

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 7, jul-dez/2009

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Autoria e propriedade
Glória Ferreira

RESUMO

Autoria e propriedade

Este artigo corresponde a comunicação proferida na mesa "Autoria" do Colóquio "Gênio, criação, autoria", organizado pela Revista Viso e pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e realizado nas dependências dessa instituição entre os dias 03 e 05 de novembro de 2009.

Palavras-chave: Foucault – Barthes – autoria

ABSTRACT

Authorship and Property

This paper is a written version of the conference held at the "Authorship" session of the Seminar "Genius, Creation, Authorship", organized by Revista Viso and Escola de Artes Visuais do Parque Lage. The Seminar took place in EAV between 11/03/2009 and 11/05/2009.

Keywords: Foucault – Barthes – authorship

Autoria, segundo o Dicionário Houaiss, seria a “qualidade ou condição de autor”. Na mesma fonte e no sentido corrente, no entanto, a palavra “autor” inclui

- aquele que origina, que causa algo, que é agente;
- o responsável pela invenção de algo, ou seja, o inventor, descobridor;
- o responsável pela fundação ou instituição de algo;
- a pessoa que produz ou compõe obra literária, artística ou científica;
- o primeiro a divulgar uma notícia, um boato, etc.;
- aquele que promove uma ação judicial contra ou em face de outrem;
- o indivíduo que pratica um delito.

Todavia, diante dessa polissemia de sentidos, o dispositivo da lei que dispõe sobre o período de validade dos direitos autorais introduz a figura do “domínio público” em suas várias instâncias, indicando, assim, uma particularidade do que seria o autor. Como reza a lei brasileira nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, em seu artigo 11, “autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”.

As leis sobre o direito de autor, no entanto, encontram-se em discussão e transformação no momento atual, envolvendo novas modalidades produtivas introduzidas, sobretudo, pelo virtual, como, por exemplo, o e-book, o MP3, etc., assoladas pela migração via internet e pela pirataria de todo gênero. Além disso, os diferentes litígios em todo o mundo em torno das licenças, como Creative Commons ou o Copyleft, indicam a instabilidade do dispositivo de autoria e a instauração da autoria compartilhada.

Questões, de certa maneira, assinaladas pelo filósofo Jean-François Lyotard por ocasião da exposição *Les Immatériaux*, em 1985: “Em razão da multiplicação dos procedimentos de reprodução, de difusão e da complexidade das técnicas de criação, a identidade do autor é cada vez mais difícil de precisar e de definir. Paternidade de uma obra, indefinível?”¹

Embora a autoria tenha esse caráter indefinível, como observa Lyotard, nos deparamos todo o tempo com a necessidade de autorizações, às vezes, sabemos, esbarrando em demandas que ultrapassam o razoável, como em alguns casos de herdeiros de artistas no Brasil – o recente caso Volpi com o Instituto Moreira Salles, por sua aberração, é exemplar nesse sentido.

Na realidade parece haver um paradoxo, pois conhecemos os “autores” (ou conhecê-los não é tão difícil), sem, contudo, dominar as condições dos direitos que regem a autoria, enquanto as leis continuam atualizando-se e vigorando de fato. Esses direitos são de certa forma velados, ao mesmo tempo em que a prática artística questiona a própria ideia de autor.

Sobretudo a partir dos românticos, com a crise da representação e questionamentos dos cânones clássicos, o trabalho ficcional, não mais fundado na verossimilhança ou na expressão de uma subjetividade singular, começa a questionar a ideia de autor. Para Mallarmé, por exemplo, é a linguagem que fala. Como disse o poeta: “A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, para o choque de suas desigualdades mobilizadas; elas se acendem de reflexos recíprocos como uma trincheira virtual de fogos sobe as pedreiras, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase”.²

No campo da arte o investimento na noção de criação, como algo fundado *ex nihilo*, tendo como referência a ação do Criador, se acompanha de questionamento dos vários códigos e da própria tradição como algo a ser emulado.

Não voltarei aqui às questões da criação apresentadas nas belas palestras de Rosa Dias e Tania Rivera, neste colóquio. Vale lembrar, contudo, algumas estratégias poéticas que colocam em questão a própria ideia de criação, como a de Duchamp com o *ready-made*. Em seu conhecido texto “Le processus créatif”, em 1957, ele declara: “[...] o artista não é o único a executar o ato de criação porque o espectador estabelece o contato da obra com o mundo exterior decifrando e interpretando suas qualificações profundas e, assim, acrescenta sua própria contribuição ao processo criativo”.³

Outras referências importantes são os *cadavres exquis* e a escrita automática dos surrealistas. O *Dictionnaire abrégé du surréalisme* caracteriza a prática do *cadavre exquis* como “jogo que consiste em compor uma frase ou um desenho, pela participação de várias pessoas sem que qualquer uma delas possa se dar conta da colaboração ou das colaborações precedentes”.

Podemos pensar também a visão da dissolução da arte na arquitetura, como em Mondrian, o que suporia um fazer compartilhado. A decoração do Café Aubette, em Estrasburgo, é, por exemplo, realizada pelos artistas Von Doesburg, Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp. Entre outras experiências, um pouco mais tarde (final dos anos 40), são significativos os trabalhos conjuntos dos artistas do Grupo Cobra – Karel Appel, Pierre Alechinsky, Cristian Dotremont, Egill Jacobsen, originários de Copenhague, Bruxelas e Amsterdam –, que se colocam “contra todas as regras”.

No contexto do estruturalismo e do pós-estruturalismo, no final dos anos 60, os célebres textos de Roland Barthes, “A morte do autor”, e de Michel Foucault, *O que é um autor?*, tornaram-se referências sobre a morte ou desaparecimento do autor.

Como personagem moderno, produzido por nossa sociedade (com o empirismo inglês, o racionalismo francês, a fé pessoal da Reforma e sobretudo o positivismo), a pessoa do autor adquire importância e se faz presente nos grandes manuais. No entanto, afirma Barthes, “a intransitividade da narração, quando não visa agir diretamente sobre o real, está além de qualquer função a não ser o exercício do símbolo. Assim, a unidade do texto não está em sua origem, mas em sua destinação. O leitor, como homem sem história, sem biografia ou psicologia, é o que reúne em um mesmo campo todos os traços sobre os quais é constituído o texto”.⁴ Ainda segundo Barthes, “o nascimento do Leitor deve ser pago pela morte do Autor”. Para ele, a escrita é destruição de toda voz, de toda origem: essa seria a condição do texto moderno e contemporâneo, com relações em outros campos como no próprio campo da arte.⁵

Em *O que é um autor?*⁶ Foucault também se refere à linguagem e, em particular, ao discurso, analisando o momento de constituição das leis que regem os direitos do autor e, assim, da própria concepção de autor e definição da forma de propriedade que regulam os textos, livros, discursos – final do século XVIII e início do XIX. Essa forma de propriedade surge quando o autor se tornou passível de ser punido, isto é, quando os textos se tornaram transgressores, sendo, assim, historicamente posterior em relação ao que poderíamos chamar de apropriação penal. Mesmo que a função autor não se exerça de forma universal e constante sobre todos os discursos, todos esses discursos providos da função de autor comportam uma pluralidade de “eus. Torna-se falsa, assim, a tentativa de procurar o autor no escritor real como no locutor fictício”, pois “a função autor desempenha um papel de tal ordem que dá lugar à dispersão desses três ‘eus’ simultaneamente”.⁷ O fato de a escrita, hoje, ter-se libertado do tema da expressão e só se referir a si própria, sem se deixar aprisionar na forma da interioridade, faz com que se identifique com sua própria exterioridade manifesta. “E é por isso que [a função autor] deve apagar-se ou ser apagada em proveito das formas próprias aos discursos”. Entre o nome do autor que diz respeito à “ruptura que instaura certo grupo de discursos e seu modo de ser singular”, a função autor, ainda segundo Foucault, se “relaciona ao modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no contexto de uma sociedade”.⁸

São esses modos de existência e circulação, contudo, que estão, justamente, regulamentados por leis de direitos autorais. Por exemplo: no início do século XVIII, mais precisamente em 1709, a monarquia inglesa instituiu “A Statute of Anne”, tido como primeiro ato para regulamentar a autoria frente ao sistema corporativo do mercado de livreiros – impondo-se como “correção” ao monopólio, vigente desde o século XVI, da Stationers' Company, que regulamentava o direito de cópias.

Se inicialmente essas leis estavam voltadas para a relação com a reprodução, nesse período, no campo das belas artes, a assinatura do artista como indicação de seu nome de autor, sua individualização, já era prática corrente, basta lembrar a conhecida frase

escrita por Jan Van Eyck no quadro *O casal Arnolfini*, em 1434: “Johannes Van Eyck fuit hic”. De certo modo, é possível fazer uma narrativa historiográfica sobre a arte pela simples assinatura, de sua presença a seu desaparecimento, e, assim, do papel do autor. A inscrição da assinatura ou de outros signos linguísticos está, igualmente, relacionada à problemática da aplicação do modelo linguístico ao corpo pictórico, e às transformações históricas da relação entre o visível e a linguagem. Se não há lugar para assinatura em uma performance, no *Spiral Jetty*, de Smithson, ou no *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles, é porque são outras as articulações entre linguagem, ação e circunstância da enunciação. Os contratos, como os de Manzoni, Yves Klein ou Walter de Maria, por exemplo, de certa maneira não estão dissociados da assinatura como referência ao sujeito, ao nome próprio e, assim, ao estatuto do autor. Essa, porém, já é outra história...

Voltando, então, à autoria: na França, os direitos de autor foram regidos inicialmente por uma lei de 1793, oriunda do contexto da Revolução Francesa e que lhe outorgava privilégios que os homens comuns não detinham: “Os autores de escritos de qualquer gênero, os compositores de música, de pinturas e desenhistas que façam gravar quadros ou desenhos gozarão, durante a vida inteira, do direito exclusivo de vender, fazer vender, distribuir sua obra no território da República e de ceder a propriedade em seu todo ou em parte”.

Sem caracterizar necessariamente o trabalho de um artista em particular, o autor gozava de privilégios, como assinala Molly Nesbit.⁹ Mesmo sem haver separação entre obras de diferentes origens em um campo cultural bastante ampliado, a definição de autoria servia, essencialmente, para distinguir o trabalho cultural do industrial, sendo inseparáveis o trabalho cultural sobre um material e o reflexo da personalidade do autor – salvo o desenho técnico destinado à fabricação de objetos industriais. Distinção que continua vigente com a figura jurídica de domínio público, assegurando a dimensão pública e cultural desses trabalhos.

A constituição de um campo próprio para a arte, em meados do século XVIII, com o surgimento concomitante da crítica, da história da arte e da estética, acarreta uma dimensão pública da arte sem precedentes. A crescente importância dos salões, o surgimento dos primeiros museus e a atividade crítica induzem à intelectualização do olhar, deslocando a atenção essencialmente para questões pictóricas e plásticas. Por outro lado, os cânones, como regra e método, forjados nas Academias desde o século XVII, se vêem questionados pelo conceito de gênio e são considerados, por exemplo, por Diderot, entraves. Teorizado, sobretudo por Kant, como mediação entre natureza e arte, sua valorização tem como consequência a originalidade, no sentido moderno, do que é simultaneamente “novo” e “único”. Processo no qual se enfatizam a crescente individualização dos artistas e sua valorização como aqueles que introduzem rupturas, diferenças em relação ao ambiente. Sua eficiência artística, concebida como expressão

da singularidade individual do gênio – e, nesse sentido, claramente romântica –, muda os dados do contexto categorial em que a arte se desenvolve.

A ideia de invenção que daí surge, fundada na subjetividade do artista, permeia a arte moderna e acarreta profunda transformação na concepção da imitação, definição da arte erigida no Renascimento. Imitação que conjugava tanto a de modelos antigos como da natureza e que ao longo de mais de um século vai-se deslocando para a imitação dos grandes mestres¹⁰ – dando origem, por exemplo, ao que ficou conhecido como o maneirismo.

A esses deslocamentos da concepção de artista e de sua função não correspondem, contudo, modificações essenciais na lei que define os direitos do autor. É longa, contudo, a luta dos fotógrafos por seus direitos de autor, inicialmente conseguidos quando a foto trazia o reflexo ou *savoir-faire* do autor e depois incorporados em sucessivas leis que também deram cobertura a designers gráficos, tradutores, cartógrafos, construtores de software etc., etc.. Fato que vem “aculturando a indústria”, aponta Frederic Jameson, com a irrupção nos bens de consumo de uma produção de caráter estético. Em traços gerais sobre os direitos do autor, vale destacar dois fatores: a distinção do autor dos demais trabalhadores, bem como do trabalho cultural do industrial; e o fato de o direito de autor reger a economia do mercado da cultura separando-a da economia normal.¹¹

Questões que a meu ver remetem ao também célebre texto de Walter Benjamin “O autor como produtor”, de 1934. Ao discutir a relação entre tendência e qualidade ou forma e conteúdo, central em um período histórico em que a guerra se mostrava cada vez mais inevitável e diversas manifestações artísticas contestatárias se faziam presentes, Benjamin assinala que o trabalho do autor “não visa nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, à dos meios de produção”.¹² Ou seja, quanto à complexa questão da relação entre a obra e as relações sociais de produção de uma época, Benjamin enfatiza a necessidade de se perguntar sobre como a obra se situa “dentro dessas relações”. Sem dúvida, creio, são as dificuldades inerentes à avaliação da situação “dentro dessas relações” que criam o paradoxo entre as questões relativas à morte do autor e as leis que regem seus direitos.

“Artistas do mundo inteiro, paraí! Vós não tendes nada a perder, salvo vossas profissões”, dizia Kaprow no texto “A educação de Un-Artista”, de 1971, em clara evocação do Manifesto Comunista, de Karl Marx. Em sólida reflexão sobre a condição do artista e da arte na sociedade atual, nos três textos sobre o tema (1971, 1972 e 1974) Kaprow é enfático quanto às profundas mudanças nesses campos:

Tradicionalmente, o gênio-artista, criador da obra-prima, era uma analogia de Deus, O Pai, criador da vida. Um artista, uma obra original: um só Deus; uma só existência. Mas

hoje há inumeráveis artistas e reproduções. Quando o “único” é substituído pelo “grande número”, a realidade pode ser percebida como um cardápio de ilusões, transformável e substituível de acordo com as necessidades (como a luz elétrica que transforma a noite em dia).¹³

Ainda segundo Kaprow, em seu também conhecido texto “O legado de Jackson Pollock”, “jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’ [...]. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60”.¹⁴

Sem a visada materialista de Benjamin, não deixa de ser a mesma interrogação presente em suas reflexões: como a obra se situa “dentro dessas relações”, questão que, a meu ver, não pode ser descartada e está talvez no centro das transformações do próprio conceito de autor.

O surgimento e proliferação dos coletivos de artistas desde os anos 90, agrupados sobretudo em torno de ações e não de linguagens estéticas, colocam de imediato a dificuldade de identificação de seus componentes – Imaginário Periférico, Guerrilha Girls, Grupo Empreza, Urucum, etc.

Essa situação indica um deslizamento da relação entre o nome próprio e o autor. Se o nome do autor é um nome próprio, eles se encontram situados, diz Foucault, “entre os polos da descrição e da designação”,¹⁵ o nome do autor assegurando a função classificatória, tornando os textos relacionados entre si. Ainda segundo Foucault, “o nome do autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra; mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular”. E voltamos a Benjamin...

A arte moderna é permeada pela imbricação de nome próprio, inscrito na obra, e indicação de singularidade autoral, “presença num tempo histórico”, uma construção imaginária. Ou, como assinala Thierry De Duve, a modernidade tornou-se um “período da história ocidental para a qual a arte era um nome próprio”.¹⁶ Manuscritos, como logos ou mesmo espécie de anúncios, os nomes próprios dos artistas são comuns na superfície pictórica como em obras de Depero, Malevitch, Picabia, Picasso, Delaunay, Gris, Merz, Marinetti, Balla e muitos outros. Relacionado ao abandono da figuração e à gênese da pintura pura, o nome próprio inscrito como um tipo de âncora no quadro tanto coincide com a recusa da ilusão quanto nos remete naturalmente, diz Pascal Rousseau, à questão da autenticidade: “o nome é uma garantia de origem”.¹⁷

Com o R. Mutt assinado no famoso mictório ou com seus pseudônimos, Duchamp se serve, de certo modo, do nome próprio como um comentário. Pode-se também pensar nos heterônimos, como os de Fernando Pessoa, ou nos “retratos-múltiplos”, como os *30 Valérios*, de Valério Vieira, de 1901, que aludem a uma subjetividade cindida. Segundo Marie-Ange Brayer,¹⁸ depois dos anos 50, o nome próprio atravessa todos os movimentos artísticos. Da assinatura, como de Nauman, aos referidos certificados, como os de Yves Klein, ele se torna, nas mais variadas inscrições, uma instância da constituição da obra assim como questionamento da identidade, assumindo um papel performativo de negação de uma subjetividade.

Um dado que merece, talvez, ser assinalado é que o referido texto de Barthes, “La mort de l’auteur”, foi publicado no n. 5-6, do outono/inverno de 1967, da revista *Aspern*, periódico que reuniu inúmeros artistas e autores em torno do tema da subjetividade do autor como origem da obra de arte. Em *Serial Project 1*, aí publicado, Sol LeWitt, por exemplo, indica que o objetivo da obra não é instruir o espectador, mas dele exigir “seguir uma premissa preestabelecida até sua conclusão, distanciando qualquer subjetividade”.

Se Pollock afirmou certa vez “eu sou a natureza”, a partir do final dos anos 60, a busca empreendida pelos artistas de uma relação com o real – ainda que sempre como interrogação – estabeleceu ligações particulares com as situações de apresentação da obra. Ligações que, com transformações de diversas ordens, vigoram na produção atual. Quando o *métier* ou categorias não mais presidem a práxis artística, estão em questão tanto a expressão da singularidade do artista quanto a ideia de autonomia do campo arte e as visões teleológicas de uma história da arte. Estabelecem-se outras relações entre o artista, a obra e o espectador, outras relações entre as demandas institucionais e o artista, ou novas modalidades de existência e circulação da obra.

Transformações que permeiam a própria instabilidade do conceito de arte, sem, contudo, eliminar certa separação da economia que rege os direitos dos autores e a economia geral. Daí talvez o paradoxo entre a precisão de leis regulando os direitos de propriedade do autor e seu desaparecimento como centro fundador da obra.

*** Glória Ferreira é crítica de arte, curadora e colaboradora da Escola de Belas Artes da UFRJ.**

¹ LYOTARD, J. -F. *Les Immatériaux*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985, p.101.

² MALLARMÉ, S. “Variations sur un sujet”. In: *Revue Blanche*, fevereiro-novembro 1895, setembro 1896. Apud “Qu'est-ce qu'était un auteur?”. In: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 36, verão 1991, pp. 101-122. Molly Nesbit.

³ DUCHAMP, M. “Le processus créatif” (1957). In *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1975 (org.) Michel Sanouillet.

⁴ BARTHES, R. “La mort de l'Auteur”. In: *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

⁵ Contudo, talvez caiba aqui observar que é justamente nos anos 60 que se constitui o chamado Cinema de autor, com o Novo Realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, tendo a força

subjetiva como matéria-prima, diferenciando-se, assim, do cinema clássico, que já introduzira de certa maneira um autor coletivo sob o domínio das corporações. Como política dos autores, o termo cunhado pelo *Cahiers du cinéma* indicava a tendência do cinema a ser não mais centralizado em torno de ações espetaculares e intrigas dramatizadas, mas como compromisso com reflexões sobre a vida social. Reflexão que marca um estilo desenvolvido por seu autor e revela uma visão de mundo, uma expressão individual que conclama o espectador a posicionar-se.

⁶ FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2002.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ NESBIT, M. “Qu'est-ce qu'était un auteur?” In: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 36, verão 1991, pp. 101-122.

¹⁰ Ver BYINGTON, E. *Projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

¹¹ Ver NESBIT, M. Op. cit.

¹² BENJAMIN, W. “O autor como produtor” (1934). In *Obras Escolhidas*, v. I, “Magia e técnica, arte e política”. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹³ KAPROW, A. *L'art et la vie confondus*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ FOUCAULT, M. Op. cit.

¹⁶ DUVE, T. D. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Editions de Minuit, 1989.

¹⁷ ROUSSEAU, P. “Inscrire son nom dans la modernité”. In: *Exposé*, n.1, primavera-verão 1994, pp. 54-73.

¹⁸ BRAYER, M.-A. “Du sujet aux identités nominales: enquête sur le propre des noms”. In: *Exposé*, n.1, primavera-verão 1994, pp. 4-35.