

# ÁLVARO DO CARVALHAL: O QUE PODE NOS INFORMAR UM “AUTOR MENOR”?

Maria Cristina BATALHA\*

- **RESUMO:** Através do exemplo do conto “Os canibais”, de Álvaro do Carvalho, nossa proposta é a de revisitar a historiografia literária portuguesa para integrar aquilo que os historiógrafos institucionais expulsaram ou negligenciaram; é pertinente assim estudar o processo de desconstrução do cânone fantástico e frenético sob o ponto de vista desse “autor menor”, suas relações estreitas com os “maiores” e com as demais estéticas consideradas canônicas em sua época, a saber o ultra-romantismo, o romantismo e o realismo, na segunda metade do século XIX em Portugal.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura maior. Literatura menor. Campo literário. Desconstrução.

Tomando-se por base uma visão legitimista da história da literatura, é forçoso reconhecer que esta, muitas vezes, comete seus pecados com relação à memória literária. Assim, sucessos retumbantes e reveses de fortuna, intronizações e desaparecimentos, vitórias e silêncios pontuam o percurso coletivo de obras e autores ao longo dos tempos. Várias são as razões que contribuem para a formação dos cânones e nem sempre o critério estético é o único do qual lançamos mão para legitimar e/ou discriminar uma obra ou um certo autor. Esse critério, um dentre os inúmeros outros fatores que são acionados para o julgamento de uma obra, também são movediços e podem sofrer alterações de percurso. Neste sentido, trazer à tona os que ficaram de fora das antologias pode ser produtivo para o entendimento de uma determinada série literária, em um momento específico de sua história. Julgamos que são os não-canônicos que nos deixam perceber a diversidade de um período, pois estes iluminam os fenômenos de anacronismo, desatualização, policronia ou heterocronia de um mesmo momento da cultura, os quais constituem os critérios para a formação de certos cânones e suas consequentes intronizações.

Por essa razão, trazer à luz a figura singular do escritor português Álvaro do Carvalho (1844-1868) parece-nos poder contribuir para a reflexão sobre a temporalidade particular das Letras portuguesas e ajudar a aceitar a ideia de

---

\* UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades – Departamento de Letras Neo-Latinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – cbatalh@gmail.com

uma simultaneidade de aspirações contraditórias na literatura do século XIX. Se acreditamos que o “não-canônico” pode revelar a luz secreta de uma época – seu lado lunar e não apenas o solar – é porque ele encerra um verdadeiro potencial explicativo: a partir da paisagem caleidoscópica que conseguimos iluminar com a ajuda desses “menores”, parece possível podermos questionar a respeito de certas hierarquias estabelecidas e unificar o nosso olhar sobre um momento da história da literatura. Em nossa perspectiva, o “menor” é a liberdade na história literária, o inimigo do academicismo que, por seu turno, também o ignora de certa forma, como é o caso de Carvalhal. Nossa proposta é então a de, através do exame dos *Contos* de Carvalhal, e em particular do conto que encerra o volume, “Os canibais”, revisitar a historiografia literária portuguesa, sobretudo integrando aquilo que os historiógrafos institucionais expulsaram ou negligenciaram; é pertinente, pois, revisita-la sob o ponto de vista desse autor menor, com sua lógica própria e em suas relações estreitas com os maiores e com as demais estéticas consideradas canônicas em sua época, a saber o ultra-romantismo, o romantismo e o realismo, na segunda metade do século XIX em Portugal.

Na escrita portuguesa, a experiência do mistério e a presença de almas do outro mundo manifesta-se muito cedo. Para ficarmos com alguns exemplos, lembramos as *Obras do diabinho da mão furada*, atribuída a Antonio José da Silva, o Judeu, a fantasia insólita do teatro vicentino e o vulto de Adamastor, fruto da imaginação camoniana. (OLIVEIRA, 1992) Entretanto, o certo é que, na série literária portuguesa, a literatura fantástica marca timidamente a sua presença, embora Sampaio Bruno afirme que:

A gente portuguesa, amorosa, contemplativa, sonhadora, com esse inesgotável fundo de quimera que lhe ficou da tradição religiosa, do ensino das visões místicas, do maravilhoso dos milagres e da alucinação do inferno, é notavelmente própria para produzir dentre si engenhos excêntricos, onde a imaginação sobreleve e se imponha ao simples bom senso, dando a realidade narrativa ao pesadelo, numa harmônica correspondência com o efeito da alma popular, que, na sua miragem coletiva do sebastianismo, procurou nos versejadores anônimos o estilo com que convinha fixar a sua fantasmagoria. (BRUNO, 1984, p. 93)

De modo geral, um exame mais atencioso do conjunto da produção ficcional do país nos revela que o fantástico não representa um traço predominante na produção literária portuguesa. As razões, segundo Maria do Nascimento Oliveira, são a forte censura e o cerceamento de traduções de obras estrangeiras com seu potencial subversivo, a presença, no país, de um movimento romântico específico, tardio em relação ao resto da Europa, o que acarretou uma certa precariedade na assimilação de alguns valores e conteúdos que foram amplamente utilizados pelos românticos franceses, alemães e ingleses. Acrescenta-se a isso o fato de que, após

a Revolução de 1820, escritores como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, por exemplo, colocaram-se no campo da educação estética e investiram-se da missão pedagógica que cabia ao escritor no processo de construção da pátria. A arte passa a pretender ser não um mero e exclusivo veículo estético, mas uma fonte de intervenção formativa e reformista, rejeitando os aspectos passadistas: “Com romances e com versos, dirá Garrett, lhes havemos de desfazer pois o vilão artifício.” (GARRETT, 1937). Como corolário, a situação de ignorância e de atraso levam a um gosto acentuado do público leitor pelo gótico e o frenético que lhes chegavam sobretudo através dos folhetins franceses. Essa prática de leitura veiculada pelos jornais fazia crescer o número de autores secundários, que apenas repetiam fórmulas gastas e recorrentes, e que povoavam as obras de escritores estrangeiros inexpressivos que chegavam através de traduções. (OLIVEIRA, 1992). Como lembra Álvaro Manuel Machado:

Não é por acaso que os autores e as obras que causaram impacto no nosso panorama artístico até a década de 40 (e para além dela, se bem que de forma menos acentuada) fossem de nítida ressonância gótica ou macabra. Fazendo apelo aos fantasmas, espectros, almas penadas e outras medonhas aparições, as aventuras desenrolavam-se no quadro clássico dos castelos assombrados, das florestas tenebrosas ou das terras solitárias. Ganhará, pois, nesta época, grande voga e estima, entre o público consumidor, a literatura de importação que congregava todo o receituário de horror e na qual a falta de originalidade constituía um dos caracteres mais salientes. (MACHADO, 1986, p.125)

Crescia, assim, como adverte Álvaro Manuel Machado, a predominância de autores secundários, tornados importantes pelo seu potencial de vendas e penetração popular. Além da tradução de obras estrangeiras publicadas amplamente nos jornais, também as revistas como *O Panorama*, *O Mosaico*, *O Correio das Damas*, e até o próprio teatro intervêm ativamente na divulgação deste tipo de ficção. Triunfa o medíocre e o frenético mundo dos autores secundários, hoje votados ao esquecimento. Dos mais sensacionalistas, citamos os franceses Baculard d’Arnaud, Ducray, Duminil e o visconde d’Airlincourt e, na literatura inglesa há que reconhecer o pioneirismo e o prestígio alcançado por Mrs. Radcliffe. Vinculado então ao conceito de baixa qualidade por ser demasiadamente popular, a literatura fantástica em Portugal limita-se a alguns poucos exemplos deixados pelos escritores consagrados na época que se aventuraram na vertente do fantástico. Assim, como observa Alberto Ferreira:

[...] se o nosso primeiro romantismo não chegou a realizar obra de vulto no domínio do fantástico, o período do segundo romantismo, que durará aproximadamente de 1845 a 1865, também o marginalizará, muito embora se vivesse um clima que parecia, à primeira vista, favorecer a sua implantação. (FERREIRA, [19--], p.90).

pois, continua Alberto Ferreira, estamos numa época em que o escritor foge do presente “inventando [...] um mundo soturno bárbaro e desesperado” (FERREIRA, [19--], p.90).

Uma visão do mundo angustiada tendia a orientar-se, segundo Antônio Lopes de Mendonça, por temas ligados à morte, ao medievalismo nebuloso, ao prazer pelas “[...] horas mortas da noite, pelos murmúrios tristes da corrente, pelos gemidos da floresta agitada pelo vento, pelas desoladas campinas crestadas pelo inverno.” (MENDONÇA, 1982, p.2). Desse modo, no chamado segundo romantismo, o quadro permanece praticamente inalterado, apenas com destaque para a publicação de “A dama do pé de cabra”, de Alexandre Herculano, em *O Panorama*, de 1843. Tardiamente, portanto, com relação ao resto do contexto europeu, é por volta de 1865, que o fantástico conhece um período de relativa florescência em Portugal, sobretudo com a publicação de *Contos fantásticos*, de Teófilo Braga – onde a maior parte dos contos tinha sido anteriormente publicados no *Jornal do Comércio* –, com a ressalva de que nem todos os contos dessa coletânea possam ser considerados como pertencentes ao gênero.

Prolongando a veia do *roman noir* das primeiras décadas do século, a literatura do segundo romantismo continuava dominada pela exploração de elementos de terror e efeitos macabros (*O esqueleto*, de Camilo, 1848), ou pela expressão paroxística de paixões infelizes e de amores amortalhados. Em 1864, Antero de Quental vertia para o português um conto de Edgar Allan Poe. Nessa época, Eça de Queirós publica *Entre a Neve*, *Memórias de uma força*, *A ladainha da dor*, *O Milhafre e o Senhor diabo*, onde aparece um fantástico visionário que acena com a presença de outros mundos. Com *O Mandarim*, Eça mantém viva essa tradição, para além dos limites cronológicos de 1866-1867, com a sua nostalgia pela figura romântica de Mefistófeles, como é o caso dessa novela. Em toda essa produção, fica evidenciada a vocação para uma literatura de índole satânica, nos moldes trilhados pela poesia do Mal e do cepticismo, vocação quase que generalizada da geração de 1865. É nesse contexto que surge o nome de Álvaro do Carvalho que, entre 1864 e 1868 frequenta a Universidade de Coimbra, onde acadêmicos e poetas assumem um tom mais marcadamente social, aliado ao interesse pelo cepticismo romântico e pelo satanismo de poetas como Heine, Baudelaire, Nerval e Poe.

Assim, Carvalho, embora falecido muito jovem, é contemporâneo dos estudantes que suscitam, em 1865, a Questão Coimbrã e compartilha com Antero de Quental e Teófilo Braga algumas páginas das revistas de Coimbra, embora nem todos os contos fantásticos de Carvalho cheguem a ser publicados integralmente nos periódicos coimbrãs. Como faz o Eça de Queirós dos folhetins da *Gazeta de Portugal*, tão atraído pela exacerbação sentimental romântica quanto pela estranheza nervosa de Hoffmann e Poe, Carvalho escreve, aos 19 anos, a peça *O castigo da vingança*, cujo único exemplar existente na Biblioteca Nacional de

Lisboa está danificado e com falta de muitas páginas. Segundo o autor João Manuel Gomes (1978), esta peça revela no jovem de dezenove anos uma leitura apurada dos dramaturgos dos anos 40 e 50 que tiveram muito sucesso em Lisboa. Mais tarde, Carvalho iria “[...] transformar em literatura o que nos dramaturgos frenéticos é mera francaria”, demonstrando conhecer perfeitamente os folhetinistas frenéticos franceses e os portugueses. (GOMES, 1978, p.12).

“A estátua viva” – conto posteriormente intitulado “Os canibais” – é o primeiro que aparece na *Revista de Coimbra* (1865-1866). Graças aos cuidados do amigo J. Simões Dias, todos os contos seriam reunidos e publicados postumamente, em 1868, ano de sua morte prematura aos 24 anos. Álvaro do Carvalho recria, em português, a literatura frenética, fazendo-o com uma tal capacidade de distanciamento, que Fidelino de Figueiredo o considera “um caso que nunca se repetiu na nossa literatura”, (FIGUEIREDO, 1991, p.414-424, 416) e João Gaspar Simões (1972, p.11) situa sua obra como “única na história da nossa arte de contar oitocentista”. Além da habilidade como contista, Carvalho destaca-se pelo desprezo pelos eufemismos com os quais se representavam normalmente os interditos, o escândalo e o repugnante, pela ousadia em trazer à cena temáticas que eram vistas como tabu (erotismo exacerbado, canibalismo, parricídio), pelo seu interesse em focar as obsessões, as anormalidades, a loucura e o suicídio, e, particularmente, pelo ineditismo do tratamento irônico que imprimiu aos seus textos, como contestador de um gênero literário, que ele mesmo praticava, e de uma linguagem rebuscada estabelecida como canônica.

Com efeito, em “Os Canibais”, Carvalho torna-se um exemplo de auto-reflexividade irônica, pelo modo como o narrador auto-examina o seu próprio texto, acenando ironicamente para o seu leitor. Através do efeito de distanciamento, ele opera a crítica que o autor faz à sua própria narrativa; é de dentro da narrativa que esse ultra-romântico português enfrenta seu próprio texto com uma lucidez crítica inigualável.

Seria conveniente destacar que, na época de “Os canibais” havia a convivência da corrente ultra-romântica – que já mostrava sinais de exaustão – e o Realismo nascente, com o recurso constante, na narrativa romântica, a processos geradores de “efeito de real”, conforme postulava Roland Barthes, resultado da vontade de conciliar a aproximação do mundo “como ele é” com o culto do excepcional e do doentio, tão presentes na imaginação e sensibilidade exaltadas da época. Ora, ambas as estéticas são parodiadas por Carvalho, pois a ironia romântica que Carvalho pratica provem, em nosso entender, destas zonas de fronteira em que se coloca, como fica patente no caso do meta-conto “Os canibais”, no qual ele destaca sintomaticamente na epígrafe as palavras de Boileau: “*Rien n’est beau que le vrai*” (CARVALHAL, 1990, p. 207). Se, em seus contos, o autor faz uso de temas e motivos recorrentes na época – a Espanha está presente em “J.Moreno” e “O

Punhal de Rosaura”, ou a Itália, em “A febre do jogo” e “O Punhal de Rosaura” –, em “Os canibais”, Carvalhal demonstra sua capacidade humorística pouco comum na literatura da época, apresentando cenas patéticas e o ridículo levado ao extremo; a presença do humor negro, sob um tratamento irônico, leva à leitura contestatória de toda a literatura romântica e ultra-romântica que se praticava em seu tempo. A presença dinâmica de um eu/narrador que, colocando-se como identificável com o autor, se intromete constantemente na narração para dar explicações, fazer comentários, divagações ou interpelações ao leitor e impede que este adira à ilusão narrativa (que, todavia, também é desejada). Da mesma forma, esse narrador promove um esquecimento consequente de estar perante uma ficção, chamando a atenção, pois, para a diferença forçosa que existe entre literatura e verdade. As intrusões autorais, que tantos outros praticam (Herculano, Camilo, Júlio Dinis, Garrett, etc.), tornam-se manifestações da chamada ironia romântica mas que, na pena de Carvalhal, assume um caráter metaficcional e auto-reflexivo, na medida em que essas interpelações do narrador falam e refletem sobre o próprio processo da efabulação romanesca. Assim, ao lado de um narrador intradieético na narrativa de moldura, surge um outro narrador, heterodieético, que desmistifica a linguagem através de seu uso literário e promove a crítica dos tópicos que caracterizam o gênero fantástico e frenético, num movimento de vai-e-vem intertextual e interreflexivo.

Assim é que, logo no início do conto “Os canibais”, um eu narrador intervém dizendo ao leitor, na mistificadora “Introdução”, que gosta de “contos de fadas”, investindo contra as pretensões racionalistas da época, e acrescenta humoristicamente que, sacrificando-se todavia “às exigências” dessa “geração pretensiosa”, assenta o seu conto, para não ser “constrangido a inventar”, numa “crônica” vinda casualmente à sua mão, onde se movimentam, porém, esquisitas personagens envoltas em “mistérios, amores e ciúmes”, desses que “se armazenam” nos “romances de armar ao efeito” (CARVALHAL, 1990, p. 217-218). Ao longo da narrativa, situações de excentricidade grotesca, que o leitor, adverte ele, “colocará onde bem quiser”, desde que “[...] não se ausente do país em que sejam lidos Dumas e Kock, e onde abundem seminários, escândalose sotainas.” (CARVALHAL, 1990, p. 213) vão sendo desconstruídas pelas intrusões do narrador que destroem todo o patético e toda a empatia que o gênero requer.

A intrincada história, que será por esse narrador relatada, resume-se aos amores de um misterioso visconde de Aveleda e da romântica Margarida, moça que desperta o desejo de todos os rapazes – uma dessas “mulheres fatais, que atraem irresistivelmente”-, mas que permanece inatingível. Quanto ao visconde de Aveleda, este pertence à categoria de seres fatídicos, dotados de um encanto “infernal” e de um magnetismo a que nenhuma mulher resiste. De origem pouco precisa, a descrição da personagem se faz pela retórica da indefinição, permeada de silêncios e elipses. Evitando o perigo da descrição detalhada que revelaria um

retrato completo do visconde, Carvalho obedece às regras do gênero, procurando ater-se a uma contenção calculada, uma das características do fantástico. Sua melancolia, seu enigmatismo e seu pessimismo fazem lembrar o universo ficcional de Chateaubriand, na figura de seu famoso René, Byron ou d’Airlincourt. Ao vê-lo, Margarida apaixona-se de imediato. Essa personagem estranha tem um rival, D. João, figura quase ridícula do romântico caricatural e do sedutor decadente. Enfim, a intriga encaminha-se rapidamente para o final, complicando-se de lances folhetinescos e recheada de sentimentalismos exacerbados e falas extravagantes. Margarida casa com o visconde e o desfecho tem um relevo tragi-cômico. A pobre donzela descobre, desnorteada, na sua noite de núpcias, que o visconde é um ser de um outro mundo, uma estátua viva, incapaz de relacionar-se com uma mulher sem causar-lhe uma desgraça. A monstruosidade do visconde nos remete facilmente à boneca Olympia, criada por Hoffmann, em *O homem da areia*. Sob o olhar aterrado de Margarida, o homem-boneco acabará por desarticular-se peça por peça e, no paroxismo do clima de horror macabro, atira-se nas chamas de um fogão, consumindo-se inteiramente diante da infeliz noiva. Entretanto, o apaixonado João entra no quarto a tempo de assistir a tão desconcertante cena. Há então uma interrupção na intriga, deixando momentaneamente em suspenso o que teria acontecido com Margarida e com João. De imediato, a narrativa nos leva ao dia seguinte, quando, o pai da noiva, o Sr. Urbano Solar, atraído pelo cheiro de carne assada, se precipita, com seus dois filhos, para o quarto dos noivos, deliciando-se com o “manjar” que os esperava ao fogão. Acontece então o fechamento da cena em que João encontra Margarida: esta é achada morta junto a D. João moribundo que, não obstante, ainda consegue narrar o final da história. O Sr. Urbano e seus filhos comeram realmente o visconde. Perante um ato tão repulsivo e aterrador, ele pensa no suicídio, mas, diante do argumento do filho de que o dinheiro do visconde é “maná a não perder” (CARVALHAL, 1990, p. 248), o burguês afasta os valores morais e não resiste à ganância. Opera-se, assim, por parte de Carvalho, a denúncia da sociedade burguesa, imoral e inescrupulosa, que se lança cegamente à corrida pelo dinheiro, que soa mais forte do que o gesto abjeto que acabavam de cometer.

Como se pode perceber pelo resumo da intriga, “Os canibais” insere-se na estética que ficou conhecida sob o nome de “literatura frenética”, ou seja, aquela que esbanja sensações fortes, explora a melancolia nos moldes byronianos, as paixões violentas características dos heróis românticos, o macabro, o fúnebre, o crime, enfim, ingredientes infalíveis, que são levados ao seus extremos, através da retórica do exagero e da linguagem hiperbólica. Por outro lado, não podemos considerar este conto, diferentemente do que ocorre com outros contos da mesma coletânea, como sendo fantástico, embora Manuel João Gomes, em seu artigo, considere o conto “Os canibais” como pertencendo ao gênero, fazendo a observação de que, ao

contrário das histórias da literatura portuguesa – e apesar dessa exceção –, ele não atribuiria a Carvalhal o epíteto de contista fantástico. (GOMES, 1978).

De fato, também em “Os canibais” aparece como pano de fundo a atmosfera gótica, nele também encontramos presentes elementos do romance negro: predominância de ambientes fechados, sombrios, com pouca luminosidade; temática do morto-vivo, imortalizado na figura do famoso vampiro Drácula. Na construção da narrativa de encaixe, há a preocupação de nunca se proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que está imerso, deixando a brecha para o mistério. As zonas de sombra e indefinição não invalidam, contudo, o fato de que todo relato fantástico procure, ao contrário, envolver a intriga de credibilidade, acentuando por todas as formas a sua verossimilhança – daí o recurso ao manuscrito encontrado, que cauciona o narrador para sua história. Por isso, como explica Filipe Fortuna: “quanto mais uma intriga evidenciar esforços tendentes a envolver em verossimilhança a ação, as personagens ou o espaço que encena, tanto mais claramente [o fantástico] denuncia o seu afastamento do real e o grau de intensidade com que o falseia”. (FORTUNA, 1980, p.45) Na verdade, na narrativa fantástica, a verossimilhança serve de máscara dos processos que utilizamos para criar um efeito de fantástico, procurando esconder a inevitável submissão às regras do gênero. Como lembra a esse respeito Christian Metz:

A obra verossímil tenta persuadir-se, persuadir o público, de que as convenções que a levam a restringir os possíveis não são leis do discurso ou regras da escrita – não são, de modo algum, convenções – e que o seu efeito, constatável no conteúdo da obra, é na realidade o efeito da natureza das coisas e resulta dos caracteres intrínsecos do assunto representado. A obra verossímil quer-se, e quer que a considerem, diretamente traduzível em termos de realidade. É então que o Verossímil encontra o seu pleno emprego: trata-se de fingir a verdade. (METZ, 1968, p.30-31).

Por esse motivo, a “[...] tarefa do autor de narrativas de fantasmas torna-se mais difícil não só por ter de criar um mundo na qual a razão não domina, mas também por ser obrigado a inventar leis para ele. O caos não é suficiente! Mesmo os fantasmas devem ter regras e obedecer-lhes”, nos adverte L.P. Hartley (1965, p.VIII).

Ao contrário de ser o resultado de uma total liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantásticos são fruto de uma criteriosa contenção de recursos narrativos e de uma grande censura interna. Do ponto de vista do destinatário, no fantástico, o verossímil é convocado para provocar a mesma submissão às regras do gênero que se verifica na própria narrativa, procurando fazer crer que aquilo que somente resulta da aplicação dessas convenções e está em frontal contradição com a opinião comum não só hostiliza esta, mas é, afinal, um dos possíveis da própria realidade. Por isso, explicita Furtado:

O conjunto de falsidades e artifícios que permite o funcionamento de tudo isto não pode ser abertamente patenteado ao receptor da narração. Terá, pelo contrário, de ser remetido para um prudente apagamento, atuando de forma cautelosa e discreta. [...] Assim, fingindo clarificar todos os dados apenas com o objetivo de melhor os confundir, a narrativa fantástica serve-se a aparências de conformidade ao real [...] para mais facilmente introduzir e tornar admissível a grande mentira: o caráter alegadamente sobrenatural das figuras ou ocorrências que encena. (FORTUNA, 1980, p. 55).

O que acontece então com o conto “Os canibais”? Álvaro do Carvalho, ao tratar o fantástico como meta-estrutura da ficção, cria, na verdade, um meta-conto, promovendo a reflexão sobre os artifícios utilizados para criar o efeito de fantástico, usados, aliás, pelo próprio Carvalho nos demais contos da coletânea. Ao fazer isso, inviabiliza qualquer pretensão de efeito fantástico que a narrativa de encaixe pudesse pleitear. Como isso se processa? Do ponto de vista da técnica narrativa, o autor-narrador opera por dois planos que se contradizem, gerando um efeito de recuo, que é produzido pelo afastamento afetivo do narrador. Logo de início, o narrador já exhibe seus propósitos:

O meu conto é amador de sangue azul; adora a aristocracia. E o leitor há de peregrinar comigo pela alta sociedade; hei de levá-lo a um ou dois bailes e de despertar-lhe o interesse com mistérios, amores e ciúmes dos que se armazenam por esses romances de armar ao efeito. (CARVALHAL, 1990, p.208)

Metalepses de vária ordem ocorrem no texto: o leitor é interpelado pelo narrador; este nos convida a interferir na narrativa, pede nossa opinião, discute sobre qual estratégia utilizar para obter o efeito desejado, enfim, opera a fusão dos planos diegético e extradiegético que assinala o envolvimento do autor com os seus leitores e destes com a narrativa que estão lendo. Assim, há um permanente jogo entre o narrador e o leitor; este é intérprete, mas, se, por vezes, é atraído para dentro do texto, logo em seguida ele é volvido à pura condição de leitor. Desse modo, ele é, ao mesmo tempo, um leitor-cúmplice, leitor-retrospectivo, leitor-investigador, leitor-julgador da história, leitor-parceiro da aventura narrativa. Este é, sucessivamente, colocado frente a frente com uma história cujo mistério se desenrola em um primeiro nível e com uma voz narrativa que, em contraponto, opera uma espécie de corte vertical no enredo para, numa inequívoca declaração de ruptura, proclamar a sua distância crítica com o universo criado. Esse narrador nega-se à identificação com os seus heróis, mesmo quando eles, pela voz do narrador, usam a primeira pessoa. Ao contrário, ele está sempre avisando o leitor de que está observando os fatos pelo prisma dos heróis, no geral delirantes ou alucinados, e, por isso mesmo, pouco confiáveis, como nos adverte constantemente o primeiro narrador. Ao discorrer como construiria o personagem João, diz ele: “É que tinha

seriamente meditado uma história de sangue. Medira o esforço de sua alma e sentira que lhe quedava bem o nome de assassino. Qual será a vítima escolhida para o cruendo holocausto? Chegara o terrível momento”. (CARVALHAL, 1990, p.234).

E o segue então um corte narrativo, marcado graficamente por uma linha pontilhada, numa clara alusão aos ganchos característicos dos folhetins sensacionalistas. Assim, o narrador, exibindo-se como um virtuose de graças e piruetas, invade o relato diegético e, passando do trágico ao bom humor, toma, frequentemente, como objeto de ironia os seus próprios lances romanescos. Dirigindo contra a sua própria obra as farpas da ironia, o autor textual chama a atenção para os vícios mais correntes do romanesco: “Resume-se tudo numa palavra que teria a gravidade da situação, se não fosse consagrada pelo abuso ao desenlace de colisões romanescas, Essa palavra é.../- Diga-a./ - Mistério” (CARVALHAL, 1990, p.216) E, continua o narrador a expor ao leitor as suas opiniões literárias:

Eu bem sei que um diálogo puramente dramático, semeado de interjeições e palavras grandes, mal se pode coadunar com a realidade da **comédia humana**. Não foi sem grande dor de alma que coloquei o sibilino visconde em frente de Margarida, exposto ao **rir palerma** dos que não sabem nada do coração e da linguagem, linguagem fantasiosa, que muitas vezes desdenha o presente para ir colorir-se nas eras aventurosas em que a castelã aparecia, visão aérea, por entre os tufos floridos que lhe enfeitavam o balcão, para ouvir à luz das estrelas as canções plangentes do trovador enamorado; eras, as mais sublimemente poéticas, que têm vindo. (CARVALHAL, 1990, p.216-217, grifo do autor).

Além da referência à ambientação deslocada no tempo e às intrigas amorosas características que alimentavam a literatura folhetinesca, caberia acentuar o tratamento de excesso que transparece tanto na linguagem hiperbólica quanto na dramaticidade das cenas. Este imprime ao conto um efeito de farsa grotesca e caricata, sublinhada pelo exagero do vocabulário e o mau-gosto na escolha das metáforas, como se evidencia no episódio da morte de D. João que cai, esvaindo-se em sangue, “que em borbotões lhe espirrava do peito” (CARVALHAL, 1990, p.249). A própria opção pelo motivo do canibalismo já denuncia a estética do excesso utilizada por Carvalho em seu texto, cuja dramaticidade é levada ao extremo através de um processo de acumulação. O exagero desencadeia, assim, um misto de comicidade e corrosão que faz com que o texto se distancie completamente do efeito produzido por uma obra fantástica. A presença do canibalismo praticado pela família de Margarida ilustra, ao contrário, a estética do *kitsch*, cujos detalhes prosaicos remetem ao ultra-naturalismo de gosto duvidoso: “[...] o sabor da carne não correspondia à aparência. Era excessivamente insulsa, viscosa e adocicada.” (CARVALHAL, 1990, p.246) Desse modo, a pintura de cores excessivamente vivas está a serviço da desconstrução do cânone da literatura frenética, da qual, nesse exercício irônico, o autor procura se demarcar.

Como estamos observando, o conto autocomenta o seu avançar digressivo, introduzindo a quebra da ilusão narrativa necessária ao estabelecimento do pacto com o leitor que o gênero fantástico exigiria. Sabemos que o riso é um antídoto eficaz contra o efeito de fantástico ao qual uma narrativa se propõe: e o riso e o medo são incompatíveis; um anula necessariamente o outro, conforme sentenciam Louis Vax (1974). Por outro lado, a paródia também rompe a dimensão de realidade do texto, condição necessária para a construção da verossimilhança que, como vimos, é a estratégia narratológica básica sobre a qual repousa o relato fantástico. Estamos, então, diante de um processo de escritura que ilustra a ironia romântica, ou seja, trata-se de um exercício metaficcional e auto-reflexivo que encena o próprio ato de escrever, colocando sob suspeita o mundo ficcional narrado e não permitindo que o leitor se acomode romanticamente na ilusão de verdade proferida por um narrador-autor em sua individualidade sacralizada.

Funcionando em dois planos distintos, a ficção onde vai-se desenvolvendo a misteriosa intriga de Margarida e Aveleda é frequentemente interrompida pela voz de um narrador que, situado em uma outra dimensão, corta os elos com o espaço e o tempo da primeira narrativa. Esse recurso ficcional instala uma relação privilegiada com o destinatário da obra e permite criticar ironicamente os recursos normalmente arrolados para a composição de um relato fantástico e/ou frenético. Aqui, temos a presença de um autor-narrador que se utiliza da encenação fantástica exacerbada, do recurso a fórmulas e convenções genéricas esgotadas para melhor desacreditá-los, buscando deles se demarcar com suas investidas. Como afirma Maria do Nascimento Oliveira (1992, p. 76): “Numa liberdade de movimentos que desarranja a expectativa de todo o leitor, a entidade narrativa ataca as leis da verossimilhança, invertendo, desta forma, a efemeridade do espetáculo criado e levando à ruína as convenções do romanesco”.

A voz extradiegética desse narrador, incompatibilizado com os fatos narrados, entrega-se a um diálogo aberto e irreverente com o destinatário para ridicularizar um determinado cânone literário e, ao mesmo tempo, denunciar o caráter meramente lúdico de toda ficção. Pois, como lembra ainda Maria do Nascimento Oliveira (1992, p. 70):

A coexistência de dois discursos que mutuamente se desmentem, para além de atentarem contra os códigos de que se nutre o fantástico, fazendo perigar a veracidade das ocorrências insólitas, insinuam, discreta e veladamente, o próprio ruminar dialético de um filho desse século, partilhado entre a razão e o seu oposto.

Fugindo ao preceito da composição rigorosa da intriga linearmente progressiva e concentrada, o conto “Os canibais” entrecruza as cenas da diegese – onde o enigma fantástico vai se desenvolvendo – e as interchamadas constantes,

oriundas da voz narrativa. Esse processo compromete a coesão sequencial e, conseqüentemente, a modalização dessa verdade requerida pelo gênero fantástico. E é nesse lugar outro que reside o maior fascínio deste texto, graças às “[...] astúcias revolucionariamente espirituais e atrevidas através das quais o narrador desmonta o entretenimento e a ilusão de seu destinatário.” (OLIVEIRA, 1992, p.56).

Antevendo os indícios da dissolução do gênero romanesco, através da desconstrução da convenção genérica do fantástico, ficção levada ao extremo, Carvalho promove o desmonte do desmonte, pois a literatura fantástica, pela impossibilidade que lhe é intrínseca e constitutiva, já acena com a falsidade de toda ficção. A intriga fantástica serve aqui como simples pretexto para a desconstrução das regras do gênero, além de, por se tratar de uma literatura que repousa sobre o verossímil e a sua contrapartida de impossibilidade, desmascarar qualquer veleidade da literatura chamada realista, que se pretende documental, fatia de realidade e reveladora de uma verdade. Assim, Álvaro do Carvalho opera a revisão crítica das estéticas predominantes em seu tempo – e as constantes remissões do narrador extradiegético a obras e autores confirmam essa intenção –, permitindo deslindar a situação do campo literário português na segunda metade do século XIX, assim como sua vinculação com os demais campos literários de países como a França e a Inglaterra, que forneciam os modelos para a produção ficcional no ocidente. Sem compromisso com a figura do intelectual empenhando na construção de uma imagem positiva e edificante de nação, sua condição de menor lhe facultava tais voos imaginativos e críticos com relação aos cânones literários de sua época. Por essa razão, Carvalho assume um lugar à parte no contexto do século XIX português, embora, como afirma seu narrador, faça parte da “geração ptetenciosa”, dividida entre “a ingógnita dos matemáticos” e a “Dulcinéia dos Quixotes” (CARVALHAL, 1990, p.207). Com efeito, como destaca Maria do Nascimento Oliveira:

[...] a sua originalidade manifesta-se na volúpia e no desdém pelos eufemismos ou elipses com que habitualmente se representam o interdito, o escândalo e o repugnante (erotismo, canibalismo, parricídio), ou seja, a tendência para a encenação de forças predominantemente associadas ao Mal. [...] Mas talvez sejam a desmesura, a ampliação desvairada, a acentuação de lances arrepiantes e a inclusão de figuras monstruosas que lhe garantem uma posição inconfundível nas letras portuguesas. (OLIVEIRA, 1992, p.113).

Ao invés de sentimentalismos exacerbados, ancorados em uma atmosfera gótica byroniana, bem ao gosto dos ultra-românticos, Álvaro do Carvalho impõe-se como um caso à parte, ilustrando assim um viés de contramão às tendências de sua época, mas, ao mesmo tempo, com elas dialogando pelo recurso parodístico.

BATALHA, Maria Cristina. Álvaro do Carvalho: what can be transmitted to us by a “minor author”? *Itinerários*, Araraquara, n.33, p.157-170, July/Dec., 2011.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this paper is to analyze the short story “Os canibais” by Álvaro do Carvalho to revisit the Portuguese literary historiography as a way to integrate that which was banned or neglected by the institutional historiographers. Thus, it is relevant to study the process of deconstruction of the fantastic and frenetic canon from the point of view of this ‘minor author’, to examine his close relationship with ‘major writers’ and with the other aesthetics which were considered canonic at his time, namely, the ultra-romanticism, romanticism and realism, in the second half of the 19<sup>th</sup> century in Portugal.*

■ **KEYWORDS:** *Literary field. Minor literature. Major literature. Deconstruction.*

## Referências

BRUNO, S. **A geração nova**. Porto: Chardron, 1984.

CARVALHAL, Á. do. **Contos**. Lisboa: Relógio d’Água, 1990.

FERREIRA, A. **Perspectiva do romantismo português**. 3. ed. Lisboa: Litexa, [19--].

FIGUEIREDO, F. de. Álvaro do Carvalho: um escritor esquecido. **Serões**, Lisboa, n.72, p.414-424, jun. 1991.

FORTUNA, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARRETT, A. **O arco de Santana**. Porto: Lello & Irmão, 1937. paginação irregular.

GOMES, M. J. 20 Palavras sobre Álvaro do Carvalho. In: CARVALHAL, Á. do. **6 Contos frenéticos**. Lisboa: Arcádia, 1978. p.12-15.

HARTLEY, L. P. Introduction. In: ASQUITH, C. (Ed.). **The Third Ghost Book**. London: Pan Books, 1965. p.123-132.

MACHADO, Á. M. **Les romantismes au Portugal, modèles étrangers et orientations nationales**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

MENDONÇA, A. Ls. **Memórias de um doido**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.

METZ, C. Le dire et le dit au cinéma. **Communications**, Paris, n.11, p.22-33, 1968.

OLIVEIRA, M. do N. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SIMÕES, J. G. A ficção fantástica antes de Álvaro do Carvalho. **O Primeiro de Janeiro**. Porto, 23 ago. 1972.

VAX, L. **L'art et la littérature fantastique**. Paris: P.U.F., 1974.

