

NOTAS PARA UMA DISTINÇÃO ENTRE A NOÇÃO DE ARTISTA E DE AUTOR

Jorge Coli

Para começar, um trecho, lido há décadas. É extraído de um artigo escrito por Jean-Philippe Chimot sobre Delacroix, e publicado na revista *Information de l'Histoire de l'art*, de 1964¹, intitulado “Delacroix e a sociedade de seu tempo”. Ele diz: “Aqui, a noção de linguagem é central. Trata-se de ultrapassar seu sentido exclusivo de “retórica”, do estilo discursivo herdado do classicismo (ou antes, do academismo) para se abrir ao sentido mais largo de “pensamento”, supondo que pode existir um pensamento musical e um pensamento plástico com seus elementos constitutivos de uma natureza diferente das palavras e das frases”.

A passagem, escrita em 1964, era então de grande originalidade: arte concebida não como forma, ou como objeto, mas como pensamento². Partindo dela, somos levados a deduzir que uma obra de arte condensa um pensamento, e que esse pensamento não é o pensamento do artista: é o pensamento da obra. O artista, o criador, é um indivíduo que pensa como cada um de nós, por meio de palavras e de frases. Ora, não é com palavras e frases que ele se torna artista (a menos que seja um poeta ou ficcionista, mas aqui as palavras adquirem uma opacidade suplementar, que as faz “pensar” como arte, não como definições ou conceitos). O artista precisa das palavras e das frases para viver, para se comunicar, para pedir um café ou dizer bom dia. Quando produz uma obra, emprega elementos que constituem um pensamento objetivado e material.

Um quadro, uma escultura desencadeiam, graças à materialidade de que são feitos, “pensamentos” sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens. Esses “pensamentos”, incapazes de serem formulados com conceitos e frases pela própria obra, provocam comentários, análises, discussões, que se alteram, ao infinito, conforme seja o analista, o universo cultural ao qual pertence, a geração da qual faz parte. O artista, ele próprio, pode propor uma análise de sua criação. Ele será, porém, rigorosamente, apenas mais um analista, como os outros o foram.

¹ CHIMOT, Jean-Philippe – « Delacroix et la société de son temps », in *Information de l'Histoire de l'art*, n° 2, p. 74,75,76, 1964

² A retomada atual do pensamento de Aby Warburg, as reflexões de Didi-Huberman tem evidentes afinidades com esse modo de conceber a obra de arte.

A obra de arte, como pensamento material e objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito, sujeito pensante, como o é um tratado filosófico, apenas com uma diferença fundamental de meios. O artista, portanto, introduz um ser pensante no mundo, ser autônomo em relação a seu próprio criador.

No entanto, se reunimos obras feitas pelo mesmo artista, constatamos constantes, não apenas estilísticas ou formais, mas de pensamento. Ou seja, o conjunto da produção de um mesmo artista, pertence a um pensamento genérico do qual participa cada obra. Cada obra se torna uma parte orgânica desse todo que a ultrapassa. Seria esse pensamento genérico o pensamento do artista?

A resposta é não. O artista não exprime esse pensamento geral por palavras: é o conjunto de sua obra que o exprime. Temos portanto duas unidades diferentes: a genética, que preside à criação, e que pertence ao artista, e uma outra, a posteriori, que é extraída das obras.

Os especialistas da arte medieval (mas isso é verdadeiro também para alguns outros períodos) encontram, com certa freqüência, obras que se assemelham em seu estilo, mas também em seu espírito. Muitas vezes, esses conjuntos são anônimos. Eles podem concluir que foi uma única mão que os fez, embora não se conheça o artista. Então, inventam um nome: “Mestre dos Cravos”, “Mestre da Anunciação de Aix”, “Mestre da Vela”.

Não seria rigoroso, porém, considerarmos esses “mestres” como artistas; ou pelo menos não como consideramos Delacroix. De Delacroix conhecemos sua vida, suas viagens, os locais onde morou. Temos um diário que ele escreveu. Temos seus comentários sobre outros artistas. Do Mestre dos Cravos não sabemos nada do que precede a obra. Nada que esteja ligado à sua pessoa, nada que se vincule a uma personalidade, a uma história pessoal. Tudo o que temos dele, ao contrário, *provém* de suas obras.

O grupo da revista *Les cahiers du cinéma* criou, nos anos de 1950, uma noção muito interessante para se compreender o cinema: a idéia de *auteur*. Seus inventores foram André Bazin, e depois François Truffaut, que forjou a expressão “política dos autores”. Sem entrar numa discussão mais aprofundada sobre essa noção, há uma conseqüência sua que quero assinalar aqui. Esses teóricos designavam como autores os cineastas que imprimem características originais de criação em seus filmes. A partir dessas características, é possível distinguir um diretor autor, de um não-autor. Talvez, mais rigorosamente e melhor, poderíamos empregar esse princípio de maneira levemente diversa, dizendo que todos os cineastas são autores: apenas, uns são bons, outros são ruins.

Mas não é este ponto que me interessa aqui. Quero chamar a atenção para efeito desse princípio na crítica cinematográfica. Os críticos marcados pelo princípio da política dos autores, consideram os filmes em relação à filmografia do realizador, buscando as recorrências e temas desenvolvidos nos diferentes filmes de um cineasta. Essa posição permitiu aos Cahier du Cinéma revelar grandes realizadores norte-americanos, considerando-os autores, como Hitchcock, Hawks ou Huston, realizadores esses que, eles próprios, não se consideravam autores. Pensavam estar apenas produzindo produtos de divertimento destinados ao sucesso e com objetivos do melhor lucro possível. Suas obras foram, contudo, capazes de constituir uma entidade artística: o *auteur*.

Desse modo temos uma distinção entre o artista (aquele que está na gênese da obra) e o autor (a unidade que reúne as constantes do pensamento artístico embutido nas obras).

Creio que, se separarmos com clareza o artista do autor, teremos duas categorias que permitem compreender melhor o fenômeno artístico, com conseqüências importantes, algumas de natureza social, outras de natureza concreta.

Primeiro, essa cisão permite esvaziar a autoridade do artista. Ele é o criador da obra, está em sua gênese como um demiurgo. Mas o mundo que ele instaurou passa a viver por si só. Nossa concepção do criador nas artes foi muito marcada pelo romantismo. Imaginamos que o autor “exprime” sua alma, seus sentimentos em sua criação. Imaginamos que ele tem uma autoridade natural sobre seus quadros, suas esculturas, suas gravuras.

Ora, se considerarmos que o artista é um médium para o autor, que se encontra nele mas que não se identifica com ele, devemos concluir que ele não exprime nada, mas que fabrica coisas carregadas de expressão. É interessante ter certos dados biográficos do criador, por exemplo, para compreendermos a gênese da obra. Mas, passado esse ponto, a obra começa a falar por si. Ela pode mesmo negar o dado genético, ou então confirmá-lo. Mas agora isso deixa de importar, porque a obra está dizendo outra coisa, falando por si mesma.

Desse modo, deveríamos por em questão, por princípio teórico, e sempre que fosse possível, na prática, o poder que o artista possui em alterar sua própria obra. Quantos escritores e poetas, na velhice, reviram e reescreveram suas obras de juventude, modificando-as segundo uma concepção tardia, que eles acreditaram melhor, decretando-as como definitivas? Quantos compositores? Stravinsky, nesse aspecto, é um exemplo clássico. Na verdade, dessas modificações resultam duas obras diferentes, a mais antiga e a mais nova, que incorporam modos diversos da criação segundo os diferentes momentos.

No caso das artes plásticas, a questão concreta se impõe, já que a obra alterada esconde ou desfigura o primeiro original.

Para sermos rigorosos, teríamos que admitir o fato de nenhum artista ter, portanto, o direito de destruir qualquer uma de suas obras. Está claro que, humanamente e, suponho, legalmente, o artista tem o poder de anular o que criou. Mas o princípio teórico é importante. Trago aqui um exemplo concreto. Há algumas décadas, fiz parte do Condephaat, o Conselho que discute e decide dos bens a serem tombados no Estado de São Paulo. Chegou um dossiê reclamando a proteção legal para a Fábrica de Biscoitos Duchen, no município de Guarulhos. Ela havia sido construída por Oscar Niemeyer em 1950; era, sem dúvida, um marco na história da arquitetura industrial do Brasil, e um novo proprietário tinha a intenção de pô-la abaixo. Um membro do conselho levantou, porém, um ponto. Ele afirmava que Niemeyer não tinha essa sua obra em alta conta. A decisão tomada pelo conselho seguiu o princípio de autoridade do artista: consultar o arquiteto. Que se mostrou indiferente à destruição. O conselho, assim, recusou o tombamento e a fábrica foi destruída.

Temos aqui um evidente exemplo do conflito entre o artista e o autor. O artista, ser concreto, de carne e osso, pensante e raciocinante, confere a si mesmo o direito de desfalcocar o autor, de modificar suas características pela supressão de uma obra.

Para o historiador, o princípio de método, porém, só pode ser o da consciência desse pensamento objetivado numa obra, que se une às outras para constituir um pensamento mais amplo e complexo. É essa separação entre o autor e o artista que nos garante o rigor.