

O CARNAVAL EM “O ANÃO”, DE FIALHO D’ALMEIDA

THE CARNIVAL IN “O ANÃO”, BY FIALHO D’ALMEIDA

Diego Gomes do Valle (UNICAMP)¹

RESUMO: Este texto propõe uma análise do conto “O anão”, de Fialho d’Almeida, a partir das reflexões apontadas por Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre o Carnaval. Conceitos como carnavalização, destronamento e grotesco serão funcionais para se compreender o mundo carnavalesco de Carrasquinho.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular; Fialho d’Almeida; Mikhail Bakhtin; O anão.

ABSTRACT: This text proposes an analysis of the short story “O anão”, by Fialho d’Almeida, from the standpoint of Mikhail Bakhtin’s thinking in his studies about Carnival. Concepts such as carnivalization, dethronement and grotesque to understand Carrasquinho’s carnivalized world.

KEYWORDS: Popular Culture; Fialho d’Almeida; Mikhail Bakhtin; O anão.

1. Introdução

Fruto de uma época decadente, fértil em sonhos e em esperanças que, em grande medida, não se converteram em realidade, o mundo de Fialho d’Almeida é, da mesma forma, um mundo desajustado, de fragmentos dispersos. É nesta perspectiva que deve ser estudada a sua obra, porquanto à fragmentação do seu cosmos corresponde a fragmentação da sua escrita².

O alentejano Fialho (1857-1911) vive em um Portugal de efervescência cultural. Com dificuldades extremas de recursos, gradua-se em medicina e tem atuação regular no meio cultural lusitano. Em vida, sua atividade como crítico ferrenho da realidade, fornecendo crônicas cáusticas sobre a sociedade portuguesa da época. Suas críticas literárias lhe renderam não só a fama de colérico, mas desavenças, inclusive com Eça, a respeito do romance “Os Maias”³.

Em geral, nos seus contos se sente que o mundo rural surge como reminiscência de um universo ideal. A cidade é o palco principal das lutas de interesse que não têm por finalidade a sobrevivência, mas a ascensão social, a posse de bens materiais e o domínio sobre os demais cidadãos. Critica, desse modo, os usurários, a alta burguesia, a burguesia rural e a nobreza.

Um rótulo que invariavelmente é colocado em Fialho é o de “autor de transição”, ou seja, não se identifica integralmente a uma escola literária apenas. Assim sendo, podem-se perceber características que são específicas a uma escola mescladas com tons de outra, resultando em paradoxos temáticos e situações antitéticas, como

¹ Aluno do programa de pós-graduação em Letras da UNICAMP. Mestre. E-mail: dydydyego@hotmail.com.

² Segundo Martins (1987) na introdução *d’O País das Uvas*, Editora Ulisséia.

³ Para mais informações sobre a vida de Fialho, sugiro a apresentação do autor feita por Saraiva & Lopes, na *História da Literatura Portuguesa* (2005: 899-900).

podemos notar numa leitura corrente dos contos presentes n' *O País das Uvas* (1973). Essa opinião citada pode ser encontrada no livro *História da literatura portuguesa*:

Vindo do Naturalismo, é todavia Fialho de Almeida quem, pela rebusca de efeitos estilísticos e do insólito como tema de ficção ou ensaio, assinala na prosa esta viragem para a arte pela arte, embora parta, precisa e paradoxalmente, do ponto em que o naturalismo se debruça sobre a miséria social mais extrema das cidades (Saraiva & Lopes 2005: 724).

Deixando de lado o enquadramento exato de Fialho na história literária portuguesa, o intento desse trabalho é uma interpretação do conto "O Anão" dando importância maior à sua relação explícita com a cultura popular. As imagens tipicamente carnavalescas, evocadas no conto, tornam-se objeto de nosso estudo, uma vez que tomamos como aporte teórico o pensador russo Mikhail Bakhtin⁴.

O que nos moveu a escolher Bakhtin foi o forte tom popular presente neste conto, destacando-se em relação aos demais textos que compõe o livro, que seguem outras linhas de enredo. Nas conceituações de Bakhtin sobre a cultura popular, percebemos a lógica do carnaval (que é universal) nitidamente no conto que analisaremos.

Munidos com tais teorias sobre o carnaval e suas manifestações na literatura, podemos discutir a evolução dessas imagens, que estão enraizadas no folclore popular antigo, e que agora têm a sua expressão renovada em um cronotopo totalmente diferenciado. O modo como tais imagens foram introduzidas no conto também será tema de discussão, pois a sua originalidade reside justamente aí, em como ele orchestra temas populares e sérios, dentro de uma época com predomínio burguês.

É este nosso campo de análise. Essas e outras contribuições que pretendemos dar a esse autor, ainda hoje pouco estudado, além de injustiçado, ou melhor, ofuscado, por haver nascido para as letras em um período tão fértil para a literatura portuguesa, que é o de Eça de Queiroz e o grupo de grandes escritores que Portugal produziu para o mundo naquele período. Apresentaremos, assim, a obra de Fialho com a intenção de discutir a qualidade de suas produções, mais especificamente, através da discussão do conto "O anão".

2. O riso renascentista, segundo Mikhail Bakhtin

Antes de entrar na análise que nos interessa para os fins deste trabalho, é bom que se digam algumas palavras sobre as pretensões de Bakhtin ao historicizar as tendências cômicas, satíricas, paródicas, grotescas, enfim, o lado não-oficial da cultura. O filósofo russo encontra no romance o gênero ideal para, em potência, ilustrar a sua visão de mundo, uma visão livre, humana, sem hierarquias, aberta ao outro. Salientamos o "em potência", pois nem sempre tal filosofia se realiza no romance, mas o fato é que, para Bakhtin, os outros gêneros (épico, lírico, dramático), por uma série de motivos específicos, não têm o potencial do romance, enquanto antigênero, para realizar todas as possibilidades humanas.

Neste panorama, é necessário demonstrar historicamente as fontes das quais o romance bebeu para se configurar como o gênero mais aberto, incompleto da literatura.

⁴ Os autores da *História da Literatura Portuguesa* deram atenção especial a este conto e ao personagem Carrasquinho, vinculando-o à tradição do expressionismo alemão (2005: 903).

Na Antiguidade, Bakhtin encontra no Romance Grego⁵, nos Diálogos, na Sátira Menipeia um passo significativo na desconstrução do herói épico, idealizado por excelência. Já no Renascimento, o russo encontra em Rabelais (1494–1553) a manifestação suprema do homem em sua grotesca humanidade. É no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), que Bakhtin explora o contexto possível para Rabelais representar seus personagens que usufruem de sua humanidade ao máximo.

Para Bakhtin, é interessante localizar esta representação humana, *demasiadamente humana*, pois, segundo ele, esta é uma das características principais do gênero romance. Interessa mostrar “nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente” (Bakhtin 1987: 17). Ou seja, no período histórico em questão, houve uma nova representação artística do homem, a qual visava um despojamento dos elementos externos (a ideologia religiosa especialmente) para uma plena configuração do homem em sua relação consigo mesmo, com o mundo e com o outro:

A forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (Bakhtin 1987: 30).

Bakhtin, desta forma, identifica no Renascimento o ápice deste “novo olhar” a todas as hierarquias sociais. Tudo que é alto é rebaixado de alguma forma, para demonstrar o quão falível e caótico é o mundo. Uma vez que as hierarquias são implodidas, o homem pode exercer a sua liberdade de forma completa, pois já não há amarras impostas por poder.

Assim sendo, não interessa para Bakhtin estudar a simbologia de Michelângelo, a astronomia de Copérnico e Galileu, a filosofia de Telésio ou os estudos mnemônicos de Bruno; ele quer refletir sobre o riso de Rabelais e a insanidade de Erasmo.

Toda a ilustração de Bakhtin, no livro citado, se dá na intenção de corroborar este descontentamento com o mundo burguês que se impunha, ao mesmo tempo em que o homem se descobria em sua potencialidade quase divina. Algo que na Idade Média era impossível de se imaginar.

Para estes fins, Bakhtin teve que explorar a cultura popular europeia, o que o levou a encontrar ressonâncias universais, as quais serão instrumentos para compreensão do conto de Fialho.

O conceito de carnavalização, que foi tão útil para Bakhtin iluminar os desenvolvimentos do romance desde os gregos até o romance moderno, será útil na medida em que, como veremos, age igualando os homens e evidenciando o que cria hierarquias entre os sujeitos.

⁵ É necessário compreender a terminação “romance” na perspectiva bakhtiniana, que vê os gêneros dentro da “grande história”, na sua evolução constante.

3. "O Anão"

"Cansa olhar para cima, é necessário
baixar os olhos" (Bakhtin 1987:
266).

Após esta breve exposição dos propósitos bakhtinianos, partamos para a análise propriamente dita. Este conto se constitui, em sua estrutura macro e micro, de forma muito *ambivalente*, ou seja, o polo positivo e o negativo estão presentes nas mesmas imagens. Tal condição, Bakhtin afirma diversas vezes em seus textos sobre a cultura popular, é fundamental para a constituição da carnavalização: "O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o (...) ele restabelece essa integridade ambivalente" (Bakhtin 1987: 105).

Essa imagem do negativo e do positivo unidos, em uma mesma estrutura, remete a Jano, deus bifronte de faces opostas da mitologia romana; e se comprova neste conto a cada momento. Vamos analisá-los a partir de agora.

O anão, por si só, se constitui como o anti-homem, rebaixa o Homem canônico, historicamente construído pelas narrativas épicas nacionais. O seu corpo destrona o corpo perfeito, belo, heroico, sério, do Homem presente na história e nas narrativas de pretensões universalizantes. Como afirma Bakhtin: "O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade" (1987: 6). Dessa forma, fazendo a analogia para o herói de nosso conto, o princípio cômico age no dogmatismo da narrativa heroica, nosso herói é o "anti-qualquer-qualidade-heróica".

O nome desse anão também é motivo de análise: nota-se a ambivalência novamente: Carrasquinho. O carrasco carrega a significação de "levar a cabo uma penalidade", é ele quem põe fim à vida de alguém, vestido com um capuz negro, ele é uma representação espectral da morte. No entanto, esse carrasco é "inho", a presença do diminutivo traz uma afetividade ao nome, que o destrona, rebaixa consideravelmente. O carrasco perde, instantaneamente, a referência negativa que seu nome evoca.

Como trataremos muito de "destronamento", é importante dizer que a ideia de ambivalência está muito ligada à coroação e ao destronamento. Destrona-se para coroar-se algo, e assim sucessivamente. Vejamos algumas formas de conceituação que Bakhtin emprega:

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica) (Bakhtin 1997: 124).

Carrasquinho, como veremos, é coroadado e destronado constantemente, coerentemente com o herói da *praça pública*, uma vez que "na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo" (Bakhtin 1997: 124).

O conto começa dizendo: "Desde então, o grande homem da aldeia é o Carrasquinho" (Almeida 1973: 111); ou seja, o conto começa com a coroação do bufo.

O seu reinado, como atesta Bakhtin, será momentâneo, pois nenhuma coroação, no carnaval, é permanente.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin diz sobre a ação carnavalesca:

A ação carnavalesca principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval (...) Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova (Bakhtin 1997: 124).

Fica evidente desde o início deste conto a coroação do bufo Carrasquinho, as ações giram ao redor dele, a figura dele é protagonista dos grandes acontecimentos da aldeia de Sant'Ana. Ele é o "rei" daquele lugar.

A *ambivalência* do herói Carrasquinho segue sendo preconizada pela figura do narrador, pois este dá ênfase a um "poder" nulo do anão ao falar do desenvolvimento do minúsculo personagem, já que tal crescimento é proporcional à sua diminuição física: "Ano após ano ele se fora tornando homem, pela barba, e pelo vozeirão que lhe saía da goela, ronronando – mas cada vez mais pequeno, o Carrasquinho!" (Almeida 1973: 111).

Um indício ambivalente do destronamento de Carrasquinho é sentido nessas palavras. Pois como afirma Bakhtin: "Neste sistema, o rei é bufão, escolhido pelo conjunto do povo, e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado" (1987: 172). Podemos citar como um exemplo clássico dessa coroação bufa e posterior destronamento, Sancho, no mais que conhecido *Dom Quixote*, que se tornou governador da Ilha Baratária e logo em seguida foi espancado após ser deposto pelas pessoas que o estavam bajulando até então.

Logo nas primeiras linhas deste conto, também ficamos sabendo que Carrasquinho fora engolido por uma vaca, enquanto dormia sobre uma couve. Essa é outra característica marcante do carnaval: o sujeito que ri dos outros também é objeto de riso. Bakhtin novamente afirma: "Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte" (1987: 10).

Outra ocasião em que o anão se torna objeto de riso é seu casamento, pois pela falta de uma capa adequada ao seu tamanho, acaba utilizando uma capa de boneca, uma imagem, sem dúvida, comicamente destronadora, pois a roupa é o meio pelo qual o reconhecimento da importância e relevo do herói se evidencia diante dos demais. No entanto, a capa de uma boneca transforma toda a possibilidade de idealização heroica em uma comicidade destronante.

Da mesma forma, Carrasquinho sempre é requisitado para dançar fandango, como regozijo para os outros, mesmo quando não está disposto. Ele é visto pelos demais como portador do riso, nele só há espaço para a representação cômica. Demonstra o riso presente nele, tal como Menipo e Diógenes que, mesmo mortos,

riem⁶. No entanto, a liberdade que os personagens luciânicos têm advém de um contexto propício para tal, o que não ocorre, como veremos, com o herói diminuto.

Carrasquinho, logo adiante, demonstra mais uma vez sua tendência ao riso: "Nunca admirava homens corpulentos, mas tinha dó de quem era mais pequeno do que ele, os gafanhotos, as formigas, os frângões" (1973: 114). Ou seja, a própria percepção de si busca parâmetros inferiores para o destronamento. Assim, vai se formando uma atmosfera pateticamente alegre em todos os momentos, uma vez que à proporção que se evidencia o anti-heroísmo do anão, a atitude pretensamente superior de Carrasquinho tenta fazer a compensação.

Esta compensação continua na própria antítese matrimonial. Sua esposa é tipicamente carnavalesca: farta, com características sobre-humanas. Percebemos as noções incríveis desta personagem, por exemplo, na sua gestação que demorou 27 meses e o parto que durou 6 dias! Essas características hiperbolicamente contrastantes com nosso herói são tipicamente rabelaiseanas. A superabundância é uma das características essenciais do grotesco, a proximidade da monstruosidade. Rabelais, como perfeito representante do grotesco, percebeu, acompanhando suas influências de tempos mais recuados, percebeu que para tal representação as medidas humanas são insuficientes.

Ainda sobre o matrimônio, como um típico herói da praça pública (onde a liberdade é a palavra de ordem), Carrasquinho sofre adultério de sua esposa, evidenciando que o motivo do "corno" é muito comum no realismo grotesco. No "Rabelais", Bakhtin afirma:

A tradição gaulesa desenvolve também o tema da corneação, sinônima do destronamento do velho marido, do novo ato de concepção com um homem jovem; nesse sistema, o marido cornudo reduz-se ao papel de rei destronado (...) retiram-lhe seus adereços, batem-lhe e ridicularizam-no (1987: 209).

Mais uma vez é mostrada a ambivalência do herói ao retratar que Carrasquinho, por via de seu trabalho, sustenta os caprichos de sua esposa e de seu amante (Das Torres), além disso, tem que dançar o fandango aos dois, depois de um dia de trabalho, com a "cara alegre".

A esposa, vez por outra, confunde o marido com o filho bebê. O herói, tal como um pregador sem púlpito, diz: "Guia-te por esta barba! Guia-te por esta barba, que não há outra em Sant'Ana" (1973: 116). No entanto, há um destronamento imediato, uma desautorização das mais irônicas: "E não. Era uma lanugem mole, como a dos bodes, estranha, amarela, pendente..." (1973: 116). A voz do Rei Bufo nunca consegue se afirmar totalmente, sempre há um rebaixamento.

Corre a notícia na aldeia de que há um "diabo" assombrando durante a noite. Mais tarde, descobre-se que se trata de Carrasquinho que, expulsado de casa pela esposa, dorme com as reses. Quando ele é descoberto, causa desconfiança sobre a sua natureza pouco humana. Uma natureza quimérica começa a se demonstrar factível entre os populares, já se anuncia o destronamento público do grande herói.

⁶ Imagem comum de tais personagens na sátira menipéica de Luciano, *Diálogos dos mortos* (1996).

Na igreja, aqui o substituto da praça pública, há o destronamento, o desmascaramento de Carrasquinho, o reino bufo irá se dismantelar. Entre elementos religiosos, o anão é encontrado nu no seio de sua esposa, em decorrência de um engano dela, as vizinhas acariciam-no e ele não se identifica como adulto. O *marido diabo* causa furor na igreja. Faz-se necessária uma penalidade condizente com o espaço (igreja), cogita-se afogá-lo na pia batismal. Temos a informação de que todos os presentes, após o desmascaramento, querem o fim da humilhação, mas um cabreiro bêbado, chamado de *Palhaço* pelo narrador, assassina Carrasquinho jogando-o de grande altura.

Um *Palhaço* foi o carrasco de Carrasquinho.

Analisemos agora o narrador que nos trouxe esta história, pois através desta voz chegaremos a outras conclusões importantes sobre o conto.

4. O narrador irreverente

Um marca importante desse conto é o seu narrador. Como se trata de um conto tipicamente carnavalesco, a narração não poderia ser feita de maneira "protocolar", como discursos diretos, nem em primeira pessoa, pois, como veremos, a imagem de Carrasquinho é externa. Em *Questões de Literatura e Estética*, quando Bakhtin fala sobre as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance, ele diz:

Elas (essas personagens) são estrangeiras nesse mundo, elas não se solidarizam com nenhuma situação da vida existente nele, elas vêm o avesso e o falso de cada situação. O bufão e o bobo "não são desse mundo" e por isso têm privilégios especiais. Estas figuras riem, elas mesmas são também objeto de riso. Seu riso assume o caráter público da praça do povo. Elas restabelecem o aspecto público da representação, pois toda a existência dessas figuras, enquanto tais, está totalmente exteriorizada, elas por assim dizer, levam tudo para a praça, toda a sua função consiste nisso, viver no lado exterior (é verdade que não é a sua própria existência, mas o reflexo da existência de um outro; porém elas não têm outra)" (Bakhtin 1998: 276).

Assim sendo, não haveria como descrever de maneira *risível* as peripécias de Carrasquinho por meio de uma narração meramente descritiva. Esse narrador, então, faz uso do discurso indireto livre para ser um mero portador das vozes alheias, anônimas dos populares. Se pensarmos, por exemplo, em um contemporâneo de Fialho: Eça, a posição do narrador é drasticamente oposta, pois em Eça temos uma latente ironia *do* narrador, este faz questão de sua voz ser bem imposta.

O narrador neste conto se mostra com peculiaridades de expressão oral, a história soa como história passada e repassada a alguém. Também se mostra muito competente ao orquestrar vozes anônimas e populares, dar voz a diversos acentos afetivos: "grão de milho"(1973: 112) e irônicos: "Carrasquinho, cava!"(1973: 115) dos outros. Por meio do discurso indireto livre, o narrador consegue omitir sua voz, dar voz a outros, inclusive à coletividade (aldeia de Sant'Ana). Ele recorre a um comentário ácido de um anônimo. Um novo tipo de relação do narrador com seu herói exige um tratamento prosaico, não-protocolar como os romancistas *sérios* o fazem. Estabelece-se

um contato familiar real entre o narrador e todas as vozes presentes, inclusive a de Carrasquinho. Ele ri com e de todos.

Outra marca de oralidade desse narrador são os epítetos que acompanham determinadas descrições de personagens. Tais epítetos carregam uma entonação alheia à do narrador. Inclusive há pontos de exclamação e reticências que marcam um forte acento oral. Ao caracterizar a esposa de Carrasquinho, aparece o seguinte sintagma: “A Rosa, vamos com Deus!” (Almeida 1973: 112).

Esse narrador também conserva um excedente a essa orquestração das vozes populares: faz uso de itálicos para ironizar, zombar de certas expressões citadas pelo discurso indireto livre: “Agora vereis as fêzes! Que *um homem* não case por falta de noiva... Mas por falta de capa, era vergonha!” (Almeida 1973: 113). Ou seja, o narrador utiliza o itálico para ironizar, relativizar, destronar, rir de Carrasquinho. Não deixa de ser um expediente a mais para esse narrador comicamente parcial.

Quando nasce o filho, temos mais uma orquestração de vozes anônimas (neste caso, coletiva) para representar o adultério: “– Sai ao pai – e Sant’Ana ria” (Almeida 1973: 114). Dessa forma, esse narrador se caracteriza por esse forte acento oral, oriundo das vozes dos populares, que ele orquestra. O tom da narração (pensando na coerência com o tema, personagens, proposta popular) não poderia ser outro, pois uma narração imparcial destruiria o próprio efeito provocado por um narrador que ouve e participa das vozes toscas e “indecentes” de Sant’ana.

5. Conclusões

Depois de analisar este conto, com a certeza de que não esgotamos as possibilidades de leitura do mesmo, não há dúvida que Fialho de Almeida merece um contato maior com a academia, pois seus contos⁷ demonstram uma profunda sensibilidade com o seu tempo. Considerando que esse tempo é o tempo da alta burguesia portuguesa, sua obra ganha relevo ainda mais complexo.

Neste conto também ficou clara a versatilidade de Fialho, tanto temática quanto formal. Tal qualidade se evidencia ainda mais se vemos o *País das Uvas* completo, ou seja, todos os contos que ele abarca, por exemplo, os obscuros “Noite de Natal” e “O cancro”.

“O anão”, como vimos, condensa em seus elementos uma complexa representação dos gêneros populares. Esperamos ter deixado evidente a coerência existente, com vistas às possibilidades de se representar o mundo não canônico das massas. Percebemos tal coerência nos nomes, no narrador, nas peripécias, no enredo, no desfecho, enfim, no todo. Fialho percebeu, e nós buscamos tornar desvelado, que um personagem carnalizado como Carrasquinho necessitava um mundo à parte, com uma lógica própria: a lógica da *praça pública*.

Buscamos demonstrar também que uma leitura que não leve em consideração vínculos com a cultura popular perderá grande parte de sua significação, pois ficou clara sua característica carnavalesca. Obviamente, este conto contém elementos alegóricos que funcionam como crítica àquela sociedade portuguesa que Fialho tanto polemizou em seus escritos jornalísticos. No entanto, buscamos localizar nossa análise nos elementos que criaram a atmosfera possível para que tais alegorias se estabelecessem coerentemente.

⁷ Pode-se inicialmente se discutir de que natureza são seus contos, pois há em parte da crítica fialhiana uma hesitação em afirmar e caracterizar o gênero de alguns contos que Fialho escreve.

Em grande parte dos comentários críticos relacionados a Fialho se coloca a questão da falta de um romance nos seus feitos. Parece-nos pouco relevante esse tipo de opinião, pois ao criticar sua produção literária pela ausência e não proficiência literária o juízo será sempre tendencioso.

Dessa forma, esperamos ter contribuído minimamente para os estudos fialhianos, estabelecendo algumas relações relevantes aos temas, à luz da burguesia, mas com olhos voltados aos vários recursos temáticos e estilísticos que dão forma ao *País das Uvas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fialho d'. *O país das uvas*. São Paulo: Editora Três, 1973.

_____. *O país das uvas*. Lisboa: Editora Ulisséia, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara FrateschiVieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4ª ed. Tradução: Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

SARAIVA, A. J. & LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 17ª Edição corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 2005.

Artigo recebido em 14 de julho de 2011 e aprovado em 16 de setembro de 2011.