

O autorretrato como sobrevivência

The self-portrait as survival

Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil.

eduardo.veras@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8454-1589>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O presente artigo analisa dois trabalhos do artista visual brasileiro Tiago Fazito (Belo Horizonte, 1977): a série de desenhos *Travail* e o vídeo *In the Cage*, concebidos entre 2014 e 2017. Ambos aludem ao período em que o jovem, em busca de sustento, exerceu tarefas burocráticas em um escritório de Paris, na França. São dois tipos diferentes de autorretrato que comentam a repetição e o cansaço inerentes às funções exercidas. A partir de formulações sobre *anacronismo histórico* e *sobrevivência das imagens* que Georges Didi-Huberman encontra no legado intelectual de Aby Warburg, o texto investiga os modos de funcionamento desses autorretratos, imaginando que, embora representem um indivíduo em particular, logram retratar incômodos e desejos de múltiplos integrantes da classe trabalhadora. No percurso, abordam-se temas como a criação artística enquanto refúgio emocional, a evocação pela arte dos aparatos de controle característicos das sociedades contemporâneas e, ainda, a ressignificação, por meio da montagem, de arquivos tidos como mortos.

Palavras-chave: Autorretrato. Tiago Fazito. Jornada de trabalho. Arquivo. Montagem.

Abstract

This article analyzes two works made by the Brazilian visual artist Tiago Fazito (Belo Horizonte, 1977): the series of drawings *Travail* and the video *In the Cage*, conceived between 2014 and 2017. Both allude to the period when the young man, in search of a livelihood, performed bureaucratic tasks in an office in Paris, France. They are two different types of self-portraits that comment on the repetition and fatigue inherent to the functions performed. Based on the formulations about *historical anachronism* and the *survival of images* that Georges Didi-Huberman finds in the intellectual legacy of Aby Warburg, the text investigates the modes of operation of these self-portraits, imagining that, although they represent a particular individual, they manage to portray the discomforts and desires of many members of the working class. Along the way, are addressed themes such as artistic creation as an emotional refuge, as well as the evocation through art of the apparatuses of control characteristic of contemporary societies and the resignification, through montage, of archives considered dead.

Keywords: Self-portrait. Tiago Fazito. Working day. Archive. Montage.

Introdução

Há inúmeros motivos para que um artista se dedique ao retrato de si mesmo. O mais comezinho talvez seja este: basta um espelho. O autor passa a contar com alguém sempre disponível, que nunca se queixará de permanecer tanto tempo na mesma pose e que tampouco vai lhe demandar cachê. Desde que o pintor flamengo Jan van Eyck supostamente se fez modelo para o óleo *O homem do turbante vermelho* (1433), os autorretratos não cessam de aparecer na história da arte: de Dürer a Van Gogh, de Madame Lebrun a Frida Kahlo, de Roman Opalka a Cindy Sherman, de Aleta Valente a Ventura Profana. Lucas Samaras, grego naturalizado estadunidense, que devotou especial interesse tanto às autopolaroides quanto às autoentrevistas, chegou a referir-se a esse tipo de poética como “uma forma de liberar a culpa”, “uma forma de descobrir o que deixou de ser secreto” ou, ainda, “uma forma de entrar na consciência dos outros” (Stiles; Selz, 1996: 49, tradução de Sonia Laboriau). Por óbvio, toda autorrepresentação compreende o desejo de conhecer-se a si mesmo. No mínimo, denota uma concessão à vaidade: “Eu me vejo”. Quem sabe, ao exibicionismo: “Me olhem!”.

Em artigo recente, sobre um autorretrato de Heitor dos Prazeres (1898 – 1966), Renata Bittencourt identifica ainda outra força nesse gênero de imagem. Em um texto que é ele próprio um exercício autobiográfico, no qual a historiadora da arte rememora sua ascendência negra e chega a fantasiar a possibilidade de um encontro entre seu avô e o pintor carioca, ela argumenta que Heitor sintetiza, na figuração de si mesmo, uma ampla possibilidade de identificação: “uma rede de intercâmbio e solidariedade” (Bittencourt, 2022: 19). O perfil de um só homem – queixo apoiado na mão, barba e cabelos grisalhos, camisa branca elegantemente abotoada até a gola, cachimbo na boca e boina vermelha – afirma, para além dele próprio, todo um notável contingente populacional: a Pequena África no Centro do Rio de Janeiro (**fig. 1**). Pondera a autora:

O autorretrato de Heitor talvez seja um testemunho de um homem que vislumbrou uma multiplicidade de identidades em si, o que não é dizer pouco se consideramos que ele viveu em uma sociedade que tendia, e ainda tende, a ver o negro de modo estereotipado, redutor e desumanizado. O artista parece ter percebido que era, ele próprio, um ponto de convergência de valores diversos, e provocou sua sobreposição utilizando seu semblante (Bittencourt, 2022: 19).

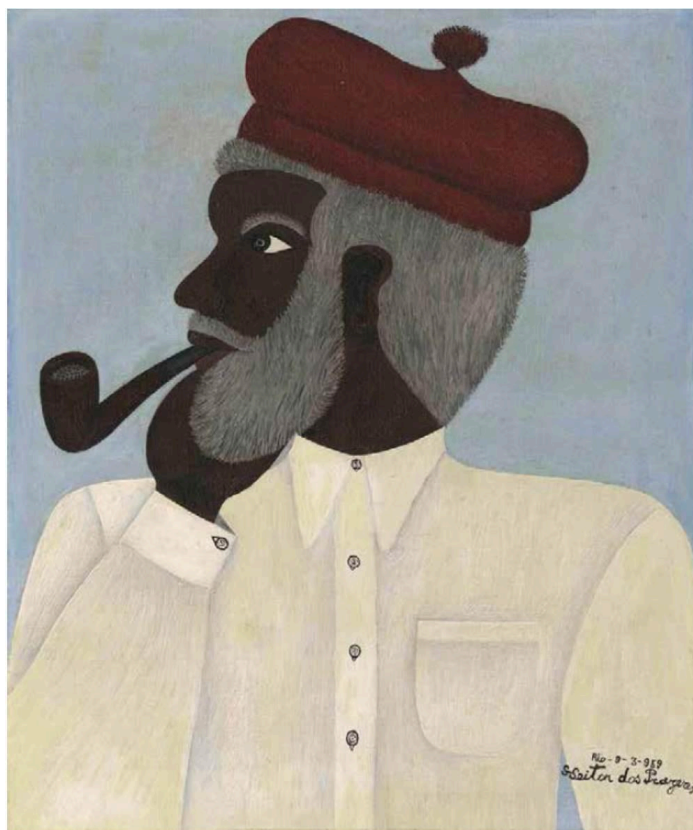


Fig. 1
HEITOR DOS PRAZERES (1898 – 1966)
O artista, 1959
 Óleo sobre tela, 45,5 x 38,6 cm
 Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo

Meu interesse pelos autorretratos do artista brasileiro Tiago Fazito (Belo Horizonte, 1977) encerra algo dessa natureza. Naquilo que se costuma perceber como o mais singular e o mais íntimo, o retrato de si, suponho que se possa vislumbrar algo comum a muitos integrantes da *classe trabalhadora*. São duas obras realizadas entre 2014 e 2017: uma extensa sequência de desenhos e um vídeo de pouco mais de 30 minutos.¹ Ambas fazem alusão a uma situação bem específica: o enfrentamento individual do cotidiano em um serviço burocrático, ao mesmo tempo maçante e massacrante. Ocorre que o incômodo de Fazito e seus modos de resistência – também eles muito pessoais – bem podem evocar o exaspero diário de uma infinidade de pessoas em contexto de labor

¹ Tiago Fazito Pereira da Silva é formado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Vive e trabalha desde 2007 em Paris, França. A série de desenhos *Travail* e o vídeo *In the Cage (Le peintre de la vie contemporaine)*, focos principais deste artigo, foram exibidos publicamente uma única vez, em novembro de 2018, na exposição coletiva *Brésil : trois points*, ao lado de trabalhos de Bruno Zorzal e Elaine Arruda, na Galerie Bateau-Lavoir, em Montmartre, Paris. O vídeo completo e uma seleção de 63 desenhos (do total de 605) estão disponíveis em <https://tiagofazito.com/>

urbano. Com sorte, equivalem, como pretendia Samaras, a “uma forma de entrar na consciência dos outros” (Stiles; Selz, 1996: 49).

No presente artigo, pretendo examinar esses dois trabalhos – os desenhos que compõem a série *Travail* e o vídeo intitulado *In the Cage (Le peintre de la vie contemporaine)* – a partir de uma linha crítico-historiográfica pautada por associações e analogias. Planejo não apenas comparar um e outro, mas aproximá-los de objetos artísticos concebidos em outros contextos históricos e sociais, em outras temporalidades e geografias. A referência maior é o pensamento de Aby Warburg (1866 – 1929) e, em especial, a interpretação que Georges Didi-Huberman faz dele. Em sua formulação sobre a *fecundidade do anacronismo histórico*, o autor francês propõe laços entre a arte de Agora e a de Outrora, em busca de continuidades e rupturas, antecipações e atualizações, apagamentos e ressurgimentos.² O movimento, segundo ele, projeta as imagens em “relações dilacerantes” (Didi-Huberman, 2013a: 19).

Nas notas do intelectual alemão, o autor contemporâneo encontra um dos conceitos que darão corpo a sua tese: *Nachleben*. Traduzido por vezes como “pós-vida” ou “supervivência”, o termo volta como *survivance*, “sobrevivência”. Passa a designar, na visão de Didi-Huberman, “[...] essa capacidade que as formas têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera” (2002: 20). A contrapelo dos tempos diacrônicos e lineares, o pesquisador é convocado a trajetos indefinidos e transitórios, à procura de semelhanças aparentemente deslocadas. Em exemplos que se tornaram emblemáticos, Warburg reconhece, no luto de Maria Madalena, fundida em bronze à época do Renascimento, o estertor gozoso da antiga bacante greco-romana; Didi-Huberman percebe a existência de um afresco abstrato em plena Florença do séc. XV, porque viu algo correlato, salpicado de pontos e manchas, na Nova Iorque de Jackson Pollock.³

² A proposição do anacronismo e a retomada das ideias de Warburg figuram em diferentes textos e curadorias de Didi-Huberman. Destaco especialmente *Devant le temps* (2000), publicado no Brasil como *Diante do tempo* (2015). No livro, Warburg aparece alinhado a outros dois intelectuais que, segundo Didi-Huberman, foram igualmente tratados como “malditos” por seus contemporâneos e parte das gerações seguintes: Carl Einstein (1885 – 1940) e Walter Benjamin (1892 – 1940).

³ A aproximação entre o afresco de Fra Angelico e o processo construtivo de Jackson Pollock está na abertura do livro *Diante do tempo* (Didi-Huberman, 2015). A comparação entre a ménade greco-romana e a Madalena renascentista consta em diferentes pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, o ambicioso projeto de comparação visual que ocupou os últimos anos de vida do historiador da arte e que restou inacabado. A analogia é exemplarmente descrita por Carlo Ginzburg na introdução de *Medo, reverência, terror* (2014). A noção de *Nachleben* e outros conceitos operacionais legados por Warburg, pouco sistematizados por ele próprio, têm sido revisados e atualizados por diferentes autores do

Numa interpretação bastante aberta, devo averiguar possibilidades de *sobrevivência* não somente no que seria esse transcorrer (anacrônico) da história da arte, contrapondo obras de diferentes épocas. Tentarei demonstrar que, na própria concepção das obras de Tiago Fazito, quando o material acumulado pelo artista é reorganizado sequencialmente, outra vida emerge do que parecia morto. Do ponto de vista metodológico, vou recorrer, ainda, ao emprego de uma entrevista com o artista, pressupondo que depoimentos desse tipo constituem amiúde estimulante fonte de conhecimento.⁴

Meu percurso de escrita será assumidamente ensaístico, por vezes errático. A primeira parte do artigo, voltada aos desenhos de *Travail*, investiga como os autorretratos de Fazito se tornam instrumento de luta em face da adversidade cotidiana. A segunda parte, a partir do vídeo *In the Cage*, volta-se ao gesto de *apropriação* de um arquivo preexistente e o percurso de *eleição* e *montagem* em torno das imagens originais. Em um caso e noutro, nos servirá de contraponto maior uma performance realizada no início dos anos 1980 pelo artista visual Tehching Hsieh (Taiwan, 1950), também versando sobre o mundo do trabalho. No cerne, deseja-se mapear o caminho pelo qual a criação artística evidencia aparatos sociais de controle, incorporados e invisibilizados pela sucessão dos dias; ao mesmo tempo, almeja-se cartografar o percurso da arte quando assume a tarefa de dar forma a nossas pulsões de insubordinação.

Escrevo desde o campo da História da Arte e da Crítica de Arte, mas ambiciono uma interlocução com outras áreas disciplinares; aqui, antes de tudo, com a Antropologia Visual. Mantenho como uma espécie de pano de fundo, sempre presente, a ideia de que as imagens, para além delas mesmas, nos fascinam pelos insistentes acenos que nos dirigem, na forma de convites a pensar e repensar em nós mesmos e em nossos problemas.

O desenho como ritual, refúgio e resistência

“E no decorrer dos meses,
já não sei mais nem quem eu sou.
E a pessoa refletida no espelho dos seus olhos
Por onde foi que entrou?”

presente. Além de Didi-Huberman e Carlo Ginzburg, destaco Uwe Fleckner (2022), Philippe-Alain Michaud (2013) e Etienne Samain (2012).

⁴ O uso de entrevistas com artistas em contexto acadêmico é abordado por mim, com mais vagar, em minha dissertação de Mestrado (Veras, 2006) e em dois artigos posteriores (Veras, 2016; 2017).

Em uma comovente digressão, no primeiro dos três volumes que conformam sua autobiografia, Karl Ove Knausgard identifica uma persistência que seria própria do *olhar*: uma luz que nunca se altera, que não se corrompe, que resiste até mesmo à sucessão das eras. A observação do escritor norueguês provém do exame de certo autorretrato de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669), presente no acervo da National Gallery, em Londres (**fig. 2**). Trata-se de uma representação do artista já velho, combalido, quase no fim da vida, e, no entanto, com o olhar resplandecente:

O rosto é enrugado, cheio de vincos, sem viço, maltratado pelo tempo. Mas os olhos brilham e, embora não sejam jovens, parecem imunes ao tempo que imprimiu sua marca no rosto. É como se outra pessoa olhasse para nós de algum lugar dentro do rosto, onde tudo é diferente (Knausgard, 2013: 28).



Fig. 2
REMBRANDT Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669)
Autorretrato aos 63 anos, 1669
Óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm
Acervo The National Gallery, Londres

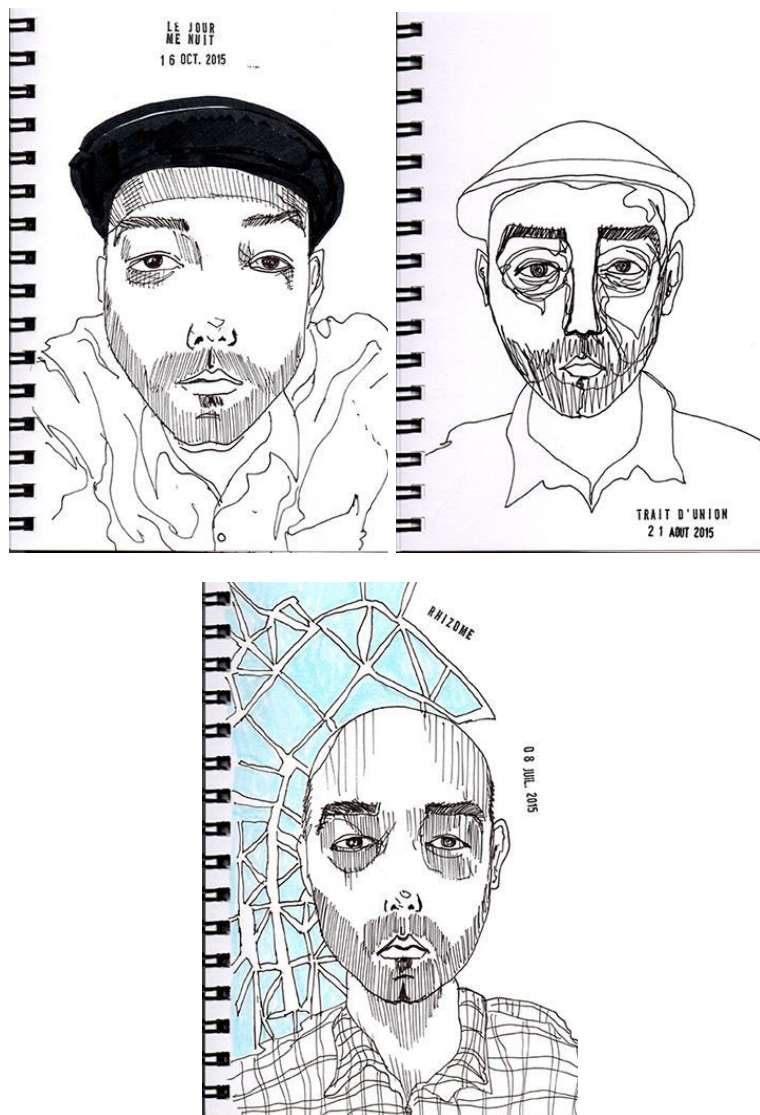
Essa ventura não seria exclusiva do mestre barroco; sugere a tese que, em cada um de nós, a luz dos olhos se mantém intacta. A glória de Rembrandt foi tê-la fixado na pintura. A nossa sorte, a de percebê-la naquele óleo, ainda hoje, passados mais de 350

anos da morte do pintor holandês. Difícil aproximar-se mais do que isso, sublinha Knausgard, de outra alma humana (2013: 28). Rembrandt nos oferece, de acordo com tal acepção, sua *essência* mesma:

[...] aquilo para o qual ele despertava a cada manhã, que logo ocupava seus pensamentos mas não era propriamente um pensamento, que ele sentia primeiro mas não era exatamente um sentimento, e aquilo que a cada noite o fazia adormecer, até que certo dia para sempre (Knausgard, 2013: 28).

Pergunto-me se algo semelhante, conquistado na continuada observação de si mesmo, não se faria presente na série de desenhos *Travail*, de Tiago Fazito. A ideia, por evidente, não é equiparar o jovem artista brasileiro a um dos vultos maiores da história da arte no Ocidente (não seria justo com nenhum dos dois). Tampouco conviria exagerar na metafísica, em busca de conexões com a alma de um ou outro. A pretensão, antes, é acercar-se do modo como um autorretrato – ou, no caso, uma extensa sucessão deles – chega a traduzir algo que não seja propriamente um *pensamento* e nem exatamente um *sentimento*, mas antes um *estado de espírito*. Levarei em conta tanto as similaridades quanto as diferenças nos autorretratos de artistas temporalmente tão distantes entre si.

Não há por que negar a presença de uma luz, a exemplo de Rembrandt, nos olhos de Fazito. Ligeiramente amendoados, com os cantos externos um pouco curvados para baixo, eles nos fitam muito direta e frontalmente a cada desenho. Encaravam o espelho, agora nos encaram. Parecem firmes e duros, sugerem mais cansaço do que tristeza, não demandam por piedade (**fig. 3**). Reverberam – suponho – aquilo que T. J. Clark identifica como traço corriqueiro dos melhores autorretratos. O olhar, segundo sua interpretação, se deixa tomar de perplexidade, dúvida, distância e fascinação, para refletir autodesconhecimento e incredulidade. “O ceticismo a respeito de si mesmo”, anota Clark, “é uma das convenções mais profundas e mais comuns do gênero do autorretrato” (2007: 197).



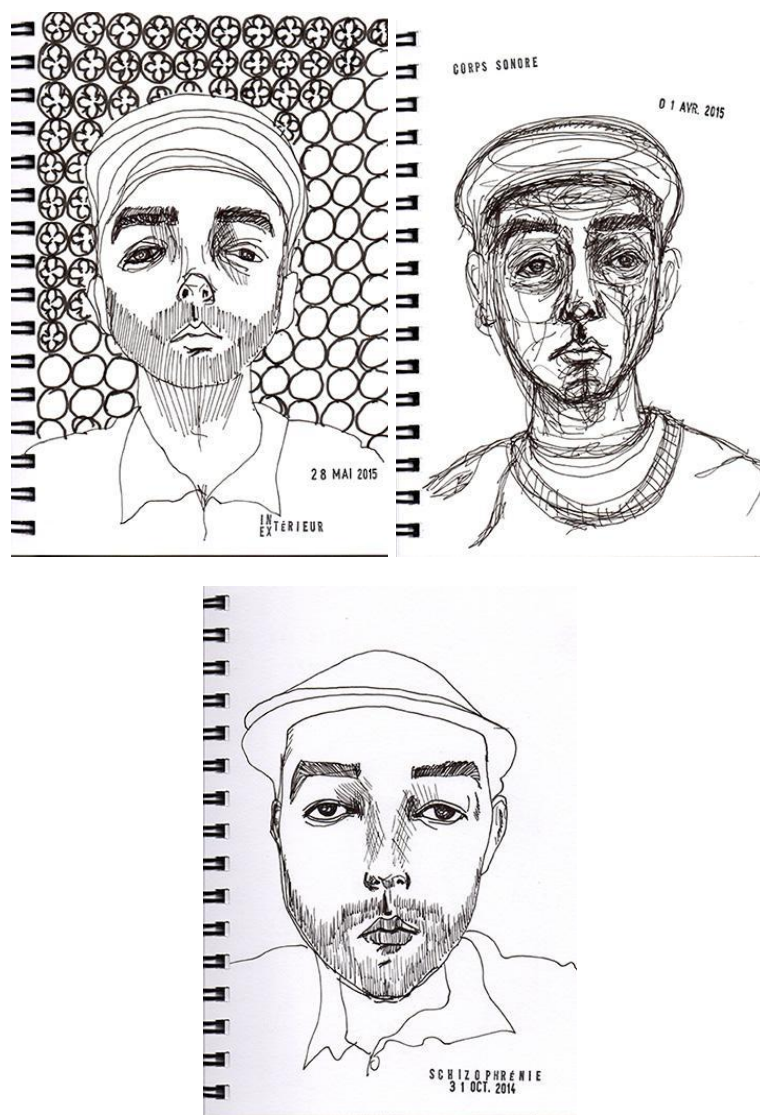


Fig. 3
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17
 Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

Importante notar que, se os retratos de Rembrandt se fizeram em um tempo largo, no decorrer de mais de quatro décadas de trajetória do artista, os desenhos do jovem mineiro são fruto da urgência e de certo improviso. O próprio material empregado o demonstra. Em lugar da plasticidade e da densidade do óleo, temos a condição mais fluida e imediata da linha: canetas-marcadoras de ponta fina, grafite, borracha, hidrocor, aguada e, pontualmente, algum material de escritório, como etiqueta, corretivo líquido e corretivo em fita.

Os desenhos foram produzidos em no máximo 15 minutos cada um, no horário do almoço de Fazito, aos tempos em que ele trabalhava em uma repartição parisiense. Contratado como auxiliar administrativo, o artista chegou a acumular funções de técnico em informática e de atendimento ao público.⁵ Laborou por quatro anos e meio no local, e, durante os últimos três, recorreu diariamente ao bloco que mantinha na gaveta. Com o auxílio de um espelho, durante parte de seu intervalo, cumpria um mesmo ritual: observava o próprio rosto, desenhava-se e datava o retrato. Por fim, acrescentava algo por escrito, em geral em francês, por meio de um carimbo de tipos móveis: “durée du jour”, “génie sans talent”, “quelq’un”, “anachronique”, “sphinx”, “Sisyphe” (**fig. 4**).

⁵ A pedido do artista, seu empregador não será mencionado neste artigo. Fazito tem um processo – em parte já vitorioso – tramitando na Justiça Trabalhista Francesa, no qual reivindica equiparação ao salário de colegas que, à época, desempenhavam as mesmas funções que ele e tinham salário maior. Fazito foi demitido por justa causa em abril de 2017. Alega ter sofrido perseguição política, pois dois anos antes criara e assumira a presidência de um sindicato da categoria; além disso, contrariando a chefia imediata, participou de protesto em Paris contra o *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff (Fazito, 2019).



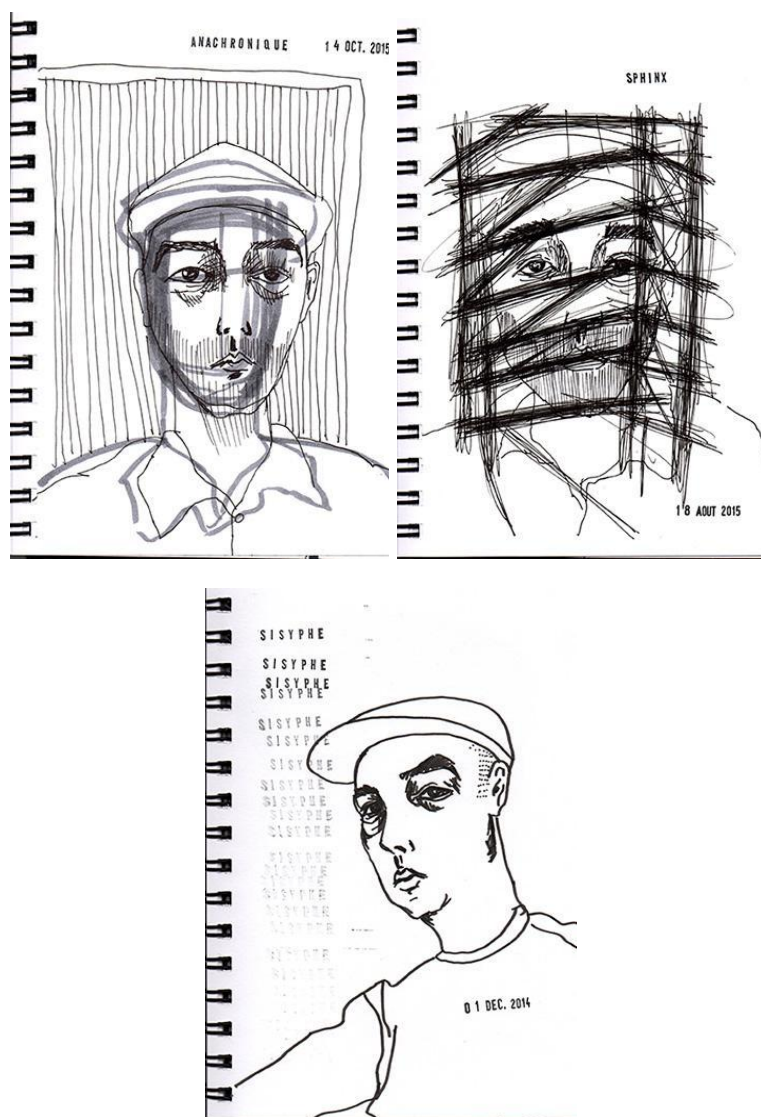


Fig. 4
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17

Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

A empreitada resultou em um impressionante acervo de 605 desenhos, medindo 21 por 15 centímetros cada um deles. O conjunto funciona como um *catálogo de emoções*. Se aceitarmos que o olhar se mantém o mesmo, imune à rotina e aos seus pesos, o estado de espírito do artista parece que oscila, entre o enfasiado e o enfurecido, o pesaroso e o amortecido, o revoltado e o incompreendido. Isso se verifica tanto nas legendas – ora ele é Sísifo, rolando pedra montanha acima, ora é esfinge, esperando ser decifrada, ora é anacrônico, ou um gênio sem talento – quanto em certos detalhes da figuração ou mesmo no esquema geral de cada representação.

No correr dos dias, Fazito aparece com barba e sem barba, com boina e sem boina (quase nunca), com e sem hachuras. A face e o fundo por vezes vêm em branco, noutras completamente preenchidos, sobrecarregados de linhas (**fig. 5**). As sobrancelhas estão sempre altas e espessas. Os olhos – já foi ponderado – nos fitam duramente. A boca mal se mexe, jamais esboça um sorriso (**fig. 6**). Se o modelo é sempre o mesmo, se alguns detalhes se preservam, as expressões – no todo – variam. Não seria descabido imaginar uma espécie de *diário-pathosformeln*. Aby Warburg propôs que as imagens, sobretudo quando se ocupam de representar emoções humanas, podem encontrar referências em figuras do passado, mesmo que distorcendo completamente o sentido original. Se concordarmos com ele, haveria aqui uma analogia possível entre Rembrandt e Fazito, ou até entre Fazito e ele mesmo no transcorrer de três anos.⁶ Conscientemente ou não, a produção mais recente se depara com modelos pré-existentes. A feição do personagem – e, nela, o olhar que nos encara – guarda ressonância com retratos que vieram antes, ainda que os significados sejam oscilantes, ou até invertidos, desde aquele que nos olha *de dentro* de um rosto que não parece ser dele, até a esfinge.

⁶ *Pathosformeln* ou *fórmula de emoções* é um dos conceitos mais caros a Aby Warburg, desdobramento da ideia de *Nachleben*. *Pathosformeln* nomeia as sobrevivências que uma imagem encontra em outra ou até em outras, muito anteriores a ela, quando se trata de representar paixões humanas. O conceito aparece pela primeira vez em uma conferência que Warburg proferiu em Hamburgo, em 1905, quando comparou a cena da morte de Orfeu em três exemplos distintos: (1) uma gravura de Dürer, do Renascimento Nórdico, (2) uma gravura do círculo de Mantegna, realizada na Itália, quase um século antes, e (3) figuras ainda mais remotas, presentes em vasos gregos da Antiguidade. A ideia de *Pathosformeln* liga-se, ainda, à de *inversão energética*, em alusão às mudanças de sentido que ocorrem nesses processos. Ver Ginzburg (2014), especialmente o “Prefácio” (p. 7-12).



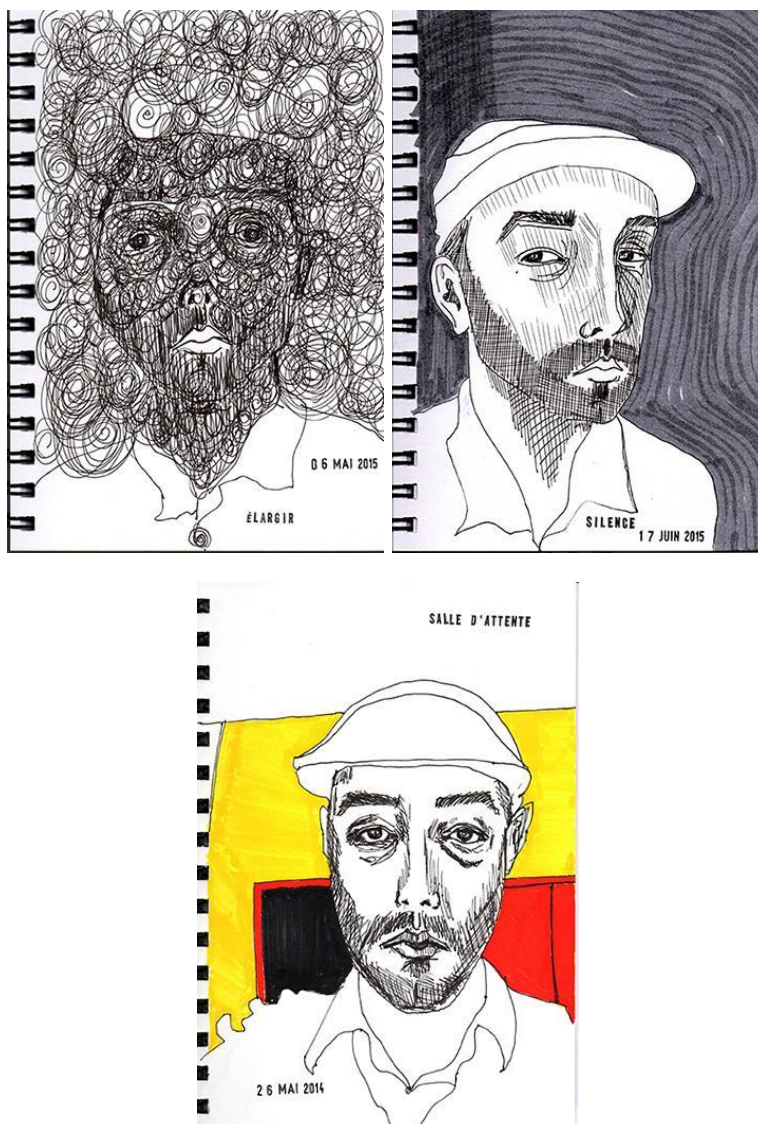
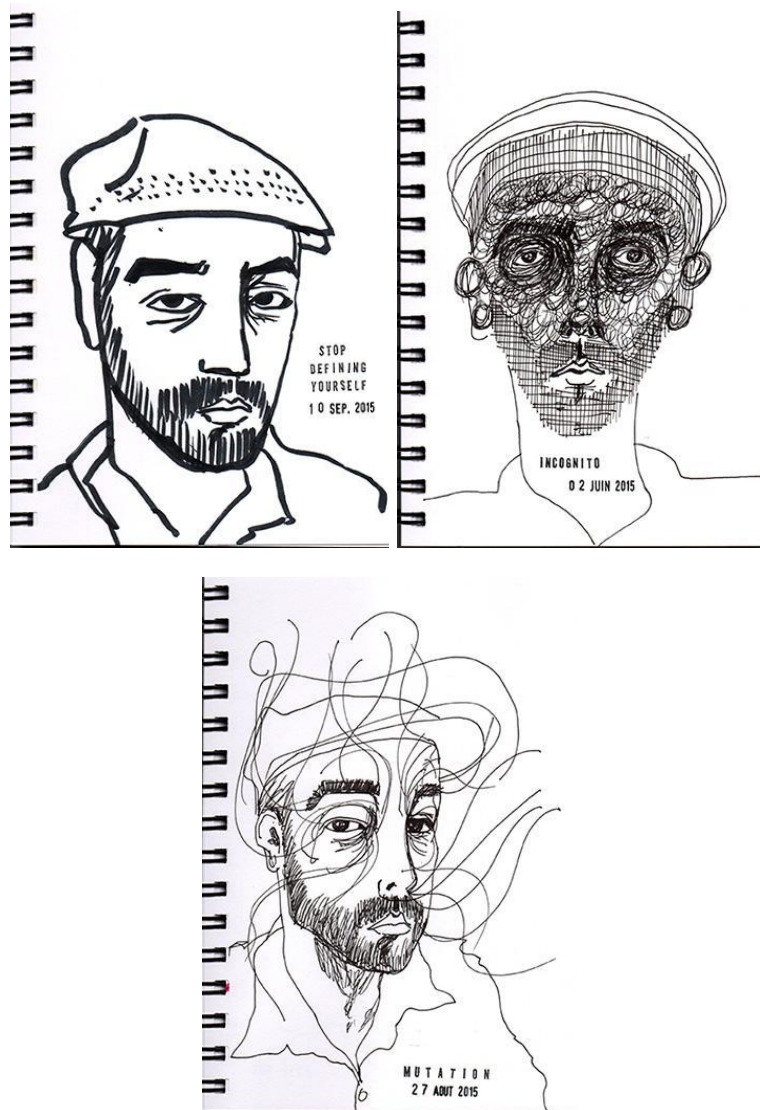


Fig. 5
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17
 Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista



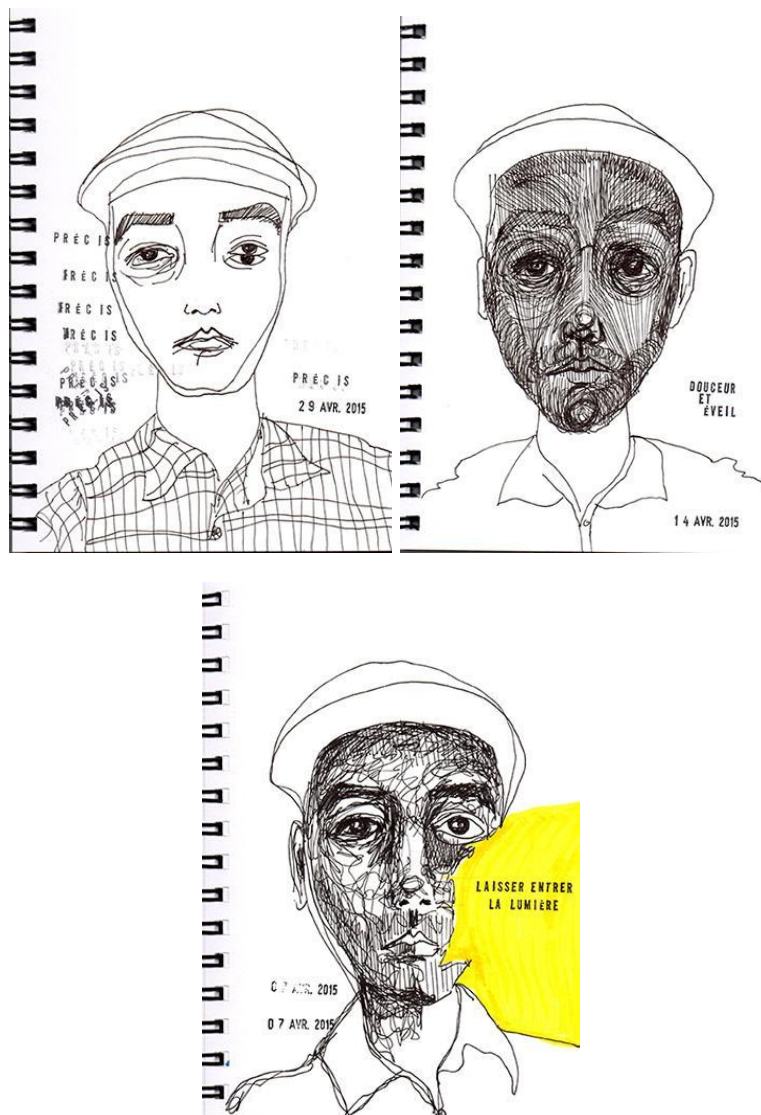


Fig. 6
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17

Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

A diversidade do diário ecoa uma mesma pergunta que se repete dia após dia: “Hoje, como você está se sentindo?”. Malgrado a variedade de respostas que o artista rabisca entre segunda e sexta-feira, semana após semana, na hora do almoço, os retratos mantêm outras constâncias além daquela do olhar: Para além do *autodesconhecimento* e do ceticismo, como sugeria T. J. Clark, Fazito aparentemente nunca está confortável. Todos os 605 retratos trazem o peso da subordinação a uma jornada entediante e, nem por isso, menos extenuante. Em entrevista concedida por e-mail, o artista confirma: “Na

época, brincava com os amigos que eu vivia como o personagem do Bill Murray no filme *Feitiço do tempo*.⁷ Todos os dias pareciam iguais” (Fazito, 2019).

Cabe lembrar que a série de desenhos do artista mineiro tem por título *Travail* (“trabalho”, em francês). No caso, uma dupla referência: ao que a série de fato é – um *trabalho* de arte contemporânea – e ao que ela busca comentar, a atividade diária que nos provém sustento. Não chega a ser estranho que um artista represente a si mesmo em ambiente ou situação de labor. O ordinário, todavia, é que ele apareça atuando como artista mesmo, em plena execução do retrato que, em algum momento, o público terá diante dos olhos. O exemplo máximo está em *Las meninas* (1656), o óleo no qual Diego Velázquez (1599 – 1660) registra sua atividade como pintor da corte de Felipe IV e, ao mesmo tempo, propõe notável reflexão sobre seu papel como sujeito criador.

Talvez o mais corrente nesse gênero de autorretrato – o do artista em ação como artista – seja um elogio da situação. A autorrepresentação pode assumir ares de distinção e desejado reconhecimento. Junto ao cavalete, de boina vermelha e avental branco, tradicionais atributos de quem pinta, Heitor dos Prazeres afirma sua condição de autor negro em um espaço comumente reservado à branquitude. Senhor de seus meios, ele dispensa a modelo e desenha de memória. Na ponta dos pés, quase dança (**fig. 7**). A já referida análise de Renata Bittencourt destaca: “[...] seu avental não apenas se soma para a criação de identidade, mas exhibe nervuras dinâmicas que parecem tornar visíveis a energia, ou o estado mental, quem sabe os movimentos de sua consciência que acompanharia o momento da criação” (2022: 26).

⁷ No original, *Groundhog day* (1993), comédia estadunidense dirigida por Harold Ramis.

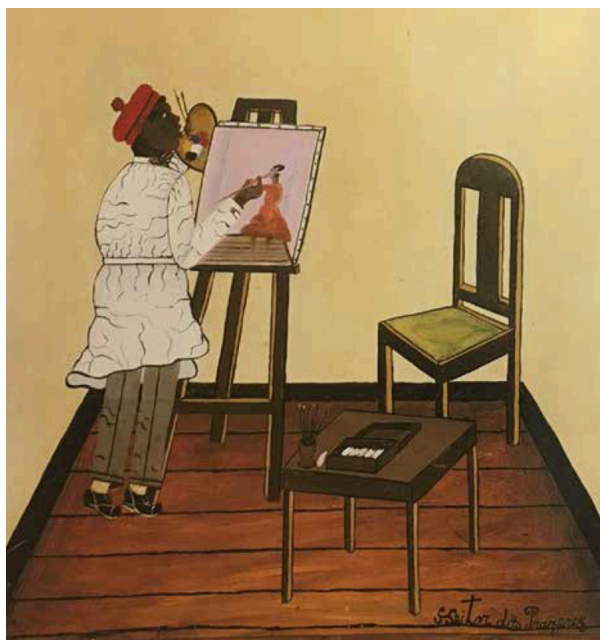


Fig. 7
HEITOR DOS PRAZERES (1898 – 1966)
Autorretrato no ateliê, 1965
 Óleo sobre tela, 45 x 37 cm
 Coleção Ary Ferreira de Macedo

Outros usos políticos, talvez ainda mais evidentes, podem acompanhar o autorretrato do artista enquanto artista. Em fascinante análise do autorretrato que Jacques-Louis David (1748 – 1825) pinta logo que é encarcerado, em 1794, em Paris, T. J. Clark esmiúça como o deputado constituinte, parceiro e partidário do regime do Terror de Robespierre, faz questão de apresentar-se tão somente como artista (**fig. 8**). Temendo a guilhotina, David surge de pincel e paleta nas mãos, o cabelo “desgrenhado e seboso”, o cenho franzido, os olhos “esbugalhados de tanto esforço”, a bochecha retorcida e inchada em razão de antiga (e vergonhosa, segundo Clark) cicatriz. Acredita o historiador da arte que a estratégia, de fato, deu certo: “[...] pode-se dizer com segurança que David sobreviveu porque era um pintor e, além do mais, porque o futuro da escola francesa de pintura continuava dependendo dele” (2007: 160).

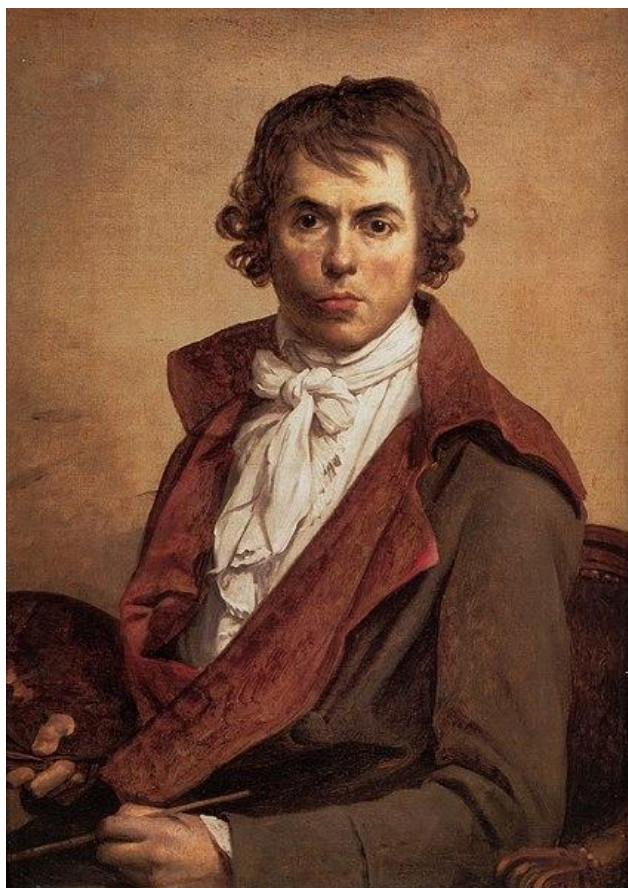


Fig. 8
Jacques-Louis DAVID (1748 – 1825)
Retrato do artista, 1794
Óleo sobre tela, 81 x 64 cm
Acervo Museu do Louvre, Paris

Nos desenhos de Tiago Fazito, o que parece invulgar é que o retratado apareça numa situação de trabalho mas não exatamente como artista. Não deixemos de reparar que se trata de um momento de intervalo (intervalo breve, porém mais amplo do que aquele experimentado por Velázquez em *Las meninas*, com o pincel suspenso no ar, o olhar de volta ao modelo, a tela à espera). Incomum também que a obra comente a repetição cotidiana e o consequente *esgotamento* do trabalhador. Neste sentido, caberia a aproximação com a performance *Time clock piece*, do artista taiwanês Tehching Hsieh.

Ao longo de exatamente um ano, entre 11 de abril de 1980 e 11 de abril do ano seguinte, Hsieh se impôs uma mesma obrigação: de uma em uma hora, deveria bater o cartão em um relógio-ponto, idêntico a esses que controlam entradas, intervalos e saídas em fábricas e instituições afins. A cada hora cheia, ao longo de um ano inteiro, o artista interrompia qualquer atividade que estivesse fazendo, até mesmo o sono, para se dirigir

ao local de seu estúdio em que instalara o ponto (**fig. 9**). Toda vez que batia o cartão, posava para uma fotografia. Como raspou o cabelo no início da performance e se propôs a não cortá-lo até o final, a sequência de imagens registrava também essa outra passagem do tempo, a do cabelo que aos poucos crescia (**fig. 10**). Em exposições, Hsieh costuma apresentar o relógio-ponto, os cartões perfurados, o acervo de fotografias e uma projeção em vídeo das imagens em sequência temporal (**fig. 11**).⁸



Fig. 9
TEHCHING Sam HSIEH (1950)
Time clock piece, 1980-81
Registro fotográfico da performance

⁸ Para provar que não estava trapaceando e que cumpria à risca o protocolo estabelecido, Tehching Hsieh usava um cartão diferente a cada dia e, depois de passá-lo pela máquina, fazia uma testemunha externa assiná-lo. O relatório final indica que o artista não atendeu ao esperado em apenas 133 ocasiões (entre mais de 8.700): dez vezes porque, por engano, bateu o cartão antes da hora, 29 vezes porque se atrasou e 94 vezes porque não conseguiu acordar.



Fig. 10
TEHCHING Sam HSIEH (1950)
Time clock piece, 1980-81
 Fotografias feitas durante a performance, para integrar a instalação
 Coleção do artista

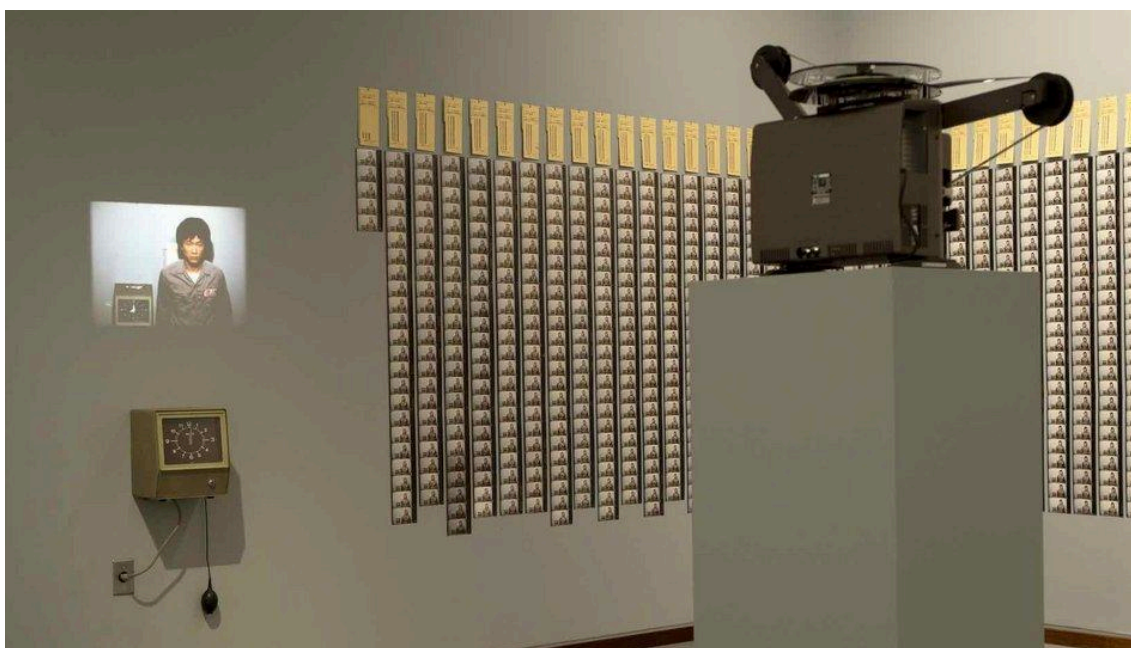


Fig. 11
TEHCHING Sam HSIEH (1950)
Time clock piece (detalhe), 1980-81
 Instalação que documenta a performance, dimensões variáveis
 Coleção do artista

A instalação em seu todo, especialmente nos retratos, atesta o cansaço físico e mental do artista. Assim como em *Travail* de Fazito, é o *continuum* que chama a atenção. Os diários de um e outro testemunham o abalo – inclusive moral – proveniente da repetição intermitente do trabalho. Se os mais de cem autorretratos que Rembrandt pintou ao

longo da vida nos emocionam quando vistos em sequência, configurando uma narrativa, também é certo que nos comovem em separado, um de cada vez. Nos casos de Hsieh e Fazito, a força provém, mais do que tudo, do conjunto. Os acervos que eles constroem dia após dia funcionam como *arquivos vivos*. O impacto que nos causam deriva precisamente da adição dos detalhes – um retrato em seguida do outro. A soma contabiliza um todo (essa relação, conforme comentarei adiante, ficará mais evidente no procedimento de *montagem*, característico da edição em vídeo).

Há nuances, porém, em termos de eloquência: algo que, de certa forma, distancia Hsieh e Fazito. Nos registros do taiwanês, percebem-se menos variações em seu estado de espírito; mais do que tudo, prevalece o esgotamento. Feito os cabelos que crescem um pouco a cada dia, a exaustão é cumulativa, ela prenuncia a iminente debacle. O humano, como aponta o filósofo coreano Byung-Chul Han em sua análise sobre a *sociedade do cansaço*, transformou-se no presente em mera *máquina de desempenho*. “O excesso da elevação do desempenho”, anota o autor, “leva a um infarto da alma” (2017: 71).

Ocorre, ainda, que *Time clock piece*, diferentemente de *Travail*, comenta não exatamente o trabalho ou as condições de trabalho; ocupa-se, antes, das estratégias de coerção do mundo do trabalho, seu aparato disciplinar (essa ideia vai aparecer de outra forma no vídeo de Fazito, como pretendo indicar na segunda parte deste artigo). O gesto de bater o ponto, tantas vezes naturalizado na vida cotidiana dos trabalhadores, é levado às últimas consequências na performance. Ao se repetir de uma em uma hora, ao longo de todo o dia e por todo um ano, o evento impede, na prática, o que seria o sono reparador. A obra ressoa aquilo que Jonathan Crary identificou não como tentativa de *eliminar*, mas, sobretudo, de *destróçar* e *espoliar* as horas que estariam reservadas para dormir (2014: 27). Em seu fascinante e perturbador ensaio sobre as lógicas produtivas, mercantilistas e consumistas do capitalismo tardio, o historiador e teórico da arte alerta:

[...] nas últimas décadas do século XX e até o presente, com o colapso de formas controladas ou mitigadas de capitalismo nos Estados Unidos e na Europa, desapareceu a necessidade interna de repouso e recuperação enquanto componentes do crescimento econômico e da lucratividade. O tempo para descanso e regeneração dos seres humanos é caro demais, não é estruturalmente possível no capitalismo contemporâneo (CRARY, 2014: 24).

Retomando a comparação, se os desenhos de Fazito sinalizam cansaço, há que destacar que representam, ao mesmo tempo, algo menos direto do que aquilo que se vê em *Time clock piece*. A ritualização que o brasileiro experimenta diariamente – riscar um autorretrato em não mais do que 15 minutos – afasta-se daquela de Hsieh. Retornemos a

Rembrandt por um momento. Suponho que há no brasileiro, como no mestre holandês, um questionamento sobre o que sente: “O que se passa em sua alma, ainda não infartada?”. No caso de Fazito, uma pergunta em um dia específico, já que todos os desenhos vêm datados: “Hoje, exatamente, como você está?”. A resposta, em desenho, consegue *amenizar* o dia tormentoso. Desenhar no local de trabalho, ainda que em um espaço breve, comprimido, tinha a força de um alento. Comenta o próprio artista: “Na época, pensava que o tempo da criação dos desenhos era meus 15 minutos de liberdade diária”. Mais ainda: “[...] era o que me dava forças para levantar todos os dias” (Fazito, 2019).

Em meio a uma jornada tão exaustiva, abrir a gaveta, tomar o bloco, observar-se no espelho e traçar um desenho rápido representava a chance de fazer algo para si e por si. O ritual servia de refúgio. Ao mesmo tempo, carregava uma nota subversiva. Retomemos as considerações de Crary sobre como o ato de *perder* algumas horas dormindo *afronta* a voracidade do capitalismo contemporâneo:

O sono é um hiato incontornável no roubo de tempo a que o capitalismo nos submete. A maior parte das necessidades aparentemente irreduzíveis da vida humana – fome, sede, desejo sexual e, recentemente, a necessidade de amizade – se transformou em mercadoria e investimento. O sono afirma a ideia de uma necessidade humana e de um intervalo de tempo que não pode ser colonizado nem submetido a um mecanismo monolítico de lucratividade, e desse modo permanece uma analogia incongruente e um foco de crise no contexto global (Crary, 2014: 20).

Desenhar – no local de trabalho, com material ordinário, meio às escondidas, ainda que durante o intervalo de direito – significa, a exemplo de dormir, um hiato incontornável. Assim como Fazito anota em um dos autorretratos, é algo “improdutivo”, ou “sem sentido”, ou tão somente um “tire-me daqui” (**fig. 12**). A garatuja de si desponta como analogia incongruente, dilacerante, que não aceita ser colonizada: um foco de crise.

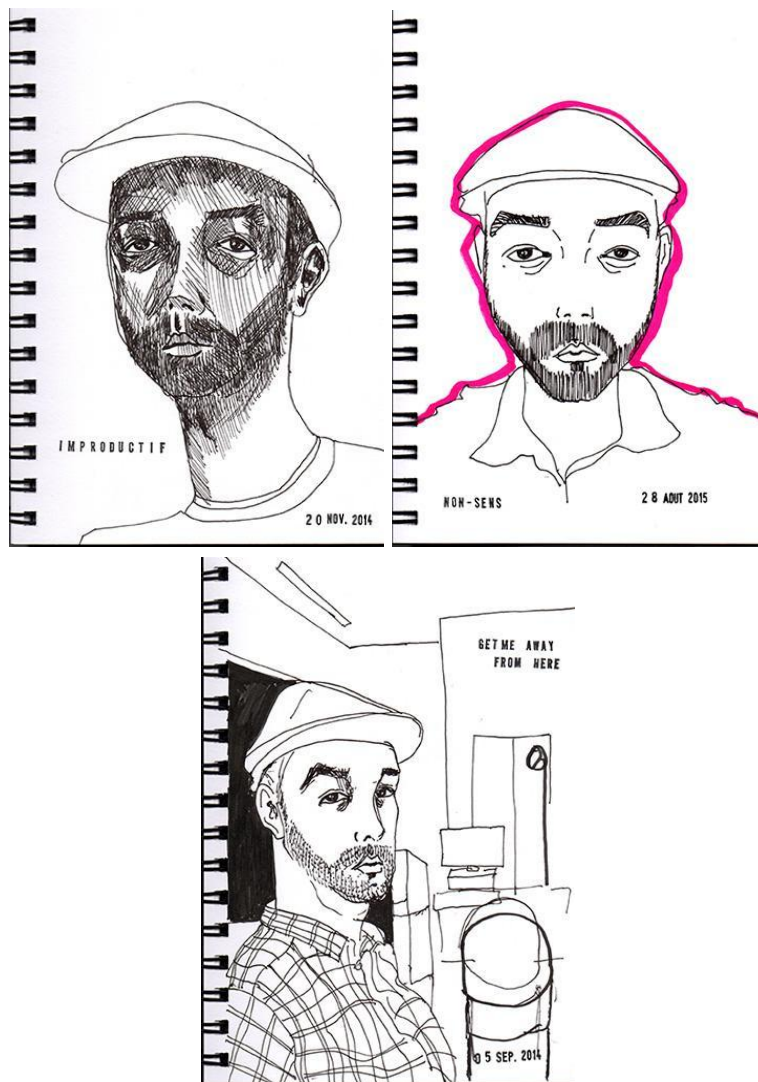


Fig. 12
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17
 Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

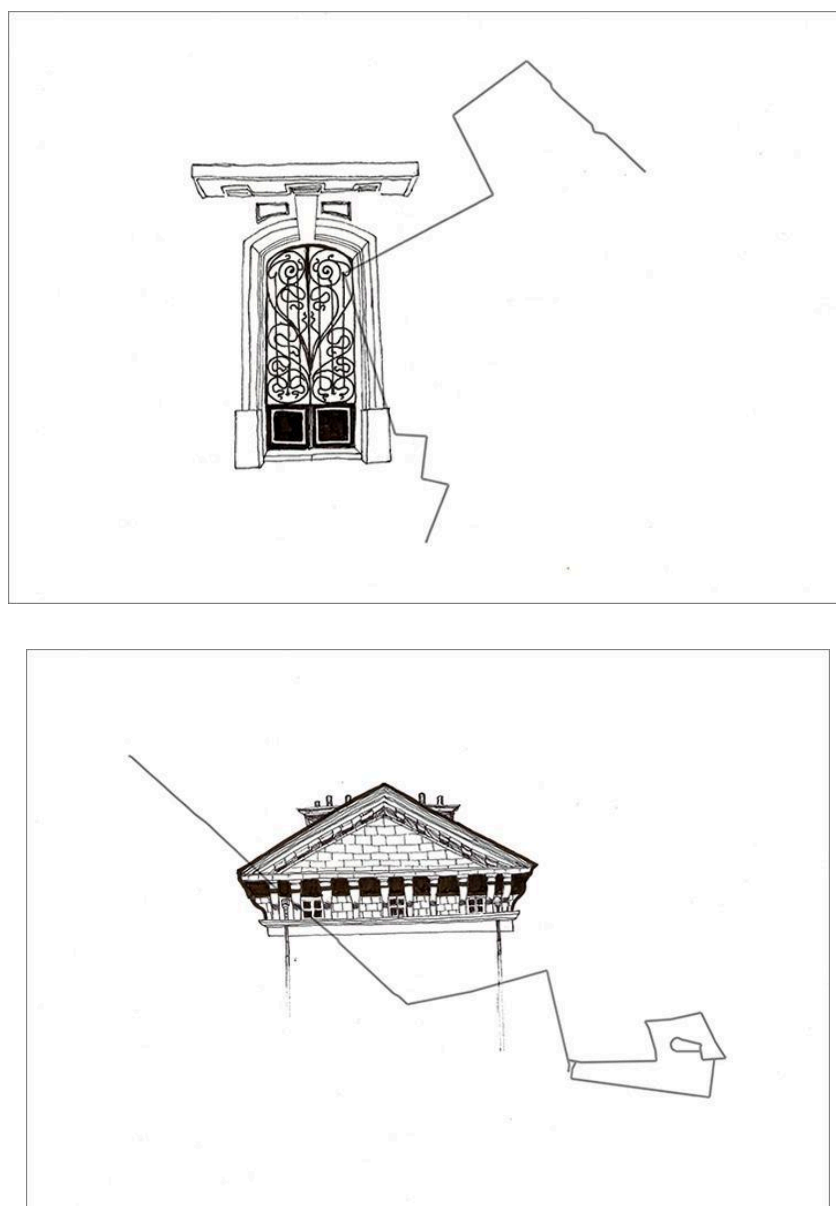
O arquivo ressignificado

“Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.”

(Antônio Cícero, *Guardar*, 1996, p. 11)

Travail compõe uma trilogia com outros dois trabalhos de Tiago Fazito: a série de desenhos *Traces* (“traços” ou “vestígios”, em francês) e o vídeo *In the Cage* (“na gaiola”, em inglês). Realizados durante 96 dias consecutivos em 2013, os desenhos de

Traces provêm da deambulação do artista pelas ruas de Paris. O protocolo imaginado por ele previa que, na observação da paisagem urbana, deveria eleger detalhes que lhe chamassem atenção e que, ao mesmo tempo, lhe despertassem o desejo da representação sobre papel: uma porta, uma sacada, um telhado. Adiante, concluído o minucioso desenho, o artista recuperava o traçado do GPS que reproduzia em linha o trajeto por ele percorrido, do ponto inicial até o local em que se detivera. Por fim, esse risco digital, impresso em papel transparente, era sobreposto ao desenho de observação (**fig. 13**).



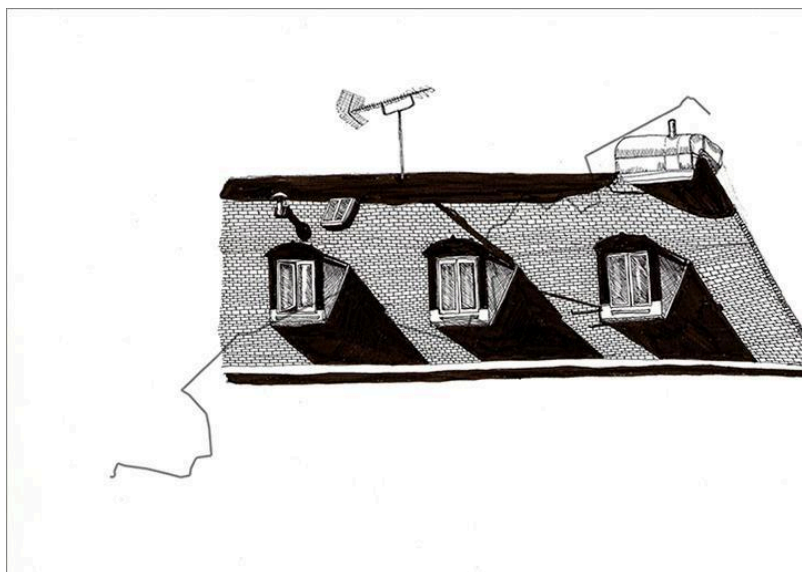


Fig. 13
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Traces (série), 2013

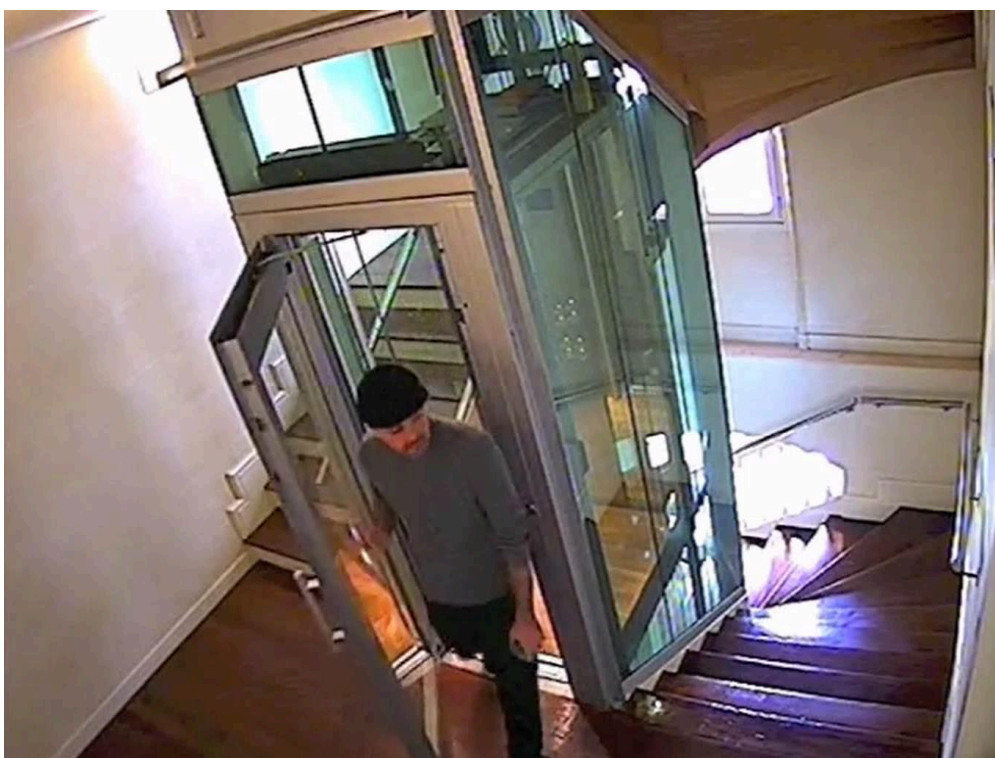
Impressão sobre papel transparente e nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm (cada desenho)
 Coleção do artista

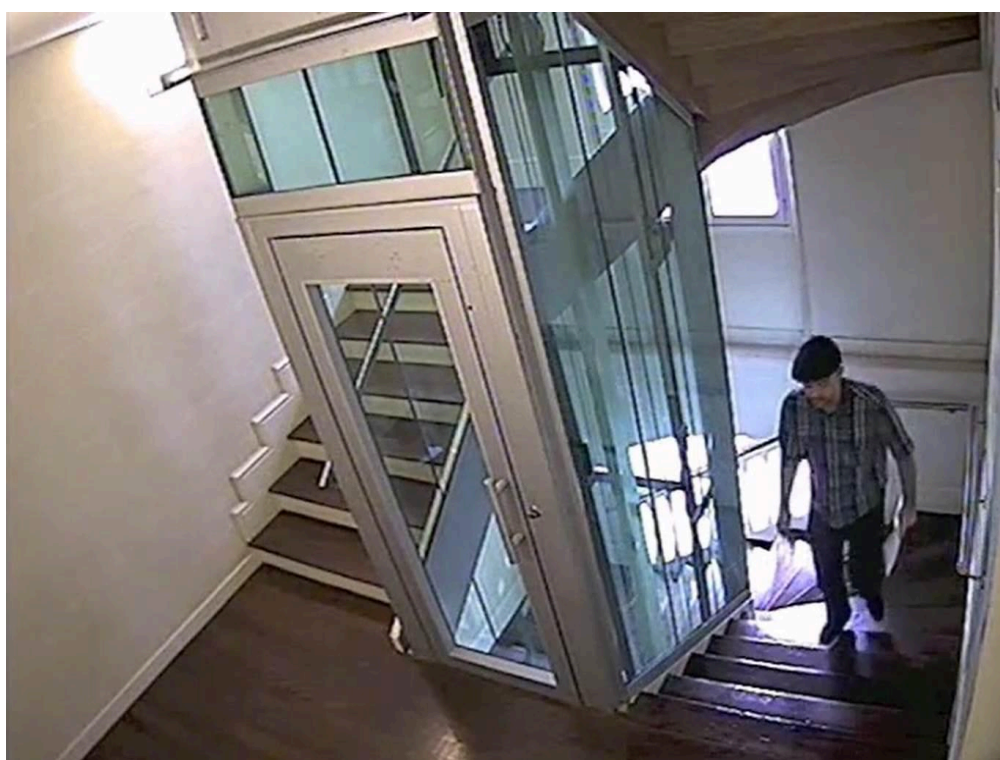
Anota o mineiro: “Quando caminho pela rua, há um confronto direto com a história da cidade, seu passado. A partir do momento em que desenho, demonstro meu olhar, meus *traços*, que se tornam, também eles, um *vestígio* do passado” (Fazito, s.d., minha tradução, meus grifos). Registrar apenas fragmentos da paisagem, seus traços, seus vestígios, ainda que de modo muito caprichado, muito detalhista, parece um modo de o artista, sem deixar de ser estrangeiro, encontrar um lugar para si na grande e mítica capital francesa. Na ritualização da prática (um desenho por dia), há algo que ata *Traces* diretamente a *Travail*. Naquilo que lhe serve de pretexto (a relação entre o trecho percorrido e a ideia de deriva, como pretendo demonstrar adiante), ele parece mais íntimo do vídeo *In the Cage*.

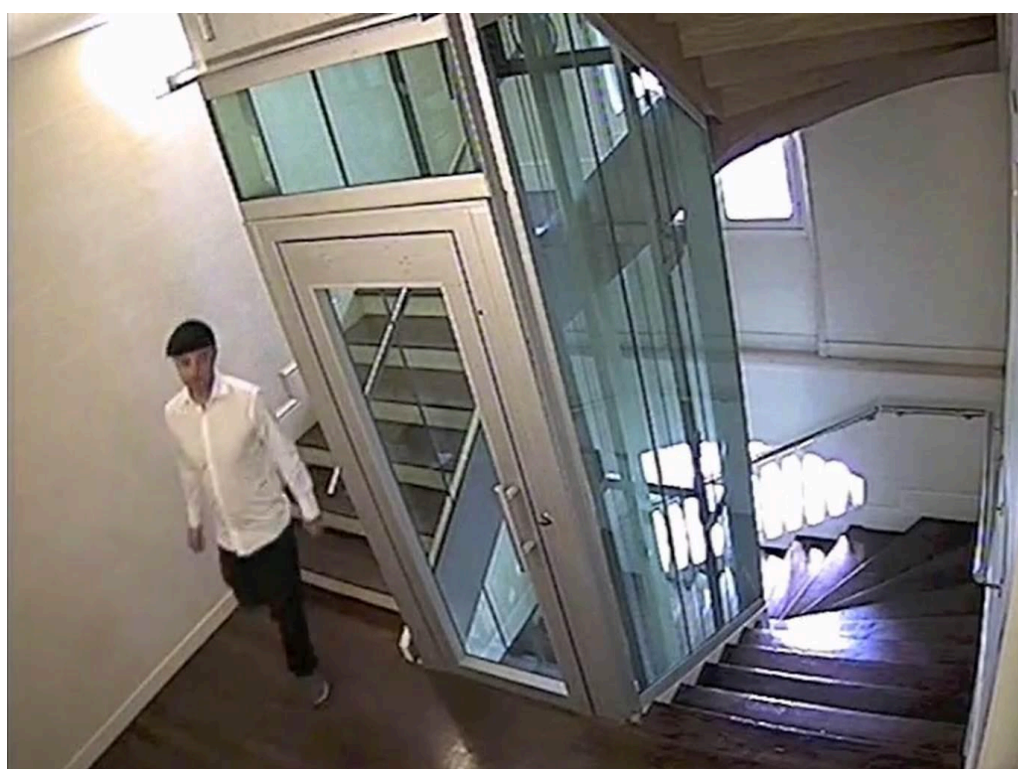
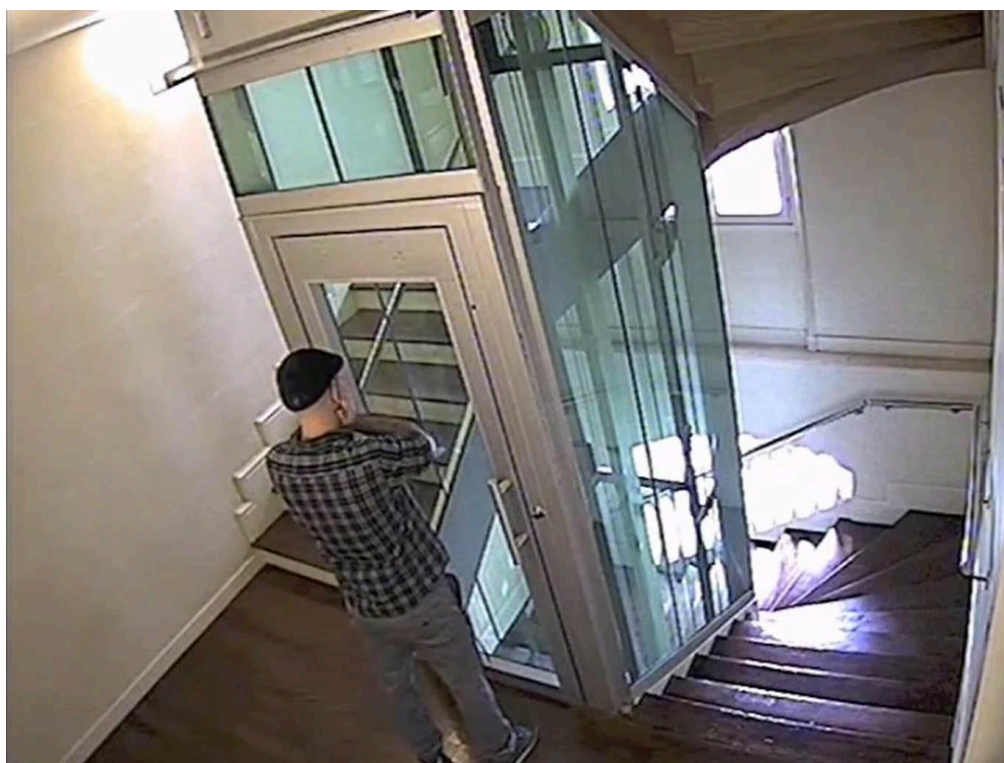
In the Cage (*Le peintre de la vie contemporaine*) é um pouco posterior a *Traces*, feito à mesma época de *Travail*; ou seja, nos últimos três anos de desconsolo do artista nas funções burocráticas que ele tanto abominava. O vídeo, a cores e sem áudio, tem 33 minutos e meio de duração. Todas as cenas foram extraídas de um mesmo e extenso arquivo: as gravações captadas pela câmera de segurança postada na antessala do local de trabalho de Fazito. O material bruto corresponde a milhares de horas de imagens contínuas, tomadas de segunda a sexta-feira, em horário comercial, entre meados de 2014 e meados de 2017. O equipamento de vigilância, fixado bem ao alto, centralizava,

de cima para baixo, o elevador envidraçado; abarcava, no mesmo enquadramento, os dois lances de escada, o ascendente e o descendente, registrando toda a movimentação naquele trecho de corredor, no terceiro andar do edifício, em Paris: quem entrava e quem saía, quem subia e quem descia, seu nível de pressa ou desaceleração, os trajés que vestia, se usava o elevador ou se preferia a escada.

Como critério para eleição e extração de trechos do arquivo, Fazito optou por algo que mantinha a lógica dos desenhos cotidianos de *Travail*. Escolheu apenas os flagrantes em que era ele o único personagem em cena. Todas as sequências em que se via qualquer outra pessoa, além dele, foram eliminadas. O artista atravessa o quadro, num sentido ou noutro, de manga curta no verão, de casaco no inverno, sempre de boina; penetra o frame, some, retorna e some novamente, como um fantasma (**fig. 14**). “O vídeo foi editado com o propósito de dar uma continuidade aos dias que passam”, conta Fazito. “Cada vez que apareço e desapareço é um dia diferente, seguindo uma ordem cronológica” (2019). Nisso, repete a lógica de tempo cumulativo presente em *Travail*.







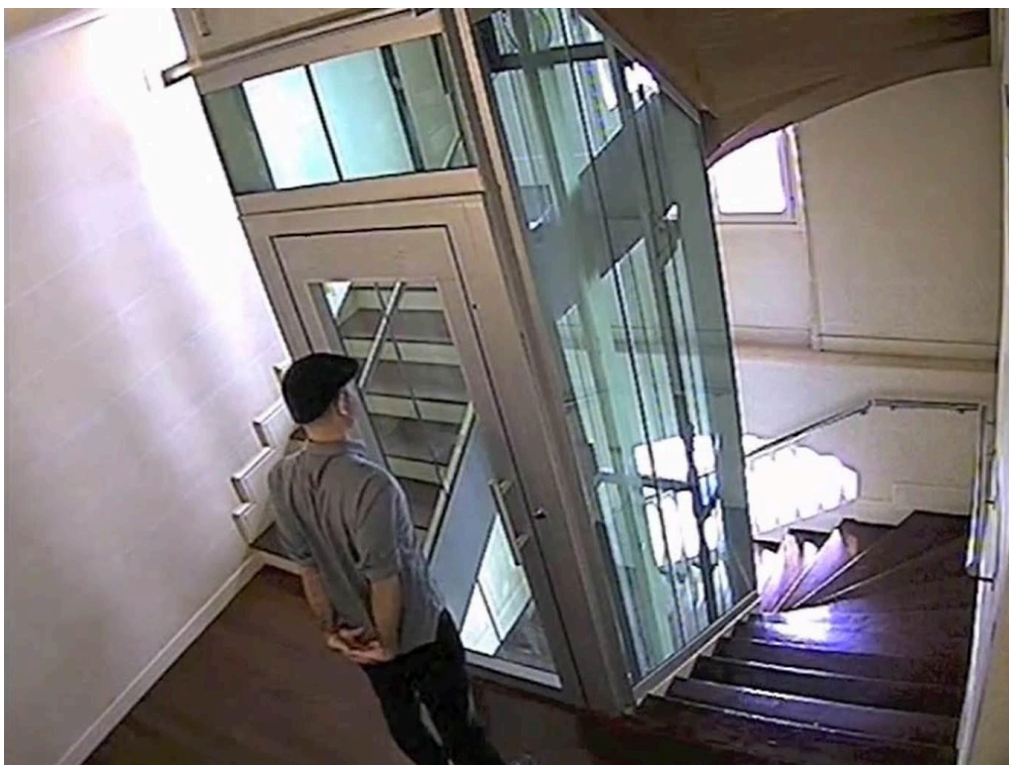


Fig. 14

TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)

In the Cage (Le peintre de la vie contemporaine) (frames do vídeo), 2014-17

Vídeo, 33'32"

Versão integral do vídeo disponível em: tiagofazito.com/cage1.html#Zm3VJnZuflU

In the Cage, o título do trabalho, remete ao “sentimento de estar preso numa gaiola”, de acordo com o artista. Não por acaso, um dos 605 autorretratos de *Travail* traz carimbada a mesma palavra: “Cage”. O retrato mostra o artista não atrás mas diante de grades, riscadas em um azul muito tênue (**fig. 15**). O título do vídeo também homenageia o músico estadunidense John Cage (1912 – 1992). “Por isso, o *Cage* em caixa alta”, explica Fazito (2019). John Milton Cage Jr. é nome incontornável na história das grandes rupturas artísticas do séc. XX, autor de composições musicais que se pautavam pelo inusitado, como, por exemplo, o silêncio absoluto no palco e a incorporação de todos os sons presentes na sala de concerto, da tosse involuntária de um espectador ao ranger de um assento. A gaiola do pintor contemporâneo encerra algo dessa mesma falta de sentido: um eterno ir e vir, que aparentemente não leva a lugar nenhum.



Fig. 15
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (exemplar da série), 2014-17
 Caneta-marcadora de ponta fina, hidrocor e carimbo sobre papel, 21 x 15 cm
 Coleção do artista

O subtítulo, *Le peintre de la vie contemporaine*, presta reverência a outro expoente da história da cultura ocidental: o poeta, ensaísta e crítico de arte Charles Baudelaire (1821 – 1867), autor do ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), no qual faz o elogio do observador urbano que volta sua atenção para o movimento, a instantaneidade e o fugidio das grandes cidades. Fazito justifica: “Foi o primeiro escritor francês que me influenciou, mesmo antes de vir morar aqui (*em Paris*)”. Em seguida, pondera: “Ao mesmo tempo, havia certa ironia sobre minha experiência de vida: me formei em pintura e, como pintor que já fui, ganhava a vida num serviço burocrático” (Fazito, 2019). Em Paris, o pintor contemporâneo deixava de ser o *flâneur* baudelaireano para se enfiar num escritório.

Ocorre ainda que, mesmo neste caso, no do artista que em nome do sustento abraça um emprego indesejado, mantém-se, se não exatamente a *flânerie*, algum tipo de deriva.

Não se trata, certamente, da noção mais corrente de *deriva artística*, tal qual ela foi cunhada por Guy Debord em seu célebre manifesto de final dos anos 1950: uma caminhada lúdico-construtiva pelo espaço urbano, sem rumo predefinido, absolutamente oposta “às tradicionais noções de viagem e passeio” (2003: 87). O vídeo remete antes, mas tampouco adere de todo, à noção de *deriva parada*. A expressão vem sistematizada na tese de Doutorado de Janaina Bechler em Psicologia Social. Em busca de “outras formas de existir e de contar e produzir memória na cidade contemporânea” (2014: 6), ela propõe a experiência de manter o corpo estático junto a uma mesma parede, no Centro de Porto Alegre, durante uma hora, uma vez por semana, ao longo de um ano e meio, apenas observando o entorno e registrando o que vê. “A rua tem um fluxo acelerado e parar é estancar, ocupar, habitar”, ela descreve. “Uma correnteza”, compara (2014: 74). No caso do vídeo de Fazito, não é bem ele que está imóvel, mas a câmera. É o enquadramento – inalterado, estanque – que sugere a negação do deslocamento, uma contra-correnteza.

Na busca por analogias, os três anos de gravações de *In the Cage*, assim como os 96 dias de errância de *Traces*, parecem mais próximos das *novas derivas* de Jacopo Crivelli Visconti. Em seu esforço para atualizar e expandir o conceito debordiano, o curador busca incluir em sua investigação trabalhos artísticos nos quais o mote venha, justamente, do diálogo com a diversidade de lugares em que eles se dão (2014: XI). A ideia de *novas derivas* abraça igualmente a variedade de formatos. Nesse sentido, poderia encampar, a meu ver, a deriva de *Traces*, em busca de detalhes, e também a deriva de *In the Cage*, regulada pela jornada laboral. Fazito compara: “Quando comecei a trabalhar no mesmo lugar, todos os dias, percebi que meus principais deslocamentos diários não eram mais horizontais mas sim verticais”. A caminhada que tinha originado os desenhos da cidade não fazia mais sentido. “A paisagem não variava mais”, prossegue Fazito, “a temática do meu trabalho se restringia à minha pessoa: as pequenas mudanças diárias que vivenciei” (2019). O autorretrato era a paisagem possível.

Essas considerações iniciais sobre *In the Cage* já apontam para o que haveria de peculiar no que Tiago Fazito nos oferta. Meu objetivo, nesta segunda parte do artigo, é compreender melhor o modo de existência do autorretrato que desponta do vídeo. A abordagem segue ainda o viés anacrônico, com suas noções de sobrevivência, esquecimento e ressurgimento. Para adiante da já mencionada deriva (*nova e vertical*), o texto busca discutir a *apropriação* de imagens de *arquivo* e, como desdobramento dela,

a ressignificação do material através da *montagem*. O exame crítico desses processos deve alimentar o debate sobre os aparatos de vigilância da vida social – e as possibilidades de se fazer frente, pela invenção artística, a tais meios de dominação.

Por ora, retomemos a paridade com a obra de Tehching Hsieh. Um dos elementos poéticos decisivos na performance que o taiwanês realiza em 1981 é a explanação do relógio-ponto como equipamento a serviço da subjugação do trabalhador. Se essa mesma operação vem apenas remotamente sugerida nos autorretratos de *Travail* (pela condição furtiva dos desenhos, riscados às pressas, na hora do almoço, com material de escritório), ela retorna de modo muito explicitado em *In the Cage*. O foco do vídeo está no monitoramento disciplinar. Sob o pretexto de promover segurança e prevenir infrações, a câmera inspeciona ininterruptamente o corredor, de olho no sujeito que passa e em sua conduta. À procura de tudo aquilo que se desvia da normalidade ou que pode configurar uma infração às normas, o escrutínio replica, em certa medida, o célebre *panóptico* analisado por Michel Foucault em *Vigiar e punir*.⁹ A exemplo da torre que supervisiona o comportamento dos detentos na prisão, e de maneira afim ao relógio-ponto, vistoriando os ritmos do serviço, a câmera de vigilância registra quem estiver ao alcance – e pelo maior tempo possível. Seu olhar é onisciente e incessante. Porém, nunca sabemos exatamente o quanto ela vê e quando vê, o que exatamente ela enquadra e sob qual ângulo. Malgrado o alerta (“Sorria, você está sendo filmado”), naturalizamos a existência do aparato. Esse convívio alcança um tal ponto de apagamento que deixamos de percebê-lo. Ao dissertar sobre o que se oculta nos utensílios de supervisão, Foucault detecta:

Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo (Foucault, 1999: 146).

Cabe destacar que, se esse modelo de sujeição tem algo de ficcional em Hsieh, algo de hipotético, quase alegórico, teatral mesmo, já que é o próprio artista quem estabelece os meios de regulação aos quais ele deve obediência, em *Fazito* trata-se de algo concreto, a

⁹ O *panóptico*, segundo a proposição de Foucault, diz respeito à arquitetura interna dos presídios e ao modo como ela, no centro e ao alto, possibilita a inspeção contínua das pessoas encarceradas, sendo que sua lógica disciplinar e coercitiva se estenderia a inúmeras outras esferas da vida social: “[O *panóptico*] é polivalente em todas as suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos” (1999: 170).

princípio não artístico e não opcional. Ele não está submetido a um *projeto possível* de disciplinarização e controle. Ele está submetido, de fato, a uma *ação prática* de disciplinarização e controle. A câmera instalada no corredor quer fiscalizar e dominar.

Ainda em termos comparativos, cabe anotar que, nos processos de elaboração dos desenhos de *Travail* e da performance do relógio-ponto, Tiago Fazito e Tehching Hsieh tiveram de, eles próprios, constituir os acervos que configurariam os trabalhos; desses arquivos, nada ou quase nada desprezaram. Os sentidos que os dois artistas perseguiam tinham de vir justamente desse amontoamento não-seletivo de imagens, um inventário programado e compulsório. Ainda que existissem em *Travail* as já referidas oscilações de humor de cada dia, a montagem seguia uma lógica sequencial e linear – no espaço expositivo, os desenhos vinham dispostos em 11 linhas e cinco dezenas de colunas. Por outro lado, no vídeo *In the Cage*, Fazito opera a partir de um arquivo preexistente, arquivo não arquitetado por ele, mas concebido como ferramenta de controle por alguém em posição de comando, alguém que pretende controlar o gesto dos outros. Em um acervo que se limita ao enquadramento de um pequeno corredor, o artista mineiro busca a si mesmo. O procedimento é de *escolha e apropriação*.

Por óbvio, desde pelo menos os *readymades* de Marcel Duchamp (1887 – 1968), nas primeiras décadas do séc. XX, escolher e apropriar-se tornaram-se gestos quase banais na história da arte, já amplamente debatidos e assimilados. O aspecto original em *In the Cage* – e talvez seja, finalmente, a hora de admiti-lo, quase ao final deste texto – é que estamos diante do caso raríssimo na História da Arte em que, por meio da apropriação, um artista alcança, fora de si e de seus meios mais imediatos, a construção de um *autorretrato*. Ele não se olha num espelho, ele nem mesmo posa para o vídeo, a imagem é captada na surdina, por um maquinário que o espreita, à sua revelia.

Há que sublinhar ainda o papel da *montagem* nesse processo: a transformação de três anos e meio de imagens, captadas e arquivadas esquivamente, em um vídeo de pouco mais de meia hora. O critério do artista, já se disse, era a presença dele próprio, atravessando o corredor feito assombração. Por meio da edição, a figura de Fazito é, agora, o que sobrevive, o que retorna, o que desaparece e surge novamente. O artista, ele mesmo, parece encarnar o que Didi-Huberman, em sua análise da montagem das imagens, chama de *detalhe*. É seu ir e vir como *detalhe* na edição do material que “[...] volta a colar todos os pedaços ou, pelo menos, fazer a sua contabilização geral”. Pondera o filósofo e historiador da arte: “Detalhar é enumerar todas as partes de um

todo, como se o ‘talho’ tivesse servido apenas para dar as condições de possibilidade de uma contabilização total, sem resto – uma soma” (2013b: 298). O todo, no caso, não equivale ao arquivo inteiro, ainda bruto; diz respeito, antes, ao vídeo já editado: a soma de todos os momentos em que o pequeno funcionário se faz visível, como um *talho*, um fantasma, desfilando sua *sobrevivência* na tediosa deriva vertical.

Caberia ainda, com sorte, trazer à comparação a menção que faz Didi-Huberman sobre o historiador como trapeiro, aquele que recolhe os restos, a sucata, os farrapos do mundo, pinçada das reflexões de Walter Benjamin. O que se dizia sobre o historiador, ajusta-se, aqui, ao *artista*: “[ele] vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história” (Didi-Huberman, 2015: 123). Ao editar as imagens da câmera de segurança, Fazito-como-arqueólogo recupera, entre as impurezas e os restos da vigília cotidiana, aquilo que sobreviverá.

No decorrer do processo, passando por apropriação e montagem conforme já enunciado, o artista inverte a lógica dos apetrechos de disciplinarização e controle. Se, numa câmera de vigilância, a visão de quem é observado está obstruída, ou seja, o sujeito habita um território em que pode ser visto mas não pode observar, o artista muda, na edição do vídeo, o sentido desse olhar – literal e simbolicamente. Ocorre que, entre as tarefas de Fazito em sua jornada burocrática diária, figurava a manutenção da câmera. Ainda que provisoriamente, ainda que por um condicionamento técnico-administrativo, ele tinha a chance de assumir a posição de vigia/vigília. Em nome do direito de imagem, o artista separou aquelas em que aparecia – e somente aquelas.

Nisso, Fazito assumia um papel muito próximo ao do *arconte*, o mítico personagem que, na formulação de Jacques Derrida, não apenas respondia pela segurança física dos arquivos que guardava, mas tinha também o poder de interpretá-los: o arconte era aquele que dizia a norma, exercia a autoridade, detinha o chamado *poder arcôntico* (2001: 13).¹⁰ No cerne, Fazito-como-arconte torna visível o dispositivo de controle, faz dele um assunto, uma presença, para então consumir uma espécie de vingança: as imagens de subordinação – antes dissimuladas, interditas, recalçadas – agora são obra

¹⁰ *Arkheion*, na Antiga Grécia, nomeava a casa em que eram depositados os registros e os documentos oficiais. *Arconte* designava o magistrado superior que atuava como guardião e controlador da casa. Na acepção de Derrida, uma ciência do arquivo deveria discutir a autoridade do arconte, procurando desvelar, em uma arqueologia do arquivo, a própria constituição desse poder, para então superá-lo e transcendê-lo (2001).

de arte. Tornam-se pessoais e inalienáveis: autorretrato. Na contabilização geral, o que era instrumento de dominação do outro vira retrato de si.

Em busca de algo mais ou menos semelhante, lembro de certo autorretrato de Millôr Fernandes (1923 – 2012). A colagem, datada de 1998 e intitulada *Poluição burocrática*, resultava de lento e persistente processo de acumulação: tinha por matriz a extraordinária coleção de crachás, carteirinhas e outros acessórios de identificação profissional e institucional, com fotos 3 x 4 que não foram feitas por ele mas que ele guardou durante décadas de atuação como jornalista, artista gráfico e cidadão brasileiro. No painel, medindo 80 por 120 centímetros, sobrepõem-se aos documentos uma pletora de comprovantes, guias de recolhimento, notificações oficiais e carimbos de “urgente” (fig. 16). Reproduzida no livro *Tempo e contratempo* (1998), a montagem vem acompanhada de uma legenda em que Millôr fala de si na terceira pessoa: “Millôr considera esse o seu trabalho plástico mais pungente, todos os documentos de sua vida, amarfanhados, amarelados, consumidos, mostrando a passagem devastadora do tempo” (p. 16). Texto e imagem justapõem – à melancolia pelo tempo perdido – algo que, de certa forma, também se manifestava na performance de Tehching Hsieh e no vídeo de Tiago Fazito: um certo humor, ou, pelo menos, algo de risivelmente irônico.





Fig. 16
Milton Viola Fernandes, dito MILLÔR FERNANDES (1923 – 2012)
Poluição burocrática (no alto, detalhe), 1998
 Colagem sobre cartão, 80 x 120 cm
 Fonte: FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*. São Paulo: Beca, 1998, p. 16-17

Retomo, como consideração final, quase como paráfrase, certo comentário de Byung-Chul Han. Em sua análise da *sociedade do desempenho*, desdobramento mais recente da *sociedade da vigilância* denunciada por Foucault, o filósofo coreano observa que o “infarto da alma” nunca se dá em condição plural: “[...] é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando” (2017: 71). Também aí chama atenção o desalinhamento que a arte pode provocar: o autorretrato do trabalhador inconformado e disposto ao enfrentamento calha de abarcar, apesar de uno, a figura de muitos. O autorretrato, nesse caso, deixa de ser solitário, não individualiza e tampouco isola. Antes, escancara o que deixou de ser secreto, faz apelo a uma consciência coletiva.

Referências

- BECHLER, Janaina. *Deriva parada: experiência e errâncias urbanas*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, UFRGS. Porto Alegre, 2014.
- BITTENCOURT, Renata. “Sou eu que dou as ordens: a autorrepresentação de Heitor dos Prazeres”. In: *ARS*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, v. 45, 2022.

- CICERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CLARK, T. J. “Grotesco David com a bochecha inchada: um ensaio sobre o auto-retrato”. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DEBORD, Guy. “Teoria da deriva”. In: BERENSTEIN JACQUES, Paola (org.). *Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Aby Warburg, l’histoire de l’art à l’âge de fantômes”. In: *Artpress*. N. 27, mar. 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Prefácio”. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma História da Arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- FAZITO, Tiago. Entrevista a Eduardo Veras, realizada por e-mail entre 11 e 12 de janeiro de 2019.
- FAZITO, Tiago. Depoimento disponível no site do artista, s/d: tiagofazito.com
- FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*. São Paulo: Beca, 1998.
- FLECKNER, Uwe. *Aby Warburg y el poder de las imágenes*. Buenos Aires: Ubu Ediciones, 2022.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HARLEY, Brian. “Mapas, saber e poder”. In: *Confins – Revista Franco-Brasileira de Geografia*. França / Brasil, n. 5, 2009.
- KNAUSGARD, Karl Ove. *A morte do pai: minha luta (1)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

STILES, Kristine. SELZ, Peter (org.). *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996.

VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar* – O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre, 2006.

VERAS, Eduardo. “História Oral e História da Arte: aproximações”. In: SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História oral e arte*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

VERAS, Eduardo. “Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil”. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre, v. 22, n. 37, set. 2017. Dossiê: A hora das entrevistas.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.