

**O FANTASMA COMO AMBIGUIDADE NO MUNDO DESENCANTADO:
ROSÂNGELA RENNÓ E WILLIAM KENTRIDGE**

***THE GHOST AS AMBIGUITY IN THE DISENCHANTED WORLD: ROSÂNGELA
RENNÓ E WILLIAM KENTRIDGE***

Daniela M. F. O. Rosa / UFRJ

RESUMO

Esse artigo pretende abordar o fantasma nas manifestações artísticas e culturais desde a Modernidade até a atualidade, através dos trabalhos dos artistas contemporâneos Rosângela Rennó e William Kentridge. Em seu período moderno, são enfatizados o Romantismo, as Fantasmagorias e o Surrealismo como expressões da ambiguidade relativa aos processos de modernização. Como objetivo, esse artigo visa discutir as potencialidades do onírico na constituição de um tempo heterogêneo.

PALAVRAS-CHAVE: Fantasmas; onírico; surrealismo; memória; tempo.

ABSTRACT

This article intends to approach the ghosts in the artistic and cultural manifestations from the Modernity until the present time, through the works of the contemporary artists Rosângela Rennó and William Kentridge. In its modern period, Romanticism, Phantasmagoria and Surrealism are emphasized as expressions of the ambiguity related to the processes of modernization. As an objective, this article aims to discuss the potentialities of the dream in the constitution of a heterogeneous time.

KEYWORDS: Ghost; dream; surrealism; memory; time.

Esse artigo se propõe a pensar de que maneiras o fantasma, como imagem de um mundo onírico e encantado pré-moderno, se faz presente na atualidade a partir do trabalho dos artistas Rosângela Rennó e William Kentridge. Conceber o fantasma como a presentificação de elementos do passado ou do inconsciente, traz em si a possibilidade de abertura à estratificação do tempo vazio e homogêneo do presente. As relações estabelecidas partem da compreensão da atualidade como constituinte de um processo iniciado na Modernidade, no qual as modificações do Capitalismo afetaram de maneira estrutural a relação do indivíduo com o tempo (CRARY, 2014). Como aspecto crucial dessas transformações culturais, esse artigo pretende restringir-se ao tensionamento que se deu nos processos de modernização entre a tradição popular de um mundo encantado e o projeto moderno de racionalização pela técnica.

Beatriz Juagaribe, no livro “O choque do real: estética, mídia e cultura”, distingue o projeto moderno, o período histórico e a experiência cultural que seu na Modernidade. Como projeto, norteado fundamentalmente pela filosofia Iluminista do século XVIII, a Modernidade se coloca a partir da emancipação do homem, a domesticação da natureza, o questionamento da tradição, a crença no progresso e razão científica e a aposta num futuro diverso do presente. Embora o projeto Moderno e a modernização constituam processos análogos, eles não se equivalem (JAGUARIBE, 2006: 19). Jaguaribe aponta o Século XIX como o período histórico que coincide com a reconfiguração da experiência cultural na modernidade, no qual as mudanças de ritmo produzidas pela indústria, novos meios de comunicação e reprodutibilidade das imagens técnicas, além do transporte, são assimiladas no cotidiano dos centros urbanos e alteram de maneira substancial as relações do indivíduo com o tempo.

O pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, que produziu sua obra no século XX em meio ao declínio da sociedade burguesa industrial, aponta como a técnica influenciou nas relações do homem com o tempo, atrofiando a experiência, cuja a matéria-prima era a tradição. Benjamin considera a experiência como uma relação com o tempo entrecruzado, no qual “entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 2004: 95). Essa noção, tal qual a configura Benjamin, se atrofia no século XIX e XX, quando a técnica introduz ritmos acelerados e fragmentários no

qual o indivíduo não é mais capaz de assimilar as vivências cotidianas à sua experiência, que se torna intransmissível.

A assimilação rápida dos estímulos exteriores pelo consciente, na forma de choques, não produz marcas profundas na dimensão inconsciente da memória, tornando as impressões estereis à experiência como tal, na medida em que são isoladas e incapazes de se prolongarem. Para Benjamin, a experiência “forma-se menos com dados isolados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência, inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 2004: 9). Em última estância, esses processos produzem a automatização das reações humanas, que tornam cada vez mais atrofiados os exercícios de presentificação da memória.

Entretanto, ainda que as intensas modificações implementadas pelo Capitalismo tenham abalado de maneira definitiva a experiência moderna, o mundo poroso do encantamento pré-moderno parece insistir na Modernidade quando pensamos nas interpelações metafísicas que se manifestaram com grande propulsão na produção cultural dos séculos XIX e XX, em especial no Romantismo, Fantasmagorias e Surrealismo.

Considerado por historiadores da arte como o último grande movimento estético europeu, o Romantismo assumiu as mais diversas formas de expressão através do romance, poesia, pintura, escultura e música. Se é possível traçar alguns pontos que conectem essa constelação bastante heterogênea, poderia se pensar na resposta do indivíduo que se vê isolado e fragmentado em meio às mudanças cada vez mais aceleradas que se deram no auge do Capitalismo industrial nos séculos XVIII e XIX. Nesse processo, artistas buscaram apossar-se da experiência moderna através da emancipação de sua subjetividade criativa, que busca no reencontro com a natureza, com o passado e o divino, formas de alcançar a plenitude cada vez mais distante com o avanço da técnica e a alienação do homem. Na ânsia por reintegrar-se, alguns artistas românticos negaram a percepção empírica como suficiente na construção do real e acrescentaram-na do sexto sentido da intuição, atribuindo uma dimensão metafísica ao indivíduo moderno (HONOUR, 2007: 302).

Dessa forma, vida interior e as percepções individuais, inclusive aquelas que são pouco demonstráveis empiricamente, são tomadas por artistas como William Blake e Francisco Goya, por exemplo, como elementos fundamentais se quiséssemos pensar na relação do homem com o mundo. Nas palavras do poeta e pintor romântico William Blake:

Este mundo de imaginação é o mundo da eternidade, é o seio divino ao que todos iremos depois que morra o corpo vegetativo. Este mundo de imaginação é infinito e eterno, enquanto o mundo da geração, ou vegetação, é finito e temporal. Nesse mundo eterno estão as realidades permanentes de tudo o que vemos refletivo neste espelho vegetal da natureza” (BLAKE, 1810 in HONOUR, 2007: 302)

Na famosa gravura “*El sueño de la razón produce monstruos*”, da série de litografia “Os Caprichos” (1797-1798), Goya nos mostra um homem com trajes da burguesia do século XIX dormindo, de cujo sonho emergem figuras que se assemelham a corujas, mas que assumem formas cada vez mais fantasmagóricas e monstruosas conforme sobem às alturas. Inscrito no balcão no qual o homem repousa, pode-se ler a frase que dá nome à imagem. Em espanhol, a palavra “*sueño*” pode designar tanto o ato de dormir quanto o de sonhar, levando a pensar tanto na vigília como proteção às percepções monstruosas da fé e da superstição, e, ao mesmo tempo, no próprio progresso científico como projeto sonhado que produz suas deformidades, e não obstante, se confundem com a coruja - símbolo antigo da sabedoria.

Essa imagem se coloca como exemplar para que pensemos os processos de modernização desvencilhados ao projeto de racionalização que via no avanço da técnica a possibilidade de um futuro promissor, tal qual nos coloca Beatriz Jaguaribe. Nessa conflituosa experiência, o onírico pôde ser concebido como abertura metafísica à percepção de tempo entrecruzado entre o passado e o presente, no qual o homem encontra no sobrenatural e fantástico a eternidade inalcançável na lógica automatista moderna.

As Fantasmagorias datam da última década do século XVIII e se prolongam até meados do século XIX, atingindo sua maior popularidade nos primeiros anos deste século (GUNNING, 2004). Se apresentam como um espetáculo imerso nessa relação contraditória entre crenças no místico e sobrenatural e o desenvolvimento

tecnológico. Em linhas gerais, consistiam em espetáculos de Lanterna Mágica aprimorados, com movimentação das projeções e todo um aparato teatral afim de proporcionar uma experiência próxima do que seria o contato com seres imateriais: fantasmas.

A Lanterna Mágica como tecnologia de projeção já era utilizada desde finais do século XVI e resulta dos mesmos esforços que mobilizaram a criação da *camera obscura*, no que diz respeito à representação objetiva do mundo. Bastante populares em feiras de entretenimento nos séculos XVIII e XIX, as sombras produzidas pelas Lanternas não se restringiam à projeção do mundo na objetividade matemática da *camera obscura*, mas, elas próprias, produziam as imagens de um repertório de figuras místicas do imaginário popular, como bruxas, monstros e fantasmas.

Tom Gunning, em seu texto "*Phantasmagoria and the manufacturing of illusions and wonder: towards a cultural optic of the cinematic apparatus*", através da pesquisa histórica sobre as Fantasmagorias, realizada por Laurent Mannoni, detalha, em especial, a apresentação de Robertson em Paris na década de 1790, apontada pelos autores como a mais elaborada desse gênero. A apresentação em questão aconteceu em um monastério abandonado e a audiência tinha acesso ao salão onde as projeções eram realizadas através de um escuro corredor decorado com símbolos que remetiam a cultos pagãos (GUNNING, 2004: 33). Neste salão, assistiam à projeção pela Lanterna Mágica de fantasmas que se moviam pelo espaço, efeito causado pela movimentação do projetor e intensificado pela substituição da tela habitual pela projeção em nuvens de fumaça. O som também era pensado como artifício para potencializar seus efeitos de assombro: ruídos de tempestade, instrumentos musicais que contribuía para a atmosfera de suspense e a própria apresentação do mestre de cerimônias, que exaltava o ânimo dos espectadores e os conduzia a um estado de perplexidade. (GUNNING, 2004: 34). Todos esses elementos de intensidade dramática eram acentuados pela ocultação do mecanismo de projeção, que causava a impressão de que os fantasmas apareciam por si próprios no salão (GUNNING, 2004: 34).

Não obstante, é nessa ilusão promovida pelo ocultamento de seu dispositivo que as Fantasmagorias, ainda que criem mundos fantásticos pouco assimiláveis numa

concepção de mundo secularizada da Modernidade, se apresentam como constituintes dessa mesma lógica moderna. Se, de um lado seus truques quando revelados performatizavam o triunfo da explicação científica para fenômenos supersticiosos (GUNNING, 2004: 39), por outro, ao funcionarem através da ilusão e manipulação da percepção, estariam relacionadas também à alienação do trabalhador na “ocultação da produção pela aparição externa do produto”, como descreve Adorno (ADORNO, 1981: 85 in CRARY, 2013: 130).

Walter Benjamin utiliza o termo “fantasmagoria” em sua produção como um invólucro de características metafísicas em objetos de consumo que produz, a um só tempo, desejo de apropriação e frustração por sua distância sempre inalcançável. A própria mercadoria é fantasmagórica no sentido em que dissimula em seu valor de troca o valor de uso. Se constitui como a “ambiguidade própria das relações e dos produtos sociais dessa época” (BENJAMIN, 2007: 1153).

O caráter animado de objetos inanimados foi densamente estudado por Benjamin e constitui o pilar de seu projeto filosófico materialista. Em meio ao intenso fluxo com que objetos são renovados e substituídos no século XX, Benjamin se debruçou sobre o mundo das coisas do século anterior ao que escrevia, afim de encontrar no exame delicado do particular o que levaria a compreender as forças atuantes no período de transformações da Modernidade.

A aura aparece para o autor como a atmosfera metafísica dos objetos. Traz seu fascínio no inacessível e integra em si elementos espaciais e temporais, se relacionando ao sagrado e cultural. Esses objetos trariam em si a capacidade de invocar elementos da memória inconsciente, ou memória involuntária – termo cunhado por Marcel Proust e profundamente desenvolvido na obra de Benjamin.

A memória involuntária, em Proust e Benjamin, é a presentificação do passado, esquecido no inconsciente, que se dá no encontro fortuito com um objeto. Para Benjamin, portanto,

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na memória involuntária, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício (BENJAMIN, 2004: 122).

Essa perceptibilidade metafísica do objeto aurático conhece seu declínio pelo mesmo processo no qual a experiência se atrofia. A lógica de rápido consumo e a

reprodutibilidade técnica insuflam um desejo cada vez maior de se apropriar dos objetos, tê-los o mais próximo possível (BENJAMIN, 1985: 103). O caráter transitório e múltiplo da reprodução técnica coloca em questão a unicidade e durabilidade da aura e torna, portanto, necessária a reconfiguração dos exercícios que procuram constituir uma relação com o tempo na modernidade.

As Passagens dos centros urbanos europeus, como Paris, Berlim, Londres e Moscou, galerias de lojas do século XIX que podem ser pensadas como a antiguidade do *shoppings mall*, atestam para Benjamin seu próprio fracasso no século XX. Surgem desse desejo pela apropriação do novo e, ao longo dos anos, perdem sua função. Quando não são mais amplamente utilizadas, apresentam a presença fantasmagórica de seus produtos e manequins e nos mostram o quanto essa lógica consumista se tornou inacessível para a população. Para o autor, Fantasmagorias

são imagens de desejo do coletivo por intermédio dos quais este produto procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção (BENJAMIN, 2007: 1153)

Benjamin encontrou no Surrealismo a partilha dessa visão íntima do mundo das coisas. Os objetos de consumo do século XIX foram apropriados pelos surrealistas que, através da montagem que produz o estranhamento e o choque, foram capazes de drenar sua atmosfera aurática ou fetichista. Esse desnudamento da sedução dos objetos à partir da iluminação onírica apareceu para Benjamin como imbuído do caráter destrutivo da barbárie positiva, que seria a morte a partir da qual é possível criar-se o novo.

A alegoria romântica, nas quais as coisas são percebidas indiretamente, é transposta à uma relação não mais sagrada, e sim profana, que movimenta as “energias da embriaguez” afim de iluminar no mundo das coisas seus pormenores (BENJAMIN, 1985). Segundo Benjamin, as experiências surrealistas, em especial através de seus fotógrafos, foram capazes de devolver ao indivíduo a capacidade de se comunicar com as coisas como no jogo infantil da repetição, que seria para o autor o novo exercício de percepção da experiência moderna no declínio na aura.

No texto “O caráter destrutivo”, Benjamin pontua: “alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as, outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Esses são os chamados destrutivos (BENJAMIN, 1987: 237)”. Ao desvencilharem-se da experiência aurática não mais praticável, os surrealistas abraçaram o estranhamento fantasmagórico dos objetos mercadoria e possibilitaram, a partir do choque, a introdução de uma dimensão onírica profana, que devolvia às coisas seu olhar político.

As energias do sonho, como criação romântica ou destruição surrealista, tampouco parecem haver se esgotado na atualidade. Alguns artistas contemporâneos, como Rosângela Rennó e William Kentridge, produzem ambientes lúdicos, oníricos, fantasiosos, através de artifícios como a projeção em fumaça ou o teatro de sombras, por exemplo, que se apresentam como deslocamentos à percepção realista empírica que produz um tempo vazio e homogêneo. Os fantasmas, para esses artistas, podem expressar em sua ambiguidade a ponte para o entrecruzamento entre passado e presente na memória, a magia necessária que nos reconecta à eternidade tal qual a coloca Benjamin em “A Imagem de Proust”:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (BENJAMIN, 1985: 35)

Fantasmas na atualidade

Na exposição “O Espírito de Tudo”, dedicada à artista brasileira Rosângela Rennó e realizada em 2016 pelo Oi Futuro Flamengo, seu interesse pelo mágico toma forma a partir de alguns trabalhos que exploram percepções imateriais da arte, como “*Per fumum*” (2010-2011), que abre a exposição já pontuando a relação estreita com o conceito de memória involuntária de Proust, no qual o odor se afirma como refúgio dessa forma de presentificação do passado.

Em sua produção, a artista propõe um desvio da imediatez da imagem técnica, situando-nos em um terreno permeado pelas incertezas da percepção. Logo na segunda sala da exposição, que abriga a instalação “Lanterna Mágica” (2012), Rennó apresenta a passagem de Guy de Maupassant que norteia a experiência com os trabalhos que virão a seguir no percurso:

Nosso pobre espírito inquieto, impotente, limitado, espantado por todo efeito cujo a causa não entende, aterrorizado perante o espetáculo incessante e incompreensível do mundo, tremeu durante séculos sob o peso de crenças bizarras e pueris que lhe serviam para explicar o desconhecido. Hoje, ele adivinha que estava equivocado e procura compreender, sem ainda saber. O primeiro passo, o grande passo, foi dado. Rejeitamos o misterioso que não é, para nós, nada além do que o inexplorado. (MAUPASSANT, 1883)

Rosângela Rennó parte da preocupação com a saturação de imagens na contemporaneidade, o aspecto imediato e de transparência da realidade atribuído às imagens técnicas e do arquivo como processo simultâneo de memória e esquecimento. A artista se apropria de imagens resgatadas de álbuns familiares, bancos de dados públicos ou meios de comunicação, desenvolvendo seu trabalho em zonas limítrofes entre o cinema, a fotografia, a instalação. Seja no uso de objetos obsoletos como, por exemplo, a Lanterna Mágica, ou no artifício da obliteração de informações e apagamento de imagens, a artista constrói ambientes misteriosos e fantasmagóricos, que colocam em questão nossa experiência com um presente desencantado.

Em “Realismo Fantástico” (1991-1994), exposto também em “O Espírito de Tudo”, Rennó construiu um dispositivo de projeção de negativos de fotografias no formato 3x4 por lanternas mágicas contemporâneas. As fotos, que pertenceram ao registro de funcionários de uma extinta empresa responsável pela construção de Brasília, são projetadas em movimento circular por essas lanternas mágicas giratórias instaladas no interior de dois pedestais de madeira paralelos. As imagens são produzidas pelo contraste entre a luz branca da projeção e os espaços escuros dos negativos e, em movimento rotatório, se sobrepõem umas às outras, como uma série de corpos espectrais que percorrem o espaço da instalação. Na imagem abaixo, Figura 1, pode-se ver a instalação.

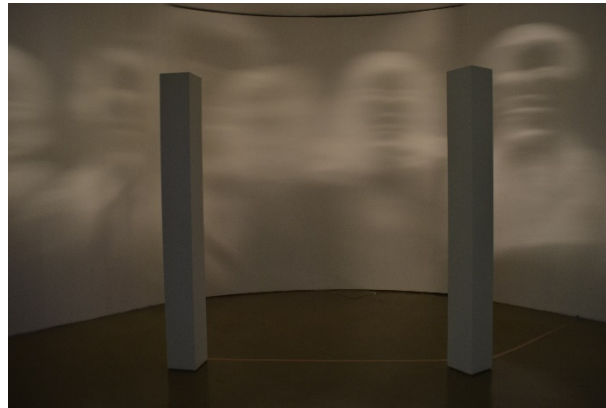


Figura 1: “Realismo Fantástico” (1991), Rosângela Rennó. Fonte: Daniela Rosa (2016).

As fotos 3x4 são amplamente utilizadas em documentos oficiais de identificação da população. A apropriação dessas fotografias em “Realismo Fantástico” coloca em questão a premissa do arquivo ao dissolver a objetividade das fotografias 3x4 na desmaterialização que é produzida pelo dispositivo da obra. A informação através da padronização dá lugar a uma atmosfera surrealista na qual os fantasmas despersonalizados que se movimentam pelo espaço da instalação fazem pensar nas relações ambíguas entre o material e o imaterial, entre o sujeito e o arquivo, na memória - como a descreve Benjamin ao se referir à estética proustiana - como essa tessitura de reminiscência e esquecimento (BENJAMIN, 1985: 43).

Outro trabalho que não fez parte da exposição “Espírito de Tudo”, mas que contribui para a relação dos fantasmas como ativadores de um complexo regime de percepção, é “Experiência de Cinema” (2004). Nessa instalação, Rennó justapõe características aparentemente dicotômicas do cinema hegemônico para romper com qualquer purismo e objetividade em relação a representação da imagem técnica, propondo, novamente, a incerteza visual no limite entre realidade empírica e percepção subjetiva.

A instalação consiste na projeção de fotografias em uma cortina de fumaça. As fotografias apropriadas pela artista são agrupadas sob os títulos “Filme de Amor”, “Filme de Família”, “Filme de Guerra” e “Filme de Crime”. Cada um desses filmes está contido em um *DVD* que comporta trinta e uma fotografias em sequência, que se relacionam entre si apenas pela temática de seus “gêneros narrativos”, sem

qualquer relação de causa e efeito entre fotogramas. O dispositivo da instalação funciona através de uma tela de fumaça intermitente, no qual a projeção de cada fotografia dura apenas oito segundos, tempo no qual a cortina de fumaça ganha volume e se esvazia, como um movimento de *fade in* e *fade out*. Abaixo, na Figura 2, a vista da instalação.



Figura 2: “Experiência de Cinema” (2004), Rosângela Rennó.
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/365143482261640736/> (2016).

A fumaça atribui dimensões táteis à imagem-luz projetada e, ao mesmo tempo, devido sua especificidade material - entre o corpóreo e o incorpóreo - não concebe a projeção como objeto sólido, mas produz corpos espectrais que parecem se movimentar junto à fumaça. O recurso de intermitência da tela, além de atribuir movimento à estática dos fotogramas projetados, produz um alto ruído ao mesmo tempo “maquínico e orgânico” (FOTORELLI, 2013: 38). Em intervalos regulares, ouvimos o som do aparelho que expelle a cortina de fumaça e vemos as imagens se formando progressivamente. A estranheza do som que provém do aparato técnico e sua simultaneidade com o aparecimento das imagens dão a sensação do ruído respiratório de fantasmas incorporados. Esse processo nos recorda constantemente das mediações técnicas pelas quais a experiência acontece e, paradoxalmente, constrói uma atmosfera misteriosa e um pouco sinistra, remetendo às Fantasmagorias dos séculos anteriores.

Esses ambientes criados por Rosangela Rennó recordam as propostas Surrealistas ao reintroduzem na relação com a imagem técnica da fotografia e do cinema a dimensão mágica que parece ter se perdido no mundo contemporâneo desencantado. Ao propor o deslocamento de uma percepção realista, Rennó nos ensina o maravilhoso como inserção da dúvida necessária quanto a representação

e percepção do mundo, ampliando nossas relações para as dimensões incorpóreas do ser.

William Kentridge, artista contemporâneo sul-africano, explora a temática da memória em um contexto similar utilizando mídias diversas como o filme, desenhos à carvão, escultura, vídeos de animação e performance, muitas vezes as sobrepondo em palimpsestos que atribuem a seus trabalhos uma série de camadas temporais.

A obra do artista é permeada por questões sociais como as consequências do imperialismo europeu no continente africano. Entretanto, a memória dos eventos suscitados não se delimita de maneira descritiva no trabalho de Kentridge, mas se apresenta por alegorias poéticas, marcadas pela imprecisão visual, escapando novamente à racionalidade e a representação objetiva.

Em *“More sweetly play the dance”* (2015), William Kentridge combina as técnicas do vídeo e do Teatro de Sombras para criar uma macabra procissão das figuras mais extraordinárias diante do espectador. A instalação possui grande magnitude: telas de larga escala que se estendem do chão ao teto com seus seis metros de altura e vinte e dois metros de comprimento - nas quais é projetado um vídeo que suporta oito canais -, e quatro megafones colocados sobre tripés.

Através dos megafones, ouvimos a música que acompanha toda a procissão de imagens, tocada por uma fanfarra Sul Africana, que mistura elementos da tradição musical europeia e regional do país. A música dá o tom à experiência: ora festiva como em feiras populares, ora macabra como numa marcha fúnebre. Em outros momentos, a fanfarra se assemelha à bandas militares em sua ufanía ou, ainda, a ritmos tradicionais e ritualísticos sul-africanos.

As imagens são formadas a partir da sobreposição de dois vídeos. O primeiro dá a luz ao fundo no qual o segundo será projetado e é composto por uma animação de fotografias de desenhos à carvão do artista, que, em seu estilo notório, deixa evidente as rasuras e apagamentos de seu processo de criação, produzindo texturas pouco delineadas, mas nas quais se tem a impressão de uma paisagem campestre esvaziada. O segundo vídeo é realizado a partir do teatro de sombras. Nele, vemos as sombras de uma multiplicidades de personagens: são figuras de padres, sacerdotes, dançarinos em trajes tradicionais sul-africanos, esqueletos,

corpos fragilizados que se arrastam carregando uma diversidade de objetos aparentemente aleatórios – como banheiras, chuveiros, flores, pássaros, telefones...-, militares com armas, camponeses, pessoas balançando bandeiras, escravos puxando carros alegóricos, enfim, um coletivo bastante heterogêneo que caminha, festeja, se arrasta e dança por toda a horizontalidade da instalação. Abaixo, a Figura 3 apresenta uma vista da instalação.



Figura 3: “More Sweetly Play the Dance” (2015), William Kentridge.

Fonte: <<http://www.currentathens.gr/events/event/329-more-sweetly-play-the-dance>> (2018).

Inescapável ao progresso técnico são as sombras da morte, tais quais nos ensina Kentridge. O movimento contínuo de sua instalação pode se relacionar ao movimento do progresso técnico, que não avança sem deixar corpos flagelados. Os corpos doentes e maltratados que se arrastam pelas telas fazem pensar nas vítimas africanas da Aids e, contemporâneas à produção da obra, da Ebola. Ou ainda, na Peste Negra, se nos voltarmos para um passado mais distante - embora ainda existam casos manifestos em países africanos - e que também aponta a relação entre o crescimento das grandes cidades e a mazela.

O medievo é aludido na instalação através da *danse macabre*. Como conceito, a *danse macabre* é a ideia da universalidade inescapável da morte: não importa o estatuto de uma pessoa em vida, a dança da morte une a todos. Embora não seja possível determinar um ponto de origem específico, a ideia da *danse macabre* ganhou popularidade entre as expressões artísticas a partir do século XVI e serviu de tema para inúmeras pinturas, gravuras, poemas e músicas desde então. De forma análoga, a morte perpassa todas as figuras sombrias de “*More sweetly play*

the dance”, seja nos corpos doentes ou, de maneira mais nítida, nos esqueletos que dançam em comunhão com os passantes.

O tema medieval da comunhão entre humanos e inumanos pelo movimento macabro aparece também nas famosas Pinturas Negras (1819-1823) nas quais Francisco Goya retratou o tema das procissões. Em “Romaria de Santo Isidro” e “Procissão do Santo Ofício”, as procissões católicas, muito comuns na Espanha do século XIX, transmitem uma obscura sensação pelos rostos de seus personagens. Transfigurados de dor, sofrimento ou medo, assumem formas fantasmagóricas e inumanas nas pinceladas borradas e intensas do pintor romântico. Os tons escuros de ocre contribuem para a atmosfera sombria e devastadora dos quadros. Em “*El Alquejarre*”, o que poderia ser um grupo de mulheres católicas com seus lenços tradicionais postos sobre a cabeça, se reúne em torno de um bode negro, que sobre as duas patas traseiras parece dar instruções às mulheres, tomadas, agora, como bruxas. Ainda que possa se colocar como crítico à esses antigos rituais religiosos, Goya perturba a própria racionalidade ao se apropriar de uma simbologia mística das trevas.

De maneira análoga o faz Kentridge ao se apropriar de todo um repertório da morte e do sobrenatural, seja medieval ou romântico, e direcioná-lo às questões atuais da doença, da migração, da guerra, que parecem não se saturar no arrastar em *looping* de suas vítimas. Kentridge promove uma abertura através do surreal para a percepção de um mundo de conflitos que a técnica não foi capaz de solucionar. Em sua mágica e macabra procissão, Kentridge parece seguir a centelha deixada por Goya ao nos presentificar com os monstros produzidos pelo projeto sonhado de uma modernidade racionalizada.

A partir dessas relações teóricas e estéticas produzidas ao longo da Modernidade e atualidade, é possível conceber a imagem do fantasma como expressão de um mundo no qual a racionalidade técnica conviveu com a dimensão metafísica da percepção e memória. O fantasma, ou o sonho, são a memória tecida em sua ambiguidade de esquecimento e reminiscência, o tempo entrecruzado que irrompe no presente para desestabilizá-lo, e, então, produzir, ou ainda, destruir. Esses estudos pretendem compreender de que maneiras estéticas o metafísico pode ser

incorporado em nossas relações atuais afim de produzir a abertura à estratificação e homogenização do tempo, cuja a catástrofe final se desenha no indivíduo preso a um presente esvaziado de experiência, inibido de conceber sua história ou sonhar seu futuro.

Referências

- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire - um lírico no auge do Capitalismo*. 4º. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 1º. ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. 1º. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo Tardio e os fins do sono*. 1º. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- GUNNING, Tom. *Phantasmagoria and the manufacturind of illusions and wonder: toward a cultural optics of the cinematic apparatus*. In: GAUDREAU, André; RUSSEL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (org.). *The Cinema, a new technology of the 20th century*. Lausanne, Suíça: Payot Lausanne, 2004. p. 32-44.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. 1º. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. 1º.ed. Rio de Janeiro: Senac, 2013.
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. 2º. ed. Madri: Alianza Editorial, 2007.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: estética, mídia e cultura*. 1º. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Daniela M. F. O. Rosa

Daniela M. F. O. Rosa é formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com habilitação em Radialismo. Realizou programa de intercâmbio acadêmico na graduação de História da Arte na Universidad Autónoma de Madrid (UAM) em 2014. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e desenvolve pesquisa sobre os deslocamentos do dispositivo cinema e temporalidades alternativas da imagem.