PROA | revista de antropologia e arte

Mona Lisa made in China
Refletindo sobre cópia e propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir do caso de Dafen[1]

Rosana Pinheiro-Machado

Professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio Grande do Sul (ESPM-Sul).
rpinheiromachado@yahoo.com.br

Introdução

Por volta dos anos 1100, durante a dinastia Song – também conhecida como a era da pintura –, o imperador Huizong, não satisfeito com a própria excelência na arte de pintar, determinou a abertura de uma academia formal especializada em copiar suas obras, impondo seu estilo aos funcionários do governo (GASCOIGNE, 2010). A atitude do imperador reflete a busca pelo reconhecimento entre seus súditos, seguindo a lógica de que "a imitação é a mais sincera das lisonjas[2]", conforme famosa expressão inglesa.

A academia de Huizong, na verdade, é apenas um exemplo, entre tantos recorrentes na China, que versam sobre o significado que a noção de cópia desempenha culturalmente naquele país. Ao contrário do Ocidente – que se baseia na ideologia individualista, a qual, por sua vez, encoraja a inovação –, a moral confucionista chinesa incentiva a reverência à ordem, à hierarquia e ao passado, e obtém como resultado a reprodução de modelos tradicionais, no lugar da criação de novos (CHIN, 2008; CONFÚCIO, 2001; GASCOIGNE, 2006; GRANET, 2004; OLDSTONE-MOORE, 2003; XIA, 2000, entre outros).

Sob essa perspectiva, o caso de Dafen (大芬) – um vilarejo de Shenzhen, província de Guangdong, especializado na produção em massa de cópias de obras de arte – não é um fenômeno inesperado, tampouco novo. Na história da China, desde a dinastia Han (206 a.C.-221 d.C.), sucedem-se diversos

casos de produção em massa de cópias de peças de arte e, mais recentemente, de produtos manufaturados. No entanto, no contexto atual da sociedade chinesa – marcado pela intensa inserção nos fluxos globais, e principalmente pela sua ascensão como protagonista no sistema mundial –, a "cultura da reprodução" é diretamente atingida, sofrendo pressões e retaliações, especialmente após a China ter entrado como signatária do acordo Trips (Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights)[3], da Organização Mundial do Comércio (OMC). Uma das consequências imediatas desse processo é a pressão para a adoção dos princípios ocidentais de propriedade intelectual e a consequente revisão de seu conceito de direito autoral.

Diante desse cenário, em que a reprodução de cópias de arte passa de "lisonja" à ofensa criminosa, este ensaio tem por objetivo analisar o caso do vilarejo chinês de Dafen ante um contexto social ambivalente: ao mesmo tempo que, há séculos, aquele país possui uma concepção singular de propriedade intelectual e de direito autoral, hoje sofre pressões internacionais para combater a produção de cópias na indústria e na arte. Dafen, nessa perspectiva, é um caso paradigmático, não apenas por ser um lugar capaz de produzir milhares de cópias em uma velocidade espantosa, como também por passar a ser vista, aos olhos da mídia ocidental, como um lugar bizarro e até criminoso.

Assim, Dafen se insere aqui como uma janela para pensarmos sobre o atual conflito de visões de mundo – local e internacional – acerca do papel de cópias, de propriedade e de regimes de trabalho na China. Trata-se de uma reflexão teórica baseada em minha pesquisa bibliográfica e etnográfica sobre cópias chinesas, a qual vem se desenvolvendo desde 2000. No ano de 2007, morei em Shenzhen (cidade onde se encontra o vilarejo de Dafen) com o propósito de estudar a produção de cópias de produtos manufaturados. Embora minhas pesquisas estejam voltadas para a pirataria contemporânea, o entendimento histórico chinês a respeito da noção de imitação sempre constituiu o pano de fundo de meu trabalho.

A análise parte de uma discussão sobre cópias, autenticidade e propriedade intelectual de forma mais abrangente, para, em seguida, discutir como essas noções têm se construído na sociedade chinesa. Finalmente, analiso o caso de Dafen, no intuito de contrapor visões de mundo e interesses econômicos e políticos do Ocidente e do Oriente.

Autenticidade, aura e poder

Em um dos trabalhos mais reconhecidos sobre arte e autenticidade, Walter Benjamin sustenta que as obras de arte originais carregam uma aura intrínseca cujas reproduções, por mais perfeitas que sejam, nunca possuirão

> o hic et nunc da arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. [...] O hic et nunc do original constitui aquilo que se chama de autenticidade [...] O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. [...] Na era das técnicas de reprodução o que fica atingido é a aura (BENJAMIN, 1980: 07-08).

Benjamin, desse modo, ajuda a consagrar uma visão que vincula a autenticidade à peça de arte original e originária. O hic et nunc – expressão em latim para "o aqui e agora" – é uma variável definidora de valor autêntico. Para o autor, a obra é legitimada por meio de dois eixos: o espacial/físico e o temporal. A peça única do (a) artista carrega uma memória tanto física como simbólica, a qual não pode ser desprendida do original, de seu passado e de seu local de criação. Embora as técnicas de reprodução possam ser capazes de gerar resultados excelentes sob o ponto de vista da verossimilhança, estes jamais terão aura, pois perdem as qualidades intrínsecas – como memória e testemunho histórico – associadas ao original. Segundo o autor, as cópias abalam a autoridade do objeto e o resultado mais negativo disso é a liquidação da tradição, constituindo reflexos de uma "humanidade em crise".

A linha argumentativa do presente artigo trilha um caminho diferente daquele seguido por Benjamin, no que se refere a sua concepção sobre a aura das obras de arte e sobre a perda da tradição. Por defender que as cópias podem, sim, possuir aura, entendo que elas constituem uma forma de atualização da tradição – e não de seu enfraquecimento –, conforme argumentarei adiante.

Em primeiro lugar, considero que a aura só pode existir no campo da percepção humana, já que as obras são inanimadas, ainda que possuam biografia (KOPYTOFF, 2006), vida social (APPADURAI, 2006) e agência (GELL, 1998). Nesse sentido, a aura resulta de uma reação que o objeto provoca nos indivíduos e, consequentemente, não se trata de elemento essencial à peça única, e sim de uma construção que reside no olhar daqueles que acreditam que algo é original (OLIVEN, 2005)[4]. Portanto, é um valor flutuante – transmitido da mente para a obra, e da obra para a mente, já que a agência existe numa relação dialética entre coisas e pessoas –, bem como uma experiência que só pode existir perante o conhecimento e determinadas propriedades da obra. Sob uma concepção bourdiana da classificação dos objetos, um leigo não seria capaz de perceber tais propriedades de uma obra, porque elas só são percebidas por conhecedores. Por outro lado, hipoteticamente, a aura de uma réplica perfeita colocada no lugar da original poderia ser apreciada por muitos, tanto conhecedores quanto leigos. Sob essa perspectiva, as imitações podem ter aura[5] – desde que, para tanto, exista crença.

A aura, então, pode ser entendida como uma magia – no sentido definido por Bourdieu (2004), na continuidade do pensamento de Marcel Mauss – cuja eficácia, reconhecimento e valor se sustentam na produção da crença formulada em um determinado campo de disputas e em esferas legitimadoras de autoridade. Se autenticidade é uma "alquimia social" construída, ela é também um consenso social (ECO, 1984), baseado na crença coletiva de que um objeto carrega certas propriedades materiais e imateriais específicas, únicas, raras.

Autenticidade é uma categoria ampla e relativa por excelência, uma vez que a construção social do valor é negociada e definida em contextos particulares. Existem meios de "provar" que certos objetos são de fato autênticos de determinada fonte/propriedade. No entanto, a importância que

se dá a certos objetos varia no tempo e no espaço. Objetos, antes relegados, podem tornar-se relíquias; assim como relíquias podem perder seu valor.

Poder, autenticidade e imitação são categorias em relação que têm sido amplamente analisadas pela Antropologia em diversas vertentes. A discussão está presente tanto no entendimento de culturas e sociedades (BHABBA, 2002; BROWN, 1998; LINDHOLM 2002; TAUSSIG 1993) como em campos mais específicos de objetos: na arte/relíquias (PRICE, 1989; SCHEFOLD, 2002; WENGROW, 2008), mercadorias e marcas (LIN, 2011; NOTAR, 2006; PINHEIRO-MACHADO, 2011; VANN, 2006). Uma relíquia religiosa, uma obra de arte ou uma mercadoria possuem diferentes tipos de autoridade, definidas em campos de disputas singulares, capazes de definir o que é verdadeiro e o que é falso (grupos religiosos, conhecedores, mercado, Estado).

Ainda que a discussão antropológica relativize a noção de autenticidade, no campo da arte a autoria permanece uma fonte de autenticidade inquestionável. Ou seja, autêntica é a peça assinada por determinado artista consagrado em determinado local e período. O que se questiona, neste ensaio, não é a autenticidade; tampouco se procura deslegitimar o trabalho do artista. Minha crítica está endereçada à autoridade, ao poder e à exclusividade que, historicamente, têm cercado a autenticidade na história do Ocidente. Na perspectiva de Benjamin, fica evidente uma visão de mundo em que é inconcebível desfazer o binômio autor-aura. No campo da arte em especial, cópias controladas pelos direitos do autor podem ser réplicas autênticas, ao passo que as demais são consideradas falsificações e adulterações criminosas. O limite entre uma e outra é definido por um poder arbitrário, que limita o acesso ao conhecimento.

Contemporaneamente, em cenário de reestruturação do mercado mundial após o acordo Trips, o binômio aura-autor se atualiza e se reforça no campo da propriedade intelectual. Disputando interesses econômicos e políticos, o mundo passa por um período de maior controle sobre o direito à reprodução de mercadorias, livros e obras de arte. Cópias fora desse sistema são deslegitimadas socialmente, sob a alegação de que somente os originais – no campo das artes e das mercadorias manufaturadas – possuem determinados atributos essenciais à peça. Nesse sentido, os consumidores estariam desprovidos de experiências e informações que apenas o original poderia fornecer. A escolha do consumidor tampouco é permitida, na medida em que as políticas atuais limitam, cada vez mais, a possibilidade de copiar. Como em nenhum outro momento da história, a aura está gradeada e presa à autoria-autoridade.

Por meio do acordo Trips, as vítimas de infrações relativas à propriedade intelectual conseguiram o direito de recorrer à justiça dos países para combater as falsificações e acionar o poder de polícia estatal. Nesse cenário, imitações não são mais consideradas lisonjas, nem assumem o caráter pedagógico "prestigioso" definido por Marcel Mauss (2003). Elas passam a agregar valor negativo, classificadas como produções criminosas. Assim como no campo da arte, os detentores da marca possuem a autoridade para reproduzir réplicas autênticas. "Leis de direitos de Propriedade Intelectual determinam quais cópias são autorizadas, legítimas e autênticas, e

quais cópias são não autorizadas, ilegítimas, inautênticas e, portanto, ilegais" (COOMBE, apud VANN, 2006: p. 290). O reconhecimento social dessa legitimidade, porém, não é automático.

No presente, políticas públicas têm sido amplamente discutidas e reelaboradas em todo o mundo, questionando a legitimidade da propriedade intelectual no campo da arte e do conhecimento de modo geral. Sob princípios legais dos direitos fundamentais e humanos, como o acesso à informação, questiona-se a constitucionalidade da propriedade intelectual, problematizando a possível descriminalização da pirataria (VIANNA, 2005), da mesma forma como novos modelos de negócios vêm sendo criados, na tentativa de democratizar o conteúdo disponibilizado nas mídias digitais (LEMOS et al., 2008). Os novos movimentos da sociedade civil não busca, o uso irrestrito de cópias, que nega o autor, mas um modelo mais flexível de acesso à informação, o qual pode reforçar a autoria, e não negá-la (ORTELLADO, 2002).

Nesse contexto, volto ao argumento de que as cópias podem ter aura, pois, independentemente da autoria, elas podem proporcionar informações e vivências singulares ao espectador. Não se trata de reivindicar autenticidade às cópias, mas de conferir legitimidade à experiência que elas podem proporcionar. O sorriso de Mona Lisa pode causar inquietação no Louvre ou em Dafen, ainda que se trate de experiências diferenciadas.

Cópias, por definição, possuem um referencial a ser seguido. Como toda imitação exige um modelo – e como só se copia o que se admira –, ela pode reforçar a própria autoria. Nesse sentido, ao seguir um exemplo, a cópia proporciona o reforço da tradição, e não a sua liquidação, como argumenta Benjamin. Leonardo da Vinci mantém-se como uma referência no campo das artes, entre outros motivos, porque sua obra mais famosa possui elementos que podem ser copiados ao longo do tempo e do espaço. A atualização da obra do pintor se dá pela experiência legítima que suas cópias físicas ou digitais proporcionam – que acabam por fortalecer o desejo dos espectadores pela obra original.

Cópia e propriedade intelectual na China

O acordo Trips não é aceito em todos os lugares do mundo de forma homogênea. Afinal, os países possuem diferentes interesses políticos e econômicos no tocante à comercialização de cópias, da mesma forma que apresentam entendimentos culturais singulares sobre o papel da imitação.

Seguir o acordo Trips não é um processo simples, especialmente no que diz respeito ao pleno reconhecimento de países asiáticos, como Vietnã e China. "Embora haja agora um conjunto 'global' de padrões de Propriedade Intelectual, os quais protegem os países orientados pelo mercado, o desenvolvimento dessa política não tem seguido um caminho linear e 'progressivo' em direção à homogeneização" (VANN, 2006: 289). Isso se torna particularmente importante quando saímos do campo de disputas políticas mais amplas e voltamos nossa atenção para a aceitação de pessoas comuns, como comerciantes e consumidores, cujo reconhecimento de propriedade não é automático, mas negociável, como mostram as etnografias de Vann (2006) e

de Notar (2006) entre vietnamitas e chineses, respectivamente. Esses países concebem as cópias sob uma complexa classificação, numa gradação que vai do plenamente aceitável ao não aceitável.

Historicamente, a China possui um entendimento flexível acerca de Propriedade Intelectual, como exemplifica Elizabeth Vann, ao resumir o argumento de William Alford:

> Noutros lugares, tem havido um reconhecimento de direitos de propriedade intelectual menos legal e menos popular. Em seu estudo histórico sobre copyright na China, William Alford (1985) argumenta que a China não tem sustentado uma tradição de reconhecimento de propriedade intelectual e que o fracasso dos governos europeus e dos Estados Unidos para reconhecer esse fato tem produzido anos de conflitos políticos e econômicos. Ele atribui à ausência histórica chinesa de tradição de propriedade intelectual na ênfase estatal sobre os ideais confucionistas do passado como uma fonte de autoridade no presente (ALFORD, apud VANN, 2006: 288).

Alford (1995: 22) inicia seu livro com uma citação dos Analetos de Confúcio: "Eu transmito em vez de criar. Eu acredito no amor aos ancestrais". A partir dessa sentença paradigmática, o autor desenvolve seu argumento, atribuindo a falta de leis de propriedade intelectual e direito autoral à importância de que o passado se reveste na civilização chinesa desde as primeiras dinastias. O modelo antigo, que é transmitido por determinada autoridade (pai, mestre, etc.), produz um sistema de pensamento baseado na repetição e na obediência à etiqueta (li). Nessa sociedade, as leis sempre tiveram pouco apelo quando comparadas à influência do passado.

Desse modo, a não proteção de direitos autorais e a importância dada às cópias estão diretamente relacionadas ao imaginário confucionista – escola de pensamento que baliza a cultura chinesa desde a dinastia Zhou (1100-256 a.C.). Dentre tantas escolas intelectualistas que surgiram naquele período, indubitavelmente o confucionismo prevaleceu com maior força, impondo-se – através de diversas ações políticas e educacionais – como uma grande narrativa sobre o pensamento chinês em todos os tempos. Apesar das numerosas releituras pelas quais a obra de Confúcio passou, no decorrer dos séculos, alguns princípios mantêm-se como uma matriz de significado. São eles: a ordem, a hierarquia, o amor filial, a autoridade, a tradição e a etiqueta ritual (CHIN, 2008; GRANET, 2004).

A tradição é transmitida por meio dos rituais, nos quais se venera o passado. (GRANET, 2004; XIA, 2000). Assim, o modo de aprendizado passa pela reprodução de modelos socialmente admirados. No tocante a esse processo de reprodução, acredita-se que se limitam as possibilidades de criação e inovação. O que está em jogo nesse modelo filosófico é a manutenção da Ordem, a qual requer o princípio de benevolência em determinada rede social – guanxi (GRANET, 2004).

Logo após a morte de Confúcio (479 a.C.), outra escola de pensamento surgiu com bastante força, mas argumentando na direção oposta. Contestando o excesso dos rituais aos ancestrais, Mozi (470-391 a.C.) alegava que a manutenção da tradição engessava a inovação e que, portanto, as pessoas poderiam buscar a mudança. Sem obter eco em sua empreitada, o intelectual foi praticamente esquecido na história filosófica chinesa, dando lugar à soberania do pensamento que privilegia a reprodução ritualística de modelos passados como fonte de ordem ao universo.

Em termos políticos, esse pensamento foi bastante conveniente para a aceitação do poder imperial e a manutenção do status quo (ALFORD, 1995; GASCOIGNE, 2006).

A incorporação subjetiva da regra fez com que o sistema legal desempenhasse um fraco papel ao longo da história da China. Para Granet (2004), o fracasso jurídico deve-se à necessidade de formas concretas de raciocínio e obediência. Se a humanidade é benevolente, como acreditava Confúcio, leis são desnecessárias: basta seguir os modelos corretos da ação humana (STARR, 2010). Modelos são mais claros do que leis. A ordem está incorporada, dispensa a necessidade de regras formais. Nesse sentido, até hoje, alguns intelectuais chineses entendem que as normas são introspectivas e inconscientes e, portanto, as leis escritas são pouco eficientes (QI, 2005; XIA, 2000).

Analisando esse modelo de sociedade, Alford (1995) contraria boa parte dos sinólogos chineses e euro-americanos para os quais os direitos autorais nasceram na dinastia Tang (618-907), junto com a invenção da impressão. Para Alford, não há indícios de proteção legal naquele momento, ainda que, desde a dinastia Han (206 a.C.-221 d.C.), houvesse sanções para reprodução e cópias. O autor relata algumas penalidades impostas pelo governo imperial, especialmente após a dinastia Tang até o fim do império. Porém, salienta sua ineficácia, pois as cópias eram generalizadas. Para o autor, a proibição da reprodução de obras literárias e artísticas, bem como de documentos oficiais, não acarretou o desenvolvimento de um sistema de proteção formal ou informal às criações. O autor sustenta que sempre existiu um controle sobre o conteúdo do que era copiado, mais do que sobre o ato de copiar em si.

A identificação das origens históricas dessa "cultura da cópia" não é fácil. Para além das questões filosóficas mais abrangentes que remontam à importância do passado, Lin (2011), numa breve discussão sobre direitos autorais, menciona que a origem factual desse costume poderia estar no modo como a literatura era estudada, ou seja, por meio da memorização palavra por palavra. Ademais, a autora também menciona o método de aprendizado da caligrafia, que, desde as Seis Dinastias (265-589), se caracteriza pela cópia de caracteres.

Alguns exemplos de cópias são paradigmáticos na história da China – como aquele trazido na abertura deste texto. O imperador Huizong, da dinastia Song (960-1279), para obter o reconhecimento de sua excelência na arte da pintura, ordenou que se criasse uma academia de arte especializada em copiar a sua própria obra (GASCOIGNE, 2006). Ser copiado, para ele, significava ser respeitado – situação completamente distinta dos direitos de propriedade intelectual no Ocidente.

Na cultura mandarim, por exemplo, durante séculos de poder dinástico, eram incentivadas as cópias de pinturas e obras literárias. Tratava-se de uma habilidade que os intelectuais do governo deveriam possuir; era, inclusive, critério de admissão nos concursos públicos, sobretudo na dinastia Song. A esse respeito, é importante pontuar que a arte e a política governamental sempre estiveram unidas por um nó górdio na história da China (EBREY, 2010; GASCOIGNE, 2006).

Fatos mais recentes apontam que as cópias não eram mal interpretadas e, em vez de combatidas, foram amplamente estimuladas nos séculos XIX e XX, como forma de nacionalizar o estrangeiro.

> Na China, imitação não tinha um significado negativo. [...] Cópias de mestres do passado eram vistas como modelos para serem cuidadosamente imitados. Replicação de artefatos premiados também teve uma longa história, e as noções de fangzao, fangzhi – imitar, copiar, modelar – eram intimamente relacionadas ao artesanato de jade e à cuidadosa cópia de antiguidades raras durante a dinastia Qing. Cópias também eram usadas para descrever a manufatura local das novas tecnologias durante o movimento do autofortalecimento na segunda metade do século XIX (Dikotter, 2007: 38).

Dikotter (2007) salienta que imitações não possuem conotação negativa ao longo da história da China e analisa a promoção oficial das cópias de objetos manufaturados que se observou no país na passagem do século XIX para o XX. Por meio de incentivo governamental, tal prática foi estimulada e, assim, a imitação de objetos estrangeiros fez cair sua exportação. Conforme o autor, a cultura de copiar bens estrangeiros era disseminada nas dinastias tardias – o que contraria a tese de que os chineses desprezavam os produtos ocidentais (defendida, na Antropologia, por Marshall Sahlins, 2004). Da mesma forma, a própria arte chinesa era copiada no intuito de ser exportada para a Europa. O autor mostra como esse sistema de cópias de obras de arte ou de quinquilharias, desde o século XIX, já funcionava sob um regime intensivo de trabalho e supria tanto o mercado interno como o externo, expandindo o consumo em massa do continente europeu.

No final do século XX, após anos maoístas, a China reabriu a sua economia para o mercado externo. O pontapé inicial foi dado pelo modo intensivo de produção de mercadorias baratas. Em minha própria pesquisa, mostrei o quanto esse sistema produtivo baseado no regime intensivo de trabalho tem caracterizado a sociedade chinesa, da mesma forma como a produção de cópias manufaturadas não é um fato recente – conforme argumentei acima. Na etnografia, diversos informantes relatavam achar que esse sistema não era ideal, porém era justo e moralmente aceitável, diante da urgente necessidade de desenvolvimento nacional. Os sujeitos pesquisados pontuavam que esse modo de produção é um primeiro passo do crescimento para, posteriormente, passar a criar coisas novas (PINHEIRO-MACHADO, 2011).

Os países ocidentais, por seu turno, tratam do atual fenômeno da produção de cópias, na China, de forma anacrônica, descontextualizada de seu passado e das condições culturais que a engendraram. De maneira geral, as matérias jornalísticas sobre pirataria ou sobre Dafen, por exemplo, retratam um sistema de produção bizarro e escravo, desqualificando o universo da produção chinesa como uma proliferação de cópias malfeitas, e atribuindo esse fato à falta de noção de propriedade intelectual – algo visto como moralmente inferior (PINHEIRO-MACHADO, 2011). Não é raro a mídia tratar desse ramo econômico como uma praga que se alastra no mundo.

No âmbito político, o acordo Trips, que defende os interesses econômicos dos países hegemônicos do sistema mundial, entra em choque com o sistema legal e com o pensamento cultural chinês.

O acordo procura se impor como verdade absoluta e universal. A seção seguinte analisará mais detidamente o caso de Dafen, que é um exemplo emblemático dessa tensão.

A aura de Dafen: réplicas ou falsificações?

Apesar de a cópia ter uma longa história na China, as pinturas produzidas no vilarejo de Dafen são um caso emblemático. Afinal, a antiga arte de reprodução se alia ao atual modo de produção fabril chinês, baseado no trabalho intensivo. Essa junção resulta em dados grandiosos: ao longo de 400 hectares, até 6 mil pintores ocupam aproximadamente 1100 galerias de arte e estúdios, com uma produção de 5 milhões de peças ao ano. Segundo dados do governo local divulgados na agência oficial de notícias chinesa – o Chinadaily –, a receita do vilarejo pode chegar a 4 bilhões de yuan (1 bilhão de reais). Além disso, calcula-se que cerca de 60% das cópias de obras de arte disponíveis no mundo sejam made in Dafen.

Dafen é uma área localizada no distrito industrial de Longguang, na cidade de Shenzhen, que é uma Zona Econômica Especial (ZEE) da província de Guangdong, no sul da China. Shenzhen, criada em 1979, faz fronteira com Hong Kong e é a ZEE que mais prosperou devido à sua localização privilegiada, junto à costa marítima que propicia a exportação – vocação de toda a área conhecida como delta do rio da Pérola. A cidade possui aproximadamente 11 milhões de habitantes permanentes e 2,5 milhões de trabalhadores migrantes, segundo dados locais oficiais. Porém, como nem toda a população flutuante é contabilizada pelo governo, o número de residentes temporários, oriundos da área rural para trabalhar nas fábricas, pode ser bem maior.

Dafen, nesse sentido, teria todos os elementos para ser classificada como mais um distrito industrial chinês, só que especializado em obras de arte. Contudo, diferentemente do restante da região, os migrantes são em sua maioria qualificados. Em geral, são estudantes de Artes provenientes das mais diversas regiões do país que buscam uma oportunidade no vilarejo ou apenas pretendem obter experiência.

Minha etnografia se realizou nas fábricas do distrito de Longguang. Trata-se de uma área tomada pela paisagem industrial, em que a cor cinza do concreto e da poeira toma conta do ambiente. Em meus diários de campo, com frequência eu relatava a angústia de estar em um lugar como aquele. Em meio a essa ambiência extremamente opaca, Dafen surge como um suspiro de cores e de vida. Embora boa parte da mídia internacional ou dos relatos de viajantes disponíveis em blogs retrate o vilarejo como apenas mais uma expressão da capacidade de produção em massa de produtos baratos e de pouca qualidade, minha percepção sobre o local era completamente diferente. Para mim, Dafen era como uma forma de resistência ao cinza.

A maioria das obras produzidas ali são cópias de grandes artistas ocidentais – Leonardo da Vinci, Van Gogh e Andy Warhol são os mais populares. Entretanto, pintores chineses consagrados também são copiados, assim como há a produção de muitas peças originais de artistas locais. Muitas obras copiadas já caíram em domínio público, como a Mona Lisa. Uma das obras preferidas do público chinês – o Mao de Warhol – ainda encontra-se protegida.

A qualidade e o preço variam de acordo com o desejo do cliente. Uma pintura pode ser produzida em trinta minutos ou em uma semana. Há pintores que confeccionam uma obra por completo. Nesses casos, eles necessitam apenas de uma fotografia digitalizada para seguir trabalhando. Também é comum uma espécie de modelo produtivo fordista, que gera a fragmentação e a alienação. Por exemplo, muitos artistas são especializados em pintar uma parte do quadro: a orelha, o nariz, o braço, etc. Assim, a cópia é feita por muitas mãos, como um produto manufaturado que sai da linha de produção de uma fábrica.

O salário de pintores se assemelha àquele oferecido no setor fabril das redondezas. Eles recebem por obra produzida, totalizando ganhos um pouco acima da média do salário mínimo da província, que é de 840 yuan (210 reais). Porém, muitos conseguem alcançar ganhos bem maiores, dependendo do prestígio. Os pintores moram nos próprios estúdios, e ali também se alimentam. Eles trabalham de seis a sete dias por semana, de dez a doze horas por dia[6]. O preço final pode variar de 20 a mil dólares, dependendo da precisão. Como é comum em mercados chineses, o valor é definido por meio de barganha.

Segundo Zhou Xiaohong, vice-presidente da indústria de arte do local, provavelmente cerca de 50% das obras de arte disponíveis nas paredes norte-americanas ou europeias sejam provenientes de Dafen. Os maiores compradores das cópias produzidas em massa são as grandes redes hoteleiras internacionais e, principalmente, o Walmart. Esses fatos nos levam a uma tensão, já discutida por mim (PINHEIRO-MACHADO, 2008): ao mesmo tempo que se percebe uma demonização, por parte dos países ocidentais, da maneira como as mercadorias chinesas são produzidas, bem como da própria qualidade do produto, não se discute que essa forma de produção é demandada, em grande medida, pelo próprio mercado ocidental.

De forma ambivalente, a mídia internacional ocidental se reporta a Dafen com perplexidade, retratando mais uma expressão bizarra da capacidade produtiva em larga escala dos chineses, que seriam verdadeiras máquinas de copiar. Uma rápida pesquisa é capaz de revelar que boa parte do conteúdo das publicações recentes sobre o local o acusa de "poluir" o mundo com peças de baixa qualidade. Nesse tipo de discurso, aparecem o espanto, a repulsa e o horror ante uma produção considerada vulgar e até criminosa. O vilarejo de Dafen é considerado responsável por cometer um verdadeiro sacrilégio à aura das obras de artes. Como expressa um britânico em seu blog, chamado Randomwire: "Obrigado Dafen por poluir o mundo com Monalisas falsas de qualidade duvidosa"[7].

Esse tipo de visão sobre Dafen repudia tanto as cópias em si como seu modo de produção. A arte, nesse sentido, é colocada em uma patamar especial, quase sacralizado: trata-se de algo que não poderia ser produzido de forma tão padronizada, e que depende do tempo de criação e da inspiração do artista. Além disso, é comum que as cópias de Dafen sejam mencionadas como "falsificações" – falsificar é o ato de reproduzir ou adulterar sem autorização. Os nativos, por seu turno, referem-se às cópias como "réplicas", que são cópias autorizadas. Tao Hong Chun, secretário local do Partido Comunista expressa a visão governamental:

> Fazemos cópias honestas, o que as pessoas querem, não falsificações. A maioria é composta de imagens de autores desconhecidos, mas há um imenso mercado de gente que quer comprar quadros famosos sem pagar uma fortuna por eles, sabendo que são cópias. Aliás, temos aqui quadros de todos os tipos e preços: de 20 yuans (US$ 2,5) até 800 mil yuans (US$ 106 mil) e damos emprego a mais de dois mil artistas[8].

Essa questão é central na discussão levantada neste ensaio, que parte de uma premissa relativizadora do papel cultural das cópias. Em primeiro lugar, em termos legais, não é infração copiar a Mona Lisa. Porém, no discurso midiático, a palavra "falsificação" ajuda a confundir o que deveria ser esclarecido no debate público: que as obras de arte, após determinada data, podem ser livremente reproduzidas por entrarem em domínio público.

Por outro lado, mesmo no que diz respeito às obras protegidas, é preciso questionar a rígida autoridade da autoria, e isso tem sido feito por diversos movimentos sociais contemporâneos no mundo todo. Com isso, não estou argumentando que a autoria não deva ser reconhecida e gratificada, tampouco que não seja necessário pensar em formas de regulamentação das reproduções. O que busco, aqui, é refletir sobre o aspecto positivo e pedagógico das cópias, sugerindo que elas podem ajudar a reforçar a própria autoria. Além disso, no sentido defendido por Túlio Vianna (2005), é preciso lembrar que a propriedade intelectual foi construída na história do Ocidente como uma prática de poder e inconstitucionalidade. Portanto, determinadas reproduções podem constituir uma forma de garantir os direitos fundamentais dos cidadãos a partir da possibilidade de democratização da informação.

A tradição não é abalada, conforme sustentava Benjamin, mas reforçada. A Mona Lisa do Louvre nunca foi tão visitada por orientais e chineses como é atualmente. E isso só é possível porque imagens da obra foram divulgadas pelas mais diversas plataformas, alcançando pessoas comuns. O ponto central a que quero chegar é que a Mona Lisa de Dafen não procura se passar pela Mona Lisa do Louvre e, por isso, a autoria de Leonardo da Vinci jamais foi questionada. Ao contrário, cada vez mais o artista é reconhecido em países ocidentais e orientais. A aura da peça disputada no museu parisiense está lá, para ser vivida e sentida por todos. Entretanto, isso não significa que o sorriso de Mona Lisa não possa ser experimentado em Dafen, de outra maneira. Desse modo, a cópia não representa a ruptura com o original, e sim a expressão da força e da vitalidade de sua aura.

A cópia é a continuidade do original. A Mona Lisa de Dafen, ao mesmo tempo que está conectada com a do Louvre, também é capaz de produzir novos significados, experiências e expressões. E isso é liberdade de expressão artística. Alguns pintores de Dafen, por exemplo, de tanto copiar a obra mestra, retrataram a si próprios no estilo de Leonardo da Vinci, produzindo obras que são atualmente consideradas de vanguarda. No museu de Shenzhen, há um imenso painel de 48 metros de largura por sete de altura, em que a Mona Lisa, chamada de Dafen Lisa, foi pintada por quinhentos artistas, os quais, atrás dos pedaços que pintaram, assinaram seus nomes e escreveram os seus sonhos.

Dafen, na lógica local, é pensada não apenas como um espaço de produção de massa de cópias vulgares, mas como uma rede social, que gera uma criação colaborativa. De um vilarejo pobre nos anos 1970, Dafen se transformou em uma área que atrai turistas do mundo inteiro, gera uma receita milionária e milhares de empregos – mas, principalmente, treinamento – a milhares de artistas chineses e também estrangeiros.

Considerações finais

Na história ocidental, o direito à reprodução foi engessado, deslegitimando o papel social que as cópias podem desempenhar. No âmbito político e econômico, o acordo Trips protege legalmente, pelo uso do monopólio da força, os direitos de propriedade intelectual, impondo sua visão como verdade absoluta a todos os países do sistema internacional sob pena de sanções e retaliações. No entanto, diversos movimentos sociais surgem no mundo todo, alegando que as cópias – seja no campo das artes, seja no das mercadorias – podem se constituir em um meio através do qual se obtém a informação.

A história da China – aqui muito brevemente apresentada – serve como contraponto às atuais políticas de propriedade intelectual; ela aponta para a existência de outras formas de se relacionar com as cópias, percebendo-as não como expressão criminosa ou como poluidora da aura da autenticidade, mas especialmente como expressão de prestígio, como reforço da autoridade, da tradição e até como fonte de inovação.

Nessa direção, o presente ensaio procurou trazer uma visão relativizadora do papel das cópias no campo das artes. A partir da retomada da discussão sobre aura e autenticidade, busquei pensar novas formas de apropriação e de experiência que se podem ter com as reproduções – que podem, inclusive, servir como meio pedagógico de transmissão de informação. Além disso, ao observar a construção histórica da noção chinesa de propriedade intelectual e sua relação com a imitação, é possível perceber que, sob premissas do pensamento confucionista, a imitação em sentido lato é capaz de reforçar a autoridade e o modelo por ela transmitido. As cópias produzidas em massa em Dafen, portanto, não liquidam a tradição, conforme Benjamin pontuava, mas a reforçam. Isso significa que o país possui uma noção diferenciada sobre direitos autorais – o que não implica a recusa da autoria, e sim a reivindicação de se relacionar com ela de forma mais flexível.

As lições apreendidas de Dafen vão além do caráter pedagógico das cópias. As obras produzidas naquele vilarejo mostram que a imitação não apenas é fonte de reprodução de um passado estático, que limitaria, assim, a inovação (característica que estaria presente apenas nas sociedades individualistas), como também pode ser um meio de criação. Ao gerar uma cópia, há sempre o processo de ressignificação e, consequentemente, da criação do novo.

Referências bibliográficas

Alford. Willian. To steal a book is an elegant offense: intellectual property law in Chinese. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Appadurai, Ajurn. "Introduction: commodities and the politics of value". In: Appadurai, A. The social life of things. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 2006. p. 3-63.

Benjamim, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 4-28.

Bhabha, Homi. The location of culture. London: Routledge, 1994.

Bourdieu, Pierre. (with Y. Delsaut). Le couturier et sa griffe: Contribution à une théorie de la magie. Actes de la Recherche en Sciences Sociales 1:7-36, 1975.

_____. The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods. Media, Culture and Society 5:261-93, 1980.

Brown, M. F. Can culture be copyrighted? Current Anthropology 39:193-222, 1998.

Chin, Annping. Confucius. A life of thought and politics. New Haven, London: Yale University, 2008.

Confucio. The Analects. London, New York: Penguin Classics, 2001.

Dikotter, Frank. Things modern. London: Hurst & Company, 2007.

Ebrey, Patricia. China. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Eco, Umberto. Viagem na irracionalidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Gascoigne, Bamber. The dynasties of China. London: Robinson, 2006.

Gell, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

Granet, Marcel. O pensamento chinês. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

Handler, R. Authenticity. Anthropology Today 2:2-4, 1986.

Kopytoff, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: Appadurai, A. The social life of things. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 64-94.

Lemos, Ronaldo et al. Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Lévi-Strauss, Claude. Structural anthropology. Middlesex, UK: Penguin Books, 1979.

Lin, Yi-Chieh Jessica. Fake Stuff. China and the rise of counterfeit goods. London: Routledge, 2011.

Lindholm, Charles. Authenticity, anthropology, and the sacred. Anthropological Quarterly 75:331-38, 2002.

Mauss, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Notar, Beth. E. Authenticity anxiety and counterfeit confidence: Outsourcing souvenirs, changing money, and narrating value in reform-era China. Modern China 32:64-93, 2006.

Oldstone-Moore, Jennifer. Understanding confucianism. London: Ducan Vaird, 2003.

Ortellado, Pablo. Por que somos contra a propriedade intelectual? Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2002/06/29908.shtml>_(2002).

Pinheiro-Machado, Rosana. Fábrica de sonhos em sweatshops: dilemas da construção da igualdade da China pós-Mao. In: Roberto Kant de Lima. (Org.). Antropologia e Direitos Humanos V. Rio de Janeiro: Booklink/ABA, 2008. p. 350-388.

_____. Made in China. São Paulo: Hucitec, 2011.

Price, Sally. Primitive art in civilized places. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Qi, Zhou. 2005. Conflicts over human rights between US and China. Human Rights Quartely. n. 27, 2005. p. 105-124.

Sahlins, Marshall. Cosmologias do capitalismo. O setor transpacífico do sistema mundial. In: Cultura na Prática. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

Schefold, R. Stylistic canon, imitation and faking. Anthropology Today, v. 18, n. 2, 2002. p. 10-14.

Starr, John. Understanding China. New York: Hill & Wang, 2010.

Vann, Elizabeth. Limits of authenticity in Vietnamese consumer markets. American Anthropologist, v. 108,n. 2, 2006. p. 286-96.

Vianna, Túlio Lima. A ideologia da propriedade intelectual. Revista da Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 33, 2005. p. 7-22.

Wengrow, David. Prehistories of commodity branding, Current Anthropology, v. 49, n. 1, 2007. p. 7-34.

Xia, Yong. Human rights and Chinese tradition. In: Dutton, Michael Robert. (Org.). Streetlife China. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 23-30.

[1] Agradeço aos editores da revista PROA pela oportunidade de publicação e debate. Também gostaria de agradecer ao Professor Ruben Oliven por ter sido um admirador e incentivador do tema da imitação.

[2] Célebre frase do escritor inglês Charles Caleb Colton (1780-1832).

[3] O acordo Trips abrange: 1. Direito do autor e direitos conexos; 2. Marcas; 3. Indicações geográficas; 4. Desenhos industriais; 5. Patentes; 6. Topografias de circuitos integrados; 7. Proteção de informação confidencial; e 8. Controle de práticas de concorrência desleal em contratos de licenças.

[4] Informação pessoal.

[5] Partindo do princípio de que seja verdade que o Museu Britânico abrigou algumas obras falsificadas e adulteradas, conforme anunciado na mídia, certamente, tais fraudes foram apreciadas pelo público leigo e pelos especialistas como detentoras de uma aura particular, por um longo tempo.

[6] No artigo Fábrica de sonhos em sweatshops desenvolvi uma reflexão sobre as condições de trabalho fabril e os direitos humanos na China (PINHEIRO-MACHADO, 2008).

[7] Disponível em: <http://www.randomwire.com/dafen-oil-painting-village>. Acesso em: 1 out. 2011.

[8] Depoimento disponível em <http://www.cadeafesta.net/noticias/ver.asp?id=1424&coluna=13>. Acesso em: 1 out. 2011.