição atual. Um exemplo da presença de dispositivos são as tecnologias digitais que propõem uma expansão entre teatro e audiovisual:

> O desenvolvimento das tecnologias digitais e a crescente facilidade para a fabricação de dispositivos de geração de imagens até recentemente reservado apenas para produção de mídia tem permitido nos últimos anos uma penetração mais rica dos discursos da imagem eletrônica nas representações cénicas da realidade. O fato de que qualquer um pode produzir com sua câmera e o computador imagens, suportes e processos semelhantes que oferecem telas de televisão e filmes ajuda a eliminar qualquer adoração de falsos mistérios, para manuseá-los. (Sanches, p. 274).[19]

As crescentes presenças de dispositivos enfatizam nas produções artísticas para as sociedades contemporâneas corpos inerentes atravessados por massificadores processos de “dessubjetivação”[20] que não correspondem a nenhuma subjetivação real, ou seja, a ausência maciça de sujeitos e identidades reais. Sugerindo uma possível extinção da subjetividade em função de sua ramificação desenfreada. Ou seja, A proliferação dos dispositivos converge em *espectros* de sujeitos, avatares, a partir de tal compreensão a categoria da subjetividade contemporânea perde consistência, mas se trata não de uma superação e sim de uma disseminação extrema de mascaramento, neste sentido o dispositivo é gerador de figuras “espectrais”[21].

Desta forma pode se dizer que o dispositivo de subjetivação na obra de Kentridge é fundada na condição de *work in progress*, provisório de obra aberta gerado pelo espaço na condição processual. Mesmo no palco do teatro a coexistência em cena de personagens-atores, personagens-bonecos e atores-manipuladores operam como dispositivos de distanciamento maior do público

[19] Tradução do autor.
[20] Agamben, 2009.
[21] Foucault, 2015.

em relação às vítimas, fundamental para a perspectiva que a encenação adota acerca da função reconciliadora da comissão.

> Com o "Ubu e a Comissão da Verdade", a tarefa é conseguir um equilíbrio entre o burlesco do Pai Ubu e Mãe Ubu e a quietude das testemunhas. Quando a peça funciona em seu melhor, Pai Ubu não se contém. Ele tenta colonizar o palco e ser o único foco do público. É tarefa dos atores e manipuladores de bonecos reconquistar essa atenção. Essa batalha é extremamente delicada. Se forçada demais, existe de as testemunhas ficarem estridentes, patéticas, auto piedosas. Senos distanciamos demais, elas são engolidas por Ubu. Mas, às vezes, numa boa apresentação, e com um público disposto, conseguimos fazer a história das testemunhas serem ouvidas com clareza e também lançá-las num conjunto mais amplo de questões que Ubu gera em torno delas. (Kentridge *apud* Tone, 2012, p. 305).

Tal abordagem fundada no acontecimento se relaciona com o que Kentridge nomeia de "epistemologia prática do teatro" referindo-se a essa prática como "confiar e lançar mão dos artifícios e práticas do teatro para produzir significados"[22] . E é dessa perspectiva relacional que Kentridge atua através do corpo, objeto e espaço.

Cabe ainda ressaltar que seria de grande pertinência na atualidade brasileira evocar através de uma manifestação de levante a representação de uma espécie de "Ubu Rei da Vela" na linha kentridgeana, salvo as devidas particularidades, problematizaria a impunidade de agentes governamentais que arrebanham a nação em estado de esgotamento -incapaz de agir- aprisionados em corpos docilizados em espaços de domínio públicos e privados, regidos pelo capital, à caminho do um abismo democrático da produção desenfreada e consumo aleatório em um país onde a impunidade é reafirmada diariamente através da desigualdade social institucionalizada pela desterritorialização do sujeito.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez** (p.71-120). In: Nudez. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D' Água Editores,2010.

_____, Giorgio. **O que é dispositivo?.** In: O que é o contemporâneo e outros ensaios. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

[22] Kentridge apud Tone, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, José da. **Ubu, o real e a história: o trabalho de William Kentridge**. In: Catálogo 1° Mostra de Teatro Internacional de São Paulo (MIT-SP). (p.110 - 117). Ed responsáveis Kill Abreu e Luciana. E. Romagnolli. Revista de Artes: n°1, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COSTA, Felisberto Sabino da. **Arquiteturas do corpo: máscara e mascaramentos contemporâneos.** In: Rascunhos. Uberlândia: v.2 n°2 p.10-27, jul/dez de 2015.

DORT, Bernard. **A representação emancipada**. Trad. Me. Rafaella Uhiara. In: Sala Preta, vol. 13, n°1, p. 47- 55, junho de 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e prática do teatro.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. São Paulo: N1 Edições, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANCHEZ, José Antônio. **Dramaturgia em el campo expandido.** In: Belisco, M.; Cifuentes, M. J.; & ECIJ, A.; Repensar la dramaturgia/ Rethinking Dramaturgy. Madrid: Centro de Documentação y Estudios Avanzados de Arte-CENDEAC, 2011.

TURNER, Victor W.. **Liminaridade e "communitas".** In: O Processo Ritual. Ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

TONE, Lilian. **William Kentridge: Fortuna.** Trad. José Rubens Siqueira., Rafael Montovani. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.