



PAU BRASIL

SOPRO
60

Durante muitos anos as pessoas falaram de uma realidade nacional. Agora o conceito parece estar fora de moda, pelo menos no plano da sua manifestação verbal, pois cada vez se diz menos, embora ainda se fale – e mesmo falar parece cada vez mais temerário. Falar não é, a rigor, um espelho do mundo, mas um mundo que se cria, entre vários mundos – e, assim, diferentes maneiras de falar criam diferentes mundos, os mais exóticos, quando linguagens exóticas se institucionalizam, como acontece entre nós no momento presente.

Como qualquer categoria do pensamento discursivo, a realidade nacional é o que se diz dela: trata-se de mera construção mental, um conceito sintático e abstrato que procura dar conta, através de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas.

Os fatos vividos, naturalmente, são uma coisa – e seu relato verbal, outra. Como os processos de seletização e articulação dessas experiências são totalmente arbitrários ou, o que é mais comum, orientados por uma visão, ou distorção particular, segundo pressupostos teóricos em princípio também arbitrários, a única base sobre a qual a categoria abstrata pode ganhar validade é o consenso. O pensamento só vive graças aos pensadores: nenhum conceito pode ter significado, ou mesmo existência se não for continuamente alimentado pela existência concreta daqueles que o pensam e se solidarizam com ele, o que é sua única fonte de vitalidade.

Se muitos pensam a mesma loucura, ela parece virar bom senso – e como, em princípio, tudo é loucura, passam por bom senso apenas as loucuras mais envolventes, ou mais sutis, ou as que forem impostas através do medo e da ameaça de castigos físicos. Assim são as coisas – e todos nós sabemos disso, ainda que a maioria de nós tente se apegar obsessiva e compulsivamente a ilusórias cristalizações de uma pretensa verdade objetiva. Esse engano tenaz conduz, invariavelmente, à perplexidade.

Na realidade, por exemplo, a realidade nacional não é a realidade: é uma supra-realidade ideal, uma imagem mental que construímos com palavras, na esperança vã de dar sentido e segurança à ação deliberada. Se essa imagem faz falta de alguma maneira, é apenas porque nos acostumamos a viver por imagens. A cultura é o reino das imagens: através da educação e dos hábitos sociais, ela nos introjeta a tendência para manipular mentalmente, sempre, totalizações abstratas e dóceis ao pensamento discursivo. Dois dos principais sentimentos que essas totalizações insinuam, nas atuais circunstâncias sociais, através do cinema, televisão, teatro, imprensa, literatura, etc., são as necessidades de prestígio social e segurança econômica. Essas duas falsas necessidades são

solidamente sustentadas pelo consenso e nenhuma adesão teórica ou nenhuma filosofia, nenhum pretenso compromisso político ou religioso pode enfrentar o seu funcionamento efetivo na vida de todos os dias.

Entretanto, acostumados a viver por imagens, opomos imagens às imagens: ficamos hipnotizados por elas a ponto de não poder mais enxergar o que se apresenta, evidente, diante de nossos olhos – e a imaginação, paradoxalmente, nos inibe a ação. Nunca percebemos que nossos relatos da vida são totalizações acabadas mas vazias e que a verdadeira vida, vivida a cada dia, é sempre uma dinâmica incompleta. A imagem acabada depende do consenso e deve a ele sua aparência: não existe. Quando o consenso desaparece, a imagem se dissolve.

Nas artes nacionais, a última tentativa de uma caracterização da realidade nacional foi o Tropicalismo, há tanto tempo desaparecido. O movimento procurava fundamentar seus projetos numa verificação imediata, direta, sensorial, do que a experiência viva com nossas diversas manifestações culturais oferecia. Isso implicava uma política cultural positiva capaz de oferecer um calço para a criação e esboçava uma descrição realista de nosso mundo espiritual. O Tropicalismo, porém, era apenas uma posição provisória, uma tática de um punhado de artistas de vanguarda: uma idéia cultural centralizadora para acabar com toda centralização cultural, no dizer de Jorge Mautner, e como tal, necessariamente, a última delas.

Nada veio substituir o Tropicalismo, com exceção, às vezes, de um tradicionalismo preguiçoso, redundante, e freqüentemente necrófilo. O esvaziamento do Tropicalismo corresponde, no plano sensível das manifestações artísticas, ao esvaziamento da própria categoria de realidade nacional, nesta dissimulada década dos setenta. O jogo de armar desabou e podemos ver, através dele, o vazio indeterminado.

Esta foi uma lição de grande valor prático: os consensos são flutuantes, inseguros e extremamente mutáveis. Na verdade, podem ou não se manifestar, segundo as condições dadas. Num contexto como o nosso, a menos de vinte e cinco anos para o final do século, caracterizado pela fragmentação cada vez mais explosiva e pelo despedaçamento de todas as interpretações organizadas do real, os consensos são cada vez mais efêmeros e a adesão, a fé, cada vez mais tênue. No fundo, ninguém acredita em mais nada – e nem parece possível que se acredite. Tudo passou a ser um jogo de provisórias táticas psíquicas, com suas armadilhas e acidentes imprevisíveis. Salve-se quem puder, como diz Chacrinha.

Idéias vêm da terra, elas vêm de cada experiência humana que você testemunha ou da qual fique sabendo, traduzidas dentro de seu próprio cérebro, em seu próprio diálogo sensível, em sua própria forma de linguagem; idéias nascem daquilo que se cheira, que se ouve, que se vê, que se experimenta (...); idéias provavelmente estão no ar, como minúsculos elementos de ozônio. A coisa mais fácil do mundo é ter uma idéia. O passo seguinte é a coisa mais difícil do mundo: é colocar [a idéia] no papel. Alguém disse que 'escrever era a coisa mais fácil do mundo: eu simplesmente entro no meu escritório, eu sento, eu ponho o papel na máquina de escrever, eu corrijo as margens, eu ajeito o papel, e eu sangro'

(Rod Sterling)

1. Quando finalmente as condições materiais parecem permitir que a profecia da morte do autor, enunciada por Roland Barthes, se cumpra radicalmente na prática; quando os meios tecnológicos possibilitam um compartilhamento cada vez maior de textos, imagens e dados, e fomentam construções autorais coletivas; quando, portanto, a internet exhibe de modo transparente a natureza hipertextual do pensamento humano, surge uma contra-ofensiva. O escritório nacional de arrecadação de direitos autorais consegue emplacar uma ministra da Cultura que lhe é favorável; escritores, como Ruy Castro, se mobilizam na frente "O autor existe"; um site de compartilhamento de textos acadêmicos é retirado do ar por pressão de editoras voltadas ao público universitário; e, no plano teórico, reconhecidos introdutores e disseminadores de Barthes e Derrida no Brasil, como Leyla Perrone-Moisés e Silviano Santiago, apregoam um retorno ao cânone e à Literatura, com "L" maiúsculo, isto é, o retorno aos grandes nomes, aos autores, às autoridades. Como entender esse contexto? O que está em jogo nessa guerra civil espiritual que tem como objeto de disputa a natureza do pensar e do escrever?

2. Para certa concepção herética do pensamento, concepção que podemos denominar de "concepção poética", falar, escrever, e, no limite, até mesmo pensar, são concebidos como gestos ou atos impessoais. É provável que tal concepção tenha sua formulação mais conhecida na definição platônica do fazer poético: o poeta é aquele que é acometido por um "furor divino". O poeta, na definição platônica, é movido por um "demônio", que o faz falar, que o faz dizer coisas as quais não sabe explicar. São múltiplas as "encarnações" dessa concepção: o poeta como vidente (*vates*), como "antena da raça", na formulação de Pound, o seu ser inspirado pelas "Musas", e inclusive a idéia de gênio, que não se refere a uma pessoa especialmente habilidosa ou bem nascida, "genial", e sim a uma "geniosa", tomada por uma força extra-humana, por um gênio da lâmpada, por assim dizer. É

Já que a imagem mental se dissolve, sem apoio do consenso, quaisquer que tenham sido os motivos para a interrupção de seu encadeamento, podemos ver que não há realidade nacional, a não ser ao preço de uma parcialização obrigatória da visão, e que o que há é apenas uma mutável paisagem, fluida e imprecisa como a vista num sonho, ainda que seja um sonho nítido. Essa paisagem se entrega, aparentemente submissa, a muitas maneiras de ver – e se compraz em oferecer indícios que parecem comprovar esta ou aquela interpretação. Mas isso é parte da natureza, ou do jogo, dessa alucinação: o mundo. Uma aparência. Seu verdadeiro segredo é o pulo imprevisto do gato, a surpresa continuamente renovada. Pois o prazer do real é desmentir os conceitos.

O mais curioso disso tudo é que, se a paisagem continua a mudar – como sempre – e se continuamos a viver por imagens – como sempre –, podemos esperar novos desenvolvimentos teóricos e práticos, no próprio seio do sono profundo em que, culturalmente, mergulhou a famosa categoria da realidade nacional. É natural, numa situação dessas, a formação de círculos estreitos e incomunicáveis de consenso que devem estar projetando, neste mesmo momento, as interpretações mais surpreendentes dessa pretensa realidade. Quer estejamos falando disso ou daquilo, nossa tendência para manipular totalizações sintéticas, acabadas, continua a operar. Longe de sofrer a imposição de limites, ela tem sido alimentada pelo desenvolvimento das comunicações oficiais e pela tentação em tomar grandes imagens unificadas inerentes à global village.

Se essas totalizações se fazem em aparente segredo, como é certamente o nosso caso, tanto mais surpreendentes serão seus resultados na medida em que forem subindo à superfície. Elas virão inevitavelmente desafiar as velhas e grosseiras interpretações, pois o ato de esconder é um estímulo à sutileza e à complexidade, refina as imagens e é capaz de trazer para as novas totalizações os aspectos mais insólitos e inesperados. O recesso privado é o terreno mais propício ao vale-tudo do pensamento.

Seria interessante especular sobre essas novas totalizações, desenvolvidas no momento, no mais denso segredo. No domínio público, naturalmente, o pensamento é obrigado a cingir-se a limites racionais lógicos, bem definidos, para que não ultrapasse o próprio horizonte da cultura vigente. Mas, em segredo, é diferente. Se, no domínio público, pode-se prever, pelo menos em linhas gerais, os novos rumos do espírito, nos círculos do conhecimento esotérico, tais previsões são simplesmente impossíveis. E, no fundo, o que estamos fazendo é substituir conhecimento público, oficializado, por um conhecimento de natureza mais misteriosa, num processo que está sendo protegido exatamente pelo silêncio imposto a vários assuntos cujo destino natural seria o debate público. A loucura, a imaginação e a magia brotam e mediam com facilidade em terrenos submetidos a repressões intensas, pois seus caminhos são estranhos ao domínio público e ao controle oficial.

A magia está a nossa disposição, pois o absurdo já limpou o terreno. Temos espaço aberto para novos mitos, novos sonhos e novas aventuras.

*Publicado originalmente em 27 de fevereiro de 1977,
no caderno Folhetim, da Folha de S. Paulo*

possível que até mesmo nosso verbo “falar” derive etimologicamente de tal concepção, remetendo a uma raiz latina presente no “fas”, o direito divino dos antigos romanos, o qual, segundo Benveniste, indica um discurso impessoal dos deuses traduzidos pelos sacerdotes através dos sinais contidos nas vísceras de animais. Em última instância, para a concepção poética, dizer e pensar são praticamente um ritual de macumba, e escrever é deixar Exu se apossar do corpo do poeta.

Mas isso não é tudo: na medida em que o poeta concebe o próprio ofício como algo exterior, não vê nenhum problema em se apossar da poesia alheia. Em seu *Diálogo contra os poetas* inspirado em Platão, um animador italiano da censura católica, Francesco Berni, se mostrava indignado pelo fato dos poetas se gabarem de roubar uns aos outros: os poetas “glorificam o roubar (...) dizendo que quem não rouba não pode ser bom poeta. Não roubam casacos, nem outras roupas, (...) mas roubam os belos traços e as invenções uns dos outros. Comece por Virgílio, e se encontrará as setes coisas que ele diz saber não serem suas, mas ou de Homero, ou de Lucrécio, ou de Ênio, ou de Catulo. É pois de crer ainda que estes as tomaram de outros, pois dizem que ninguém pode dizer algo que não tenha sido dito anteriormente. (...) Eis porque os poetas são ladrões”. Esta concepção da poesia como roubo não serve apenas para atacar os poetas; ela é defendida, como lemos acima, pelos próprios como procedimento característico de seu fazer. O movimento de vanguarda brasileiro mais conhecido, a Antropofagia, se definia justamente por uma estratégia de devoração do outro, de apropriação crítica: “a posse contra a propriedade”. Nesse contexto, não há que se falar no poeta como autor; ele é, no máximo, um escrivão, um registrador de falas alheias, como o Isaías Caminha, de Lima Barreto, *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, ou aquele estranho copista de Wall-Street, Bartleby.

3. Qual o sentido, portanto, em falar de autoria, de autor, de direitos do autor? Quem tem direito ao que é roubado, seja da fala de outro, seja da vida alheia? Como mostrou Michel Foucault, a figura do “autor”, tal como a conhecemos, é uma invenção moderna: “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. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades”. Na medievalidade ocidental, o termo *auctor* não servia pra designar qualquer um que escrevesse um texto, um livro, um poema: para ser *auctor*, o escritor de tal texto, livro ou poema deveria ser também uma autoridade a ser “respeitada e acreditada”; a obra de um *auctor* deveria ter “valor intrínseco” e “autenticidade”. “Os escritos de um *auctor*”, diz Alastair Minnis, “continham, ou possuíam, auctoritas no sentido abstrato do termo, com suas conotações fortes de veracidade e sagacidade. No sentido específico, uma *auctoritas* era uma citação ou excerto da obra de um *auctor* (...) [a] *auctoritas* [é] (...) uma *sententia digna imitatione*”, uma sentença, oração digna de imitação. Aquilo que hoje chamamos pelo nome comum de “autor” correspondia a uma vasta gama diferenciada entre si (*scriptor*, *compiler*, *commentator*, *auctor*, etc.) Que a medievalidade desconhecisse o “autor” tal como o conhecemos não quer dizer, porém, que a concepção “poética” da escrita esboçada acima fosse universal – ao contrário, era uma tradição herética, mas que teve seus representantes, como Averróis, conhecido não como “*auctor*”, e sim como “*Commentator*” de Aristóteles, e para quem o intelecto era comum e único a

toda humanidade, que se ligava (*copulatio*) a ele através da imaginação. “Tradição *herética*” porque a concepção que vingou na medievalidade foi a da Igreja. Emanuele Coccia vem demonstrando que o fundamento do “poder espiritual” cristão consistia na equiparação do pensamento a uma *práxis* voluntária do sujeito. Como sabemos, a lei não pode punir pensamentos, intenções, mas apenas atos, ações. A “novidade política do cristianismo” está justamente na conversão de pensamentos em ações, tornando-os passíveis de punição pela lei. Mas se o pensamento é uma ação punível, então ele é fruto soberano da vontade do sujeito. Só não acredita nos dogmas da Igreja quem não quer, isto é, quem escolhe não ter fé: “*Fides*”, a fé, “é apenas a adesão puramente arbitrária e soberana (*voluntaria*) de um sujeito a um saber”. Ao igualar as crenças, as opiniões e os saberes, a frutos da vontade de um sujeito – que adere a elas na forma de um oxímoro: a “certeza voluntária” –, o poder espiritual os faz também objeto da lei. O sujeito cujo pensar é uma ação autônoma está também sujeito à sujeição do seu pensar.

4. Em uma carta aberta a Raimundo Moraes, Mário de Andrade admitia que *Macunaíma* não passava de cópia, a não ser por um detalhe:

“Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes até textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. Isso era inevitável pois que o meu... isto é, o herói de Koch-Grünberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. O sr. poderá me contradizer afirmando que no estudo etnográfico do alemão, Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concordo, mas nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada de 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados.

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar.

Mário de Andrade, assim como muito de seus companheiros modernistas, estava ciente que o poeta é um ladrão, um macumbeiro – e não é por acaso que, no capítulo de *Macunaíma* que narra uma cena de macumba, o autor elenque a presença de seus amigos vanguardistas no terreiro: “Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros. Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada”. Não haveria modernismo brasileiro sem a sua forma por excelência, que é a paródia, uma cópia derrisória. Mas a cópia, como também sabia Mário, reforça o original, ao mesmo tempo em que busca destruí-lo: “Inda não teve quem se lembrasse que é falsificando que a gente consegue tornar estas coisas de mais valor (...) É o documento falso que torna verdadeiro, legítimo. Ora o valor nunca está propriamente na verdade, e sim na legitimidade, não acha mesmo?” Esta

lição parece ainda não ter sido aprendida por parte de muitos de nossos escritores e editores, que não cessam de reclamar da disponibilização online de seus livros. Mas voltemos à carta de Mário a Raimundo Moraes. Há um pequeno detalhe que torna a obra sua: “Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar”. O que significa esse nome? Qual o seu papel? E em que sentido ele torna um livro propriedade de seu autor?

5. Se abrimos um livro qualquer publicado no Brasil, encontraremos um retângulo repleto de informações, que aparentemente serve pra auxiliar o seu alocamento nas estantes das bibliotecas e livrarias, e que atende pelo nome de “ficha catalográfica”. Tirando os números cabalísticos que só os bibliotecários são capazes de decifrar, a ficha catalográfica serve para indicar basicamente o *quê*, o *quem*, o *como*, o *onde* e o *quando* do livro. Ou seja: de *que* livro se trata (seu título), *quem* o escreveu (seu “autor”), *como* foi publicado (seu editor e tradutor), *onde* foi publicado (a cidade da editora), e *quando* foi publicado (o ano da publicação). Estamos tão acostumados com a presença desses dados, os quais muitas vezes aparecem também na capa (junto ao nome de Mário de Andrade, por exemplo), ou na folha de rosto, que acreditamos ou que eles sirvam para informar aos leitores, ou que todos os livros sempre contiveram esses dados. Nada mais falso.

O nascimento e universalização daquilo que mais tarde se tornará a atual ficha catalográfica se dá no começo da modernidade, a partir de uma mudança drástica no modo de conceber o pensamento. Como vimos, na medievalidade ocidental, o “poder espiritual” cristão tomava o pensamento como uma prática, um ato desse modo punível pela lei. O Estado moderno nasce justamente para fazer ruir o “poder espiritual” da Igreja e pôr fim às guerras religiosas. Para tanto, como afirma Hobbes, foi preciso *privatizar* as consciências: cada um pode pensar o que quiser, sem punição, devendo, apenas, agir publicamente, conforme a lei. Pensamento (privado) e ação (pública) se apartam. “Não por acaso”, argumenta Coccia, “o projeto político moderno nasce precisamente com o abandono do saber ou do pensar como lugares de definição da subjetividade política”: este é o sentido da moderna liberdade de pensamento. Mas essa privatização do pensamento cria um problema, ou melhor, cria uma esfera que é privada e pública ao mesmo, ou melhor, nem totalmente privada, nem totalmente pública, a saber, a esfera em que o sujeito “expressa” sua consciência, agora privada, em público. Para controlar tal esfera, resgata-se, na teoria e prática do Estado moderno, a idéia romana da “censura”: o censor é aquele que não só reprime condutas e expressões que podem ter efeitos nefastos, ou seja, que exerce a censura, mas que, para tanto, também faz um levantamento detalhado de cada integrante população, dos seus bens, de sua produção, ou seja, realiza um *censo*. Para poder censurar, é preciso poder medir, identificar, individualizar.

É nesse contexto que devemos entender o nascimento daquilo que evoluirá para a ficha catalográfica. Esta tem como arquétipo uma regra do *Index* da Igreja Católica (a de número 43 na última edição), que proíbe a publicação de livros que não exibam nome e sobrenome do autor e do editor, e o ano da publicação. A regra, por sua vez, remonta a uma *Instructio* do Papa Clemente VIII, datada da passagem do século XVI pro XVII, ou seja, da mesma época do nascimento do Estado moderno, instrução que obrigou os livros a exibirem nome e sobrenome do autor, e país de publicação, o que não era comum na medievalidade, que conheceu uma profusão de textos anônimos sobre os quais até hoje se debate a autoria. Por que a censura católica, sendo seguida por autoridades seculares

em todo o mundo, obrigou a apresentação desses dados nos livros publicados? A razão é simples e óbvia: para poder identificar e responsabilizar autores, editores e cidades que escrevessem, publicassem e/ou fizessem circular livros hereges, pecadores, sediciosos, etc. O simples detalhe na capa de *Macunaíma*, o nome de Mário de Andrade, ou seja, a figura do autor moderno, nasce dessa exigência do aparato censor moderno: a de identificar, individualizar, e responsabilizar alguém por uma obra, por uma idéia, por um escrito. Sem a censura, é provável que algo como o “autor” de hoje não existisse; e, por outro lado, o autor não passa de um detalhe na capa, isto é, um dispositivo de identificação.

Por isso, nada mais equivocado que a passagem de abertura do manifesto “O autor existe”, mencionado mais acima como exemplo da contra-ofensiva autoral: “O direito autoral é uma conquista da civilização. O contrário é a barbárie”. O mesmo mecanismo identificador que possibilita que o sistema de direitos autorais funcione (a atribuição de uma obra a um autor) é o que permite, também, a responsabilização civil e criminal do seu autor e editor. A validade do dito benjaminiano (“Não há documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, documento da barbárie”) é patente não só aqui, como nas diversas Declarações de Direitos: ao mesmo tempo em que garantem a liberdade de expressão, possibilitam o seu reverso, a responsabilização do sujeito que se expressa. Diz o art. 11º da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789: “A livre comunicação das idéias e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem; todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente, respondendo, todavia, pelos abusos desta liberdade nos termos previstos na lei”. Por sua vez, diz o inciso IV do art. 5º da nossa atual Constituição: “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”; e o inciso seguinte garante o direito de resposta. A responsabilização só é possível na medida em que se possa individuar o responsável, o autor.

6. Todavia, o manifesto “O autor existe” não está de todo errado. Ele contém uma verdade irretoçável sobre os direitos autorais: “O direito autoral é um direito privado. Somos capazes de criar e administrar o que nos pertence”. De fato, o autor, e os mecanismos de identificação que permitem a sua responsabilização bem como a propriedade dos direitos autorais (é preciso insistir nessa co-constitutividade), nascem, como vimos, da privatização do pensamento.

Naquele que é considerado o discurso fundador da moderna liberdade de expressão, o *Areopagitica*, o poeta John Milton, em um primeiro momento, argumenta: “Verdade e entendimento não são produtos que possam ser monopolizados e comercializados por meio de tíquetes e estatutos e padrões. Não podemos pensar em fazer de todo o conhecimento no país uma *mercadoria vistoriada*, sujeita a controle de qualidade, com estampilhas e licenças, como nossas casimiras ou nossos fardos de lã”. Todavia, em um segundo momento do discurso, como também em um segundo momento de sua vida se tornaria censor Real, Milton se desmente e caracteriza o pensamento como uma mercadoria: o dano que a censura causa, diz ele, “É mais grave do que a de um inimigo que nos impusesse um bloqueio marítimo de todas as nossas baías e portos estuários. Obstrui e retarda a importação da *nossa mais rica mercadoria*, a verdade”. Não se trata de uma simples metáfora. A equiparação do pensamento a uma mercadoria era um lugar comum na defesa que os editores faziam da liberdade de expressão. Assim, Giulio Rucellai, jurista e político italiano, irá dizer que: “A imprensa não pode ser considerada senão como uma manufatura determinada unicamente

pelo espírito do comércio. (...) A base deste comércio é a liberdade". Para dar apenas mais um exemplo, recorramos à formulação lapidar das *Cato's Letters*: "Este privilégio sagrado, a liberdade de expressão é tão essencial ao governo livre, que a segurança da propriedade e a liberdade de expressão sempre andam juntas; e naqueles países corrompidos onde um homem não pode chamar sua língua de própria, dificilmente pode chamar qualquer outra coisa de propriedade".

A expressão e impressão do pensamento, portanto, passam a ser concebidos na modernidade como produções privadas. *O autor como produtor*. E, conseqüentemente, os livros são mercadorias, produtos. Não causa espanto, assim, que a censura judicial trate os livros como tais. Desde pelo menos o século XVII, as cortes inglesas passaram a não levar em conta a intenção do autor, sua consciência privada, atentando-se somente aos *efeitos* que o texto pode produzir, aquilo que a expressão pública de tal consciência pode ocasionar. Enquanto donos da mercadoria, do texto, o autor e/ou o impressor devem responder pelos seus efeitos – exatamente como as empresas devem responder *objetivamente* pelas suas mercadorias industriais, ou seja, sem levar em consideração a existência da intenção de lesar os consumidores. Desse modo, caberia perguntar a Ruy Castro e seus companheiros do movimento "O autor existe", se eles estão dispostos a encarar o outro lado dos "direitos autorais", ou seja, os "deveres autorais": estão dispostos a se responsabilizar pelos efeitos de seus escritos, a serem, por exemplo, condenados criminalmente se a leitura de algum de seus livros levar o leitor ao suicídio?

7. A maior prova de que o pensamento se privatizou, de que a escrita é uma mercadoria, é a existência dos *ghost-writers*, que vendem por inteiro seus direitos autorais, incluindo o direito a ter seu nome na capa. Os *ghost-writers* provam também o quão vazio é a noção moderna e totalmente jurídica de autor: muitos "autores" não passam de um detalhe na capa, um nome, uma marca. No fundo, como vimos com Mário de Andrade, sempre é assim. Se a nossa epígrafe é verdadeira, e ter uma idéia é fácil, sendo difícil escrevê-la, pois isto implica sangrar, dar o corpo, então podemos dizer que os direitos autorais permitem a prostituição, autorizam o *ghost-writer* a alienar seu sangue, seu corpo. Há um ditado que diz que a prostituição é a profissão mais antiga do mundo. É possível que ele esteja errado, e que o mais antigo ofício seja o de rapsodo (e Mário concebeu *Macunaíma* como rapsódia), aquele que coleta e recria experiências e falas alheias, aquele que colhe as idéias da terra e as sangra pelo seu corpo, as aduba com esse seu sangue para que elas possam se espalhar e se frutificar.

Nesse sentido, cabe registrar o gesto magistral que o irmão gêmeo (em um sentido mítico) demoníaco de Mário, Oswald de Andrade, foi capaz de dar. No seu romance *Serafim Ponte Grande*, de 1933, no lugar da nota de direitos autorais, encontramos a seguinte nota anti-autoral: "Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas" (na atual edição do romance, a editora Globo incluiu a nota anti-autoral como parte do romance, ficcionalizando-a, quando, na verdade, constitui uma disposição jurídica de vontade). Oswald sabia, como Godard, que um autor não tem direitos, que um autor só tem deveres. As idéias, que vêm do ar, não nos são próprias. E o sangramento, o dar o corpo que a escrita implica, não cabe em um nome. O nome de Mário de Andrade na capa de *Macunaíma* é só um detalhe, mas está lá, e torna a obra sua (de seus herdeiros). Precisamos borrá-lo para poder, enfim, *com-partilhar* seu texto – e, como bons antropófagos, seu sangue.