

A personagem na literatura portuguesa oitocentista

Roberto Loureiro

Universidade de Coimbra/CAPES

Projecto Figuras da Ficção

Resumo

Esta comunicação pretende analisar a personagem no Romantismo e no Realismo na literatura portuguesa oitocentista sob a ótica dos autores Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. O romance tem na personagem uma possibilidade existencial pela via da subjetividade daquele “indivíduo” suscetível a dúvidas, receios, desejos, sonhos e que precisa fazer escolhas e suportar as consequências dessas escolhas. Por isso, o romance substituiu o herói pela personagem, figura que habita o universo da ficção com relevância, mas que nem sempre recebeu o destaque merecido e muitas vezes foi submetida a duas situações opostas: por um lado, ao reducionismo dos estudos canônicos; por outro, a uma cobertura aleatória e exagerada.

Palavras-chave: personagem; Romantismo; Realismo.

Abstract

This paper intends to analyze the character through Romanticism and Realism in nineteenth-century Portuguese literature from the perspective of Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco and Eça de Queirós. The character in the novel has an existential possibility by way of subjectivity that “individual” susceptible to doubts, fears, desires, dreams and needs to make choices and bear the consequences of those choices. Therefore, the novel replaced the hero by the character, figure that inhabits the world of fiction with relevance, but that not always was treated with adequate attention and that was often subjected to two opposite situations: on the one hand, the reductionism of canonical studies; on the other, a random and exaggerated coverage.

Keywords: character; Romanticism; Realism.

A personagem é uma figura que habita o universo da ficção com relevância, mas esse destaque nem sempre foi honrado, pois tem sido um tópico historicamente desfavorecido pelos estudos literários. Muitas vezes é submetido a duas situações opostas: por um lado, ao reducionismo dos estudos canônicos, como o de Forster, com a divisão entre personagens plana e redonda; por outro, a uma imensa cobertura que a tudo abrange de forma aleatória e exagerada. David Fishelov comenta este exagero:

In addition to these problems, my first objection to this elaborate system is that its strength – the ability to make many fine distinctions – is precisely the source of its weakness as a general, basic typology of characters. After all, the fact that we get (at

least theoretically) sixty-four (!) “kinds” of characters as the result of combining Hochman’s eight categories is a sufficient reason, in and of itself, to reject it as a basic typology (FISHELOV, 1990, p. 424).

No entanto, a diversidade do objeto é o alicerce de todo estudo produzido para qualificar este instrumento fundamental da literatura.

Esta situação de subalternidade da personagem deveu-se ao protagonismo exercido pela ação como *leitmotiv* da narrativa durante décadas. Ocorre que o narrador precisa da personagem para que a ação aconteça.

Paulo Silva Pereira faz um interessante levantamento dos estudos voltados para a personagem, demonstrando a evolução de perspectiva desse importante instrumento do fazer literário. Aqui, faço um rápido inventário orientado pelo verbete “Personagem” presente no volume 4 da *Biblos*.

Em 1928, Tomachevski pretendeu anular os traços psicológicos herdados do realismo, pois, para ele, a personagem era um “mero conector de motivos, elementos mínimos e indecomponíveis do material temático, que suportam a narrativa” (PEREIRA, 2001, p. 84.) Propp identifica um grupo restrito de dados constantes a que ele atribui o termo funções que interconectam sete situações e sete personagens-tipo. Greimas propôs a distinção entre *actante* e *actor*, que Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes assim definem:

o **actante** é uma unidade do plano semionarrativo que vai ser concretizada, no plano discursivo, pelo(s) actor(es), unidade lexical de tipo nominal cujo conteúdo mínimo é o sema de individuação. O **actor** pode ser uma entidade figurativa (antropomórfica ou zoomórfica) ou não figurativa (o destino, por exemplo). Pode ainda apresentar-se como individual ou colectivo (REIS; LOPES, 2011, p. 21)

Barthes acredita que a personagem prevalece sobre a ação; Chatman afirma a autonomia da personagem em relação à história e forma o conceito de *traços* – conjuntos de atributos que induzem o leitor a buscar elementos interpretativos na sua experiência vivencial. Em 1984, Bobes Naves segue esta corrente para dar relevo à caracterização e à inter-relação entre as personagens de uma obra pela via psicológica. Este tópico é discutido por Fishelov, que argumenta: “I suggest that when we attribute to a character ‘psychological depth’ in literary criticism, it should be based on our day-

to-day experience – rooted in the general perception of inner and outer conflicts – rather than on any particular psychoanalytic theory” (FISHELOV, 1990, p. 429).

Já Hamon despreza a psicologia e concentra-se na produção textual. Para ele, como nos lembra Paulo Pereira, a personagem

não deve ser analisada como fenómeno da natureza meramente contextual, em que os dados fornecidos chegariam para se poder reconstruir uma certa unidade configuradora, mas deve ser integrada no espaço interaccional, não só porque se mantém e se constitui através da relação com outras entidades, mas porque faz parte de um sistema textual, horizonte último que não pode prescindir de uma abertura ao exterior, uma vez que é desse exterior que depende, em grande medida, a constituição do sentido. (PEREIRA, 2001, p. 87-88)

Esta parece-me uma visão mais equilibrada, uma vez que envolve a personagem no processo criativo e de leitura e contribui para a construção do atual prestígio deste elemento fundamental de análise nos textos literários porque é a personagem que desperta a empatia no leitor. Fishelov defende essa integração na análise que faz sobre as personagens plana e redonda:

The constructed level, on the other hand, involves questions that go beyond the questions of linguistic references, or literary techniques, modes, and degrees of representation. This latter level is a product of various complex constructing and integrating activities that involve the reader’s experience and knowledge of the world. The core of this constructing activity is an attempt to “match” the various details and patterns provided by the literary work with the conceptual network with which we perceive and apprehend the world (FISHELOV, 1990, p. 425.)

É pela possível “vivência” desse outro ser que o leitor vai fazer a sua leitura, porque Bakhtin defende, e identifica, a *alteridade* da personagem pela via do plano discursivo e pela variedade de pontos de vista presentes no universo ficcional e que reforçam a autonomia ideológica e social deste ser de papel.

Uri Margolin define o verbete “character” no campo semiótico da seguinte forma, na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*:

Inside the non-actual domain the individual is located in space and time and prototypically assigned human-like properties: physical or external, actantial (including communicative), social, and mental or internal (cognitive, emotive, volitional and perceptual) (see actant). The individual may also be ascribed enduring personality traits and dispositions, knowledge and belief sets, intentions, wishes,

atitudes, desires and emotions, and, of course, internal states and actions (MARGOLIN, 2005, p. 53.)

Ou seja, Margolin dá à personagem o estatuto de indivíduo, o que aproxima o leitor da personagem de forma particular e da obra em geral. Assim, esta comunicação pretende analisar a personagem pelas lentes de Almeida Garrett (*Viagens na minha terra*), Camilo Castelo Branco (*O retrato de Ricardina*) e Eça de Queirós (*O crime do padre Amaro*). Escritores que criaram uma galeria interessante e profícua de personagens, que confirmam o estatuto de indivíduo atribuído por Margolin.

Os três pensaram a literatura de oitocentos e deixaram um legado que não ficou restrito aos romances, novelas e contos. Conceberam ficção em prosa com talento, independência e criaram personagens que representam as sociedades suas contemporâneas como possibilidades verossímeis.

A forma literária cultivada preferencialmente por Camilo, e que lhe garante o lugar de destaque que ocupa na literatura portuguesa, é a novela. A narrativa novelesca camiliana se dispersa por uma série de acontecimentos e um grande número de personagens, sem se deter na análise profunda do sentido desses acontecimentos ou o carácter desses personagens, como o romance costuma fazer, em que os diferentes conflitos são apresentados como intimamente relacionados, o que dá uma imagem da vida como um todo complexo e articulado, seguido por um turbilhão de acontecimentos vertiginosos.

Camilo é extremamente econômico nos pormenores físicos e descreve as personagens pelo estado de espírito que experimentam, pelo carácter revelado nas ações. Ricardina “era alva, olhos cismadores e estáticos, compleição linfática, estatura mediana, ar melancólico e pudico, um certo quebranto que a poetas daria mais inspirações que a outra” (CASTELO BRANCO, 1950, p. 11.) Sabe-se ainda que a heroína era bela e é toda a descrição que temos da protagonista que o narrador camiliano oferece ao leitor. Mais à frente, completa que “Ricardina era a mais doce alma que os anjos compuseram da graça e formosura do céu” (CASTELO BRANCO, 1950, p. 18.).

Camilo utiliza recursos muito sutis quando seu narrador sugere que a aparência de Ricardina não mudou muito na maturidade. Como na parte final, em que a protagonista reencontra Norberto:

E levantou-a, exclamando:

– O velho ainda tem força! Não pesa três arráteis a minha fidalga! Parece-me que estou como há perto de quarenta anos, quando ela me botava os bracinhos para eu a levar comigo (CASTELO BRANCO, 1950, p. 226.).

Sobre Bernardo, ou qualquer outra personagem masculina, ficamos sabendo apenas as qualidades e defeitos, as inclinações e os desejos.

O mesmo não ocorre com Garrett e Eça, que estão mais próximos com descrições mais pormenorizadas dos tipos físicos e o Carlos das *Viagens* é assim descrito:

A sua estatura era mediana, o corpo delgado, mas o peito largo e forte como precisa um coração de homem para pulsar livre; seu porte gentil e decidido de homem de guerra desenhava-se perfeitamente sob o espesso e largo sobretudo militar — espécie de great-coat inglês, que a imitação das modas britânicas tinha tornado familiar dos nossos bivacs. Trazia-o desabotoado e descaído para trás, porque a noite não era fria; e via-se por baixo elegantemente cingida ao corpo a fardeta parda dos caçadores, realçada de seus característicos alamares pretos e avivada de incarnado... (GARRETT, 2010, p. 246.)

Eça apresenta Amaro ao leitor da seguinte forma: “Parecia bem-feito; tinha um cabelo muito preto, levemente anelado. O rosto era oval, de pele trigueira e fina, os olhos negros e grandes, com pestanas compridas. O cônego, que não o via desde o seminário, achava-o mais forte, mais viril” (QUEIRÓS, 2000b, p. 125).

Encontramos o mesmo rigor nas personagens femininas, senão vejamos como é a Menina dos Rouxinóis:

Era branca, mas não desse branco importuno das loiras, nem do branco terso, duro, marmóreo das ruivas – sim daquela modesta alvura de cera que se ilumina de um pálido reflexo de rosa de Bengala. [...]

O nariz ligeiramente aquilino: a boca pequena e delgada não cortejava nem desdenhava o sorriso, mas a sua expressão natural e habitual era uma gravidade singela que não tinha a menor aspereza nem doutorice. [...]

Em perfeita harmonia de cor, de forma e de tom com a fina gentileza destas feições, os cabelos de um castanho tão escuro que tocava em preto, caíam de um lado e outro da face, em três longos, desiguais e mal inrolados canudos, cuja ondada espiral se ia relaxando e diminuindo para a extremidade, até lhe tocarem no colo quasi lisos (GARRETT, 2010, pp. 173-174.)

Já Amélia, conhecemos assim:

Tinha um vestido azul muito justo ao seio bonito; o pescoço branco e cheio saía dum colarinho voltado; entre os beijos vermelhos e frescos o esmalte dos dentes brilhava; e pareceu ao pároco que um buçozinho lhe punha aos cantos da boca uma sombra sutil e doce (QUEIRÓS, 2000b, p. 201.).

O princípio estruturante do romance romântico é o conflito do indivíduo em sua ânsia por liberdade, reconhecimento e amor, em oposição à sociedade, que, com seus preconceitos e hierarquias, impede ou dificulta essa busca de realização pessoal. Daí decorrem os principais temas romanescos: o amor entre pessoas de condição social distinta, o conflito entre o interesse coletivo (da família ou da nação, por exemplo) e a busca do bem-estar pessoal etc.

Cabe observar, porém, que o conflito entre indivíduo e sociedade, tal qual se observa no romance, não é um conflito irrestrito. Esse conflito nunca visa a uma ruptura total, mas, sim, a uma integração. O indivíduo entra em conflito com a sociedade porque não é aceito ou reconhecido por ela, e é precisamente essa aceitação ou reconhecimento o que ele busca.

A noção romântica de amor faz desse sentimento, quando plenamente correspondido, a suprema realização do ser humano. O amor romântico é uma relação a dois que tende à união física, em geral, no casamento, e à procriação, projeção fora de questão nos movimentos estéticos anteriores, porque a família (um casal com seus filhos, todos unidos por fortes laços afetivos) é um dos elementos básicos da cultura burguesa.

Por isso, o tema do casamento por amor será tão importante no Romantismo, assim como para o Realismo. O “romantismo” dos autores românticos está em atribuir a esse âmbito da vida privada a capacidade de resgatar tudo aquilo que a esfera pública da vida no mundo burguês parece negar ao ser humano, em termos de consideração e prestígio pessoal. Por isso também torna impossível a união do casal de amantes, e a eles só resta a aniquilação moral ou física, pela melancolia, pelo exílio, pela loucura ou pela morte. Aniquilação fortemente representada no *Amor de perdição*.

Almeida Garrett distinguiu-se como poeta, dramaturgo e romancista, além de ter sido um homem público de intensa participação na vida social, política e cultural portuguesa.

O Romantismo, enquanto *movimento literário autônomo*, surge no nosso país à volta de 1834 e inicia a sua dissolução sob a segunda Regeneração, à roda de 1860, ou seja, entre o definitivo triunfo da burguesia sobre as instituições monárquico-feudais e o triunfo da fracção burguesa liberal sobre o radicalismo da pequena burguesia ou das camadas populares mais esclarecidas (FERREIRA, 1999, p. 37.)

Portanto, o Romantismo português está intimamente associado às ideias liberais. Alberto Ferreira relaciona uma característica romântica fundamental que é a “evasão sentimentalista do presente” como desejo de regresso ao “paraíso perdido”. Garrett, que escreveu muito e um pouco sobre tudo, não deixou registro sobre o que ele entendeu acerca do Romantismo, segundo R. A. Lawton. Este pesquisador defende que, para o autor de *O arco de Sant’Ana*,

o género romântico não é uma coisa nova, mas uma restauração, uma renascença, um remoçar, um passado colhido no presente e deferido ao futuro pela perfeição e a plenitude em que o instante fica recolhido, realizando-se deste modo o paradoxo antitético de devolver ao presente uma duração ideal (LAWTON, 1999, p. 95.)

Ideal é uma palavra-chave para o Romantismo de uma forma geral, e constitui precisamente aquilo que o Realismo e o Naturalismo enxergavam como a origem dos males “provocados” pelos românticos, especialmente pelos da Geração de 70. Geração essa que poupava Garrett pela, acredito, originalidade e críticas que sempre fez ao Romantismo, especialmente nas *Viagens na minha terra*, o mais conseguido romance de Garrett.

Nas *Viagens*, temos o Vale de Santarém como espaço edênico de onde Carlos sai para, qual anjo caído, se perder no mundo. Ao retornar, é um homem sentimentalmente leviano (apaixonou-se por três irmãs inglesas e pela prima Joanhina) e politicamente corrompido ao ser feito barão.

Com o pretexto de contar uma viagem de Lisboa a Santarém, o narrador de *Viagens na minha terra* tece uma série de comentários sobre vários assuntos políticos e culturais da época e acaba reproduzindo uma história que lhe contaram. O valor literário desse romance reside, sobretudo, no tipo de linguagem empregado: Garrett opta por uma prosa leve, coloquial, como se estivesse conversando com o leitor, e usa a ironia com frequência para discutir política e literatura. Essa nova maneira de escrever

contrasta nitidamente com a tradição da prosa clássica portuguesa e abre caminho para outros escritores, como Eça de Queirós.

O Realismo também assumiu os valores do mundo burguês e aprofundou a análise que os românticos já faziam do mal-estar causado pela sensação de que o dinheiro era o único valor decisivo para a sociedade burguesa e liberal, mas a crítica tinha outro tom. Carlos Reis afirma que o Realismo “adopta uma atitude genericamente descritiva e crítica em relação à sociedade do seu tempo, tentando descrevê-la e aos seus componentes de forma desapaixonada” (REIS, 2001, p. 616.) Essa atitude confirma a conferência proferida por Eça de Queirós no Casino Lisbonense, em 1871, e reproduzida por António Salgado Júnior, quando ressalta que o Realismo

é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando a inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reação contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade” (SALGADO JÚNIOR, 2000, p. 93.).

Se para os românticos o grande tema literário é o casamento por amor, para os realistas será o casamento por interesse e/ou o adultério, tal como n’*O primo Basílio*.

Carlos Reis lembra a atenção que Eça deu a Madame Bovary “sublinhando o significado ideológico e literário da análise do adultério como fenómeno socialmente representativo e sobretudo susceptível de estudo desapaixonado” (REIS, 2001, p. 621.) Mais uma vez, fica patente a oposição ideológica que o Realismo faz ao Romantismo.

Com esse propósito, os autores realistas visavam à reforma e ao aprimoramento da sociedade burguesa. A literatura que produziram queria ser um instrumento de esclarecimento das consciências, com a finalidade de transformar e melhorar diversos aspectos da vida social, política e econômica, que eles julgavam deficientes. Desse modo, encontram-se nas obras realistas, de maneira direta ou indireta, apelos à reforma da educação, à promoção da mulher, à justiça social, ao aperfeiçoamento das leis e das instituições etc.

Carlos Reis, a propósito d’*As farpas*, recorda-nos a atuação de Ramalho Ortigão:

Nesses textos, transparece não apenas uma atitude reformista e crítica em relação aos costumes dominantes na sociedade portuguesa, mas também uma pedagogia do civismo, da maturidade cultural e da energia física e anímica que sempre enformaram o pensamento ramalhiano (REIS, 2001, p. 623.)

Tudo isso se vê, com bastante clareza, na obra de Eça de Queirós, vide o “culto da água” de D. Afonso da Maia e a devoção aos exercícios físicos, prática tão comum na Inglaterra oitocentista. A Geração de 70 foi muito sensível na questão do atraso de Portugal em relação a outros países europeus, como a Inglaterra, a França ou a Alemanha.

Esses autores tiveram um claro entendimento de que aquele Portugal heroico, das grandes navegações e conquistas, havia muitos séculos deixara de existir. O Portugal da segunda metade do século XIX era um país empobrecido, atrasado, com alto índice de analfabetismo, uma elite incompetente e um povo com uma mentalidade supersticiosa.

Em “Crítica e polémica”, texto em que Eça analisa a 2ª edição d’*O crime do padre Amaro*, o autor admite que, quando a primeira edição do livro veio a lume, ele não conhecia com profundidade a realidade da província portuguesa, sobretudo, no ponto principal do romance: a vida devota. O texto é de 1879, e Eça comenta sobre o que um romance deve ter em suas páginas:

É por meio desta laboriosa observação da realidade, desta investigação paciente da matéria viva, desta acumulação beneditina de notas e documentos, que se constroem as obras duradouras e fortes. Se as minhas são fracas e efêmeras, é que eu não soube surpreender a verdade com suficiente penetração, e não provém decerto de que o método não seja eficaz.

A arte moderna é toda de análise, de experiência, de comparação. A antiga inspiração que em quinze noites de febre criava um romance é hoje um meio de trabalho obsoleto e falso. Infelizmente já não há musas que insuflam num beijo o segredo da natureza! A nova musa é a ciência experimental dos fenómenos – e a antiga, que tinha uma estrela na testa e vestes alvas, devemos dizê-lo com lágrimas, lá está armazenada a um canto, sob o pó dos anos, entre as couraças dos cavaleiros andantes, as asas de Eloá, a alma de Antony, os suspiros de Graziela, e os outros acessórios, tão simpáticos mas tão arcaicos, do velho cenário romântico!” (QUEIRÓS, 2000a, pp. 199-200).

Eça, que tanto defendeu e propagou a nova literatura, não fez os seus primeiros romances tão perfeita e completamente inseridos nas escolas de Flaubert ou de Zola, o

que garantiu a longevidade das suas obras. Eça de Queirós reviu os seus conceitos literários e soube reinventar-se sem perder a sua contemporaneidade e falando aos leitores mais de cem anos depois da sua morte. Reconheceu também que o princípio de reforma da sociedade pela literatura era uma ideia romântica (vede da natureza o desconcerto, diria Camões).

Autores que mergulharam profundamente nas doutrinas dos movimentos literários a que estiveram associados permaneceram condenados ao século em que viveram e produziram, ao contrário daqueles que, cientes da estética do seu tempo, souberam não apenas dela tirar proveito, mas também ultrapassá-la.

Considerações finais

Garrett, filho do Iluminismo, é por muitos considerado um árcade tardio, mas soube distanciar-se da sua herança e criticar com pontaria certa os rumos que o Romantismo tomava em 1846, e por isso, talvez, não foi defenestrado pelos realistas. Mas as marcas do Romantismo foram muito fortes no mundo ocidental e ainda hoje dão sinal de vida. Quanto mais ao longo do século XIX.

Se o Romantismo buscava o Ideal, podemos detectar uma atitude romântica nos realistas e nos naturalistas; afinal, acreditar ser possível mudar a sociedade pela literatura é um pensamento extremamente romantizado. Eça de Queirós admitiu isso e defendeu esta ideia com a lembrança de dois textos: o conto “José Matias” e *Os Maias*.

O primeiro apresenta aquele “rapaz louro como uma espiga” que é da Geração de 70, pois frequentou a Universidade de Coimbra no mesmo período que Eça, Antero e Teófilo Braga. Geração tão romântica que preferia contemplar a divina Elisa pela janela do que vê-la “em chinelas”. O outro trecho é a passagem final d’*Os Maias*, em que João da Ega e Carlos Eduardo retornam ao Ramalhete:

– É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira!

Ega não se admirava. Só ali, no Ramalhete, ele vivera realmente daquilo que dá sabor e relevo à vida – a paixão.

– Muitas coisas dão valor à vida... Isso é uma velha ideia de romântico, meu Ega!

– E o que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão... (QUEIRÓS, 2000c, p. 714.).

Referências

- CASTELO BRANCO, Camilo. *O retrato de Ricardina*. Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1950.
- FERREIRA, Alberto. Formação do Romantismo português. In: REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa [Romantismo]*. Lisboa: Verbo, 1999. v. 5.
- FISHELOV, David. Types of character, characteristics of types, *Fall90*, Ipswich, v. 24, n. 3. p. 422-39, set. 1990.
- MARGOLIN, Uri. Character. In: HERMAN, D. et al. (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005.
- PEREIRA, Paulo J. Silva. Personagem. In: *Biblos*. Lisboa: Verbo, 2001, v. 4, p. 83-89.
- QUEIRÓS, Eça de. “Crítica e polémica”. In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da literatura portuguesa [Realismo e Naturalismo]*. Lisboa: Verbo, 2000a. v. 6.
- _____. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000b.
- _____. *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000c.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.
- SALGADO JÚNIOR, António. “A literatura nova (o Realismo como nova expressão da arte)” (conferência feita por Eça de Queirós [1871]). In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da literatura portuguesa [Realismo e Naturalismo]*. Lisboa: Verbo, 2000. v. 6.

Minicurriculo

Roberto Loureiro é doutorando em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino pela Universidade de Coimbra, Portugal (bolsista pela Capes). Mestre em Literatura Portuguesa pela Uerj (bolsista pela Faperj). Membro do Projecto Figuras da Ficção (Centro de Literatura Portuguesa – CLP – da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). Especialista em Literatura Portuguesa pela Uerj (2007). Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Gama Filho com habilitação em Jornalismo (2005). Foi professor de Teoria Literária e Literatura Portuguesa na Faculdade de Formação de Professores da Uerj (FFP-Uerj) e da Faculdade CCAA.