

A FUNÇÃO CONTEMPORÂNEA DA “AUTORIA” ENQUANTO MEDIÇÃO SIMBÓLICA

Marcos Beccari¹
Rogério de Almeida²

RESUMO: A questão da autoria é abordada neste artigo como recurso, próprio dos itinerários de formação contemporâneos, de des-representação e desidentificação, recurso este que valoriza a dimensão simbólica das interpretações e propicia a busca de sentido. A autoria é compreendida, portanto, a partir de uma perspectiva ampliada de cultura e educação. Para tanto, a reflexão foi construída por meio da analogia entre design e literatura, compreendendo ambos como processos de mediação e (re)criação de narrativas que se abrem a novas interpretações numa existência socialmente partilhada – e, no contexto atual, cada vez mais espetacularizada. O referencial teórico abrange Paul Ricoeur, Deleuze, Foucault, entre outros.

Palavras-chave: autoria como função formativa, mundo do texto, mediação simbólica.

ABSTRACT: The question of authorship is addressed in this article as a resource, typical of the contemporary processes of formation, for des-representation and desidentification, resource that appreciates the symbolic dimension of interpretations and propitiates the search for meaning. Authorship is therefore understood from a broader perspective of culture and education. For such purpose the reflection was built by the analogy between design and literature, understanding both of as processes of mediation and (re)creation of narratives that open up to new interpretations in a socially shared existence – and, in the current context, in an increasingly spectacularized existence. The theoretical framework includes Paul Ricoeur, Deleuze, Foucault, among others.

Keywords: authorship as formative function, world of text, symbolic mediation.

1 Doutorando em Educação na FE-USP, graduado em Design Gráfico e Mestre em Design pela UFPR. Professor substituto da UFPR. E-mail: marcosbeccari@usp.br.

2 Graduado em Letras e Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo. Coordenador do GEI-FEC e do Lab_Arte. Professor da FE-USP. E-mail: rogerioa@usp.br.

Introdução

Este ensaio objetiva refletir sobre a noção de autoria literária a partir de uma perspectiva antropológica, especialmente a de uma “hermenêutica simbólica”, isto é, uma visada que considere os processos simbólicos operados na leitura e interpretação que o homem faz de si e do mundo em que vive.³ Partindo da premissa de que é somente no interior de uma cultura e em contato com outras culturas que significamos a existência, a literatura é aqui compreendida como mediação, entre outras possíveis, no processo cultural de criação, transmissão, apropriação e interpretação de bens simbólicos e suas relações.

A reflexão aqui elencada se deu a partir dos estudos que temos desenvolvido acerca do design enquanto mediação simbólica,⁴ isto é, sobre a atuação do design para além da experiência funcional imediata, “de uso”, em relação a um objeto ou a uma imagem. Deste modo, a noção de autoria literária será compreendida como analogia em relação à noção de autoria em design, privilegiando assim um fio condutor em comum referente ao constante processo de mediação e (re)criação de narrativas que se abrem a novas interpretações. Tal processo, na perspectiva vigente, é operado a todo instante não somente para compreender a realidade em que nos inserimos, mas também para reinserirmo-nos nela, para nos situarmos nela, para produzirmos artefatos culturais e, sobretudo, para traçarmos um itinerário de formação individual e coletivo.

Necessário, pois, esclarecermos o mais breve possível o que entendemos por “design” e sua função de mediação simbólica numa realidade socialmente partilhada. O “design” da água *Dom Perrier*, por exemplo, não está na marca estampada na garrafa, nem na garrafa em si ou na água que vem dentro dela. Está numa articulação do olhar que enxerga, neste produto, uma maneira especial de se beber água (preferencialmente numa taça de cristal e não num copo plástico), um estereótipo de quem é que pode bebê-la e até uma infactível procedência dessa água dos *alpes suíços* – mesmo que eu tenha enchido a garrafa numa torneira qualquer. De maneira similar, não é simples substituir a chave do automóvel por botões e senhas: ainda que a chave se esconda ou que os botões estejam na chave, a chave precisa continuar fazendo alusão à “segurança”, a uma imagem de “proteção”. Em última análise, essa relação água-garrafa ou chave-botões é

3 Cf. FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012.

4 Cf. BECCARI, 2012.

totalmente arbitrária, tal como a possível semelhança de uma nuvem com a forma de um coelho. Só que o valor, a qualidade, a importância que damos às coisas não está simplesmente em sua apreciação estética ou em seu uso funcional, mas na mediação simbólica que portam e realizam.

Há uma dimensão simbólica que nos conecta com o mundo, um tipo de mediação ancestral que permanece efetiva e decisiva nos processos comunicacionais na medida em que, impedindo-nos de compreender o mundo sem nos referirmos a nós mesmos, sem sermos parte do que vemos e sentimos, confere-nos a aptidão de dar sentido ao mundo, ao que somos e ao que fazemos. Um romance ou um filme, por exemplo, não se reduz a mera distração e entretenimento, mas também não é apenas representação de um modelo de mundo. Se existe alguém que se propõe a ler ou a assistir, trata-se de uma mediação. A leitura me permite compreender-me *diante* da compreensão do mundo forjada nesta ou naquela narrativa, ampliando assim minha própria leitura de mundo. Aquilo que o texto “diz” ou que seu autor queria dizer não importa tanto quanto o diálogo que se abre na mediação da leitura e que dela extrai sentidos que não estavam ali antes de minha leitura. Como ensina Ricoeur (2008, p. 68),

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é compreender-se diante do texto.

Queremos sublinhar que no âmbito do design ocorre algo semelhante – foi neste sentido que afirmamos, no livro *Existe design?* (BECCARI et. al., 2013, p. 39), que “o problema da existência do design não é que design não faz sentido fora do olhar humano. O problema é que o olhar humano não faz sentido fora do design”. Uma das origens etimológicas de design é “desígnio”, isto é, intenção, propósito. Mas quando um casal vestido com roupas específicas, em uma igreja, pronuncia “sim” em frente a um padre, por exemplo, não é somente uma intenção (ou sua expressão verbal) que transforma um simples homem em “marido” e uma simples mulher em “esposa”. É preciso haver a mediação de determinadas convenções para que nossas intenções e propósitos sejam afirmados como partes de uma narrativa coletiva. Neste caso, o vestido da noiva, as alianças de ouro e o buquê de flores compõem uma mediação, dentre outras possíveis, a que recorremos para expressar a importância que damos a certos propósitos. As superstições e os rituais dos povos

ancestrais, assim como nossos projetos pessoais (pautados em narrativas sobre a vida, o amor, o trabalho etc.), são significações “designadas” a acontecimentos que possuem, para nós, alguma importância.

Portanto, para além da acepção moderna do termo “projeto”,⁵ design evoca o aspecto existencial do *projectum*, um exercício de fazer advir o que potencialmente já existe (estruturas narrativas), conjugando numa operação aberta e sempre diferente convenções e intenções. É por meio do design, assim como por meio da literatura ou do cinema, que penetramos no reino dos sentidos e forjamos um significado para a vida – um significado sempre aberto e provisório, convém sublinhar, pois a leitura operada pelo design é do registro das aparências, das imagens e das superfícies. Um designer não trabalha com configurações lineares, como textos literários ou enredos cinematográficos, mas nem por isso deixa de forjar narrativas diversas: assim como uma máscara tribal sustentava as narrativas de um clã totêmico, uma marca de sapatos ou uma motocicleta *Harley Davidson* podem compor a narrativa que alguém ou determinado grupo constrói sobre si mesmo. Ou seja, por meio de analogias em potencial, um produto ou uma peça gráfica instauram mediações no limite dos “textos”, lá onde nossa leitura de mundo dialoga com tantas outras, *sem* palavras nem conceitos – quase como se encontrássemos todo dia um “presente anônimo” em nossa casa, sem perceber, ou fingindo não perceber, que fomos nós que o colocamos ali.

Neste nosso itinerário de pesquisa, deparamo-nos diversas vezes com o debate sobre a autoria no design, questão esta que, a princípio, nunca nos pareceu muito fecunda – o que um objeto/imagem “diz” ou o que o designer, seu suposto autor, “quer dizer” não importa tanto quanto o diálogo que se abre numa articulação simbólica e que dela extrai sentidos que não estavam ali antes desta ou daquela mediação em específico. E mesmo a mediação não é suficiente; se não houver alguém que se propõe a interpretá-la, não existe autoria. À esteira da abordagem hermenêutica-personalista de Paul Ricoeur (2005, 2008, 2011), autor é aquele designer, escritor, artista etc. que propõe a uma pessoa compreender-se a si mesma

5 Calcada no pensamento iluminista, a ideia moderna de “projeto” refere-se a um constructo racional para a antecipação providente e provedora de ações que possam moldar o futuro a partir de um modelo teórico pré-existente. No âmbito da educação, tal concepção é recorrente no que tange à gestão educacional e aos projetos político-pedagógicos (cf. FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2011, p. 141-157).

diante de uma obra, a partir de uma proposição de mundo, possibilitando assim ampliar a própria obra que cada um chama de mundo, vida, realidade etc.

I. Reconciliar para reinterpretar e ressignificar.

A questão é que esta definição – autor como propositor de “mundos” mediados pelo diálogo que seus eventuais “leitores” estabelecerão com a “obra” – não é tão simples nem encerra a questão. Em primeiro lugar, é preciso notar que os autores, de modo geral, não servem apenas como demarcação de pertença ou domínio, mas eles próprios funcionam como mediações, interfaces, reconciliações entre o novo e o velho – e isso não somente no contexto em que vivem, mas especialmente quando penetram na “posteridade”. Quando resultados científicos, por exemplo, confrontam nossas crenças tradicionais, surgem movimentos contrários que buscam reintegrar divergências e contradições, seguindo uma permanente demanda de expandir nosso universo de sentido sem abolir completamente as antigas ideias.

Caso este tipo de demanda autoral venha a falhar, conforme compreende o filósofo contemporâneo Peter Sloterdijk (2000), ficamos presos num dilema político, qual seja: ou a recusa reacionária de aceitar novos parâmetros ou a perda dilaceradora do próprio domínio do sentido. Por isso, vale dizer, consideramos uma *filosofia do design* algo indispensável para se pensar em autoria (não apenas no design), entendendo tal filosofia não como um tipo de filosofar aplicado ao design, nem mesmo o contrário, mas como uma reinterpretação filosófica sobre o homem, o mundo e a existência *a partir e por meio* das configurações e articulações simbólicas (design) em voga no momento presente. Qualquer tipo de narrativa, novamente conforme entende Peter Sloterdijk, somente adquire valor autoral se ao mesmo tempo confirmar interpretações correntes e conseguir remanejá-las em novas configurações.

II. Everything is not always a remix.

O segundo ponto sobre autoria provém da seguinte questão: quer dizer então que estamos fadados a readaptar sempre as mesmas coisas? – o que equivale

ao *everything is a remix*⁶ e aos reducionismos recorrentes acerca do imaginário (especialmente da ideia de “arquetipos”). Talvez seja interessante, antes de tudo, pensarmos no aforismo de Emil Cioran (1989, p. 23) segundo o qual “fora o Irremediável [a morte], tudo é falso”. Poderíamos também pensar, num jogo entre autores, que Fernando Pessoa diria: fora o Irremediável tudo é fingimento. Continuando a brincadeira, podemos convocar Gilbert Durand e dizer que, fora o Irremediável, tudo é imaginário.⁷ Para Baudrillard, tudo seria simulação. Para Kafka, tudo seria absurdo.

Não estaríamos fugindo muito disso se disséssemos que, fora o Irremediável, tudo é representação. E com isso não estaríamos reproduzindo ou dando nova roupagem àquele aforismo de Cioran, pois a “ideia original” (ou seu “arquetipo”) depende da linguagem que a expressa, e *não o contrário*. Com isso queremos dizer que a formulação da linguagem talvez seja o ato criativo mais difícil: conforme o descrevem Deleuze e Guattari (1992), primeiro organiza-se um contexto, a posição de elementos nesse contexto, e por último se coloca a ideia. Não que esta última não seja importante, mas o grande desafio do autor não é tanto ter uma ideia, e sim conseguir expressá-la. Então é verdade, em parte, que tudo não passa de *remix* – toda e qualquer expressão diante da inexorabilidade do que é irremediável e irreversível (a morte e o tempo que passa) se torna estratégia de fuga ou superação e, assumindo a forma que assumir, seja a da verdade, da ficção, do absurdo ou da simulação, será de qualquer forma uma representação imaginária.

Em parte, contudo, não ocorre reprodução alguma. Pois a diferença, como insistia Deleuze (2006), é a única coisa que se repete, de modo que qualquer tentativa de representação imaginária nunca se repetirá da mesma forma. A finalidade da representação não é dar forma às ideias (não é a forma, portanto, que segue a função, como profere o arquiteto Louis Sullivan em seu famoso lema “*form follows function*”), mas antes sair delas. Se não existe ideia sem representação – e talvez se possa dizer, como o faz Jean Baudrillard (1997), que não há ideia alguma, existem apenas representações –, todo tipo de criação consiste, antes de tudo, em representação. Ocorre que há uma vasta tradição de pensamento⁸ que contrapõe a

6 Web-documentário em quatro partes. Cf. EVERYTHING IS A REMIX.

7 Para Durand (1997), é o imaginário não apenas enquanto conjunto de imagens, mas antes como dinamismo gerador de sentido, que irá organizar a compreensão daquilo que é da ordem do convencional.

8 Cf. BECCARI; PORTUGAL, 2013.

noção de ideia à de representação: um signo remete a algum significado prévio que, quando desvendado, permite que este signo seja efetivamente trocado por tal significado, desde que alguma coisa, como Deus ou a natureza em si, sirva de caução a esta troca. Evidentemente, porém, o próprio Deus ou qualquer ordem que o valha também pode ser trocado, isto é, reduzir-se aos signos que o mantêm significativo.

Mesmo no caso de Albert Camus ou de Fiódor Dostoievski, não é a ideia de que nossa existência é absurda e indefensável que define o virtuosismo de suas obras, mas a maneira como representam tal ideia. E mesmo este tipo de representação existencialista é diferente da representação trágica pré-socrática,⁹ por exemplo, para qual não faz sentido procurar o sentido da vida, basta vivê-la – o que passa longe da ideia de uma existência absurda e indefensável, uma vez que tal julgamento só poderia existir após se ter procurado, em vão, algum sentido na existência. Consideraremos a seguir, inclusive, que o ato criativo é trágico ou não é criativo: cria-se não para encontrar o sentido racional da vida, sua justificativa, mas apenas para continuar vivendo, para lidar com os percalços e as intimações da vida.

III. Se não há salvação, o autor está são e salvo.

Disso decorre o terceiro ponto a ser levantado quando se fala em autoria: não existe nenhum tipo de gênio ou dom capaz de “ver além” do que os demais mortais conseguem ver. Por mais que tal noção romântica já tenha caído em desuso, há os que cultuam Jean-Luc Godard e Jacques Tati como deuses insuperáveis. Aliás, não é de surpreender que boa parte da crítica cinematográfica ainda defende a tal “política dos autores”, pregada por François Truffaut em 1954 com base no sistema estético hegeliano – talvez o famoso obituário que Roland Barthes assinou treze anos depois continue válido somente para este tipo de erudição cinematográfica.

O problema é que ressuscitar Barthes para dizer que o autor morreu cairia, em nosso entendimento, no mesmo tipo de visão romântica de Truffaut, só que do lado contrário, idealizando o leitor. O argumento central de Barthes (1988) é o de que haveria um novo tipo de leitor capaz de reorganizar, em sua interpretação, todos os elementos com os quais uma obra é constituída. Acontece que, como comenta o professor de literatura contemporânea Lee Konstantinou (2012), numa época como a nossa, em que todo mundo tem voz social ou, ao menos, tem a sensação de ter,

9 Cf. ALMEIDA, 2013.

talvez seja difícil encontrar alguém simplesmente interessado em fazer este árduo trabalho que é a leitura. Se algum dia houve, pois, alguma ameaça à figura do autor, parece-nos mais sensato pensar que não é a interpretação inevitavelmente heterogênea dos leitores, mas a muito mais provável inexistência de leitores.

Diante de tal cenário, em que o autor oscila de uma existência privilegiada à sua total insignificância, emerge sua condição de criador trágico, condição que, se por um lado inviabiliza a fixação do seu ser, que permitiria dizer o que ele é, por outro reconhece sua atuação e autoria no processo de criar, independente do produto criado (obra), de suas intenções criativas (expressão) ou das eventuais recepções à obra (leitura).

Há uma ode alegórica de Ricardo Reis (PESSOA, 1994) que apresenta dois jogadores de xadrez que não se furtam ao jogo, nem mesmo quando a cidade que os cerca é invadida: casas são saqueadas, mulheres violadas, crianças mortas... mas o jogo continua. Nem mesmo o barulho dos soldados se aproximando, prelúdio de suas próprias mortes, é capaz de tirá-los do jogo – ainda há tempo para mais uma jogada. Quer dizer, para o criador trágico, não importa modificar o destino, sendo este entendido como possibilidades do “acaso”, aquilo que não tem causa nem finalidade. E este contraste estabelecido entre a ação do jogo de xadrez e a inação dos jogadores é o que caracteriza, em nosso entendimento, o ato criativo.

Não há como evitar a destruição da obra criada, seja pelo público, seja pela ação do tempo ou pelo esquecimento; mas criamos assim mesmo. Na melhor das hipóteses, o que criamos será transformado em outra coisa, por outra pessoa, de modo que a criação dita “autoral” não constitui, em sentido estrito, uma ação, dado que é impossível evitar o Irremediável. Então por que continuamos a criar? Exatamente para exercer a única ação possível numa vida que, a princípio, não foi evitada: sua aprovação enquanto tal. Ao propor a vida como “obra de arte”, Nietzsche¹⁰ aproxima-se daquele jogo de xadrez de Reis: uma situação com regras convencionalmente estabelecidas (representação de uma tradição qualquer) em que a única escolha possível é continuar jogando ou não. Com efeito, cria-se uma obra de arte não para evitar ou justificar o Irremediável – que é, por definição, injustificável, in-criado e imutável –, mas para lidar, jogar, imaginar com ele e, por conseguinte, com o que nos foi dado viver.

10 “[...] nós, porém, queremos ser os poetas da nossa vida e, em primeiro lugar, das coisas mais pequenas e comuns” (NIETZSCHE, 2001, § 299).

Se o jogo (as regras, as convenções, os significados etc.) nos é ensinado pela repetição daquilo que já está previamente estabelecido, caso contrário não haveria jogo possível, a obra de arte talvez seja somente possível a partir da constatação do caráter arbitrário de todas as regras, de todas as explicações, leis e teorias. O autor, para ser reconhecido enquanto tal, não deve recusar-se a jogar; pelo contrário, escolhe continuar jogando, mas agora com a própria aleatoriedade do jogo. Ele ou ela apropria-se das convenções como orientações, direções e coordenadas, mas nunca como um ponto de partida, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Há uma regra aleatoriamente dada sobre homens e mulheres, por exemplo, assim como há outra regra “emancipatória” em relação aos gêneros – o autor pode se apropriar de uma ou de outra regra, ou mesmo de ambas, mas sem necessariamente pagar tributo a nenhuma delas.

IV. Vício e virtude, estilo e indefinição.

Claro que ainda há, e é de supor que sempre haja, autores que cobrem de si mesmos certa responsabilidade “transformadora” da sociedade. Acontece que tal responsabilidade pode torná-los mais atores do que autores – o que, é preciso dizer, não os inferioriza de forma alguma, pois são os atores que fazem acontecer as narrativas. E aqui chegamos ao quarto ponto da discussão, aquele que talvez pareça o mais paradoxal: o autor deve partir da premissa de que não possui autoria alguma. Donde decorre que a obra criada não pertence ao autor, muito menos ao leitor/interlocutor; só pertence ao mundo que a obra reflete e reinterpreta.

À medida que alguém cria, interpreta ou representa algo, aquilo que foi criado, interpretado e representado muda tanto quanto quem o criou, interpretou ou representou. Não se trata apenas de expressar uma visão de mundo, mas principalmente de fazer diferentes visões expressarem-se umas às outras. Sendo assim, o autor deve acolher até mesmo aquilo que repudia, que considera duvidoso ou mesmo errado, porque em última instância não há ideias “certas” a serem elencadas, só há palavras ou traços ambíguos para designar nunca exatamente o que quer que seja. Aliás, é esta imprecisão que caracteriza a dimensão simbólica do imaginário da criação: a infindável tentativa de fazer com o que símbolo diga algo que é sempre impreciso (DURAND, 1997). E acrescentaríamos que é impreciso justamente porque fala de algo que é nada, que não tem significado, a não ser na própria rede de relações simbólicas a que se liga (convenção). Logo, não há nada a

compreender e nada a interpretar numa obra autoral que, justamente por isso, se define por aquilo que nos é dado a compreender e a interpretar.

Essa antinomia, por mais estranha que possa parecer, manifesta-se naquilo que talvez já seja lugar comum no que concerne ao “estilo”, isto é, à propriedade daqueles de quem habitualmente se diz, ou muitas vezes dizem eles próprios, “não ter um estilo definido”. É interessante notar como um artista, um escritor ou um cineasta, justamente no esforço de eliminar seus “vícios” e adquirir domínio de uma miríade de linguagens diferentes, acaba impondo marcadamente um estilo próprio. Por isso não é improvável que o “virtuosismo”, na falta de palavra melhor, seja também uma forma de vício: não se trata apenas da posse de diversos sistemas técnicos e discursivos, cada qual homogêneo em si mesmo; é antes aquilo que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo – e este modo de afetar-se, de apropriar-se e de desvencilhar-se do previsível talvez seja o vício do estilo propriamente dito. Ou seja, ao invés de conseguir aprender a pronúncia exata de uma língua estrangeira, o estilo autoral aparenta ser, pelo contrário, conseguir pronunciar sua própria língua tal como um estrangeiro.

É neste sentido que, por exemplo, consideramos Vilém Flusser¹¹ um autor virtuoso: muitos de seus livros foram de fato escritos numa língua a ele estrangeira, provocando a princípio uma série de contrassensos à medida que, para cada palavra, muitas interpretações são possíveis. A linguagem filosófica empregada por Flusser é, deste modo, permeada por uma ambivalência peculiar que lhe permite desenvolver uma retórica violadora, que inova, multiplica e supera o próprio discurso, mesmo quando traça este ou aquele desfecho categórico. Não é de se surpreender que, ao trabalharmos com textos de Flusser em sala de aula ou em grupos de estudos, deparamo-nos com a possibilidade de novas leituras que dali podem ser retiradas. A autoria flusseriana, portanto, delineia-se como um lance de dados já ganho na maior parte das jogadas, porque afirma suficientemente o acaso interpretativo em vez de categorizar, de problematizar ou de mutilar as inevitáveis visões de mundo com as quais se deparará.

11 Filósofo tcheco, naturalizado brasileiro. Durante a Segunda Guerra, fugindo do nazismo, mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo, onde atuou por cerca de vinte anos como professor de filosofia, jornalista, conferencista e escritor. Sobre a apropriação filosófica que fez da língua portuguesa para tornar-se “autor” e considerar-se como tal, cf. FLUSSER, 2007.

V. Autoria e plágio em design e literatura.

Desta feita, podemos agora pensar especificamente na possibilidade de autoria em design e tentar brevemente analisar o problema que aparentemente adquire cada vez mais importância no meio profissional tanto do design quanto da literatura: a questão do plágio. Como vimos no início, um designer não trabalha com configurações lineares, como textos literários ou enredos cinematográficos, mas nem por isso deixa de forjar narrativas diversas. Ademais, o trabalho do designer também não consiste em fundar, justificar ou legitimar esta ideia ou aquele discurso, mas em estabelecer conexões ou ressonâncias de uma experiência a outra a partir da superfície com a qual temos acesso a suas criações: a representação, a imagem, a aparência das coisas.

Ocorre que é complicado estabelecer uma contraparte à representação – o que se representa nada mais é do que outra representação. No caso da produção científica, por outro lado, “criação” contrapõe-se à representação, uma vez que se refere ao que até então não foi representado, o que somente faz sentido dentro de uma “especificidade” dos saberes – cada qual respondendo a suas próprias questões ou procurando resolver por conta própria, e com seus próprios meios, problemas semelhantes aos colocados pelos outros saberes. Mas no caso do design, assim como no do cinema ou no da literatura, a criação sempre passa pelo que já foi representado. Os elementos à disposição do designer são formas, cores, texturas etc. que somente adquirem valor, isto é, potencial de representação, se conjugados simbólica e tecnicamente a partir de determinadas coordenadas finitas em dado conjunto. A novidade não reside, pois, no que está sendo representado, mas na reconfiguração e rearranjo de tais coordenadas.

A autoria no design, portanto, não depende de uma ideia rigorosamente inédita, velada, podendo ser “revelada” pelo designer tal como um cientista “descobre” uma nova representação ou forma de representar uma ideia. A autoria no design depende mais do “representar” em si, da linguagem empregada, do estilo desenvolvido, naquele sentido de falar sua própria língua como um estrangeiro, como uma espécie de caleidoscópio que produz sempre uma nova combinação a partir de si mesmo. Não significa que o designer-autor seja mais ou menos autoral que o cientista ou qualquer outro tipo de criador; a questão é não se pode

determinar a autoria daquele com os mesmos critérios que determinam a autoria destes.

É neste íterim que o plágio em design – cuja outra face é a questão das patentes, em relação às quais os interesses do mercado se multiplicam – torna-se propriamente problemático, sobretudo numa época em que a mínima novidade já aparece como imagem genérica e intercambiável. Curioso é observar como o emblemático campo da comunicação social, à medida que aprendia a separar-se da função “autor”, reencontrava crédito na televisão, nos jornais, na internet – ou seja, ao apropriar-se cada vez mais dos acontecimentos que enunciava, o jornalista descobria-se novamente autor, tornando “atual” uma notícia antiga ou reciclando uma opinião até então caída em descrédito. Com isso poderíamos inferir que o grande problema do plágio atualmente é que, de um modo geral, mesmo quando se julga falar em nome próprio, fala-se no lugar de um alguém genérico que nem sequer é notado como tal.

Para se falar em plágio na literatura, enfim, talvez também seja necessário considerar que o gesto “autoral” do escritor, assim como o do designer, é um epifenômeno que se sobrepõe ao fenômeno da obra criada. Em outras palavras, cria-se mais a partir da *captura* e do *agenciamento* e menos a partir da *descoberta* ou da *invenção*; como insistia Deleuze e Parnet (2004), o que menos importa para o autor é o que se cria, mais importante é o fato mesmo de continuar (re)criando. Claro que isso não deslegitima de forma alguma o plágio, sobretudo em casos literais de cópias descaradas. Só que a grande dificuldade de se chegar a um “veredito” autoral talvez seja que, em última instância, tanto o plagiador quanto o plagiado, no contexto em que se inserem, mantêm-se ainda prisioneiros das perspectivas que eles mesmos ora se apropriam, ora denunciam – resta-nos esclarecer tal contexto.

VI. Considerações finais: criação e (des)representação na contemporaneidade.

Necessário pontuarmos que a proliferação crescente e historicamente inédita do termo “plágio” localiza o ato criativo num registro específico, técnico, instrumental, sistemático, especializado, paradigmaticamente econômico, portanto *produtivista*. Por conseguinte, a noção contemporânea de “autoria” marca mais a impotência do autor em delimitar ou orientar territórios do que a pretensa busca por reconhecimento e legitimidade. Enquanto a própria ciência é cada vez mais questionada quanto à validade efetiva de seus paradigmas e modos de operar,

nunca antes o conhecimento esteve tão disseminado e acessível, tão transmitido e ensinado, nunca as empresas investiram tanto na necessidade de “inovação”, diferencial competitivo etc.

Não obstante, não são poucos os acadêmicos e intelectuais que alardeiam uma crise de conhecimento, de identidade ou outra qualquer, apontando para um mal-estar generalizado de onde emerge o retorno de fundamentalismos religiosos, de obscurantismos científicos, o comércio da autoajuda etc. Fala-se, inclusive, de um “mundo de representação”, como se houvesse algum outro mundo “não representável” que já estaria perdido. Vejamos o quanto isso é capcioso: no início de *As palavras e as coisas*, Foucault (2007) descreve minuciosamente as *Meninas* de Velásquez, tentando com isso demonstrar como o lugar dos signos, ou da interpretação de signos, desfazia-se na Renascença para dar lugar ao da representação. Na pintura em questão, o autor aparece refletido somente em um espelho no fundo do quadro, contemplando tudo aquilo que o contempla, compondo a grande ausência que é, no entanto, o centro extrínseco da obra.

Só que junto ao paradigma da representação teria surgido também o do obscuro, uma dimensão de profundidade. Poderíamos dizer que a própria noção de autoria, à esteira desta arqueologia das ciências humanas traçada por Foucault, não se constitui quando o homem se tomou por objeto de representação, nem mesmo quando ele descobriu para si uma história. Ao contrário, a autoria se instaurou quando o homem “des-representou” a si mesmo, a exemplo de Dom Quixote (Cervantes), e quando as coisas (as palavras, os indivíduos, as obras) receberam uma historicidade que as liberava do homem e de sua representação. O que interessa a Foucault na famosa pintura de Velásquez, pois, é que o autor desaparece no ato mesmo de fazer-se representar.

Parece-nos pertinente, deste modo, retomarmos aqui a antinomia da autoria não-autoral, pois se algo de fato desabou no pensamento ocidental, conforme Foucault conclui na obra supramencionada, não foi a “verdade” ou sua representação, mas a soberania do “idêntico” na representação. Dito de outro modo, o homem tornou-se autor ao se encontrar atravessado por uma não-identidade que o constitui, como uma espécie de alienação identitária que o coloca separado dele mesmo pelas palavras, pelo trabalho, pelas representações que faz de si. Não se trata de uma simples dicotomia do tipo natureza-artifício, mas antes daquela que diz respeito ao Irremediável: fora o fim que nos aguarda, o que sobra é

a gana humana de representar suas ambições, sentimentos, juízos etc., representações estas que nos permitem convencionar leis, estruturar sociedades, compor histórias, elaborar obras diversas – sem nunca conseguirmos fixar um eu-idêntico de uma representação a outra.

Como analogia, lembremos que no mundo greco-romano o homem atuava, representava, vivia para divertimento dos deuses. Os deuses escolhiam seus protegidos, apostavam nas guerras, intervinham nos destinos humanos, jogavam com a existência como forma de distração. A nossa razão de existir era contentar os deuses. Na cristandade, o deus único se faz carne, morre pelos homens e torna a ressurreição o caminho da vida eterna, condenando a vida humana a uma prova moral. Se de um lado se ganha a esperança na eternidade, de outro se perde a arbitrariedade das representações. Os homens não atuam mais para o deleite dos deuses, mas se esconde da vigilância implacável de Deus. Com a ascensão do saber científico, por sua vez, perde força a representação de um deus que nos observa. Quem agora olhará para nossa atuação? Como representamos nossa vida? Para os olhos de quem?

A novidade não é o espetáculo, mas o aspecto totalizante do espetáculo. Frente aos atuais imperativos econômicos e midiáticos, mediados em grande parte por produtos de design, a conduta corrente é escrever “bom dia” em alguma vitrine social como quem espiona por trás da cortina minutos antes do início do show. Somos ali representados não necessariamente por nossas grandes conquistas ou feitos notórios, mas especialmente em pequenos “sketches” do cotidiano, elencando notícias, imagens, trilhas sonoras, uma citação de Clarice Lispector, um comentário irônico, uma indireta em aberto, uma confissão não endereçada a ninguém em específico etc.

Cada indivíduo é a estrela, o herói, o autor de sua própria vida, seja esta vida levada ou não a sério, para o deleite e a inveja dos olhares alheios. Uma vez que existe alguém nos assistindo, imaginariamente ou não, somos autores de nós mesmos mediante as convenções dadas em nosso “jogo de xadrez”. Não jogamos mais com palavras ou ideias, mas com imagens, marcas, produtos, identidades, representações de si. Se por um lado não sobra muito espaço para a idealização romântica do autor, por outro, nunca antes a autoria esteve tão acessível: num espetáculo socialmente partilhado, conseguimos narrar quem somos através de

representações arbitrárias que nos intermediam – fotografias, objetos, roupas, tatuagens etc.

O que particularmente nos parece interessante em tal contexto é que todo itinerário de formação se constrói, de um jeito ou de outro, a partir da desidentificação de si e, portanto, a partir da autoria. Dado que o indivíduo nunca conhece a si mesmo diretamente (RICOEUR, 2008), sua identidade depende de certa dignidade que se abre quando as representações que o cercam se coordenam, se conectam, se compõem. Há uma função mimética neste processo, uma função que não consiste em reproduzir um enunciado como forma de adequar-se a ele, mas sim em representá-lo no ato mesmo de reestruturá-lo num confronto de representações que, assim, se atualizam.

Por outro lado, a tendência totalizante do “espetáculo” é sem dúvida preocupante, porque ela não reside nas representações nele movimentadas, mas na *naturalização* delas. Toda atividade social, como Foucault demonstra, estrutura-se com base em representações – este não é e nunca foi o problema. Só que a partir do momento em que as representações deixam de operar como tais e passam a desempenhar o papel de necessidades inelutáveis – como o dinheiro ou a imagem do “vencedor” –, a realidade é vivida como um experimento em que as cobaias sabem o que são e continuam a agir de acordo. *Reality-shows* são os exemplos mais claros, mas é possível dizer que a ideia de “vencer na vida”, cada dia mais naturalizada nas metrópoles, corre grande risco de transformar-se numa lei de “levar vantagem em tudo”, de modo que alguém tenha que bancar o “trouxa” para que essa lei possa ser cumprida. Logo, ao contrário da possibilidade de autoria, o que este tipo de narrativa impõe é justamente a impossibilidade de realizar nada que já não tenha sido narrado.

A ideia de um mundo mais justo, melhor e pacificado é apenas uma dentre as tantas naturalizações que proliferam em um mundo “proativo”, um mundo no qual introspecção, indisposição e falta de engajamento são tidas como burrice ou doença. O logro é que toda naturalização é enunciada de modo consciente, aberta e ativamente, de modo que seu enunciador apresente-se como uma pessoa totalmente esclarecida e isenta de todo tipo de preconceito – portanto muito mais desiludida, insensível, acrítica e especialmente não autoral do que aqueles que ela denuncia. Nada é representado, tudo é constatado, e quem o constata não se arrisca a pintar a si mesmo em nenhum canto de seu quadro naturalista.

Velásquez coloca-se no centro de sua pintura, ainda que refletido ao fundo dela, tal como nós publicamos *selfies*,¹² mas em nossa vitrine virtual, refletidos ao fundo da *timeline*¹³ alheia. Em suma, aprendemos a ser autores quando arriscamos representar a nós mesmos. É arriscado porque, na contramão de qualquer naturalização, implica perguntar “o que somos?” mesmo sabendo que já não somos os mesmos, nem antes da pergunta, nem depois da tentativa de resposta. Por isso, a obra que criamos não serve para responder ao “que somos?”, mas para violar o que pensamos que somos, e isso na dificuldade mesma de sê-lo ao flagrarmos-nos refletidos naquilo que, até então, não somos. Não sou aquilo que represento aos outros, mas se me pergunto o que sou afinal, flagro-me sem nada além dessa representação e, no esforço de sê-la, na dificuldade de falar minha própria língua como um estrangeiro, torno-me autor.

Referências

ALMEIDA, R. de. “Considerações sobre as bases de uma filosofia trágica”. **Revista Diálogos Interdisciplinares**, Mogi das Cruzes, v. 2, n. 3, p. 52-63, 2013.

BAUDRILLARD, J. **A arte da desapareição**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997.

BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

BECCARI, M. **Articulação Simbólica**: uma abordagem junguiana aplicada à Filosofia do Design. 2012. 380 p. Dissertação de Mestrado em Design. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

BECCARI, M.; MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Teresópolis: 2AB, 2013, p. 33-40.

BECCARI, M.; PORTUGAL, D. Da imagem do real para o real da imagem: por um elogio das aparências. In: **Anais do Congresso Internacional em Comunicação e Consumo – COMUNICON 2013**. São Paulo: ESPM, 2013, s. p. Disponível em: <http://goo.gl/9lyWim>. Acesso em: 11 fev. 2014.

CIORAN, E. **Breviário de decomposição**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

12 Termo recente para o autorretrato fotográfico, graças à incorporação da câmera fotográfica em dispositivos móveis, além da possibilidade de manipulação instantânea da imagem a ser captada.

13 Termo também recente que se refere à “linha do tempo”, uma espécie de mural coletivo atualizado a todo instante, como sendo o palco principal onde atuam os indivíduos nas redes sociais.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EVERYTHING IS A REMIX. Website. Disponível em: <http://everythingisaremix.info/>. Acesso em: 11 fev. 2014.

FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, R. de. **Antropolíticas da Educação**. São Paulo: Képos, 2011.

FERREIRA SANTOS, M.; ALMEIDA, R. de. **Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.

FLUSSER, V. *Bondenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KONSTANTINO, L. Anti-Comprehension Pills: a review on The Flame Alphabet (Ben Marcus). In: **Los Angeles Review of Books** (website), publicado em 28 mar. 2012. Disponível em: <http://lareviewofbooks.org/review/anti-comprehension-pills>. Acesso em: 11 fev. 2013.

PESSOA, F. **Poemas de Ricardo Reis**. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. 2 ed. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. **Hermenêutica e Ideologias**. Trad. Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Escritos e conferências II: hermenêutica**. Trad. Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

SLOTERDIJK, P. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Recebido: 20/04/2014.

Aceito: 15/06/2014.

