

## **Autor e biografia: relações entre vida e obra nas artes**

AMANDA CIFUENTE

■ 36

Graduada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas, UDESC, Florianópolis, SC. Mestranda bolsista Promop da linha de História e Teoria das Artes Visuais, regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis (SC), sob orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Rosângela Cherem. E-mail: paliacates@gmail.com

## ■ RESUMO

Este artigo procura analisar as relações entre a vida e a obra de autores, partindo de aspectos sociológicos e psicológicos. Para isto, são utilizados teóricos como Maurice Blanchot, Michel Foucault e Roland Barthes, entre outros. Faz-se, ainda, necessária um breve exame histórico da construção dessas relações. Finalmente, examina-se o conceito do “Fora” e o desaparecimento do “eu” na linguagem, tratados como modo de libertação da obra de seu sujeito-autor. Tal discussão reverbera, principalmente, entre as artes visuais e literatura, a teoria e a prática e, evidentemente, nos diálogos existentes na crítica de arte contemporânea.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Sujeito-autor, autoria, biografia.

## ■ ABSTRACT

This article analyzes the relationship between life and work of authors, from sociological and psychological aspects. For this, theorists are used as Maurice Blanchot, Michel Foucault and Roland Barthes, among others. It is also necessary a brief historical exam of these relationships. Finally, it examines the “Fora” concept and the disappearance of the “self” in language, treated as a way to release the work of its subject-author. This debate reverberates, mainly, between the visual arts and literature, theory and practice and, of course, exist in critical dialogues in contemporary art.

## ■ KEYWORDS

Subject-author, author, biography.

37 ■

Para compreender o enigma que se ocupa do sujeito artista e do seu fazer, buscando estudar a constituição do seu indivíduo, podemos nos focar em determinados pontos de vista. De acordo com os historiadores vienenses Ernst Kris (1900 – 1957) e Otto Kurz (1908 – 1975), existem dois modelos de análise: psicológico e sociológico (KRIS; KURZ, 1982, p. 21). Na primeira perspectiva, investigamos a capacidade natural do ser humano de criar obras de arte admiráveis. No aspecto sociológico, avaliamos a maneira pela qual um homem pode ser respeitado e valorizado por seus próprios contemporâneos, a partir da sua produção, ponderada como de grande estima.

Para alcançar este objetivo, é necessário estabelecer uma especial condição ao papel do artista. Isso porque a existência de análises psicológicas e sociais subentende a presença de um enigma sob o sujeito autor de obras de arte. Tal ordem pode ser compreendida pelo domínio da técnica a partir de uma herança histórica, ou seja, pela admiração da sociedade diante do poder adquirido. Esta capacidade se deve ao “dom” ou estudo, perante o domínio de habilidades pessoais exercidas no ato de criação/execução da arte.

Pensar o sujeito artista é, também, remeter à biografia do mesmo. Nesta vertente, é possível indicar prováveis divergências entre a vida e a obra de tal indivíduo, seja este um artista visual, literário, cênico, músico, entre outros. Corremos o risco de cair nas armadilhas do automatismo e, portanto, determinar a produção artística – através do seu percurso biográfico – enquanto buscamos entender o seu fazer a partir da sua história de vida. A ausência de uma obra pode se tornar um empecilho em relação à legitimação de um artista, pois compreende-se a viabilidade de autoria independentemente da existência de uma obra. Refletir acerca do sujeito artista é uma

atividade complexa; por isso, deve-se primeiramente entender quem é este indivíduo que, para muitos, advém somente de um regime de propriedade.

Já há muitos anos percebe-se o interesse em estudar a existência dos artistas vinculando-a a sua produção, fato este evidenciado na obra do pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511 – 1574), que se tornou conhecido como o primeiro historiador da arte, ou ainda, um biógrafo de artistas. Com a obra intitulada *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, escrita em 1550, Vasari tentou catalogar a vida dos mais importantes artistas daquele tempo. Nesta ambição, o autor registrou a biografia de trinta e um sujeitos, e abordou detalhadamente as técnicas utilizadas pelos mesmos. Possivelmente, foi este historiador italiano quem primeiramente empregou o termo *Renascimento*. O termo viria, posteriormente, determinar o período no qual surgiram maiores quantidades de estudos sobre as práticas artísticas. A história da arte contada por Vasari entende que cada obra corresponde a seu autor. No entanto, não é esta afirmação que se percebe em determinados autores, tais como o filósofo francês Maurice Blanchot (1907 – 2003), conforme discutiremos adiante.

Caminhando em sentido oposto às propostas de Vasari, aparece o romancista inglês William Beckford (1760 – 1844). Beckford conta a história de artistas extraordinários que resolveu catalogar na obra *Memórias biográficas de pintores extraordinários*, de 1780. Contudo, o fato de as vidas/obras serem inventadas numa relação entre verdade e ficção é inesperado. São artistas importantes para o período abordado; por outro lado estão longe de terem suas biografias relacionadas à sua obra, pois são artistas ficcionais. Tal modelo de literatura, conseqüentemente, gera provocações aos tradicionais escritores biógrafos de artistas. “O mais interessante, contudo, [...] é justamente através da ambigüidade, da dúvida pairando sobre nossas certezas, que o texto adquire seu caráter provocativo” (BECKFORD, 2001, p.11).

Outro referencial determinante é *O rumor da língua*, 1984, do escritor francês Roland Barthes (1915 – 1980). Nesta obra, Barthes teoriza sobre a perda da identidade na escritura, o neutro que esvai o sujeito, começando pelo seu corpo. Produz-se o desligamento do autor e sua origem. Enquanto a escritura é iniciada, o escritor entra na sua própria morte. Deste modo, muitos escritores tentam desconstruir o império do autor. Para Barthes, o “poder” conferido aos escritores surge de longa data:

O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre final a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua “confidência” (BARTHES, 1988, p. 66).

Barthes aponta o lugar da própria escrita como escritura de si mesma, é a linguagem que aborda sobre si, não o autor. Um exemplo desta prática seria o poeta francês Stéphane Mallarmé, que permite “ [...] suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar)” (BARTHES, 1988, p. 66). Da mesma forma que Barthes afirma em *A morte do autor*, também o filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984) nega a subjetividade da obra (neste momento desdobra-

-se o conceito dos autores em torno da literatura e desloca-se para as artes visuais). O primeiro, Barthes, propõe o desaparecimento do sujeito na escrita, o que sugere a sua própria morte. Portanto, o autor em sua obra não mais é eternizado, mas promove o seu assassinato. Foucault, por sua vez, conceitua o desaparecimento do “eu” na experiência do Fora, no qual se mantém exterior a toda e qualquer subjetividade. Este desaparecimento é gerado em virtude de dois fatores: o apagamento do sujeito na obra e o (re)surgimento do ser da linguagem.

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo” (FOUCAULT, 2006, p. 221).

São estas noções que Blanchot afirma: o “neutro”, o “fora” e o “desdobramento”. Segundo estas aproximações, chegamos a um ponto: não é preciso fixar os estudos sobre o sujeito em uma linguagem, mas ir além e abrir caminhos para o sujeito que está em eterno modo de desaparecimento. O que fala, agora, não é mais a sua subjetividade, é a própria obra em sua dobra sobre si mesma. Concomitante a estes referenciais, está o conceito de Fora, de Maurice Blanchot, presente nas obras *A conversa infinita*, 1969; *O livro por vir*, 1984; *O espaço literário*, 1987, e *A parte do fogo*, 1997. O conceito do Fora evoca o poder da literatura sobre ela mesma, pois se enfatiza a linguagem como *ser* da sua própria realidade. Neste aspecto, parte-se da ruptura determinada com o realismo literário, propondo, então, a ênfase no ato de criação e na própria literatura.

Para Blanchot, na escrita literária não se mantém a subjetividade do “Eu falo”. Enquanto este pronome é constantemente relacionado à personalidade, neste pensamento do “eu” há a atribuição de neutralidade, a impessoalidade do “neutro”. Entra-se no território da interioridade: “‘Falo’ é frase intransitiva, que não tem sujeito nem objeto. Não há quem a pronuncie, da mesma forma que não há aquilo de que se fala” (LEVY, 2003, p. 54). Segundo o teórico, a escrita ficcional consiste numa espécie de saída de si para uma fala errante, onde essa experiência de escrita pensa a alteridade e a mobilidade, o que fende e o que produz espaçamentos.

Aparece, então, o que Tatiana Salem Levy, ao pesquisar a obra de Maurice Blanchot, aponta como realidade imaginária. A literatura é fundadora de sua própria realidade – e, neste caso, pode-se trazer tal teoria para as artes plásticas, ao se falar de narrativas ficcionais. A literatura não é além e aquém do mundo comum; ela é irreal enquanto ficção, mas é real enquanto realidade imaginária. Realidade imaginária implica em tomar o mundo real numa outra versão, ou seja, torná-lo ou transformá-lo num jogo de imagens mentais.

Conforme Foucault conceitua, é próprio conferir uma relação da obra com o autor, mas deve-se ir além:

[...] analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas. 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 obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é es-

crito 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 se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de ‘obra’? (FOUCAULT, 2006, p. 269).

Foucault acompanha esta fundamentação e busca a despersonalização do sujeito na sua obra *O pensamento do exterior*. Portanto, diz respeito ao (re)surgimento do ser da linguagem. Para Foucault, o sujeito, na escrita, está em permanente desaparecimento, a linguagem trata de abrir espaços contínuos, não se trata de exaltar o gesto de escrever (FOUCAULT, 2006, p. 268). A literatura emerge, assim, no seu sentido mais cru, na sua essência em tempos clássicos, onde sua linguagem reduz-se à representação de si própria. A palavra adquire poder de fala, o sujeito autor evapora em um movimento para o exterior. Cria-se um espaço vago, gerado pela ausência do autor, enquanto sua imagem não é mais percebida, significativamente ligada à sua obra.

A existência de um sentido de singularização diante da imagem do artista é, sob o olhar de outros indivíduos – alheios à comunidade artística –, a afirmação sociológica de diferença pelo ato da criação. Culturalmente, o artista é atribuído de características exacerbadas de poder, que ajudam a determinar a identidade deste sujeito e sua valorização diante da sociedade. As conexões entre a vida e a produção do artista se constroem a partir do momento em que se começou a relacionar a obra com seu sujeito autor.

Quando pensamos em algum produto, é impossível negar a relação que se constrói com o seu criador, o autor. Porém, sabe-se que no período que se estende da Antiguidade à Idade Média, não se decretava a autoria das obras. Todas elas estavam abertas, em processo contínuo de produção. Preocupava-se em melhorar e modificar o que se escrevia nos textos, epopeias, teatros, entre outros modos de expressão. Este anonimato contínuo permitia a autonomia completa dos textos que circulavam livremente. Foucault relaciona as narrativas gregas à tentativa de eternizar a imortalidade do herói. Ou seja, as narrativas tratavam de reaver a morte aceita dos heróis. Mais ainda, “[...] falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador” (FOUCAULT, 2006, p. 268).

É interessante notar, como aponta Foucault, que na Idade Média era indispensável a atribuição de um autor ao discurso científico, uma vez que era a autoria que assegurava a verdade dos fatos. No entanto, a partir do século XVII, esse fator começou a enfraquecer, diminuindo a importância do sujeito no pensamento científico (LEVY, 2003, p. 58).

A partir da Idade Média, em virtude da forte censura e possível condenação da Igreja, tornou-se imprescindível a elaboração de um regime de propriedade. Necessitava-se reconhecer a identidade da autoria e determinar, dessa maneira, a responsabilidade dos possíveis transgressores de leis religiosas ou políticas. Seguindo este posicionamento de norma diante da punição, os textos e obras passaram a incluir assinaturas, sujeitos que poderiam responder pelos mesmos.

O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo (FOUCAULT, 2006, p. 275).

No fim do século XVIII e início do século XIX, o sujeito autor, obrigatoriamente colocado como proprietário de discurso, utilizava seu novo *status* com o intuito de obter benefícios da propriedade, transgredindo-a. A sociedade moderna vai além, sente necessidade do conhecimento da biografia do sujeito que assina a obra, quer saber detalhes da sua vida, buscando compreender a obra através do autor. “A partir da Renascença, observa Foucault (1981), distintos fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a invenção e exaltação do indivíduo, o qual, na arte, corresponde à figura do autor” (CAVALHEIRO, 2008, p. 67-81).

Na modernidade do fim do século XIX e início do século XX, esta desapareição do autor foi problematizada a partir da transgressão do *status* de proprietário do discurso. Produziu-se uma instância de desvinculação da obra e do autor a partir do desejo de desligamento da produção artística e literária de uma análise biográfica. Surgiram, então, as práticas de reinvenção pelo anonimato, pseudonímia, heteronímia, entre outras ordens de complexidade. Exemplo disto é o poeta português Fernando Pessoa (1888 – 1935) e seus fiéis companheiros, os heterônimos: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro; e o semi-heterônimo, como gostava de chamar: Bernardo Soares.

No período moderno, buscaram-se modos de desvincular a produção de sua autoria; a sociedade liga diretamente a figura do criador à sua biografia. Buscam-se elos de relação entre a obra e informações a respeito do sujeito que assina. A escritora brasileira Tatiana Salem Levy afirma a respeito: “[...] É preciso saber a biografia, os detalhes da vida daquele que escreve, seus traumas, seus fantasmas, suas decepções, enfim, todas as razões que o levaram a se tornar um grande artista” (LEVY, 2003, p. 58).

Para a literatura, a figura imprescindível do autor na modernidade, como sujeito capaz de criar algo inovador, é desconstruída durante a mudança de século. Emerge o sujeito da linguagem, o “eu” que não carrega identidade de si, mas a própria linguagem. Em decorrência do ressurgimento do ser da linguagem, a obra volta-se sobre si mesma, forçando o desaparecimento do “eu”. Levy reforça: “Na verdade, não somente para Blanchot, mas também para Foucault e Deleuze, a literatura moderna não acontece sem esta saída do eu” (LEVY, 2003, p. 53).

Buscando a complexidade da relação do sujeito autor e sua biografia, considera-se a dissociação do nome do autor e de seu nome próprio. Comumente acredita-se que o nome do autor seja seu nome próprio, e é possível criar conexões entre estas designações, porém esta questão apresenta algumas dificuldades: “[...] a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2006, p. 272). Caso se perceba que a história de vida do autor não é verídica, este fato não alterará a sua produção artística ou literária. No entanto, caso se descubra que este autor não é de fato o criador desta obra, ocorrerá uma mudança drástica no percurso da recepção de outros, mesmo não afetando o funcionamento do nome do autor. Acredita-se, portanto, na singularização da designação deste sujeito. “O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros” (FOUCAULT, 2006, p. 272).

Deste modo, é presumível que a condição de autor instaure um determinado *status*. A possibilidade de determinar que o livro escolhido foi escrito por este sujeito, ou ainda, indicar o autor responsável pela sua publicação, dedica ao produtor um maior peso. A partir destas manifestações, o nome do autor aproxima-se em certa medida do nome próprio, indicando sua singularidade, seu discurso, seu modo de conduta interior. A relação estabelecida entre a função-autor e sua conduta de vida

deve-se à tentativa de explicação da obra, buscando uma verdade sobre aquilo que se lê. Parece pertinente o desaparecimento do ser criador, como modo de desvanecer o controle do discurso, garantindo a liberdade da existência da obra.

## Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de: Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BECKFORD, William. **Memórias biográficas de pintores extraordinários**. Tradução de: Paulo Mugayar Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do Fogo**. Tradução de: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **A conversa infinita**. Tradução de: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Tradução de: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução de: Leyla Perrone-Moisés. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

■ 42

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção do autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, v.11, n.2, p.67-81, dez. 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Estética - literatura e pintura, música e cinema: Ditos e escritos III**. Tradução de: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. **La leyenda del artista**. Tradução de: Pilar Vila. 3. ed. Madri: Cátedra, 1995.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VASARI, Giorgio. **Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres**. Tradução de: Castellana de Juan Righini e Ernesto Bonasso. Buenos Aires: El Ateneo, 1945.