

A CONEXÃO ALENCAR-FREYRE: “COMOS” E “PORQUÊS” EM DUAS NARRATIVAS DE FORMAÇÃO

THE ALENCAR-FREYRE CONNECTION: “HOW’S” AND “WHY’S” IN TWO NARRATIVES OF BECOMING

Fernando de Sousa Rocha
Ph.D.
Middlebury College
(frocha@middlebury.edu)

RESUMO: Este artigo focaliza duas narrativas de formação: *Como e porque sou romancista* (1873), de José de Alencar, e *Como e porque sou escritor* (1965), de Gilberto Freyre. Como os títulos indicam, há uma conexão entre os dois textos. Ambos investigam os “comos” e “porquês” das trajetórias literárias de seus autores, mas também fornecem textos e perspectivas sobre o vir-a-ser escritor. Tomando como substrato um olhar sociológico, baseado em Pierre Bourdieu, vemos como Alencar e Freyre apontam para movimentos e encenações, dentro deste processo do vir-a-ser, que nos situam no limiar do literário e do extraliterário.

Palavras-chave: José de Alencar; Gilberto Freyre; Narrativas de formação; Encenações sociais; Extraliterário

ABSTRACT: This article focuses on two narratives of becoming: *Como e porque sou romancista* (1873), by José de Alencar, and *Como e porque sou escritor* (1965), by Gilberto Freyre. As the titles themselves indicate, there is a connection between the two texts. Both investigate the “how’s” and “why’s” in the literary trajectories of the authors, but they also provide us with texts and perspectives about the writer’s coming-into-being. Taking as substratum a sociological viewpoint, based on Pierre Bourdieu, one sees how Alencar and Freyre point to movements and performances that, in this process of coming-into-being, position us on the threshold of the literary and the extraliterary.

Keywords: José de Alencar; Gilberto Freyre; Narratives of becoming; Social performances; Extraliterary

“Foi assim...” Esta expressão condensa o intuito que dá impulso a narrativas de formação, tais como a carta que José de Alencar escreve em 1873, intitulada *Como e porque sou romancista*, e a conferência que Gilberto Freyre proferiu em Campina Grande em 1965, não por acaso intitulada *Como e porque sou escritor*.¹ “Comos” e “porquês” parecem guiar narrativas que buscam reconstruir uma trajetória, apontando, por um lado, para hábitos, práticas, ações ou eventos que teriam contribuído para que o sujeito da escrita chegasse a um momento “x”, que, no caso de Alencar e Freyre, constitui o fato de serem ambos escritores. Se os “comos”

¹ A carta de Alencar só seria publicada vinte anos depois de escrita; quanto à conferência de Freyre, publicada inicialmente em 1965, seria republicada em 1968 no volume intitulado *Como e porque sou e não sou sociólogo*, no qual Freyre, levando a expressão de Alencar a um extremo, insere-a em cada um dos capítulos que compõem a obra. Assim, os “comos” e “porquês” disseminam-se e refletem sobre o ser sociólogo, o ser mais antropólogo do que sociólogo, o ter escrito *Casa-grande & senzala* ou suas teorias sociológicas.

indicam, narrativamente, um percurso exterior ao sujeito, envolvendo sua inserção objetiva no universo social, os “porquês” assinalam uma possível interiorização, uma psicologização do sujeito. Na “origem” do momento “x” estariam as disposições próprias ao sujeito, à sua individualidade: seus anseios, desejos, frustrações, etc., que também o levaram a ser o que é. De Alencar a Freyre, nestas duas narrativas estabelece-se uma conexão, através da qual certos *topoi* das narrativas de formação literária—tais como a autoridade, o nome do autor, as cenas de leitura, as influências literárias e os fantasmas do escritor—ganham inflexões específicas, que nos ajudam a perceber a abrangência de uma (re)construção do vir a ser escritor, que se entende do literário ao extraliterário.

Publicada vinte anos depois de escrita, a carta de Alencar constitui uma narrativa de formação cujas “origens” remontam aos primeiros anos escolares do autor. Sintomaticamente, seus primeiros passos são mediados por uma figura paterna, o diretor de escola no qual o menino vê um símbolo de autoridade a que deve obedecer. Esta “origem” escolar expressa a tautologia das práticas sociais, na medida em que, para nos tornarmos um autor, devemos reconhecer a extensão e as funções da autoridade. *Auctor*, afinal de contas, estaria imbuído de autoridade a partir de seu papel de originador (CLEGG, 2005, p. 33). Sendo assim, a prática das letras e da autoria textual representaria um dos espaços sociais privilegiados para a produção e reprodução de relações de poder, sempre desiguais, mesmo quando quem escreve parece questionar esta mesma autoridade das letras, imbuída de uma força que parece ser da ordem do “natural”.² Não é à toa que o professor de Alencar não apenas se identifica com os seus “discípulo[s]”, mas também transmite-lhes suas emoções e cria “no coração infantil os mais nobres estímulos, educando o espírito com a emulação escolástica para os grandes certames da inteligência” (ALENCAR, 1987, p. 15). Ao mesmo tempo forma pura do jogo e um jogar com a pureza de formas,³ esta “emulação escolástica” baseia-se num certo fetichismo das letras, através do qual um pedaço do professor transfere-se aos alunos, insuflando seus corações. A inserção de Alencar no universo letrado é portanto uma questão

² Daí, então, a crítica que teóricos como Barthes e Foucault fizeram ao conceito de autor.

³ Bourdieu aponta para o fato de que *skholè* guarda em si, etimologicamente, um caráter de ócio, gratuidade e ludismo (2000, p. 13-14).

de estesia, de resposta dos sentidos ao que deveria ser tão somente uma educação intelectual, mas também de incorporação. Daí a escolha de Alencar de um termo de conotação explicitamente religiosa. O mestre vive e sobrevive no discípulo; é este que confere palavras e formas ritualísticas aos ensinamentos do mestre e uma amplitude que este não poderia alcançar por si só.

No entanto, não se deve concluir, a partir do que foi exposto, que o reconhecimento, a transmissão e a emulação instituem uma rua de mão única, direcionada apenas do mestre ao discípulo. Muito pelo contrário, o que emerge aqui é o próprio jogo especular, a dupla face do espelho no qual tanto mestre como discípulo se projetam. É no âmbito desta dupla transferência que Alencar chama nossa atenção para a mímica que se encontra na “origem” de todos os começos, mas que o sujeito deve sempre falsificar como própria a si mesmo. Se, como Alencar observa, muitos estudantes com imaginação desejaram ser Byron, ele mesmo chega ao ponto de escrever pequenos poemas e os assinar com os nomes de Byron, Hugo e Lamartine. Sem dúvida uma peça juvenil que Alencar prega a muitos leitores que acreditam piamente na autenticidade dos nomes, indica, no entanto, o caráter artificial da construção de uma autoria. A usurpação de nomes reconhecidos parece justificar, de um ponto de vista jurídico-legal, a função mesma de autoria, servindo ao mesmo tempo de motivação aos novos escritores para que estes busquem consolidar seus próprios nomes. Do contrário, estes “novos” Byrons, Hugos ou Lamartines poderiam terminar como meros tradutores ou copiadores do escritor verdadeiro, original, sem realmente dominar o processo de imitação, sem transformá-lo num meio de criação de um estilo ou voz pessoais e, conseqüentemente, de uma autoria literária. Sua própria leitura incessante de romances, Alencar admite, mal poderia tê-lo tornado um “mecânico literário” (1987, p. 23), capaz tão somente de produzir uma simulação grotesca de romance, talvez resultado de sua “mania de rabiscar” (1987, p. 25). A diferença da literatura, suas contrapartes menos prestigiosas—o rabisco, a cópia, a anotação—correm o risco de perecer, como aconteceu com os escritos de juventude de Alencar, para sempre perdidos já que o escritor, por considerá-los carentes de “valor literário” (1987, p. 30), não guardou cópias deles.

Uma reconstrução *a posteriori* como a que Alencar realiza em sua carta não implica, entretanto, em que a “individualidade literária” (1987, p. 29) que o

escritor precisou criar tenha sido o produto apenas de qualidades intrínsecas ao texto. A carta de Alencar, ao contrário, aponta desde o começo para o fato de que valores literários despontam, para o sujeito que escreve, à medida em que este admite, ainda que somente de forma prática, o quanto um nome de autor vem impregnado de uma carga simbólica. Alencar lembra-se que, ainda estudante em São Paulo, um de seus companheiros era grande admirador de Joaquim Manuel de Macedo. “Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributados ao jovem autor da *Moreninha*.”—diz Alencar (1987, p. 27). E conclui: “Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?” (1987, p. 27). Embora, ao tempo em que escreve a carta, Alencar fosse já bastante cético em relação à glória que acompanha um nome de autor, que afirma ser, no Brasil, nada mais do que “o baço lampejo de um fogo de palha” (1987, p. 27), não devemos descartar sua fascinação inicial com o alto valor com o qual seu companheiro estima a obra e o nome de Macedo. Tal fascinação sugere que o conhecimento prático daquilo que constitui o valor de um texto literário constrói e ao mesmo tempo é construído pela importância e poder do nome de autor. Quando Alencar afirma que, entre os que tinham educação, era comum memorizar frases de autores famosos para repeti-las em situações apropriadas, aponta para uma *performance* social que requer uma competência assaz complexa. Por meio dela, fazemos uso de um texto literário e contribuimos para a circulação de um nome de autor, pondo em evidência a conexão histórica entre nossa *performance* e o antigo recurso ao *auctor* como a voz de autoridade. Neste sentido, a flexibilidade que Alencar vê como um resultado positivo do “jogo de imitação” (1987, p. 31) refere-se não apenas à nossa capacidade de utilizar criativamente formas literárias que uma educação prática ou formal “imprime ao espírito” (1987, p. 31), mas também à nossa habilidade de responder por um nome, seja ele próprio ou de outrem. A flexibilidade resultante da imitação implica num reconhecimento de que o nome de autor sempre reside no nome de outro autor.

Quase cem anos após Alencar ter escrito sua carta, Gilberto Freyre profere uma conferência na qual aborda questões bastante semelhantes às de Alencar: como e porque tornou-se um escritor. Tendo intencionalmente intitulado sua conferência *Como e porque sou escritor*, Freyre admite o primado da influência de

Alencar no que diz respeito a narrativas sobre trajetórias literárias, inserindo uma certa diferença no discurso alencariano sem que jamais o ultrapasse. Se Freyre volta-se sobre o como e o porquê de se tornar escritor (não romancista, como no caso de seu precursor), Alencar já indicara que um nome de autor não pode funcionar como tal na ausência de diferença. A narrativa alencariana prevê as diferenças—não importando quais sejam—que inevitavelmente surgem na reconstituição de uma trajetória e, assim, cria um discurso fechado em si mesmo, instituindo sua própria reprodução. Alencar engendra pois um discurso do qual todos os autores brasileiros tornam-se devedores uma vez que reflitam sobre suas próprias trajetórias. Mas esta dívida, se paga, também re-escreve o nome do credor. De fato, a relação entre Freyre e Alencar já ficara redimensionada em *Reinterpretando José de Alencar*, de 1955, na medida em que Freyre identifica Alencar como “tropicalista” (p. 3) ou, mais especificamente, como “um legítimo lusotropical” (p. 4).⁴ Assim, ao mesmo tempo em que Freyre vê em Alencar um precursor, situa a si mesmo como aquele que melhor definiria o próprio precursor, através de sua teoria do lusotropicalismo. Cria-se, deste modo, um equilíbrio de forças instável entre ambos autores, já que Alencar, de certo modo, antevê Freyre, que, por sua vez, redefine Alencar ao reforçar, precisamente, sua antevisão. Segundo o renomado sociólogo, Alencar teria “se antecipado à tentativa de renovação da cultura brasileira sobre base ao mesmo tempo modernista e tradicionalista que foi . . . o Movimento Regionalista do Recife” (1955, p. 29).

Dentro deste quadro, pouco importa que o nome de Alencar apenas apareça, na conferência de Campina Grande, tangencialmente, aludido no título da mesma. Precisamente quando o Nome do Pai parece ter desaparecido do texto ou ter sido apagado é que ele ganha força, já que permeia outros textos de forma fantasmática, provendo-os do discurso no qual podem vir a se inserir.⁵ É pois sob o Nome do Pai que emerge a busca de Freyre por sua família cultural e seu

⁴ *Reinterpretando José de Alencar* é precedido por outro texto, intitulado apenas *José de Alencar*, e diferencia-se deste tão somente por acrescentar-lhe alguns parágrafos introdutórios e de conclusão, nos quais Freyre identifica Alencar como escritor lusotropicalista. Para Freyre, o lusotropicalismo seria uma “harmonização da Europa latina com os trópicos” (1953, p. 126).

⁵ Refiro-me aqui à noção lacaniana do Nome do Pai, ou seja, “o suporte da função simbólica que, desde o limiar dos tempos históricos, identifica sua pessoa com a imagem da lei” (LACAN, 1998, p. 279).

parentesco literário, levando-o a resgatar uma tradição ibérica que considera “materna”, “familiar” e “fortemente endogâmica, a despeito de suas aventuras com o exótico” (Freyre, 1965, p. 19).⁶ Assim sendo, a família literária de Freyre corre o risco de permanecer fechada em si mesma, presa em formas de estar-no-mundo estabelecidas de há muito, pois o Outro permaneceria fora de seus domínios sócio-culturais. Para evitar tal risco, Freyre concebe uma família endógama cuja característica totêmica seria a espontaneidade, a qual a levaria ao universo exterior ao grupo, embora sempre inscrito já na narrativa familiar. Próximo ao fim de sua conferência, Freyre afirma que “quase sempre o que parece desejável... é que haja organizações firmes nas suas ortodoxias e indivíduos à margem dessas ortodoxias ou em revolta contra elas” (1965, p. 31). Desejoso de encontrar um equilíbrio entre a rigidez de uma família endógama e o anarquismo, a espontaneidade, a rebeldia e o descolamento da individualidade de um escritor (todos estes, termos com os quais define um “verdadeiro” escritor), Freyre conceitualiza uma narrativa híbrida que mescla antropologia, sociologia, ficção e autobiografia. Para o escritor, esta característica dos seus textos não constitui uma fraqueza, embora vários críticos literários tenham avaliado suas obras como confusas, desordenadas e descontínuas. Ao contrário, o hibridismo ou a impureza da narrativa deveriam levar a uma melhor compreensão de seu posicionamento em relação à escrita e permitir que seus ouvintes ou leitores lançassem um novo olhar às supostas deficiências dos textos. Não sendo um escritor literário *stricto sensu*, Freyre estaria mais próximo daqueles que considera escritores autênticos.

De seu ponto de vista, a autenticidade constituiria um certo excedente, que Freyre introduz ao citar a crítica portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho. Os “verdadeiros” escritores produziram para “expandirem a exuberância de força vital que não conseguem exaurir de outro modo” (*apud* Freyre, 1965, p. 7). E, através desta expansão, tornar-se-iam completos no seu ser ou se intensificariam como pessoas, não como literatos, uma vez que esta intensificação originar-se-ia em experiências situadas além da literatura ou fora do âmbito literário. Não obstante, justamente por isto aproximariam o escritor das representações que a escrita faz do

⁶ Seguindo suas preocupações com a família, já esboçadas em *Casa-grande & senzala*, Freyre associa literatura e família em sua reinterpretação da importância de Alencar, desenvolvendo a ideia de que “literatura e arte refletiam e, até certo ponto, continuam a refletir, no Brasil, condições e motivos de convivência *principalmente* de família” (1955, p. 4; ênfase minha).

real, de como esta se reflete no real e de suas relações com outros modos de cognição. Segundo Freyre, um escritor verdadeiro cria uma “intensificação simbólica da simples realidade” (1965, p. 13) ou “intensificações de fatos” (1965, p. 14), produzindo então efeitos que são “sociologicamente simbólicos e psicologicamente representativos” desta realidade (1965, p. 10). A intensificação, que Freyre chama também “intensificações dramáticas” (1965, p. 24), é, portanto, característica da verdade romanesca, que existe juntamente com outros modos de produção de verdade, tais como a história, a sociologia ou a psicologia. Ao fim e ao cabo, todos estes modos, incluindo o ficcional, intensificam-se uns aos outros. O que Freyre propõe, então, é um ponto de vista privilegiado, de onde articula um discurso no qual as narrativas tanto ficcionais como antropológicas ou sociológicas afetam-se, enquanto instrumentos cognitivos, o que termina por criar um modo de escrita integrado e eficaz. Da sociologia contemporânea, Freyre toma emprestado a noção de “um observador empático ou um analista participante” (1965, p. 16), que ele associa ao “verdadeiro” escritor. Nem um sociólogo nem um escritor ficcional, mas sim uma intensificação dos dois, o “verdadeiro” escritor beneficiar-se-ia tanto da ficção quanto da teoria (isto é, de uma observação distanciada sem a qual qualquer análise seria falha) em termos de experiência afetiva e de um engajamento ativo com a escrita. Daí sua observação de que “[a] sociologia da atividade do escritor está ainda por fazer” (1965, p. 6), sendo um desafio que ele mesmo decide não enfrentar em sua conferência, já que nem a sociologia nem a escrita literária poderiam lhe dar a perspectiva apropriada para se acercar da escrita enquanto prática.

O posicionamento de Freyre é bastante claro dentro do campo literário e intelectual brasileiro, haja vista sua tentativa de legitimar uma escrita híbrida que lhe é própria. Devemos, entretanto, ser cautelosos ao interpretarmos a conexão que Freyre estabelece entre a escrita e a análise participativa, em particular no que diz respeito a uma narrativa que busca dar conta de uma trajetória pessoal e de um vir-a-ser. Freyre vê uma afinidade entre sua própria concepção de escrita e a confissão de André Gide de que, enquanto escritor que tende à autobiografia, sempre “apresent[a] os fatos de tal modo que eles se conformem, assim apresentados, mais com a realidade do que com ela os mesmos fatos se conformam, ou se conformaram, na vida real” (1965, p. 20). Gide (e por meio dele Freyre) sublinha a

noção de construção, mesmo em narrativas com um fundo de “verdade”, e ao mesmo tempo a de uma mais-valia do real, na medida em que há uma descontinuidade em nossas ações e práticas sociais. Toda narrativa de formação, inclusive aquelas que relatam o vir a ser escritor, pode ser mais do que real, pois implica um movimento teleológico. Todo o ocorrido resume-se num fato, abarcador do real: o sujeito tornou-se, de fato, um escritor. Sendo assim, toda recordação, toda narrativa sobre as trocas que se deram entre o sujeito e a escrita pressagia a existência do escritor que sabemos, *a posteriori*, estar se constituindo, “inevitavelmente”. Todo ato do qual o escritor se lembra, seletivamente, de incluir em sua narrativa de formação explica o que conhece, *de facto*, como seu “verdadeiro” ser. Deste modo, como sugere Bourdieu, uma necessidade retrospectiva torna-se uma necessidade prospectiva, produto de um projeto, e tudo aquilo que ocorreu, e que não pode mais não se dar, torna-se, por sua vez, o futuro ineludível dos próprios atos que fizeram com que tudo se passasse (1977, p. 9). O que fica assim fora do nosso campo de visão, através deste re-encaminhamento do passado em direção ao presente, é a própria prática, com sua imprevisibilidade e sua temporalidade, e os acidentes e indecisões a ela ligados.

Isto não quer dizer, porém, que possamos apagar, de nossas narrativas de formação, todo vestígio destas incongruências características das práticas sociais. Muito pelo contrário, o que os textos de Alencar e Freyre sugerem é que tais incongruências inscrevem-se nos próprios episódios que dão uma certa descontinuidade a suas narrativas. Em *Como e porque sou romancista*, por exemplo, Alencar deixa-se levar momentaneamente por uma lembrança que lhe vem à mente e relata as reuniões do Clube Maiorista, que aconteciam na casa de seus pais. Consciente de que iria se desviar de seu tema e que, de fato, tinha já se desviado ao terminar de escrever, Alencar sente a necessidade de se desculpar, embora a escrita epistolar permita o uso de um estilo fluido e, até certo ponto, desarticulado. Se não houvesse tomado nota do que lhe ocorria naquele instante, poderia ter esquecido aquele rasgo de memória, talvez para sempre. Não obstante, como se buscasse compensar por sua falta de tato literário, Alencar insta com seu leitor para que suprima a passagem que se insinuou em sua carta, pois vai em contra de “todas as usanças em uma palestra” (1987, p. 21). Uma prática em si mesma – embora seja a prática de representar as práticas sociais –, a escrita nunca

permanece completamente incólume aos acidentes e a suas interferências na própria temporalidade. Isto parece ser particularmente verdadeiro no caso da carta de Alencar, uma vez que as digressões são, por definição, uma distensão do tempo de narração, um lapso em meio à passagem de tempo que a narrativa requer.

Enquanto texto que desliza para o acidental, a *Bildung* de Alencar estabelece uma conexão entre sua própria escrita e suas reflexões sobre a escrita. Se faz uso de uma temporalidade característica das práticas sociais, ao acolher digressões, também favorece nossa percepção desta mesma temporalidade nas cenas que recria, como naquela em que lê romances para sua mãe e amigas. Alencar recorda que era forçado a repetir passagens, devido às inúmeras pausas que tinha de fazer para que suas ouvintes pudessem recriminar algum personagem mau-caráter ou expressar sua simpatia por um pobre herói. Não se deve concluir daí, no entanto, que estas manifestações afetivas tenham sido meras reações ao texto, pois Alencar rapidamente acrescenta uma ocasião quando “estava mais possuído do livro”, lendo “com expressão uma das páginas mais comoventes” da biblioteca de sua família (1987, p. 22). As mulheres, de cabeça baixa, lenços sobre as faces, começaram a soluçar e o próprio Alencar, com os olhos cheios de lágrimas e a voz tomada de emoção, pressiona o livro aberto contra o peito e começa a chorar e a consolar sua plateia.

A leitura, neste caso, é uma *performance* social cuja temporalidade dá corpo ao tempo da narração de uma forma que nunca está completamente inscrita no texto, pois depende da habilidade do sujeito, como observa Bourdieu, de jogar com o tempo da ação (1977, p. 7), no sentido quase musical do termo. A temporalidade, em outras palavras, depende aqui da capacidade que Alencar tem de encontrar o ritmo certo entre o momento de divulgar informação e de a reter, cativando a atenção de suas ouvintes ao mesmo tempo em que produz um acúmulo de reações afetivas. Mesmo que momentaneamente, contida no momento preciso entre a divulgação e a retenção das informações, é como se apenas a própria temporalidade se desse, conferindo-lhe assim, conforme observa Bourdieu, sua mais completa eficácia social (1977, p. 7). Somente um ponto de vista situado fora da *illusio* dos jogos sociais poderia romper os laços formados entre os sujeitos nestas performances, como vemos com a chegada do Padre Carlos Peixoto de Alencar. Tendo sido informado da razão pela qual Alencar e suas ouvintes afligiam-

se, o padre solta uma gargalhada, provavelmente divertido com a ingenuidade daqueles leitores e sua disposição para serem arrebatados pela ficção.

A risada cômica do Padre Carlos ressalta o fato de que todo trato com a escrita implica numa aferição de respostas, fazendo as correções necessárias de modo que as práticas estejam de acordo com as reações e expectativas dos outros agentes (BOURDIEU, 1977, p. 10). Em outras palavras, nesta troca de ações e reações, os outros agentes emprestam ao lances efetuados pelo aspirante a escritor um quadro dentro do qual este pode reinventá-los constantemente. Tudo se passa, como nota Bourdieu, como se estivéssemos em meio a uma luta corporal, na qual cada movimento resulta num contra-movimento, cada posicionamento do corpo, pleno de uma significação que o oponente deve compreender quando ainda incipiente, lendo nos primórdios de um lance a certeza de um futuro bem próximo (1977, p. 11). Neste sentido, o que os leitores educados poderiam facilmente identificar na carta de Alencar como estética Romântica só pode se dar, no âmbito da experiência vivida, uma vez que é encenado, incorporado às cabeças baixas das mulheres, suas mãos segurando os lenços, seus peitos rompendo-se em soluços. Aquilo que poderíamos chamar de uma *performance* alencariana do literário dá-se através do feminino da literatura, entendido tanto como a noção de feminino que se constrói ficcionalmente quanto a relação que se estabelece entre o sujeito e a escrita quando o feminino está “presente” na cena literária. Diante da “presença” feminina, o papel literário de Alencar rapidamente se define e ele converte-se, para suas ouvintes, num companheiro empático e consolador.

Até certo ponto, a *performance* alencariana do literário parece estar historicamente delimitada, porquanto a leitura de uma obra ficcional já não constitui o evento social que costumava ser. Agora, lemos para nós mesmos, silenciosamente, tendo transformado a leitura numa atividade que está muito mais próxima hoje da escrita. Sem converter o texto escrito numa *performance* oral, a leitura aproxima-se da individualidade e da interioridade ensimesmada da escrita, redobrando o retardamento temporal entre escritura e leitura, ação e reação. Quando Alencar deixa seus poemas nas paredes, passando-se por Byron, Hugo ou Lamartine, protela seu prazer em observar as reações dos leitores a seus poemas, o qual, ainda que posposto, o nome do autor garante. O leitor do Alencar grafiteiro, “seduzido sem dúvida, pelo nome do pseudo-autor” (ALENCAR, 1987, p. 31), não

podia mais que responder a um escritor que estava presente simbolicamente pelo poder de seu nome e fisicamente impossibilitado de manter qualquer contato imediato com seus leitores. Retardamento temporal e autoria debilitam a necessidade da presença do outro, que vem a ser menos física e mais fantasmagórica. Paralelamente a trocas objetivas, o que está sempre em jogo são as projeções do escritor frente a seus Outros espectrais.

Como e porque sou escritor é, neste ponto, um caso bastante evidente. Freyre assevera que sua identificação com uma cultura pan-ibérica surgiu quando era ainda estudante no exterior, procurando resguardar-se de “fortes culturas”, “culturas imperiais” tais como a anglo-saxônica, a germânica, a francesa, a eslava ou a italiana (1965, p. 16). Sendo assim, em vez de aceitar emprego como assistente do professor Don Fernando de Arteaga, em Oxford, Freyre preferiu reintegrar-se aos trópicos. A oferta extraordinária de Arteaga converte-se então numa oportunidade para que Freyre possa provar a si mesmo o caráter essencial de sua filiação, que é, sobretudo, uma conquista consciente. Tomando El Greco como modelo, Freyre enfatiza que o que importa não é o fato de ter nascido ibérico, mas que sua auto-percepção, enquanto escritor, aproxima-o da literatura ibero-americana. Tanto o estranhamento como a condição de estrangeiro são, antes de mais nada, resultado de uma concepção pessoal, e não de um nascimento cultural e geograficamente determinado. Portanto, uma essência literária torna-se tanto mais irrefutável quanto é vista, contraditoriamente, como construída. Reagindo inicialmente à força e sedução do Outro, Freyre viria a compreender, com o passar do tempo, que estava, na verdade, rejeitando tudo o que era escrita “inautêntica”.

Voltando à noção central de intensificação, o que emerge na noção de Freyre de uma escrita “autêntica” é outro fantasma: o feminino. Em seu mundo letrado, indubitavelmente homosocial, já que as únicas escritoras mencionadas são as irmãs Brontë e Santa Teresa d’Ávila, esta noção aflora como definitivamente marcada por uma diferença de gênero.⁷ O que está implícito em sua citação de Carvalho, os meios-tons fálicos do conceito de uma expansão ou intensificação das

⁷ Esta ênfase sobre a questão de gênero não é acidental. Já em *José de Alencar*, Freyre insiste que, se a família é uma das histórias mais “naturais” do homem, é a “história do seu sexo” que se impõe dentro desta história familiar. “O sexo do indivíduo não apenas biológico mas social”—diz Freyre (1952, p. 5), isto é, entendido como vivência corporal. Freyre refere-se ao “[s]exo mais do que psicanaliticamente compreendido como força ou solicitação espalhada no corpo inteiro desse indivíduo social . . .” (FREYRE, 1952, p. 5).

forças vitais, torna-se mais explícito na medida em que Freyre desenvolve suas ideias. Se uma escrita “autêntica” requer aventuras e a exploração do mundo, não é incomum que os escritores ibéricos, ao se depararem com os poderes estabelecidos, terminem exilados ou na prisão, senão caem suspeitos de falta de virilidade. Experiências liminares constituem, pois, não apenas signos sociais de uma força masculina, mas também prova de uma independência por parte dos escritores, que a devem manter “com relação a sistemas fechados e com relação a modas ideológicas às vezes tão tirânicas, em seu domínio sobre uns tantos intelectuais” (FREYRE, 1965, p. 31).⁸ Do contrário, assemelhar-se-iam a mulheres da “society”, cujo desejo está atado às “modas de penteados, de traje e de calçados” (FREYRE, 1965, p. 31). Ou, pior ainda, correriam o risco de serem o equivalente literário das “prostitutas avelhantadas: aquelas que tudo passam a fazer para agradar os jovens, para ganhar popularidade, para dar prazer aos poderosos de qualquer espécie” (FREYRE, 1965, p. 32).⁹ No fim das contas, o que seria uma habilidade restrita ao universo literário—as “virtudes” poéticas que fazem de um escritor um artista—passa a ser um impulso marcado pela diferença de gênero, ou seja, “virtude no sentido básico da palavra” (FREYRE, 1965, p. 33). *Virtus*, *vir*, virtude, virilidade; e a intensificação, a expansão da exuberância da força vital traduz uma ereção textual, uma ejaculação de palavras, um privilegiar as experiências do corpo masculino como o próprio signo através do qual a prática da escrita pode ser compreendida socialmente.

De Alencar a Freyre, o que se evidencia na conexão destas duas narrativas de formação é um quadro complexo de (re)construção do vir a ser escritor. Para além de uma educação nas letras, há uma variedade de elementos, literários mas também extraliterários, que podem entrar neste jogo. O vir-a-ser, enquanto prática social, aproxima-se mais de uma *mise-en-scène*, uma *performance* destas cenas de escritura do que de uma textualidade, *stricto sensu*. Cenas familiares ou a usurpação de um nome de autor convertem-se assim em monções

⁸ Freyre identifica Alencar como um destes “autênticos” escritores, mantendo-se “[i]ndependente de convenções e de governos, de academias e de institutos. Tanto que nenhum título se grudou ao seu nome: nem mesmo o de Conselheiro” (1952, p. 32).

⁹ Este medo frente ao feminino e às interseções entre escrita e gênero já emergira em *José de Alencar*, onde Freyre afirma que Alencar, “sem ter propriamente feminizado a língua portuguesa, ao abasileirá-la, amaciou-a, quebrando nela excessos de mãos’ e durezas de pronomes sempre autoritária e masculinamente colocados” (1952, p. 30).

de uma *performance* do literário; a *auctoritas* ganha vigência mormente ao ser incorporada. Nesta encenação, outras relações “deformam” o literário, e tudo se passa como se estivéssemos em meio a famílias e filiações, a enfrentamentos do masculino e do feminino. Paralelamente ao letramento, se queremos realmente disseminar a prática da escrita junto àqueles que menos acesso têm a ela, precisamos estar atentos à constante rasura do literário, propriamente dito, e pensar as incongruências, o híbrido, como aponta Freyre, e os movimentos próprios das práticas sociais.

Referências

ALENCAR, J. de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. 46 p.

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

BOURDIEU, P. **Outline of a Theory of Practice**. Trad. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 248 p.

_____. **Pascalian Meditations**. Trad. Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 2000. 256 p.

CLEGG, C. S. “The Author of This Book”: Attributing Authorship, 1580-1640. **Pacific Coast Philology**, San Francisco, v.40, n.2, p. 27-37, 2005.

FOUCAULT, M. “What Is an Author?” In: _____. **Aesthetics, Method, and Epistemology**. Trad. Robert Hurley *et alii*. New York: The New Press, 1998, p. 205-22.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933. 517 p.

_____. **Como e porque sou escritor**. João Pessoa: Departamento Cultural da Universidade da Paraíba, 1965. 33 p.

_____. **Como e porque sou e não sou sociólogo**. Brasília: Universidade de Brasília, 1968. 189 p.

_____. Uma cultura moderna: a luso-tropical. In: _____. **Um brasileiro em terras portuguesas**: introdução a uma possível luso-tropicologia, acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p. 125-54.

_____. **José de Alencar**. [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Saúde; Serviço de Documentação, 1952. 32 p.

____. **Reinterpretando José de Alencar**. [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura; Serviço de Documentação, 1955. 39 p.

LACAN, J. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 937 p.