

ENTREVISTA – SIDNEY CHALHOUB¹**"O passado existe como ontologia [...] A História pulsa na Literatura":
entrevista com Sidney Chalhoub****Sobre o entrevistado:**

Gostaríamos de informar que esta é uma atividade desenvolvida no âmbito do laboratório *História, Memória e Natureza na Amazônia* (HiMeNA), grupo de pesquisa coordenado pela profa. Dra. Anna Coelho, na Unifesspa, em parceria com o *Centro de Estudos em Teorias da História e Historiografias* (CETHAS), liderado pelo prof. Dr. André Furtado, também na Unifesspa.

Dito isso, é preciso enfatizar aqui que, por mais que a trajetória e as pesquisas do entrevistado sejam bem conhecidas por todos nós e pelos futuros leitores dessa entrevista, faz-se necessário registrar alguns elementos da sua exitosa carreira e os seus trabalhos que consideramos os mais expressivos. Farei uma síntese, pois trata-se de um currículo extenso e rico que dispensa apresentações demoradas.

Bem, o professor Sidney Chalhoub possui graduação em História, pela estadunidense Lawrence University, em 1979, mestrado na mesma área pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1984, doutorado e livre-docência em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), respectivamente em 1989 e 1995. Atualmente é professor titular colaborador na UNICAMP – instituição na qual ingressou como docente em 1985 – e professor do departamento de História da Harvard University, nos Estados Unidos. Foi pesquisador visitante nas Universidades de Maryland, Michigan, Stanford e Humboldt, entre outras. A principal área de pesquisa é a História do Brasil no século XIX, com publicações em temas, tais como: História do Rio de Janeiro, abolição, escravidão, saúde pública, epidemias, literatura, com ênfase na obra de Machado de Assis.

¹ A presente entrevista foi transcrita por Kivia Pires Rosa, então estudante do Curso de História – Campus Xinguara –, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), na qualidade de orientanda de monografia da professora Anna Coelho e monitora do professor André Furtado, os quais revisaram a transcrição antes do texto também passar pelo crivo e aceite do professor Sidney Chalhoub. Kivia é bolsista do Programa de Monitoria Geral de 2021 (edital 20/2020), fomentado pela Pró-Reitoria de Ensino de Graduação (PROEG) e da Diretoria de Planejamento e Projetos Educacionais (DPROJ) da UNIFESSPA e os professores Anna e André recebem financiamentos em suas pesquisas por meio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa (FAPESPA).

Anna Coelho  - **Revista Escritas do Tempo**

Doutora em História pela Universidade Federal do Pará – UFPA e professora da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA).

André Furtado  - **Revista Escritas do Tempo**

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense – UFF, com estágio na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS, e professor da UNIFESSPA).

O nosso debate está sendo gravado, posteriormente será transcrito e submetido à apreciação da revista *Escritas do Tempo*, já mencionada, para que ele possa integrar o dossiê “História e literatura: aproximações e diferenças”, que estamos organizando a convite dos editores do periódico. Gostaria ainda de enfatizar que, a estudante Kivia, que nos acompanha, é graduanda, está no sexto período e é bolsista da universidade.

O dossiê que estamos organizando busca refletir sobre as possibilidades do estabelecimento de laços entre esses domínios, para coligir artigos que versem e problematizem a historicidade de contos, poesias, crônicas, romances, poemas, peças de teatro, coleções, projetos editoriais, considerando textos ficcionais provenientes dos mais variados espaços, períodos e estilos. Assim, busca reunir trabalhos que possam discutir as relações entre a emergência da figura-autor e os escritos que são materializados, para debater aspectos tais como os trânsitos – nacionais ou internacionais – da cultura escrita, as apropriações ou economias de leituras, além das práticas letradas, de circulação e recepção de impressos literários.

Anna Coelho: Bom dia, estamos eu, Anna Coelho, André Furtado e Kivia Pires Rosa reunidos de forma remota, hoje – dia 07/05/2021 –, com o historiador Sidney Chalhoub, que entrevistaremos e a quem agradeço muito em nome de nós três, bem como da revista *Escritas do Tempo*, periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST), da UNIFESSPA, pela gentileza do professor em aceitar nosso convite, concedendo parte de seu tempo para esta conversa que, temos certeza, proporcionará momentos de aprendizados e trocas intelectuais, porque o senhor é uma referência que inspira gerações de estudantes e pesquisadores, aproveitando igualmente para solidarizar-

me com as incontáveis vítimas, diretas ou indiretas, da pandemia que, infelizmente, prossegue.

André Furtado: Obrigado professora Anna, boa tarde professor Sidney Chalhoub, é uma honra conversar com o senhor. Seguindo a breve apresentação, entre os livros de sua autoria, sublinhamos: *Trabalho, lar e botequim* (1986); *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte* (1990); *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial* (1996) – assunto extremamente atual, diga-se de passagem –; *Machado de Assis, historiador* (2003) e, mais recentemente, *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista* (2012). Sem mencionar, é claro, as várias organizações de coletâneas em parcerias interinstitucionais, e os diversos artigos, publicados no país e no exterior.

Bem, a primeira pergunta que eu gostaria de fazer, é: 1) professor Chalhoub, os usos que os historiadores fazem da literatura como representações de um certo passado têm contribuído para diversificar, há décadas, o tipo de documentação convertida em fonte. No entanto, como é possível responder à crítica pós-moderna, que nega o princípio de realidade do discurso histórico e o aponta como mera construção narrativa, se muitas vezes mobilizamos registros ficcionais sem pensar em suas condições sociais de produção?

Sidney Chalhoub: A pergunta é muito importante! Vou dividir meus comentários em duas partes: primeiro falar um pouco dessa crítica pós-moderna, dessa ideia de que se nega o princípio de realidade do discurso histórico, e, depois, falar mais especificamente a respeito de como os historiadores se aproximam da literatura, de como os registros ficcionais podem ser utilizados, levando-se em consideração as condições sociais de sua produção.

Quanto a essa ideia de negação do princípio de realidade da história, talvez seja interessante pensar nela a partir da obra de Hayden White. Hayden White é, na verdade, um filósofo da história, alguém que escreveu livros influentes a respeito das características narrativas do trabalho do historiador. Por um lado, acredito que a obra de Hayden White é muito importante para os historiadores refletirem a respeito daquilo que eles fazem. Digo isso a partir da minha própria experiência de formação. Quando comecei a estudar História, principalmente na graduação, primeiros anos da pós-graduação, as

dissertações de mestrado e as teses de doutorado que se produziam no período se caracterizavam por uma quase completa ausência de autoconsciência narrativa. Os trabalhos em geral consistiam em capítulos teóricos nos quais se discutia o que se achava, por exemplo, do conceito de modo de produção escravista, ou qual a relação entre capitalismo e escravidão, seguidos de um ou mais capítulos de exemplificação ou apresentação de estudos de caso. As discussões teóricas, no período, eram muito marcadas pela influência do marxismo.

O Brasil é um país curioso, não é? O auge da ditadura militar foi quando a historiografia marxista começou a penetrar de maneira muito forte no mundo acadêmico, começando pelo próprio Caio Prado Júnior, que foi um autor de referência durante a ditadura. Então os trabalhos acadêmicos consistiam numa parte teórica e noutra parte de estudo de caso – essa era a característica fundamental. Havia muito pouca reflexão a respeito do historiador como escritor, como narrador, como necessariamente tendo que fazer escolhas a respeito de como contar as histórias que havia para contar. Nesse aspecto, Hayden White, ao se voltar para historiadores clássicos e mostrar o que há de arte narrativa naquilo que eles fazem, ele na verdade ajuda a alertar os historiadores para o fato de que se você vai contar uma história, você é necessariamente um narrador, e você vai fazer uma série de escolhas a respeito do que enfatizar, de como contar a história, de que perspectivas você vai contar aquilo que se tem para dizer, e tudo isso implica em decisões a respeito da narrativa que você quer compor. É nesse aspecto que a contribuição de Hayden White foi muito importante.

Agora, Hayden White era um filósofo da história, as observações dele a respeito de epistemologia histórica são feitas a partir de um ponto de vista um tanto externo às práticas da disciplina. As características epistemológicas, as características da história como conhecimento, a forma como se articulam os discursos de demonstração e prova dos historiadores são assuntos alheios ao interesse de Hayden White, e isso faz com que os historiadores em geral não se identifiquem com a forma como Hayden White representa aquilo que eles fazem. Isso cria um problema porque nós sabemos, como historiadores, que os fatos que constituem as narrativas históricas são de vários tipos. Existem os fatos epistemologicamente mais simples, os fatos duros da história, por assim dizer. Não vou nem dar o exemplo de grandes figuras ou de grandes eventos a respeito dos quais ninguém tem dúvidas de que tenham existido e ocorrido, fatos duros, mas de

fatos menos presentes nas narrativas dos historiadores. Por exemplo: sou historiador social e digamos que ao estudar relações sociais de dominação na escravidão, em determinado momento eu utilize como exemplo um assassinato cometido por um escravo contra o seu senhor. É um fato que só vai constar no livro de história de alguém que está escrevendo uma história social da escravidão, porque é um fato muito efêmero, que ocorre e desaparece dos anais da história oficial. Esse é um fato duro da história...

Como ele se transforma num fato duro da história? Ora, eu li um processo criminal que conta o assassinato do senhor pelo escravo, não há controvérsia, uma porção de gente está falando aquilo, descrevendo aquele fato; vou no jornal daquela época em que se diz que o assassinato aconteceu e encontro o relato do assassinato no jornal, em mais de um jornal, vou no relatório de polícia daquele ano, da província onde aconteceu o crime, e há uma referência àquele caso. Esses são os fatos duros da história. Assim, depois de todos esses elementos a partir de diferentes fontes, você constata que todas se referem àquele evento enfatizando determinados fatos, o assassinato do escravo pelo senhor, não há dúvida possível, aquilo aconteceu! Princípio de realidade básico: o passado existe como ontologia. Nem tudo que o historiador faz é invenção, então há esse, digamos assim, esse fato básico inicial, os historiadores sabem que tem que ter os seus fatos corretamente apresentados, alguns fatos duros, como eu estou falando.

Agora, ao ler o processo, pode-se constatar a existência de diferentes versões a respeito do motivo do assassinato. Um escravo ou um negro liberto que preste depoimento pode dizer que o assassinato ocorreu porque o senhor castigava os escravos excessivamente, outra testemunha pode dizer que o assassinato ocorreu porque o escravo estava tentando fugir e o senhor foi assassinado ao tentar detê-lo. Pode haver uma porção de versões. Pode-se dizer, por exemplo, que o escravo era cruel mesmo, que esse escravo tinha ressentimento da escravidão em geral, ou de seu senhor em particular, e o matou sem motivo, sem que o senhor tivesse dado uma razão específica. Se há uma porção de versões, aí eu vou tentar entender como essas versões se relacionam uma com as outras e oferecer interpretações a respeito das causas plausíveis para aquele evento. Para que essas causas se tornem plausíveis, elas precisam ser acompanhadas de um discurso de demonstração e prova – quer dizer, uma explicação se torna possível por meio da demonstração, mesmo que você não possa ter certeza absoluta de quase nada, como em qualquer ciência. Nisso a história não difere das formas de conhecimento correlatas ou

mesmo formas de conhecimento das ciências ditas duras, que também dependem muito de imaginação, de interpretação e de explicações plausíveis. Então, a primeira coisa é: há muita confusão a respeito dessa questão de princípio de realidade e um exagero, digamos, do Hayden White a respeito dos limites daquilo que ele propõe.

Sobre a questão da mobilização dos registros ficcionais e como historiadores podem, a partir deles, abordar aspectos cruciais de uma determinada sociedade... Bem, aí há várias, várias coisas! Em primeiro lugar, quando você pensa nessa relação entre história e literatura, tem de prestar atenção em que tipo de história você está falando, e que tipo de literatura você está falando. Uma ideia da relação entre história e literatura que me parece muito pouco útil é a de que a história é simples contexto da literatura. Isso é uma coisa muito comum.

Em um livro, por exemplo, que trabalhe com literatura e que tenha um capítulo de contexto histórico, principalmente um livro de aproximação mais didática, se a história dá um contexto geral para se entender a literatura é como se a história estivesse aqui e a literatura ali – e a história explicaria a literatura a partir de um ponto de vista externo. Eu acho essa forma de aproximação problemática porque, primeiro, ela assume a ideia de uma história não problematizada, ou seja, como se houvesse uma narrativa mestra em história – e os elementos fundamentais não são debatidos entre os historiadores, mas são fixos e isso explicaria a literatura. Acho muito mais interessante pensar que a história pulsa na literatura: não existe uma relação de exterioridade entre uma coisa e outra, e muitos aspectos sociais podem ser investigados por meio da análise de obras ficcionais. Deixe eu exemplificar isso. Falo em geral de obras literárias produzidas no século XIX, então estou falando de autores do romantismo, do realismo oitocentista, chamado Século de Ouro do romance. É claro que há exemplos anteriores, mas quando se fala romance em geral você está falando de uma forma narrativa que se impôs e teve o seu auge no século XIX. Claro que o romance continua por aí, só que ele, hoje em dia, convive com várias outras narrativas populares, do cinema a seriados de televisão, e no século XIX o romance era o gênero narrativo que ocupava os jornais, que era a forma de mídia fundamental à época. Os romances eram com frequência publicados primeiramente em folhetins de jornais e revistas, só depois saíam em volumes: era a forma de cultura de consumo mais visível no século XIX. Agora o romance continua importante, mas ele

existe ao lado de muitas outras formas culturais e não tem o protagonismo que tinha antes, no século XIX.

Essa literatura do século XIX se caracteriza, para usar a mesma expressão que você, André, usou na sua pergunta, por uma busca de um princípio de realidade, que normalmente chamo de princípio de plausibilidade. Todo romancista do século XIX imaginava que a literatura que escrevia iria ser julgada a partir de um critério de plausibilidade. Esse critério de plausibilidade variava segundo, inclusive, as escolas literárias. Vejamos, por exemplo, o caso de *Senhora*, de José de Alencar, para ficar num romance romântico clássico do período. O caso de *Senhora* é curioso porque existem algumas cartas de leitoras, publicadas no *Jornal do Comércio*, que o próprio Alencar depois incluiu na publicação do segundo volume de *Senhora*. Aconteceu de *Senhora* ser publicado em dois volumes, com alguns meses de intervalo entre o aparecimento do primeiro e o segundo volumes. Entre um volume e outro aconteceu uma controvérsia nos jornais, com algumas leitoras criticando o autor e dizendo que a personagem principal do romance, Aurélia, não era plausível, pois você jamais encontraria uma mulher com aquelas características – quer dizer, capaz de amar um homem ao qual vilipendiava. O que se discute é a possibilidade de uma personagem que tal existir na realidade. O princípio de realidade entendido dessa forma é fundamental na literatura do século XIX, é uma outra característica do romance como gênero literário no período.

O romance emerge como uma forma de arte fundamental no século XIX junto a esse entendimento geral do leitorado a respeito do que é ler uma obra de ficção. Se você pega, por exemplo, Daniel Defoe, *A Journal of the Plague Year*, escrito na Inglaterra do século XVIII a respeito de uma epidemia de peste bubônica que acontecera em Londres no século anterior, o narrador, e isso era comum em romances anteriores ao século XIX, começa dizendo que o relato dele era verdadeiro, que tudo que ele iria contar realmente acontecera, o que já era mentira! As coisas não tinham acontecido exatamente como eram descritas no livro, mas havia uma necessidade de firmar uma credibilidade com esse tipo de afirmação. No século XIX não tem mais isso porque o leitor sabe que tudo que ele está lendo foi inventado, é o princípio do romance, da obra de ficção. O leitor sabe, por exemplo, que tudo o que ele está lendo em *Senhora* foi inventado pelo autor. Porém, a partir dessa separação radical entre realidade e ficção, os fatos da ficção são todos da ficção, portanto inventados, não são citações diretas de fatos que realmente aconteceram.

Apesar de o leitor entender essa divisão radical, ele vai julgar o que ele lê na ficção a partir da ideia de que o que ocorre lá é plausível ou não na realidade. Para os historiadores, isso coloca uma questão muito interessante, pois mesmo que a ficção oitocentista seja constituída por fatos totalmente inventados, como essa ficção aspira dizer verdades sobre a sociedade, ela é muito importante para o historiador, ou pode ser utilizada para o entendimento ou interpretação de várias coisas a respeito das relações sociais.

A ideia de princípio de realidade é comum tanto ao romantismo quanto ao realismo, mas a questão é vista de forma bastante diferente por cada escola. Digamos que você quer contrastar dois romances clássicos, um de cada uma dessas escolas literárias: *Senhora*, de José de Alencar, e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo – romance tido por naturalista, o que para nossos propósitos é apenas uma forma extremada de realismo. Em *Senhora*, “a verdade” da ficção tinha a ver com o perfil psicológico das personagens e até que ponto esse perfil psicológico era plausível, aquela mulher poderia existir – e aí todos os dilemas interiores dela são um aspecto fundamental, o foco da narrativa. Quando você lê Aluísio Azevedo, esses perfis psicológicos, esses dramas interiores não aparecem na paisagem. Aparecem as rivalidades nacionais entre portugueses e brasileiros, as condições de vida urbana no Rio de Janeiro, a condenação dos cortiços, as doenças, aparecem as questões de raça, questões de diferenças de classe, esses elementos todos, digamos, externos às personagens, mas que determinam o comportamento delas. O que Aluísio Azevedo aborda em *O Cortiço* são esses determinantes externos dos comportamentos das personagens e de novo o julgamento do romance dependerá do que os leitores acharão da plausibilidade dessas personagens. Quer dizer, se tudo é inventado na literatura do século XIX, a invenção se funda no princípio de realidade, e isso torna importantes outros procedimentos que os historiadores devem valorizar ao trabalhar com literatura.

A literatura tem uma certa mágica que outros tipos de arte não têm. Por exemplo, se eu mostrar para você agora uma reprodução de um quadro do Van Gogh, você sabe que está diante de uma reprodução de um quadro do Van Gogh. Se eu pegar um volume de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e colocar na sua mão, você vai achar que tem *Memórias póstumas de Brás Cubas* em sua mão, não importa que seja a primeira edição, segunda, quarta, quinta, não interessa, você acha que está com a coisa nas mãos, como se a reprodutibilidade infinita do produto não diluísse nunca a essência daquilo que você

tem no texto. A literatura tem essa mágica como objeto: existe pairando acima da realidade, é uma ilusão que a literatura cria.

Enquanto historiadores, nos interessa analisar a literatura nas condições de produção dela. Por exemplo, se você está estudando literatura do século XIX, é importante considerar que uma boa parte dela aconteceu nos jornais, na imprensa. José de Alencar publicou vários romances dele primeiramente em folhetins, ou seja, numa série de capítulos publicados ao longo de várias semanas, às vezes meses seguidos, em jornais diários ou em revistas semanais, quinzenais ou mensais. No caso de Machado de Assis, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* foram primeiramente publicados como folhetins em jornais diários ou em revistas – no caso de *Quincas Borba*, numa revista de moda que tinha figurinos em metade dela, para as moças ficarem na moda, a outra metade era literatura. As condições de produção da obra literária são muito fundamentais para a sua interpretação histórica. Machado de Assis publica *Quincas Borba* em *A Estação*, que era uma revista feminina, como eu já disse, que trazia histórias para educar as moças a respeito de como elas deviam se comportar. Ao mesmo tempo, apareceu lá um romance altamente experimental e complexo como *Quincas Borba*. Várias das características de *Quincas Borba* tem a ver com o veículo onde ele foi publicado. Certas características de Sofia, o interesse dela em aprender como se comportar em sociedade, o investimento do marido, Cristiano Palha, em como ela devia se comportar inclusive para atrair negócios, isso tudo tem a ver com o veículo de publicação, são características adicionadas por causa do veículo específico. Isso também permite, no caso de Machado, muita experimentação literária, permite utilizar essa circunstância de uma maneira muito rica.

Vou dar um exemplo que não é de romance, mas é de conto. Trata-se de *Capítulo dos chapéus*, de Machado de Assis, publicado em *A Estação*. É a história do conflito entre um casal de elite, conflito originado numa suposta banalidade: a esposa, seguindo a opinião do pai dela, diz para o marido que ele usava um chapéu que não estava à altura da importância dele, um chapéu baixo em vez de uma cartola. O marido acha aquilo muito estranho, mas ela insiste que ele deveria trocar o chapéu. Ele fica irritado e debocha dela. Faz todo um discurso dizendo que o chapéu é um complemento da natureza do homem, que não pode ser facilmente trocado. A esposa se sente humilhada e o marido sai para trabalhar. A esposa humilhada resolve sair de casa para visitar uma amiga, uma

namoradeira de quatro costados. A amiga carrega a esposa humilhada para um passeio na rua do Ouvidor, atraindo a atenção dos chapéus masculinos à volta. Enquanto a amiga flertava a torto e a direito, a esposa humilhada foi ficando pouco à vontade no meio daquele turbilhão de gente. Até que as duas estão no consultório de um dentista e a esposa, ainda irritada com o marido, vê entrar um cavalheiro galante, afrancesado, arrotando ópera e cousas que tais. O tal cavalheiro havia sido o primeiro namorado da esposa humilhada! Mas aí acaba o primeiro capítulo. O próximo, só duas semanas depois... Enquanto isso, o que será que as moças que liam a revista pensaram a respeito do que aconteceria depois? No que resultaria o encontro entre a esposa zangada com o marido e o antigo namorado dela? Enfim, Machado de Assis utiliza a circunstância da publicação em capítulos para subverter ou tensionar as expectativas a respeito de relações de gênero no conto. Ele utiliza o corte necessário na publicação para gerar incerteza a respeito da submissão feminina. É muito fácil ler esses contos prestando atenção mais na superfície do texto e dizer que são histórias que falam da submissão feminina, da vitimização feminina, do controle patriarcal... Isso é verdade, mas essas histórias são também testemunhos importantíssimos daquilo que as mulheres fazem com o que fazem delas, de como elas lidam com a situação, como elas contornam e buscam alternativas para que aquele poder masculino seja em alguma medida checado, controlado, contraditado pelo comportamento delas.

Digo sempre que leio literatura como historiador social. Quero entender aquilo que as pessoas fazem com o que fazem delas, como essas estruturas de poder que são tão acachapantes e, apesar de serem tão acachapantes, não impedem a existência de espaços de manobra, de movimento, que fazem com que um discurso de alteridade, de contestação do poder também se torne aparente, a depender da maneira como você se disponha a ler aqueles textos. Para isso é importante ler a literatura considerando o que existe em volta dela no jornal, na revista ou em outros documentos de época, buscando entender as relações entre a ficção e outros tipos de textos que estão ao redor.

Os jornais são uma coletânea de gêneros diferentes de textos – textos políticos, piadas, cartas de leitores, ficção, notícias, anúncios... Há de tudo lá, então frequentemente se aprende muito a respeito de como ler a literatura colocando-a em diálogo com outros textos, que estão disponíveis no mesmo suporte. Hoje em dia a gente tem essa coisa maravilhosa que é a Biblioteca Nacional (BN) com todos esses jornais digitalizados,

permitindo pesquisas que alguns anos atrás dependeriam de você sair do interior do Pará para ir para Belém ou para o Rio de Janeiro para ler o jornal. Agora a pesquisa em periódicos está muito mais possível do que costumava ser. Em suma, é importante que o historiador tente ler a literatura na forma como ela se apresentava para os leitores do século XIX. Acho que isso potencializa muito a descoberta de significados que ela possa carregar.

Anna Coelho: são questões muito presentes na obra machadiana e os trabalhos do senhor tem se dedicado a analisar personagens, assim como Helena, do romance homônimo, e Genoveva, do Conto *Uma noite de Almirante*: considerando esses aspectos de que forma eles ajudam a refletir sobre a sociedade brasileira do século XIX?

Sidney Chalhoub: Deixa eu explicar primeiro por que eu me interessei por literatura sendo um historiador social. Quando eu fazia ainda a pesquisa para *Visões da liberdade*, portanto lá nos anos 80, comecei a reler algumas obras de Machado de Assis. A ideia de fazer isso veio em grande parte da leitura das obras de Roberto Schwarz e John Gledson, dois autores que valorizam bastante a sociedade ou a história no entendimento da literatura. Crescendo no Rio, eu havia lido bastante Machado de Assis, porque há um pouco essa ideia do romancista carioca, que é um erro: Machado de Assis é um romancista do mundo. Enfim, mas voltei a Machado, também porque eu era fascinado por aquele clima do Rio antigo, que agora eu conhecia como pesquisador. Nessa releitura, dois aspectos foram fundamentais para mim. Em primeiro lugar, lendo ações de liberdade de escravos, para *Visões da liberdade*, notei uma certa estrutura no aparato legal da escravidão que era reafirmada em cada processo, que era a ideia da inviolabilidade da vontade senhorial. O que era isso? Se o escravo entrava na justiça, por meio de um curador, alegando que tinha direito à liberdade, por esse ou por aquele motivo, a alegação de direito à liberdade estaria baseada na ideia de que a vontade do senhor estava sendo desrespeitada. Por exemplo, o escravo recebera uma carta de alforria condicional do senhor, dizendo que ele ficaria livre quando da morte do proprietário. Todavia, quando o senhor morre, por algum motivo o escravo não é libertado. Digamos que os herdeiros somem com a carta de alforria, ou desrespeitam o que está escrito na carta de alforria, então o escravo, sabendo que tem direito à liberdade, consegue testemunhas, aliados, e entra na justiça dizendo mais ou menos assim: “eu tenho direito à liberdade porque o meu

senhor desejava que eu ficasse livre quando de sua morte”. Até a lei de setembro de 1871, conforme explicado em detalhe em *Visões da liberdade* e em *Machado de Assis, historiador*, a única maneira de um escravo conseguir a liberdade era por meio da afirmação da inviolabilidade da vontade senhorial. O argumento possível ao escravizado era que a vontade senhorial estava sendo desrespeitada. Ao mesmo tempo em que o escravo lutava para se libertar, para sair da escravidão, fazia isso na justiça confirmando o significado social central da dominação senhorial, pois não havia outra saída possível para obter a liberdade por via legal.

No entanto, os processos são frequentes e dão certo muitas vezes, o que demonstra tanto a importância da ideia da inviolabilidade da vontade senhorial quanto a noção de que os escravos conseguem de fato, a depender das circunstâncias, acionar a justiça para fazer que os senhores sejam fiéis aos próprios princípios que garantem o controle deles sobre os escravizados. O que eu comecei a constatar? Vi que estranhamente a mesma coisa acontecia nos romances do Machado, só que na maior parte das vezes as personagens submetidas a esse poder patriarcal, a essa ideologia paternalista, não eram escravizados – se bem que também havia alguns escravos –, mas eram as mulheres. As personagens femininas estavam submetidas a esse poder patriarcal, inclusive do ponto de vista legal. Há muitas semelhanças entre a desqualificação legal de escravizados e de mulheres casadas. As mulheres casadas não tinham direito, por exemplo, a tomar qualquer decisão a respeito da propriedade do casal, elas não tinham autonomia para tomar decisão nenhuma sem a tutela do marido. A mulher passava da dependência legal do pai para a do marido, sempre submetida a uma autoridade patriarcal. Havia uma semelhança estrutural entre as situações das mulheres e de pessoas escravizadas quanto à ideia de inviolabilidade da vontade senhorial.

No feminismo do século XIX, era comum que a instituição do casamento fosse criticada por ser uma espécie de escravidão para a mulher. Compreendi aos poucos que a comparação entre casamento e escravidão não consistia em recurso retórico apenas, pois o tipo de dependência legal da mulher casada era extremado, dando conteúdo bastante concreto à comparação. Havia uma analogia entre a forma de pessoas escravizadas recorrerem à justiça alegando terem direito à liberdade e o modo de as personagens dependentes da literatura machadiana, mulheres na grande maioria, lidarem com a autoridade senhorial, patriarcal.

Os dependentes na literatura machadiana não eram só mulheres. Há personagens masculinas de alma feminina, por assim dizer, como José Dias, o agregado em *Dom Casmurro*. Analisei uma cena em *Machado de Assis, historiador* que acho muito reveladora. José Dias queria ir ao teatro, mas ele era totalmente dependente da família Santiago, não tinha sequer dinheiro para ir ao espetáculo por conta própria. Machado de Assis recorria às referências históricas com precisão, logo a cena acontece na década de 1850, quando estava no auge o teatro realista, que se queria um teatro para educar as pessoas, aperfeiçoar costumes. A estratégia de José Dias é induzir em Bentinho o desejo de ir ao teatro. O garoto pede para a mãe, que de início se recusa a dar autorização. Mas na primeira oportunidade que aparece José Dias faz um discurso a respeito da importância do teatro na educação dos jovens. Ao ouvi-lo, dona Glória, viúva e mãe de Bentinho, fica convencida de que é benéfico que o filho vá ao teatro, determinando em seguida que José Dias acompanhe o filho, e pagando o ingresso dos dois. Em suma, incapaz de agir diretamente para realizar seus desejos ou atingir seus objetivos, devido à enorme assimetria de poder ao qual estava submetido, o agregado trabalha a situação de modo a convencer a viúva que era do melhor interesse dela fazer precisamente aquilo que José Dias desejava que acontecesse. A vontade da viúva em relação ao agregado era inviolável, inquestionável, logo a única maneira de ele conseguir o que queria era tornar vontade da viúva que determinado fato se tornasse realidade. O paralelismo com os processos civis em que a liberdade de escravizados estava em jogo é claro: a liberdade do cativo só seria possível caso ficasse provada a vontade senhorial de libertá-lo, vontade essa que por algum motivo havia sido desrespeitada.

A constatação dessa proximidade entre as experiências de escravos e de dependentes, todos submetidos à inviolabilidade da vontade senhorial, fundamentou o meu diálogo e perspectiva crítica em relação à obra de Roberto Schwarz. Roberto Schwarz tem uma visão das estruturas sociais do país que é bastante comum aos intelectuais da geração dele, marcada por discussões teóricas anteriores ao *boom* de pesquisas históricas que, a partir da década de 1980, mudaram substancialmente a nossa maneira de entender o Brasil do século XIX. Para Schwarz, em seu famoso texto sobre “as ideias fora do lugar”, a sociedade brasileira do oitocentos tinha como seu nexos fundamental a escravidão – quer dizer, as relações entre senhores e escravos. Outro nexos importante, mas secundário em relação à escravidão, era a dependência pessoal – ou seja, as relações entre os

proprietários e os homens livres pobres, dependentes ou agregados, informada pela ideologia do favor. A literatura brasileira do século XIX parecia desfocada, pois se ocupava fundamentalmente do favor, da dependência pessoal, ignorando a escravidão, que era a relação produtiva de base. O problema é que o período formativo de uma literatura nacional no país, no meio século aproximadamente posterior à Independência, se caracterizava pela condenação da escravidão como instituição, emergindo a visão, em especial na Europa tão apreciada pelas classes dominantes locais, de que o tráfico negreiro e o cativo eram práticas contrárias à civilização. Como a presença da escravidão era um embaraço, os literatos locais se debruçaram sobre a dependência pessoal e a ideologia do favor, ignorando o tema de fundo da sociedade nacional. Ademais, mesmo quanto ao favor, a sociedade brasileira aparecia como lacunar ou imperfeita, pois a dependência pessoal como base das interações sociais contrariava a ideologia do liberalismo e sua propaganda em prol da liberdade e autonomia da pessoa. De qualquer forma, aquele era um tempo em que as elites locais queriam parecer civilizadas, não haviam ainda adotado a barbárie como lema, como é o caso atualmente. Em suma, os romances brasileiros do século XIX se concentravam nas relações entre figuras patriarcais poderosas no exercício de sua vontade inviolável e personagens dependentes, estas últimas lutando para preservar a sua honra e integridade física mesmo diante da violência senhorial. Schwarz identifica bem a forma como Machado de Assis representa a índole dessa classe senhorial em sua análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Qual a minha crítica a Schwarz? Em primeiro lugar, há uma questão empírica. Na verdade, há bastante literatura escrita sobre escravidão no Brasil do século XIX. O tema não estava ausente. O que acontece é que o processo de formação do cânone literário tende a excluir as obras que tem a escravidão como um de seus temas centrais. Por exemplo, recorrendo de novo a José de Alencar, sabemos que ele é reconhecido em especial por suas obras indigenistas (*Guarani*, *Iracema*) e urbanas (*Senhora*, *A viuvinha*), mas não por seus romances dedicados à escravidão ou à condição dos negros livres pobres (*O tronco do ipê*, *Til*). Em minha opinião, o melhor romance de Alencar é *O tronco do ipê*, que é um romance em que a escravidão é essencial, que transcorre todo numa fazenda de café, aborda em detalhe as relações entre senhores e escravos, tem cativos como personagens centrais ao enredo e ao desfecho da narrativa. O processo de formação do cânone literário é altamente politizado, está longe de se resumir a aspectos relativos à

suposta qualidade literária. Em segundo lugar, a forma como Schwarz analisa as relações de favor, separando-a na prática da questão da escravidão, é bastante problemática. Schwarz observou certa vez que a posição do dependente estava informada pela experiência da escravidão – quer dizer, o pavor dos dependentes era que fossem tratados como escravizados. Esse é um *insight* muito importante, mas Schwarz não o desenvolve, não percebe a importância dele, talvez por falta de base empírica mesmo para explorar o seu potencial. Havia na sociedade brasileira do século XIX uma quantidade enorme de gente vivendo entre a escravidão e a liberdade, numa posição incerta, em situação social e/ou legal indefinida. Se é verdade que havia número significativo de concessões de alforria na sociedade escravista brasileira, muitas dessas alforrias eram condicionais, liberdades que poderiam ser revogadas por uma variedade de motivos. As pessoas livres pobres viviam numa situação de precariedade constante. Homens dependentes poderiam às vezes lograr ter direitos políticos, em geral limitados à participação em eleições locais devido a critérios de renda, viviam ameaçados pelo recrutamento forçado, precisavam da proteção de potentados locais, pessoas negras libertas ou já nascidas livres tinham de lidar com o perigo da escravização ilegal – prática rotineira no país. Enfim, havia uma precariedade estrutural da liberdade na sociedade brasileira do século XIX, que aproximava escravidão e ideologia do favor na prática social e na representação literária. Machado de Assis explorou essa aproximação de modo sistemático, potencializando as alegorias presentes em seus textos. Escrevi duas ou três páginas sobre isso em *Machado de Assis, historiador*, mas desenvolvi mesmo o tema da precariedade da liberdade em *A força da escravidão*, focalizando mais nas relações sociais do que na literatura. Mas a ideia surgiu no diálogo crítico com Roberto Schwarz já no início da década de 1990, quando escrevi a primeira versão de um estudo sobre o romance *Helena*, que é o primeiro capítulo de *Machado de Assis, historiador*.

Isso tudo para dizer que rende muito ler literatura lado a lado com outras fontes daquela sociedade e entender como há uma lógica social comum em textos ou gêneros narrativos muito diferentes. Apesar de serem gêneros narrativos muito radicalmente diferentes, há uma homologia entre processos legais discutindo liberdade de escravos e a literatura de Machado de Assis. Ambos compartilham a mesma lógica social, estão informados por e dizem de experiências históricas comuns.

Além de grande romancista, Toni Morrison é uma tremenda crítica literária. Penso em especial em dois livros de crítica dela: *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, quer dizer, *Brincando no escuro: a branquitude e a imaginação literária*, e uma coletânea de ensaios e discursos intitulada *The Source of Self-Regard*. Ela investiga a noção predominante até recentemente na crítica literária tradicional de que a literatura canônica norte-americana do século XIX não abordava questões de raça. Ao se contrapor a essa noção, ela argumenta que não há nenhuma relação direta entre o espaço que questões de raça ocupam na superfície dos textos literários canônicos estadunidenses do século XIX e a importância do tema como estruturante das narrativas. Ou seja, o tema está pouco presente na superfície dos textos, mas é decisivo para as histórias que são contadas. Num dos capítulos em *The Source of Self-Regard*, ela chama essa presença decisiva, mas largamente invisível de temas raciais na literatura do período como “the ghost in the literary machine” – ou seja, o fantasma na máquina literária. Acho essa observação de Toni Morrison incrível para entender Machado de Assis, um escritor negro que passou a vida inventando narradores supremacistas brancos. Todos os narradores de Machado de Assis a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, incluindo as suas coletâneas de contos, são figuras da elite branca, senhores de escravos cheios de preconceitos racistas, classistas, misóginos. Brás Cubas é um catálogo de todos esses preconceitos. Machado de Assis inventava narradores radicalmente diferentes dele, uma alteridade absoluta, e esses narradores falavam por dentro dos preconceitos das elites locais. Isso ajuda inclusive a entender a dificuldade enorme dos críticos da época de entender o conteúdo de crítica social desses textos. Tais críticos compartilhavam o modo de ver dos narradores machadianos, e o humor, no caso de Brás Cubas a chacota mesmo, permitia expor desavergonhadamente a maneira de senhores escravocratas verem o mundo, sem que as imposturas e falsificações que justificavam o poder que eles exerciam sobre os escravos, as mulheres e os dependentes em geral fossem percebidos como invenções interesseiras.

Como funciona na prática essa chave de leitura? Vejamos, por exemplo, o conto “Noite de almirante”. É possível demonstrar que o narrador do conto tem as características de gente como Brás Cubas e Dom Casmurro, para citar os dois narradores machadianos mais famosos – ou seja, é um homem branco, abastado, que compartilha os preconceitos sociais de seus pares. O conto relata a estória do marujo Deolindo Venta Grande. O apelido

“Venta Grande” já é interessante. Parece-me o jeito de Machado indicar que Deolindo era negro, algo que o narrador nem disse explicitamente talvez por ser tão óbvio. O século XIX era obcecado por narizes como forma de racialização, logo Machado faz com que seus narradores embarquem nessa baboseira. Narizes eram índices fundamentais de racialização, existia mesmo um chamado índice nasal que era o ângulo que se obtinha ao passar uma linha reta na base do nariz de um indivíduo e outra a partir da testa dele até a ponta do dito nariz, obtendo-se um ângulo que “revelaria” a raça do sujeito. Assim, narinas grandes e narizes chatos aproximavam a pessoa dos macacos, narizes estreitos e compridos indicavam uma raça civilizada. Concluía-se assim que europeus de nariz comprido estavam destinados a dominar o mundo.

Deolindo Venta Grande, portanto, deveria ser mestiço ou negro. Ele se apaixona por uma “caboclinha”, Genoveva, e eles se juram amor eterno. Mas Deolindo era marujo e logo tem de sair para uma viagem de instrução que duraria meses. Apesar das juras de amor, Genoveva se apaixona por um caixeiro-viajante e passa a morar com ele. Quando Deolindo retorna, havia perdido a namorada. Mas o que há nessa estória que revela um narrador à moda de Brás Cubas e Dom Casmurro? Uma porção de coisas! Em primeiro lugar, o narrador fala o tempo todo das personagens como se estivessem no reino da natureza, desprovidas de qualquer suposto padrão civilizatório. Quando Genoveva se vê obrigada a justificar para Deolindo o motivo pelo qual tinha mudado de amante, ela alega apenas que seu coração mudou, que estava sendo fiel aos seus sentimentos. Mas Deolindo lembra que eles se haviam jurado amor eterno, sugerindo que ela então jurara em falso. Não, diz Genoveva, quando jurara amor ao marujo ela amava o marujo, mas agora amava o caixeiro-viajante. Dissera a verdade antes, dizia a verdade agora. A única defesa de Genoveva é dizer que permanecia sempre fiel aos seus sentimentos, à verdade de seu coração. O narrador não entende a lógica da rapariga, acha aquilo meio cômico, conclui que falta à Genoveva qualquer padrão moral de comportamento. O julgamento do narrador é revelador: Genoveva não tinha as bossas e os artifícios da civilização; se os tivesse, em vez de ser fiel aos sentimentos dela, o seria às convenções sociais, às expectativas que reproduziam inclusive o domínio masculino sobre as mulheres.

A história que pulsa nos textos de Machado se dá a ver por meio do lugar de observação dos homens de elite da sociedade escravista brasileira do século XIX. E se dá a ver por meio dos limites inerentes à perspectiva desses narradores, que informam muita coisa à

revelia de suas intenções. Do ponto de vista artístico, o feito é, francamente, espantoso. No caso de “Noite de almirante”, além da racialização inesperada por intermédio do apelido de Deolindo, há logo no início a passagem do juramento mútuo de fidelidade entre Deolindo e Genoveva, que sugere aspectos que o narrador não entende a respeito da estória que conta. Deolindo jura “por Deus que está no céu” que será fiel a Genoveva. Mas ela diz apenas “Eu também”, ao que Deolindo responde pedindo mais solenidade: “Diz direito”. Genoveva, então: “Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte”. Quer dizer, Genoveva parece indicar de início que o juramento não era assim tão solene para ela; depois, diante da pressão do parceiro, jura com tanta ênfase que causa desconfiança a respeito da sinceridade daquilo segundo a visão dela. Só mais tarde entendemos que Genoveva não via sentido em juras eternas de amor. Para ela, o amor era eterno só enquanto durava. Os dois homens da estória, Deolindo e o narrador, não compreendem o modo de pensar e as ações da rapariga. O procedimento de Machado é construir narradores que, ao mesmo tempo em que têm essa dificuldade de entendimento cultural do outro, permanecem com o monopólio da voz, logo são eles próprios que oferecem os elementos para o contraditório, para permitir ao leitorado desconstruir o seu entendimento. Essas fissuras nos textos dos narradores, tornadas visíveis por Machado à revelia da vontade (senhorial) deles, é o que permite vislumbrar os fantasmas na máquina literária, como disse Toni Morrison.

Estou escrevendo um novo livro sobre Machado de Assis para explorar exatamente essa parte do narrador senhorial, branco, falando de raça mesmo quando não se dá conta disso. O ponto de partida do livro é uma interpretação de *Quincas Borba*.

André Furtado: Excelente professor! Nos deixou ansiosos pelo próximo livro... e é claro que o senhor já comentou essa questão, de que muitos textos assinados por Machado de Assis, publicados no oitocentos, saíram em jornais ou outros tipos de periódicos e só posteriormente surgiram no formato de livros. Mas gostaríamos de insistir em um ponto: a partir dessa questão, quais seriam as possibilidades de leitura desses registros, levando-se em conta os diferentes suportes? O senhor falou um pouco disso: poderia complementar?

Sidney Chalhoub: quando eu estava na UNICAMP, orientei vários trabalhos de iniciação científica, mestrado e doutorado que se originavam na sugestão de que os estudantes

explorassem a literatura na imprensa, nos periódicos em que originalmente aparecia. Se a estudante estava interessada em estudar *Helena*, por exemplo, que começasse por ler o texto de Machado no jornal em que fora originalmente publicado, mas olhando também em volta, investigando que relações poderiam existir entre a estória contada pelo romancista e seu entorno, que interlocuções haveria entre a estória machadiana e eventos ou notícias que apareciam no periódico. No caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, várias anedotas e sarcasmos em relação à ciência tem como endereço certo autores e textos publicados na *Revista Brasileira*, o periódico mesmo em que o romance estava sendo publicado. Rende muito, do ponto de vista analítico, esse procedimento de ler a literatura no seu veículo original de publicação. Acho que essa é uma contribuição que os historiadores estão bem preparados para oferecer. Apesar de a crítica literária ser bastante variada, do mesmo modo que a historiografia, parte dela supõe uma certa autonomização do texto literário em relação a tudo que está em volta, o que é uma impressão mais difícil de ter ao ler romances em folhetins publicados em jornais diários. De qualquer forma, parece-me que faz sentido a hipótese da crítica de que muitas vezes o principal diálogo buscado pelo literato é com outros textos de literatura, nos quais busca inspiração e contraposição, causando essa sensação ilusória de autonomização da literatura em relação à realidade social em que é produzida. Os historiadores devem buscar procedimentos de pesquisa que possibilitem ler os textos literários paralelamente a outros tipos de texto seus contemporâneos, de modo a elucidar sentidos políticos e sociais da literatura e potencializar o entendimento dela a partir de outras perspectivas. Nesse sentido, os jornais são fontes incríveis, precisamente por causa dessa característica deles de às vezes trazer na mesma página escritos em diferentes gêneros narrativos. Outro aspecto ao qual devemos estar atentos, enquanto historiadores, é quanto à tentação de ter uma visão muito essencialista dos autores, como se fossem sempre a mesma coisa. Voltemos a José de Alencar, já utilizado outras vezes para exemplificação nesta entrevista. Ele escreveu uma porção de romances, peças de teatro, vários textos políticos, fez uma penca de discursos no parlamento, elaborou muitos pareceres e textos jurídicos, tendo sido inclusive ministro da Justiça e procurador da Coroa, redigiu crônicas comentando assuntos contemporâneos, escreveu memória. Praticou, portanto, vários gêneros de escrita. Dentro de cada um desses gêneros ele constitui uma trajetória, ele vai mudando no interior dos gêneros.

Digamos que você esteja interessado no tema da escravidão em Alencar. Claro que muita coisa haverá de comum na maneira de ele ver o tema, em especial em cada período específico; no entanto, em cada tipo de texto ele inventará uma voz narrativa diferente, com características específicas, com ênfases e tonalidades particulares. Alencar falando de escravidão no parlamento é diferente de Alencar falando de escravidão na peça *A mãe*, por exemplo, ou no romance *O tronco do ipê*. *A mãe*, dos anos 1850, é uma peça romântica que termina com o protagonista tornando-se proprietário da própria mãe escravizada sem o saber, vendendo-a em seguida para quitar uma dívida. Quando surgiu, a obra foi interpretada como uma peça poderosa de crítica à escravidão. O Alencar do início dos anos 1870, opondo-se à Lei do Ventre Livre no parlamento, escrevendo *O tronco do ipê*, é um Alencar que aposta não na escravidão – ninguém está defendendo a escravidão enquanto tal no Brasil à época – mas ele propõe uma emancipação escrava gradual a perder de vista, que era a maneira de ser escravocrata na década de 1870. Então muda a visão política dele sobre a escravidão entre as décadas de 1850 e 1870, ou ao menos muda a maneira de os outros entenderem a visão dele sobre o tema, assim como varia o jeito de abordar o assunto a depender do gênero narrativo adotado em cada momento. Coisas que podem ser expressas em certo tipo de texto, aparecem de modo diferente em outro, até se tornam indizíveis ou impossíveis de abordar num terceiro tipo hipotético de texto. Nenhum autor é uma essência, a experiência dele é sempre relacional, dependerá de para quem se escreve, de que protocolos informam o gênero de escrita do momento. Tudo isso torna mais importante a ideia de entender os autores no seu lugar e no seu tempo, sem excluir, é claro, a história posterior de como o texto foi lido, se o foi, por gerações seguintes de leitores.

Anna Coelho: professor, em 1998 o senhor em parceria com Leonardo Pereira, organizou a coletânea *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil* que foi reimpresso pela quarta vez em 2003. O senhor poderia comentar sobre como as relações entre história e literatura foram pensadas na organização desse livro?

Sidney Chalhoub: Faz muito tempo que esse livro foi publicado! Apesar de eu ainda acreditar no projeto de análise histórica da literatura que o livro traz, acho que houve à época, de nossa parte, e decerto o principal responsável por isso fui eu, um certo erro de tom, em especial na Introdução, que é provocação em estado puro. Hoje não faço mais

essas coisas. Como se dizia na escola dos *Annales*, Lucien Febvre em especial, precisamos ser tolerantes com as ciências auxiliares da história, com todos esses outros conhecimentos, incluída a crítica literária, que ajudam os historiadores a saber tudo o que sabem... Continuo a brincar, como se vê, mas acho que há críticos literários que nunca perdoaram o tom daquela Introdução, e com razão. O que dizíamos era o seguinte, afora o tom provocativo: a literatura é uma forma de testemunho histórico como qualquer outro, não é mais ou menos complexo do que outras formas de testemunho. Tudo é complexo na experiência humana. Se você está lendo textos legais do século XIX brasileiro, por exemplo, verá que os caras estão citando textos romanos, recorrendo a jurisprudência que vem desde a Roma Antiga, passando pelas Ordenações Manuelinas, Filipinas, estão articulando muitas coisas e raciocinando de um jeito particular em cuja lógica é preciso aprender a penetrar, a entender a partir de dentro. O mesmo acontece com textos religiosos, que solicitam e reinterpretam textos multimilenares, dentro de sua lógica própria de locução, de elaboração. Enquanto trabalhava em *Cidade febril*, um livro sobre medicina e saúde pública, eu dizia que o meu objetivo não era saber o que os médicos sabem hoje – eu queria saber o que os médicos sabiam no século XIX, queria tentar entrar na cabeça deles, para entender qual era o problema conforme ele se apresentava no tempo deles. Claro que isso não permite que você abstraia aquilo que sabe, ou pensa que sabe, sobre o que veio depois, mas esse exercício de entender a lógica daquele pensamento, como as coisas se colocavam para as personagens no momento em que os textos foram produzidos, é um exercício fundamental para o historiador, em qualquer análise de qualquer tipo de texto.

Na época de *A história contada*, o meu interesse em analisar a literatura como historiador social era relativamente recente, tinha talvez uma década. Leonardo Pereira foi meu aluno, havia um grupo de ótimos estudantes começando a se interessar por aquele projeto, começando a trabalhar mais com literatura. Eu dizia aos estudantes, em parte para encorajá-los, para que não ficassem tímidos, que textos literários eram fontes históricas como quaisquer outras, a serem analisadas com o mesmo rigor e com uma agenda semelhante de questões, que seriam respondidas segundo a especificidade delas, como é sempre o caso. Mas percebi depois de um tempo que se você diz a um crítico literário que a literatura é fonte histórica a conversa acaba ali mesmo, antes de começar. Ficam ofendidos. Mas a minha intenção ao dizer isso não era, obviamente, denegrir a literatura.

Pelo contrário. Queria dizer apenas que os historiadores precisavam aprender a lidar com as complexidades particulares a esse tipo de texto, a explorar a lógica interna em cada caso, pois sem isso nada se faz quanto à análise da lógica social do texto, que é o assunto principal do historiador. Agora, como estou muito mais velho e um pouco mais experiente, ao falar com críticos literários enfatizo também o caráter narrativo, literário, dos próprios textos que os historiadores escrevem. É uma espécie de virada de mesa amistosa. Em vez de dizer que a literatura é fonte histórica, digo que a escrita dos historiadores é um gênero literário. As duas formulações são verdadeiras. Mas a primeira me deixa em paz com historiadores e em apuros com críticos literários; a segunda deixa críticos literários felizes e encrespa alguns historiadores. Eu me divirto em qualquer caso. Se é verdade que para analisar a literatura do século XIX deve-se esforçar para entrar na cabeça dos literatos do período, para quem muitas vezes o mais importante era o diálogo estabelecido com outros autores e obras literárias, isso não significa que o que podemos aprender sobre esses autores é apenas aquilo que eles sabiam a respeito deles próprios. Por isso, de novo, Toni Morrison é tão importante. Um autor oitocentista brasileiro pode discorrer sobre uma porção de assuntos sem pensar na importância da escravidão para as histórias contadas, sem se dar conta de como ela estrutura o mundo que ele talvez imagine existir em certa autonomia em relação às circunstâncias históricas do período. Vou dar um exemplo. E, de novo, penso em José de Alencar. Digamos que você está lendo *Senhora* e em certo momento, numa cena em que Aurélia e Seixas conversam, serve-se o chá da tarde. O narrador dirá algo mais ou menos assim: “às 5 horas trouxeram o chá com biscoitos e Seixas observou a riqueza da bandeja de prata”. Qualquer coisa parecida, estou reinventando *Senhora* para o consumo desta entrevista. Aí você pensa assim: como essa bandeja de prata chegou? Veio flutuando? Quem a trouxe? Certamente foram pessoas escravizadas que a trouxeram. É muito comum em narrativas literárias oitocentistas que o trabalho doméstico seja descrito mantendo-se incógnito o sujeito dos verbos que descrevem a ação realizada. Ou se utiliza a voz passiva: “lavou-se o chão”, “matou-se uma galinha”. A escravidão estava tão naturalizada que esses trabalhos de sustentação doméstica da supremacia branca se tornam invisíveis. Isso diz muito sobre o que era a escravidão, não é mesmo? Mas a constatação do silêncio sobre a exploração dos trabalhadores escravizados, a forma como tal exploração cria o mundo dos senhores, é decisiva para entender a conformação da literatura do período. Quer dizer, se o autor não

pensa em como tornar a escravidão aparente em seu texto, isso não autoriza a conclusão de que a escravidão deixa de ser decisiva naquele mundo, apenas leva à interrogação a respeito de como é possível naturalizar a escravidão, introjetá-la a tal ponto que o papel dela na reprodução de privilégios de raça, classe e gênero só se revela em elipses, voz passiva e outros fenômenos de linguagem. Ou seja, esses fenômenos de linguagem, caso se repare neles, deixam ver o quanto a escravidão estrutura o mundo senhorial, preparando-nos, inclusive, para entender a profundidade da crise social ligada ao processo histórico de sua superação. É esse tipo de coisa que sempre quis dizer ao valorizar a literatura como fonte histórica.

Anna Coelho: muito obrigado professor Sidney Chalhoub. Para nós foi uma satisfação imensa entrevistar o senhor.