



## O DIREITO AUTORAL APREENDIDO PELA CITAÇÃO / UMA OUTRA HISTÓRIA DO SÉCULO XX

Pascale Cassagnau

“De certa maneira, a reprodução forma duas fotografias – uma foto por debaixo de uma outra foto. Para mim, trata-se de um meio de se criar uma metáfora no qual duas imagens são sobrepostas ao invés de justapostas. Isso permite uma leitura alegórica da obra. É uma das atividades que mais me satisfaz. Para mim, a foto é sempre mágica, e essa dupla fotografia é ainda mais mágica.” (Sherrie Levine)

“Autor: devemos ‘conhecer’ os autores; inútil saber seus nomes” (Flaubert,  
*Dicionário das ideias feitas*)

“Enquanto os escritores frequentemente se deram outros nomes ou outras personalidades, os críticos foram muito mais cautelosos sempre que se tratou de ser criativo na atribuição das obras. Isso se deve ao fato de que a noção de autor funciona ainda como um mito e um tabu, e se prender a ela confere, normalmente, tanto àquele que ousa tal prática como aos leitores que a testemunham, o sentimento culpável de uma transgressão, sentimento ligado a uma rígida concepção da história literária que já cumpriu seu tempo e merece ser revista.” (Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d’auteur?*)

Em seu saboroso artigo intitulado *Plágio por antecipação* (2009), Pierre Bayard faz do anacronismo um método de análise da literatura ou da arte (Fra Angelico plagiou a técnica desenvolvida alguns séculos depois por Jackson Pollock, Sófocles copiou Freud, Voltaire copiou Conan Doyle e Kafka copiou Beckett) para estabelecer ressonâncias entre os textos a partir da figura do plágio. Delito que repousa sobre um empréstimo de uma ideia ou de um texto sem o conhecimento de seu autor, o plágio sinaliza tanto uma semelhança entre duas entidades quanto uma sutil diferença que indica que o texto de empréstimo não pertence ao contexto no qual aparece. Pierre Bayard opta por evidenciar essa dissonância ao tratar do plágio por antecipação, indicando uma problemática estética fundamental: o empréstimo, a citação, o jogo de referências comprovadas. Haveria, de certa forma, autores que se

inspirariam em obras posteriores. Esta ficção teórica vem contradizer a definição jurídica de autor (mas é aqui que Pierre Bayard se aplica), segundo o Código de Propriedade Intelectual, que se apoia nas leis de 11 de março de 1957 e de 3 de julho de 1985. Segundo o artigo L.111-1: “*O autor de uma obra intelectual goza sobre esta obra, pelo simples fato da criação, de um direito de propriedade imaterial exclusivo e oponível a todos.*” (Cabe lembrar os limites e exceções do direito de representação ou de reprodução em casos de: representação privada e gratuita em âmbito familiar; cópia ou reprodução reservada a uso estritamente privado; publicação de uma citação justificada em plano pedagógico ou científico).

As ficções literárias de Pierre Bayard – principalmente *Como falar dos livros que não lemos?* e *Et si les œuvres changeaient d’auteur?* – abordam de modo irreverente as sérias noções de identidade do leitor e do autor, a definição de direito autoral, os mecanismos de criação e de memória. Seus escritos colocam em perspectiva a recorrência do modo do empréstimo, da referência como modo de criação e processo estético, ao longo da história da literatura e das artes: citações, *remakes*, cópias e *reprises* representam as operações principais. Esses jogos de referência e de assinatura são comuns na história da pintura: Picasso e Braque se divertiam em trocar suas assinaturas no verso de quadros muitas vezes pintados a quatro mãos. É importante, aliás, fazer a distinção entre os diversos regimes de empréstimo ou de apropriação, conforme os campos artísticos, pois cada um deles implica uma lógica diferente: o *remake* no cinema, o plágio na literatura, a *reprise* e a variação na música.

De fato, enquanto o cinema é uma espécie de *ready-made* para artistas como Elise Tack, Cindy Bernard, Angela Bullock e Douglas Gordon, que exploram o fora-de-quadro de certos filmes e o potencial ficcional próprio a cada universo filmico, o *remake* constitui um problema propriamente cinematográfico que se confunde com sua história. O *remake* é uma figura de amplificação do cinema por ele mesmo, desde a criação dessa nova arte, aparecendo também precocemente em cineastas como Hitchcock, Gus van Sant, Brian de Palma e David Lynch. Recomposto e reproduzido exatamente de forma idêntica, plano a plano e diálogo a diálogo, o *Psicose* de Gus van Sant (1998) segundo *Psicose* de Hitchcock é uma máquina de interpretação que mobiliza a perspicácia do espectador para encontrar o interstício de uma diferença, na cena central do assassinato. Em David Lynch, a reciclagem de sons e de imagens de

uma série de televisão abortada se tornou o filme *Cidade dos sonhos*. Em Brian de Palma, é a arte da *reprise* que funda toda a obra do cineasta.

Na indústria hollywoodiana do cinema, a lógica do *remake*, das diferentes versões e variações de roteiro corresponderia a uma lógica econômica de distribuição dos filmes. Como escreve Brice Dellsperger:

*Os remakes são estilhaços de filmes, cenas arrancadas de seus conjuntos, como momentos que, em busca de autonomia própria, são levados a se completar no tempo. Eles tomam a aparência de clichês, de sequências banais e características da cultura de massa, do cinema, da televisão.*

O artista evoca aqui a relação quase vampírica com as imagens originais, obras que geram por sua vez outras configurações.

O domínio da criação moderna e contemporânea é atravessado pela recorrência de práticas e de usos críticos da citação (parcial ou integral), das vanguardas do início do século XX à Pop Art e aos dias de hoje. O *remake*, que é uma forma recorrente no espaço da arte contemporânea, constitui um de seus lugares comuns, vizinho ao processo de apropriação próprio a Sherrie Levine, Elaine Sturtevan, Mike Bidlo e também ao coreógrafo Jérôme Bel (o tema é tratado em sua peça *Véronique Doisneau*), artistas que praticam *remakes* de obras fundadoras da modernidade do século XX.

Rosalind Krauss retrçou com perfeição o contexto estético de tais operações, restituindo o conjunto das abordagens desses artistas dos anos 80 na perspectiva pós-moderna e pós-estruturalista: refazer o mesmo, repetir e reproduzir elementos, é o que instaura um novo regime da representação, pela multiplicação de cópias sem original.

Ao longo do século XX, a noção de autor conheceu definições de geometrias variáveis, até ser radicalmente questionada no final dos anos 60. Michel Foucault descreveu o autor como função e como ficção jurídica, em *O que é um autor?* (1969):

*“A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina e articula o universo dos discursos; ela não se*

*exerce da mesma maneira sobre todas as civilizações; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que diferentes classes de indivíduos podem ocupar.” (p. 831)*

No campo da filosofia, ele atribui à noção de autor funções jurídicas e sociais, apagando seus antigos valores metafísicos herdados de uma concepção romântica da noção de autor.

O Estruturalismo – segundo a vertente de Claude Lévi-Strauss (“existem apenas as estruturas”) ou a de Roland Barthes (“a morte do autor”) – e a lei convergem assim para aguçar a noção de autor como uma função (a função-autor) e uma ficção jurídica. Aos olhos da lei, o autor é aquele que o direito decide reconhecer como tal.

A noção de autor foi objeto de uma desconstrução teórica no campo da arte, desde o início do século XX. Na linhagem de escritores como Pessoa e Borges, os apropriaacionistas contemporâneos (especialmente a Collection Devautour, os Bad Beuys, a Société Réaliste e o Critical Art Ensemble) colocaram desde cedo em questão tanto a noção de autor quanto a autoridade da assinatura que autentica e atribui valor mercantil na economia do mercado de arte. Além disso, eles reivindicam a singularidade da cópia *ready-made* e a recusa da assinatura, preferindo por vezes o anonimato de uma sigla, logo ou entidade coletiva.

Muitos artistas, como Julien Crépieux, Dennis Adams, Pierre Huyghe, Pierre Bismuth, Olivier Bardin, Candice Breitz, Daniel Pflumm, Claude Closky, Elaine Sturtevan, Camille Henrot, Sherrie Levine e Wang Du, presentes nas coleções do CNAP, se inscrevem nesta linhagem apropriaacionista, no contexto da cultura mediática e da cultura digital, verdadeira ecologia das imagens. Colagens,

empréstimos, citações, *remakes*, copiar-colar representam os principais tratamentos das imagens.

Esses artistas podem não ser objeto de suspeita quanto à fabricação do falso artístico mas, aos olhos da lei, estão todavia implicados no âmbito da falsificação. De

fato, a apropriação de uma obra protegida pela lei é considerada ilegal a menos que seja autorizada por seu autor (três artigos do Código de Propriedade Intelectual definem a falsificação: Art. L. 122-4 CPI; Art. L. 335-2 al 1º CPI; Art. L.335-3 CPI).

Diante dessas prerrogativas da propriedade intelectual e do direito autoral, algumas medidas foram testadas sob a forma de condições de exceção – “*fair use*” ou utilização razoável, no âmbito anglo-saxônico do *copyright*–, condições que não anulam o direito de autor e sim organizam o quadro das jurisprudências. O “*fair use*” é abordado no título 17, artigo 107 do Copyright Act de 1976, assim redigido:

*“Não obstante as disposições do artigo 106, a utilização razoável de uma obra protegida pelo direito de autor, incluindo a reprodução em cópias ou fonogramas ou por qualquer outra forma especificada neste artigo, para fins de crítica, de comentário, de reportagem de notícias, de ensino, de formação ou pesquisa, não constitui uma infração no direito de autor. Para determinar se a utilização de uma obra em um determinado caso é razoável, os fatores seguintes devem especialmente ser considerados: 1) o propósito e o caráter da utilização, e, especialmente, sua natureza comercial ou sua natureza educacional sem fins lucrativos; 2) a natureza da obra protegida por lei; 3) a quantidade e a importância da parte utilizada em relação ao todo da obra protegida por lei; 4) o impacto da utilização no mercado potencial da obra protegida por lei.”*

Nota-se que essas linhas acima reproduzidas não constituem regulamentações estritas mas apenas indicações diretivas. O juiz conserva então uma importante margem de manobra interpretativa, e o *fair use* se revela mais suave que a gestão das exceções no direito autoral francês. No direito francês, cada exceção é objeto de uma disposição específica, no escopo do artigo L. 122-5 do CPI. Ademais, a natureza da utilização (comercial ou cultural) é aqui indiferente, ao contrário do direito americano. Caso a reprodução por apropriação não se encaixe em nenhuma das hipóteses do artigo L. 122-5 do CPI, uma autorização é necessária, qualquer que seja o modo de exploração. No entender do direito autoral atual, nenhuma garantia absoluta pode ser oferecida aos criadores que praticam uma arte de apropriação. Para se manter nos limites legais, autorizações devem ser solicitadas. É igualmente

possível ter assinaturas isentando de responsabilidade o artista, que se compromete então a conservar as autorizações necessárias. Caso contrário, ele deve assumir sozinho as consequências financeiras e jurídicas do processo. Tudo está inscrito, portanto, dentro da lógica de gestão do risco.

Apesar disso, sustentar esses artistas – o que é uma parte importante da criação contemporânea, na França e no exterior – continua sendo uma questão de defender a liberdade de criação e de militar para que ela seja considerada uma exceção suplementar no direito autoral (por exemplo: O ato de apropriação dá origem a uma nova obra que possui uma identidade específica, distinta da obra primeira de referência ou de empréstimo. A noção de “expressão criadora” poderia ser invocada para justificar a arte de apropriação). Sustentar essa nova exceção seria praticar o que os juristas chamam de “uma defesa de ruptura”, visando aqui recolocar em questão a hegemonia do direito autoral na “sociedade da informação”. Muitas são as tomadas de posição já adotadas nesse sentido, reativando o debate sobre o direito autoral no contexto da internet e das autovias da informação e reforçando a posição dos artistas, a favor de um questionamento do estatuto tradicional de autor.

O desenvolvimento da cultura de uma Copyleft Attitude – licença livre para *softwares* – é um desses posicionamentos (ver os escritos de Antoine Moreau na França). Podemos mencionar igualmente o texto de Laurence Lessig sobre a “*Culture libre*”, que retraça a edificação do *copyright* a partir da institucionalização de domínios de difusão considerados “piratas” no momento de sua criação (impressão/edição, rádio, televisão).

**Pascale Cassagnau** é doutora em história da arte e crítica de arte. Responsável pelos fundos audiovisuais e novos meios do Centro Nacional de Artes Plásticas (CNAP). Collaboradora regular da Art Press. Autora, entre outros livros, de: *Future Amnesia: Enquêtes sur un troisième cinéma; Un pays supplémentaire; Intempestif, Indépendant, Fragile. Marguerite Duras et le cinéma d'art contemporain; Apichatpong Weerasethakull, Une théorie des objets personnels.*

Com vívidos agradecimentos a Judith Ickowicz, doutora em direito cujas pesquisas e tese abordam o direito apreendido pela arte contemporânea, por sua releitura e suas observações.