

10 Linha invisível de montagem

Entre as primeiras grandes discussões teóricas a respeito da fotografia, podemos situar a questão: “Fotografia é arte?”¹

Aparentemente ultrapassada, parece ter sido plenamente respondida como: “Sim, fotografia é arte!”

Ultrapassada ou substituída? Libertos do realismo pela própria fotografia, os vanguardistas da virada do século XX, através de inúmeros rompimentos ideológicos e estéticos, deslocam tal discussão, do eixo das técnicas e da materialidade, para o eixo conceitual. Passa-se a questionar: “O que é arte?”².

Relembrando o proposto no capítulo “Mulheres, biscoitos e niilismo”, podemos afirmar que na esteira destes rompimentos, a fotografia passa a ser experimentada como forma de expressão artística distinta das demais. Os esforços autorais empreendidos por influentes fotógrafos do início do século XX tinham como objetivo desenvolver linguagem própria desta técnica emergente – a fotografia, linguagem esta impossível de ser operada por outros meios que não os fotográficos.

¹ Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, faz excelente síntese das primeiras discussões a respeito da fotografia: “Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas - ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas -, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. Nisso, essa imagem “aqueiropoieta” (sine manu facta, como o véu de Verônica) se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista” (1993: 27).

² Mais adiante, Dubois explicita esta mudança de paradigma: “No mesmo espírito, veremos florescer ao longo de todo o século XIX uma argumentação que pretende que, graças à fotografia, a prática pictural poderá doravante adequar-se àquilo que constitui sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma *libertada* do concreto, do real, do utilitário e do social” (Idem: 31).

Esta consolidação enquanto linguagem irá sugerir o caráter axiomático da afirmação: “fotografia é arte”. Tal afirmação parece garantir que o “sujeito fotógrafo” possui habilidades raras, próprias do âmbito do sensível. Este sujeito teria a capacidade de compreender melhor que os demais os mecanismos de significação necessários para traduzir o “mundo real” em imagens. Sua obra³ seria, portanto, a articulação subjetiva e inquestionável de seu discurso: “a visão do artista”.

Se abandonarmos o plano das generalizações, tal noção deixará de ser impositiva. A possibilidade de ser a fotografia uma forma de expressão artística, não garante por si só, que seja arte todo resultado oriundo do processo fotográfico.

Do ponto de vista cultural, enquanto indivíduos que compartilham o mesmo sistema de códigos, tanto fotógrafo quanto espectador têm a mesma capacidade de interpretar os elementos que compõem as imagens, portanto, os dois operam a linguagem fotográfica. Do contrário, os únicos que enxergariam sentido nas fotografias seriam os próprios fotógrafos. A diferença entre “fotógrafos” e “não-fotógrafos” está no conhecimento dos princípios necessários para produção de imagens a partir da técnica fotográfica. Aprender tais princípios não implica ter “sensibilidade artística” mais apurada que os demais. Tal sensibilidade, se possuída, somente pode ser confirmada quando este sujeito se dispõe ao desafio de exercitá-la. Em suma, saber ajustar a abertura do diafragma e a velocidade do obturador, além de dominar as regras de composição não credencia alguém como artista. Ao contrário, os processos de legitimação deste credenciamento são extremamente mais complexos, variando incessantemente em relação à época e à cultura em que se dão.

O nó górdio de tais considerações encontra-se justamente na utilização do termo “arte”. A amplitude que o conceito possui torna extremamente difícil recorrermos a ele sem sermos obrigados a fazer incontáveis ressalvas. Para evitar

³ Em “O que é um autor?”, Michel Foucault demonstra como a noção de obra é bastante mais complexa: “... Ora, é preciso imediatamente colocar um problema: ‘O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos essa obra se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?’ Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de ‘obra’? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas.

Mas suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? (...)” (2006:269).

a tortuosidade desta jornada, ao analisarmos o caráter dos ensaios veiculados pela revista, proponho a diferenciação entre os conceitos de “processo criativo autoral” e “processo comercial de produção coletiva”. Para tanto, procurarei demonstrar que o exercício da “função autor”, como entendida por Michel Foucault em “O que é um autor?” (2006), é o principal fator responsável pela distinção destes dois processos. No primeiro ela é exercida; no outro, não.

Foucault não encara o autor como indivíduo criador, mas principalmente como função social historicamente definida. O caráter funcional de sua abordagem nos é bastante útil, pois permite esquivar da tarefa de analisar os ensaios da revista por meio de critérios provenientes do campo da crítica de arte. Em outras palavras, longe de querer contribuir para discussão ontológica da arte, minha intenção é apenas demonstrar que a *Playboy*, como estratégia magicaturística de distinguir-se⁴ editorialmente, traveste seus ensaios com roupagem “artística”. Isto é, os ensaios parecem produzidos sob os princípios de um suposto “processo criativo autoral”, mas sem que a função autor seja de fato exercida.

Os esforços da revista em simular o esquema artista (fotógrafo) – musa inspiradora (modelo), bem como, o fato de o “nu” ser tema recorrente nas artes desde a Antigüidade, não são suficientes para enquadrar seus ensaios em categoria diferente da comercial. É verdade que os ensaios da *Playboy* se apropriam dos mesmos significantes utilizados em certas propostas artísticas. Porém, por esta apropriação ocorrer em um contexto comercial de produção, os significados resultantes não têm o mesmo caráter simbólico que teriam em um contexto autoral.

⁴ Segundo Foucault, “(...) Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*” (2006:273).



Imagem 22: Francisco Goya – *La Maja Desnuda*, 1797-1800

Em *La Maja Desnuda* (acima), do pintor espanhol Francisco Goya, podemos elencar os seguintes elementos: “visão subjetiva”⁵, ambiente íntimo, luz suave, modelo nua deitada, enquadramento horizontal, orientação do corpo seguindo o sentido da leitura (esquerda-direita) conduzindo o olhar do espectador ao olhar da modelo. A modelo explicita relação de cumplicidade com o artista ao encará-lo enquanto ele a retrata.



Imagem 23: Claudio Elizabetsky – Andréa Veiga, 1988

⁵ Termo também conhecido em fotografia como “câmera subjetiva”. Situação na qual o autor, ou narrador, interage com os demais personagens da cena e proporciona ao espectador este ponto de vista. No caso em questão, a modelo encara o artista como se encarasse o próprio espectador.

Os significantes presentes em imagens emblemáticas como esta são largamente reproduzidos nos ensaios da *Playboy*. Não são releituras ou abordagens inovadoras empregadas na busca de produzir significados diferentes. Ao contrário, os ensaios apropriam-se de tais significantes para poder usufruir da notoriedade que tais representações alcançaram.



Imagem 24: Sandro Botticelli, O Nascimento da Vênus – Bob Wolfenson, Tatiana Issa



Imagem 25: Diego Velásquez, La Venus del espejo – Bob Wolfenson, Françoise Forton

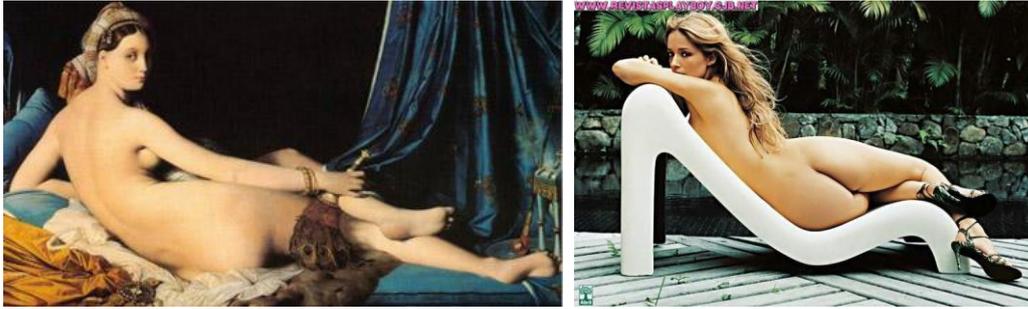


Imagem 26: Jean-Auguste Ingres, *Grande Odalisque* – Jerome Sainte-Rose, Luciana Vendramini

Estas apropriações não se restringem a obras pictóricas. Buscam-se referências também na fotografia de moda, no cinema ou mesmo em imagens de ensaios anteriores. Ocorre que certas situações se mostram bastante “eficientes”. Com isto, intuitivamente ou não, o fotógrafo não hesita em utilizá-las repetidamente. Nos exemplos a seguir, J.R. Duran se utiliza das mesmas poses nos ensaios de Tássia Camargo em 1985, Luciana Vendramini em 1987 e Hortência em 1988.



Imagem 27: J.R. Duran – Tássia Camargo, 1985



Imagem 28: J.R. Duran – Luciana Vendramini, 1987



Imagem 29: J.R. Duran – Hortência, 1988

Estas mesmas soluções são retomadas em 1990 por Bob Wolfenson:



Imagem 30: Bob Wolfenson – Mônica Fraga, 1990

Há outras abordagens muito recorrentes. São posições que em geral evidenciam certas partes do corpo, como os seios ou as nádegas, tornando-as protuberantes ou rijas.

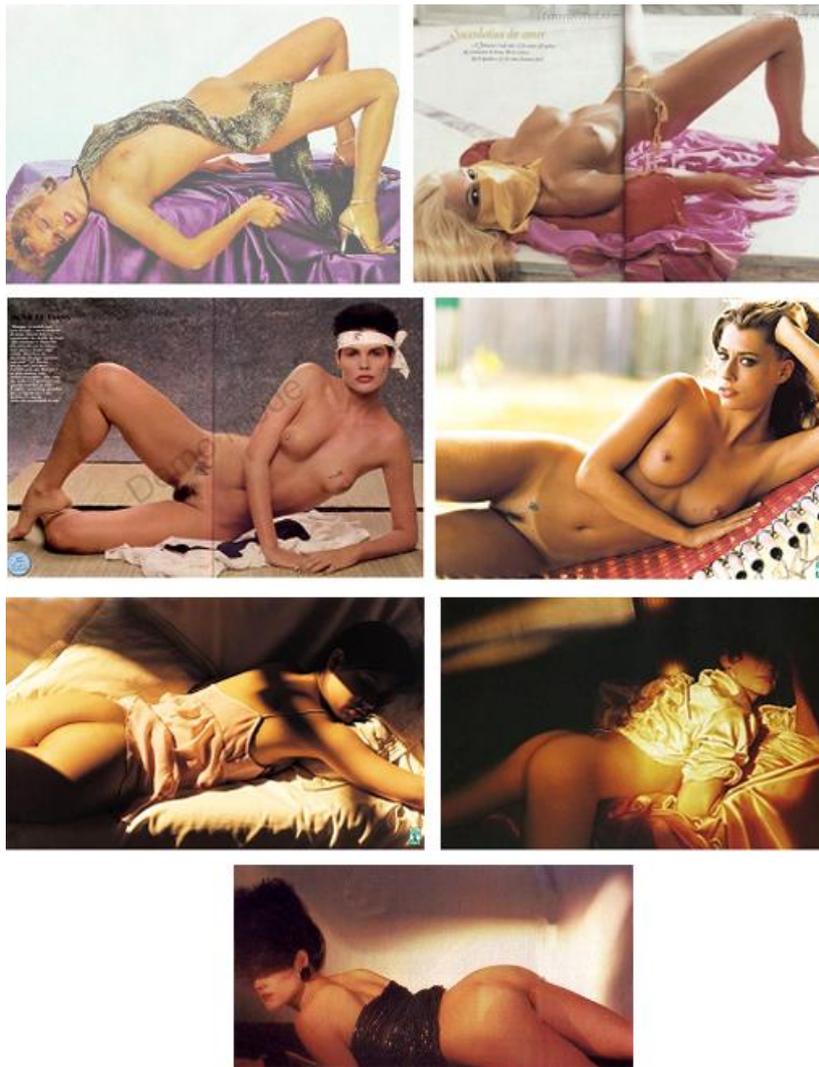


Imagem 31: exemplos de abordagens recorrentes

Ao recorrer regularmente às mesmas soluções estéticas e às mesmas referências, os ensaios produzidos sob os critérios de “processos comerciais de produção coletiva” traduzem resultados homogêneos, carentes de subjetividade autoral e submetidos a tendências gerais de moda e costumes.

Processo semelhante ocorre no meio jornalístico, em relação ao modo como são pautadas as matérias. Bourdieu define tal processo como “circulação circular da informação”:

As escolhas que se produzem na televisão são de alguma maneira escolhas sem sujeito. Para explicar essa proposição talvez um pouco excessiva, invocarei simplesmente os efeitos do mecanismo de circulação circular a que aludi rapidamente: o fato de os jornalistas, que, de resto, têm muitas propriedades comuns, de condição, mas também de origem e de formação, lerem-se uns aos outros, verem-se uns aos outros, encontrarem-se constantemente uns com os outros

nos debates em que se revêem sempre os mesmos, tem efeitos de fechamento e, não se deve hesitar em dizê-lo, de *censura* tão eficazes – mais eficazes mesmo, porque seu princípio é mais invisível – quanto de uma burocracia central, de uma intervenção política expressa (1967: 35).

Os ensaios da *Playboy* não nascem da concepção autônoma de um “artista fotógrafo”, preocupado em desenvolver questionamentos autorais através da temática do “nu”. Ao contrário, na “linha de montagem” da revista, cada profissional envolvido na produção destes ensaios é altamente especializado na função que exerce. De modo semelhante, as etapas de produção são precisamente segmentadas, ocorrendo em momentos totalmente distintos. A função do fotógrafo passa a ter caráter fundamentalmente executivo em vez de “poético”.

Opto por utilizar o termo “poético” de modo a poder explorar seu sentido etimológico, do grego *poiésis*, criação. Isto não significa afirmar que produzir ensaios para *Playboy* não exija enorme criatividade, mas adoção de “poético” no lugar de “criativo” se dá pela necessidade de marcar a diferença entre criar novas soluções e utilizar as mesmas soluções com novas “roupagens”.

Analisando os contextos autoral e comercial é possível notar diferenças fundamentais na atividade desempenhada pelo fotógrafo. Podemos classificar estas diferenças em quatro categorias: “autonomia autoral”, “comprometimento ideológico”, “experimentação estética” e “liberdade crítica”.

10.1

Autonomia autoral

Em processos comerciais de produção coletiva a autonomia dos partícipes é reduzida a pequenas decisões contextuais. Cada profissional é responsável pelas decisões pertinentes à sua área de atuação, segundo regras gerais que formatam o produto editorial. Algumas destas decisões podem ser tomadas em conjunto, sendo que em certos casos, devido a seu caráter holárquico, transitarão por intrincada mediação entre os agentes até que se chegue à palavra final.

As decisões comerciais seque prerrogativas muito distintas das ocorridas em processos criativos autorais. Isto porque são tomadas com o objetivo de reproduzir o modelo que inspira o produto midiático em questão. Já no contexto autoral o projeto como um todo é idealizado por seu autor – ou autores, no caso de co-autorias. Sendo assim, os envolvidos na execução deste tipo projeto estão

submetidos às determinações deste(s) autor(es). As palavras finais serão construídas com base nos critérios definidos por este(s) indivíduo(s).

Nada impede que processos criativos autorais possam ser geridos coletivamente, como ocorre comumente no cinema e em algumas outras propostas artísticas. Contudo, diferente dos processos comerciais, o que determina as tomadas de decisões não é a repetição de modelos previamente bem-sucedidos no mercado. Em síntese, o empreendimento autoral objetiva à “criação”. Entenda-se por criação alguma descontinuidade, ainda que sutil, no panorama conceitual ao qual se pretende contribuir, de modo que o resultado seja a produção de novos sentidos no sistema simbólico em que a obra está inserida.

No contexto comercial não há sujeito a quem se possa atribuir a autoria discursiva. Daí seu caráter impessoal, pasteurizado (ou normatizado), alijado de singularidade. Como observa Foucault, a função “autor” não é exercida:

(...) O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem um autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem um autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (2006:274).

Sob este prisma, podemos afirmar que o ensaio da *Playboy* tem um fotógrafo, não tem um autor. Isto nos leva à próxima questão: justamente por não existir alguém que exerça a função “autor”, inexiste a exigência de comprometimento ideológico por parte dos que produzem tais ensaios.

10.2 Comprometimento ideológico

Em processos comerciais de produção coletiva não é necessário que todos comunguem os valores e conceitos praticados pela instituição a que estão submetidos. Devido ao caráter executivo e não-poético de suas atividades, os participantes, não se sentem responsáveis pelo resultado final. Em contrapartida, no processo criativo autoral, o resultado traduz os valores defendidos pelo autor. Em geral, suas obras “dialogam” entre si. Constituem continuações, revisitações ou negações de questões que o mesmo julga fundamentais. Em certos casos,

podendo ser as ferramentas discursivas por intermédio das quais este autor milita nas mais diversas áreas.

Essas diferenças talvez se relacionem com o seguinte fato: o nome do autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (Foucault, 2006: 273).

Vejamos, por exemplo, a forma como Robert Mapplethorpe, nos anos 80, milita nas questões relativas ao universo homossexual. Em virtude de seu caráter transgressivo, sua obra entra em sintonia com as diversas correntes discursivas responsáveis por trazer tais questões à tona.

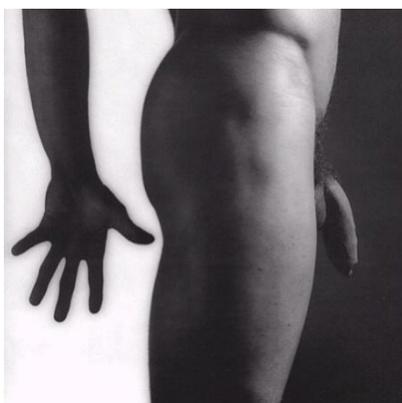


Imagem 32: Robert Mapplethorpe – sem título, 1981

Não se trata apenas de emitir opinião crítica. Ao assumir atitude política, o autor⁶ coloca em xeque sua credibilidade. Seu espaço de atuação passa a ser “moldado” concomitantemente por reações de adesão e resistência. A relação de forças entre estas tanto pode legitimar como inviabilizar propostas futuras. A obra de Mapplethorpe se faz presente tanto em museus e galerias de arte quanto em tribunais.

⁶ Tal noção de autor precisa ser contextualizada historicamente. Foucault nos lembra que: “(...) Os textos, os livros, os discursos começaram ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores (...)” (2006:274).

10.3 Experimentações estéticas

Neste ponto é preciso nos afastar temporariamente do caráter funcional da análise, para propor algumas considerações de ordem crítica. Não se trata, contudo, de tentar encontrar valores absolutos de o que é ou não é artístico. Em verdade, a intenção deste afastamento é tão somente demonstrar por parâmetros concernentes também à práxis, o quão antagônicos são os dois tipos de processo.

As representações imagéticas resultantes de processos comerciais de produção coletiva tendem a seguir aquilo que é culturalmente convencionado como “certo ou errado”. Os profissionais envolvidos têm a obrigação de conhecer as regras constitutivas e regulatórias de sua área. Assim, o produtor de figurino precisa saber os elementos que estão de acordo com as tendências da moda, bem como saber combinar estes elementos, adequando-os às características da linguagem em questão. O mesmo é válido para cabelos e maquiagem. No caso do fotógrafo, além de as fotos terem que respeitar princípios convencionais de composição e direção, alguns cuidados em relação às partes do corpo mostradas ou às situações cênicas precisam ser observados de modo a não infringir a noção de “bom gosto” adotada pela revista.

No processo autoral criativo a intenção é justamente a oposta: exercitar ao máximo as “experimentações estéticas”. O autor (fotógrafo) busca, através destas experimentações, elaborar uma linguagem própria, ou seja, trabalhar com o regime de códigos fotográficos de modo idiossincrático. É isto que lhe confere uma assinatura estilística. Esta busca consiste em transgredir, inventar, reformular, ir além das regras convencionais. Mas ao mesmo tempo espera-se dele que mantenha certa coerência conceitual, refletida no arcabouço de traços diacríticos que proporcionam unidade e distinção a seu modo de expressar e o definem criticamente como autor. Do contrário tornar-se-ia muito difícil reconhecer o autor em sua obra. E vice-versa.

Não se trata simplesmente de inovação estética, no sentido de se adequar a tendências. Ao contrário, é possível inclusive alcançar alteridade recorrendo a regras convencionais. Entretanto, ao menos a intencionalidade com que se manipulam tais regras necessita ser distinta. De outra forma, constituiria pastiche.

O simples fato de os ensaios da *Playboy* possuírem a assinatura de nomes consagrados de mercado não os torna autorais. Neste sentido, podemos analogicamente observar o proposto por Foucault sobre como a crítica literária legitima o autor, relacionando seus mecanismos aos quatro princípios estabelecidos por São Jerônimo, para “identificar legitimamente os autores de várias obras”:

O nome como marca individual não é suficiente quando se refere à tradição textual. Como, pois, atribuir vários discursos a um único e mesmo autor? Como fazer atuar a função autor para saber se se trata de um ou de vários indivíduos? São Jerônimo fornece quatro critérios: se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos). Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas) definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função do autor (2006: 277).

As contradições entre o “fazer” comercial e o “fazer” autoral sugerem que a função autor em contextos comerciais pode apenas ser simulada, nunca plenamente atuada. Isto porque a concepção de o autor enquanto unidade torna-se impraticável se o processo produtivo se caracterizar justamente pela segmentação.

10.4 Liberdade crítica

Os procedimentos adotados em processos comerciais de produção coletiva resultam na restrição da “liberdade crítica” dos envolvidos. A conclusão do trabalho possui prazo determinado para ocorrer e os resultados são avaliados pragmaticamente. O ensaio é considerado bom se em um primeiro momento estiver de acordo com os postulados estéticos da revista e em seguida se atingir ou superar os objetivos editoriais previstos. Vejamos a crítica de Bourdieu a esse respeito:

(...) hoje, cada vez mais, o mercado é reconhecido como instância legítima de legitimação. Vemo-lo em bons termos com essa outra instituição recente que é a lista de *best-sellers*. Eu ouvia ainda esta manhã no rádio um apresentador comentar em tom doutoral o último *best-seller* e dizer: ‘a filosofia está na moda esse ano, já que O mundo de Sofia vendeu 800.000 exemplares’. Ele dava como veredito absoluto, como julgamento definitivo, o veredito das cifras de vendas. Por meio do índice de audiência, é a lógica do comercial que se impõe às produções culturais. Ora, é importante saber que, historicamente, todas as produções culturais que considero – e não sou o único, espero – que certo número de pessoas considera como as produções mais elevadas da humanidade, a matemática, a poesia, a literatura, a filosofia, todas essas coisas foram produzidas contra o equivalente do índice de audiência, contra a lógica do comercial. Ver reintroduzir-se essa mentalidade-índice-de-audiência até entre os editores de vanguarda, até nas instituições científicas, que se põem a fazer marketing, é muito preocupante porque isso pode colocar em questão as condições mesmas da produção de obras que podem parecer esotéricas, porque não vão ao encontro das expectativas de seu público, mas que, com o tempo, são capazes de criar seu público (1997: 37).

No processo criativo autoral, ainda que haja preocupação com a repercussão da obra junto ao público e à crítica especializada, o autor não é obrigado a fazer concessões. Ele considera sua obra finalizada no momento em que acredita ter alcançado o resultado pretendido. Trata-se uma decisão de foro íntimo, revogável a qualquer momento.

Ainda no sentido de ressaltar os antagonismos entre autoral e comercial, devemos observar as questões da imposição temática e da determinação de prazos. Bourdieu acredita que sob tais condições, também presentes na formatação de programas de televisão, é impossível desenvolver qualquer reflexão crítica mais profunda:

Mas volto ao essencial: afirmei ao começar que o acesso à televisão tem como contrapartida uma formidável censura, uma perda de autonomia ligada, entre outras

coisas, ao fato de que o assunto é imposto, de que as condições da comunicação são impostas e, sobretudo, de que a limitação do tempo impõe ao discurso restrições tais que é pouco provável que alguma coisa possa ser dita (1997: 19) .

Em contextos comerciais, prazo e tema sofrem pouca ingerência daquele que assina como autor - no caso, o fotógrafo - as etapas de edição, manipulação e diagramação do material, posteriores à sessão fotográfica, nas quais o material bruto será lapidado. Tal fato contraria a noção de autor, inclusive sob seu aspecto jurídico, pois a legislação que define direitos autorais dispõe que alterações no conteúdo da obra apresentem anuência do autor, mesmo nas situações em que os direitos de exploração comercial do material tenham sido cedidos a terceiros. Se existe acordo, ao menos tácito, entre fotógrafo e revista para que semelhante prática seja habitual em todos os ensaios, deparamo-nos com forte indício de que a função-autor não seja exercida nem mesmo do ponto de vista legal.

Em processos criativos autorais, esta prática tão corriqueira no contexto comercial é tida como aviltante. Como exemplo, consideremos a capa da revista *Bravo!* na edição nº 31, de abril/2000. Nela, fazendo referência à matéria sobre o trabalho do fotógrafo Sebastião Salgado, foi publicada uma foto, originalmente de orientação horizontal, que após o corte executado na diagramação adquiriu orientação vertical.



Imagem 33: Fotografia original (esquerda) – utilização na capa (direita)

Em entrevista veiculada pelo *site Photosynthesis*, o autor se manifesta da seguinte forma:

Não gosto de cortes, prefiro as fotos in natura, como foram feitas. Essa que vc fala... vamos conferir, não estou bem lembrado. Nos dirigimos ao local onde a foto

se encontrava e imediatamente Salgado se relembra da capa e do corte. Não, não autorizei corte algum e acho lamentável que ainda estejamos submetidos aos critérios de diretores artísticos (Salgado quer obviamente, se referir aos diretores de arte e os diagramadores que manipulam as fotografias impunemente⁷) (*Photosynthesis*, 2000).

Esta declaração sugere que semelhante procedimento seja prática comum no mercado editorial. No entanto, tal ingerência não é aceita em propostas autorais. Não se trata apenas da quebra de autoridade: as intervenções produzem alterações no sentido que o autor pretendeu originariamente atribuir à imagem.

Photosynthesis: Metaforicamente falando, essa foto mostra o trem da diáspora, da fuga, teria sido essa a idéia?

Salgado: Certamente, e a alteração da foto, que passou de horizontal para vertical muda o sentido da informação, cria uma nova foto. Isso está absolutamente errado e tem minha total reprovação. Há que se respeitar a obra original do fotógrafo (*idem*).

O respeito à obra, reivindicado por Salgado, só faz sentido em produções autorais, nas quais qualquer interferência traduz-se no cerceamento da liberdade crítica. O exercício crítico em sua plenitude foi responsável pelo surgimento da função contemporânea de autor. Na gênese desta função, segundo Michel Foucault, seu estabelecimento objetivava responsabilizar penalmente o indivíduo pela atitude eventual de expressar pensamentos discordantes do hegemônico. Ao adquirir relevância histórica, o panorama jurídico se inverte; a função autor passa a ser determinante na resolução de questões concernentes à propriedade intelectual.

Seria preciso agora analisar essa função ‘autor’. Em nossa cultura, como se caracteriza um discurso portador da função autor? Em que ele se opõe aos outros discursos? Acredito que se podem, considerando-se somente o autor de um livro ou de um texto, reconhecer nele quatro características diferentes.

Elas são, inicialmente, objetos de apropriação; a forma de propriedade da qual elas decorrem é um tipo bastante particular; ela foi codificada há um certo número de anos. É preciso observar que essa propriedade foi historicamente secundária, em relação ao que se poderia chamar de apropriação penal (2006: 274).

Os benefícios do reconhecimento da propriedade intelectual acontecem como compensação ao risco assumido pela atitude de sustentar postura crítica frente a aparatos repressores.

⁷ Comentário feito pelo repórter Flávio Rodrigues, responsável pela entrevista.

Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade para os textos que caracteriza nossa sociedade, compensasse o *status* que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da sociedade (*idem*).

Este sentido de recompensa atravessa os sucessivos momentos históricos e os diferentes regimes políticos, existindo hodiernamente sob a mesma lógica funcional. Esquemáticamente, podemos afirmar que em contextos comerciais os ônus são assumidos pela instituição, não pelo indivíduo, outro fator a o destituir da função-autor.