



## **Da literatura para o cinema: elementos fantásticos em *Os canibais***

From Literature to the cinema: fantastics elements on *Os Canibais*,

Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como propósito fundamental a análise comparada entre o conto *Os canibais*, de Álvaro do Carvalho e o filme homônimo, de Manoel de Oliveira. Essa análise buscará identificar alguns elementos fantásticos presentes no conto e pensar o seu processo de transposição para o cinema, sobretudo com relação à imagem do autômato.

**Palavras-chave:** *Os canibais*, Álvaro do Carvalho, Manoel de Oliveira, literatura e cinema.

**Abstract:** This article has as fundamental purpose the comparative analysis between the narrative *Os canibais* by Álvaro do Carvalho and the film of the same name by Manoel de Oliveira. This analysis will seek to identify some fantastic elements present in the story and think about its process of transposition to the cinema, especially about the image of the automaton.

**Keywords:** *Os canibais*, Álvaro do Carvalho, Manoel de Oliveira, literatura e cinema.

### **Considerações sobre a literatura fantástica**

Com seu início aproximadamente no final do século XVII na Alemanha e na Inglaterra, a literatura fantástica tem conquistado leitores pelo mundo todo, ao longo dos últimos séculos. Entretanto, falar de narrativas fantásticas é o mesmo que caminhar por um terreno incerto e ambíguo, uma vez que as definições são amplas e bastante complexas. O fascínio pelo sobrenatural contribui muito para a boa recepção que as narrativas fantásticas promovem em seus leitores. Ao longo de todos esses anos, leitores de todo o mundo mergulharam em experiências proporcionadas que englobam desde o medo provocado pelo desconhecido ao deslumbre pela magia e pelo sobrenatural. A introdução de elementos que subvertem a ordem do real, figurações mágicas e requintes de horror permeiam a produção literária e configuram estilos narrativos diferentes, dentro dessa mesma vertente. A narrativa fantástica, especificamente, se caracteriza justamente pela presença do sobrenatural e pela instauração da incerteza sobre os fatos. Tzvetan Todorov foi o primeiro teórico a abordar o fantástico através de uma perspectiva de gênero e compreender suas características de forma mais estruturada e moldada em princípios teóricos. Todorov situa a narrativa fantástica como um gênero literário, que compreende um estilo textual

---

<sup>1</sup> Mariana Veiga Copertino F. da Silva é bacharel e licenciada em letras pela Unesp FCL/Ar (Brasil) e mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, tendo desenvolvido a dissertação intitulada *O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular*, na área de Relações intersemióticas. Doutoranda também pela Unesp FCL/Ar, a pesquisadora desenvolve o projeto *Entre o cinema e a literatura: a influência da 'Presença' na produção de Manoel de Oliveira*, investigação desenvolvida também enquanto bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Mariana atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura e como pesquisadora na área de literatura, cinema e teatro, sendo membro efetiva do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema.

que engloba um conjunto de características específicas. Para esse teórico, a teoria de gêneros é fundamental para entender o fantástico como um estilo de texto literário, uma vez que “os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura.” (TODOROV, 1980, p. 7). Sendo assim, o gênero literatura fantástica se caracteriza sobretudo, na visão de Todorov, a partir de elementos estruturais que compreendem o aspecto sintático, através da enunciação, e o aspecto semântico, que constitui as relações espaço-temporais. A partir disso, há algumas condições específicas, na visão desse autor, que devem ser atendidas para que uma narrativa seja considerada fantástica.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 1980, p. 38-39)

Este trabalho partirá da teoria de Todorov que compreende a oscilação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural, mas compreendendo o fantástico em um sentido lato, sem considerar as especificidades de cada vertente teórica. A proposta de uma literatura fantástica configura alguns signos que se tornam característicos desse tipo de texto como, por exemplo, contratos pactuais com seres sobrenaturais, almas penadas que precisam cumprir uma missão para poder descansar, vampiros que sugam vidas, a estátua, o manequim e o autômato que ganham vida, de alguma forma, e exercem poderosa influência sobre os seres humanos.

### **Álvaro do Carvalho e o horror em “Os canibais”**

Os contos de Álvaro do Carvalho foram reunidos por seu amigo José Simões Dias e publicados em um único volume, logo após a sua morte em 1868. As narrativas de Carvalho são carregadas de ironia e exageros, tratando sempre de temas como amor, morte, ciúme e obsessão, tudo retratado de forma melodramática e fantástica, provocando ora o horror, ora o riso irônico em quem os lê. Gianluca Miraglia define o exagero como elemento fundamental da obra de Carvalho.

“[...] O que já não é tão normal ou, se quiserem, vulgar, é que Álvaro do Carvalho exagera. Exagera no estilo, como exagera em tudo. Ultrapassa as medidas, vai além da meta... se as suas histórias já são monstruosas, a linguagem em que estão contadas ainda sublinha essa monstruosidade: é uma linguagem repuxada ao máximo, visando de tal modo ao efeito que pode produzir, chega a produzir efeito contrário: cair no grotesco, no burlesco, no ridículo. (MIRAGLIA, 2004, p.301)

É esse exagero que conduzirá as narrativas de Carvalho por um caminho sobrenatural. No contexto em que foram publicados, os contos tornam-se um instrumento de contestação dos modelos literários vigentes, uma vez que se

fundamentam na ironia para rechaçar os estilos de escrita, ao mesmo tempo que se apoiam nos elementos sobrenaturais e na configuração de um cenário sombrio. Há uma oscilação entre um estilo paródico de escrita e a construção de um enredo sombrio e misterioso, o que faz a narrativa, em sua totalidade, assemelhar-se, ironicamente, a um grande dramalhão burguês. Esse exagero está, na escrita de Carvalho, a serviço de uma proposta estética que se fortalece em cada um dos seus textos.

Dos contos de Álvaro do Carvalho, talvez o mais conhecido seja “Os canibais”, justamente porque foi adaptado para o cinema, em 1988, pelo realizador português Manoel de Oliveira, premiado por toda a Europa. O cineasta é ousado e original ao transformar o texto de Carvalho em uma ópera. A história é contada em primeira pessoa por um narrador extremamente irônico e algumas vezes até sarcástico, que não participa diretamente das ações das personagens do conto, mas não deixa de fazer as suas observações críticas no decorrer de toda a narrativa. Dessa forma a entidade narrativa se abstém da responsabilidade de qualquer veracidade naquele conto, avisando o leitor, de antemão, que a história é baseada numa crônica que “casualmente lhe veio à mão”( CARVALHAL, 1990, p.207), ou seja, ele quer fazer acreditar que conta um episódio verídico. A figura do narrador exerce, também, uma outra função importante, ele é responsável, já de início, por antecipar ao leitor o tipo de narrativa que se passará ali; para tanto, há claras referências a dois grandes nomes da literatura fantástica, quando o narrador afirma tratar-se de um “conto para gente fina e séria, para gente que sabe de cor **Edgar Poe e Hoffmann!**” (CARVALHAL, 1991, p. 241, grifo nosso). Cria-se, dessa forma, a expectativa do fantástico pela menção a Hoffman e Poe, o que já antecipa as ocorrências sombrias e sobrenaturais que se passarão.

A ação se inicia em um baile onde são apresentados ao leitor os protagonistas: Margarida, D. João e Visconde de Aveleda, que compõem o triângulo amoroso central. Margarida é apaixonada e correspondida pelo enigmático Visconde que a pede em casamento, fato este que provoca incontável ciúme no jovem nobre Dom João, que ao saber do noivado arquiteta um terrível plano de vingança. Na noite de núpcias, o despeitado mancebo, posiciona-se ao pé da janela do quarto, carregando duas pistolas e disposto a assassinar o casal. De seu esconderijo, D. João vê Margarida, apavorada, descobrir que seu marido era “um fenômeno, um aborto estupendo que em nossos dias valeria muito dinheiro a quem quisesse especular” (CARVALHAL, 1990, p.240). O visconde misterioso era, na verdade, uma espécie de autômato: parte humano, parte mármore. Henrique de Aveleda revela-se uma criatura absolutamente fantástica em cujo corpo as únicas partes de carne e osso eram o tronco e cabeça. Todo o resto eram próteses: as pernas, os braços, e até mesmo os dentes. Ao revelar-se, as partes do Visconde se desprenderam de seu tronco, deixando sobre a poltrona em que estivera sentado apenas seu corpo mutilado.

O momento da revelação promove imenso estranhamento, uma vez que nem o leitor, nem a própria noiva esperavam tamanha surpresa. Nesse ponto clímax da narrativa, tanto Margarida, quanto D. João que presencia tudo, recusam-se em acreditar naquilo que veem, exercendo esse papel de hesitação representativa do próprio leitor. Percebe-se então quão incomum é, na realidade, a figura do visconde e

é nesse sentido que o sobrenatural se aproxima do grotesco. A ideia de uma criatura feita de próteses, totalmente artificial e sobrenatural, vai contra a veracidade proposta pelo narrador no início do conto, extrapolando as fronteiras de um mundo ordenado. Neste ponto percebe-se um outro elemento fundamental para a configuração do grotesco fantástico que permeia esse conto: a mistura que há entre o orgânico e o mecânico. É neste momento que temos a presença do duplo, que traduz, digamos, a angústia do Visconde, por não ser um homem completo, e sim dividido em partes, sendo meio homem, meio máquina. A angústia que tomava a mente de Aveleda o leva a cometer suicídio, fazendo o esforço de se jogar na lareira e queimar vivo, sem soltar um gemido sequer. O fato de ser um autômato, uma aberração como o protagonista mesmo define, é o que promove todo o mistério da narrativa, que tem como clímax a revelação da verdade, e determina o desfecho das demais personagens. Margarida, desesperada e apavorada, joga-se da janela em um ímpeto suicida e D. João, ao ver sua amada morta, depois de presenciar tudo, dá um tiro em seu peito e agoniza até a manhã seguinte, quando ainda tem tempo de contar todo o ocorrido ao pai e aos irmãos de Margarida que haviam devorado o cadáver do visconde pensando que o assado na lareira fosse um churrasco.

O leitor atento, ao conhecer o desfecho da narrativa, compreende a presença constante de menções à figura da estátua ao longo do conto, uma vez que o narrador, sempre sarcástico, faz claras referências à condição do visconde. É o caso, por exemplo da descrição de Aveleda durante o baile: “não se erguera ainda da cadeira em que se havia deixado cair, e, afora algumas palavras delicadas, ou gestos a que se obrigava a cortesia, di-lo-iam insensível estátua” (CARVALHAL. 1990, p.223). É válido observar que a composição homem/estátua, o evento que levou Aveleda a perder tantos membros do corpo e como ele foi capaz de sobreviver com próteses de mármore são dúvidas que ainda permanecem mesmo após a leitura. Esses eventos não tem uma explicação racional e beiram, novamente, o âmbito sobrenatural.

A oposição real/fantástico se fortalece na figura do irônico narrador que faz todo um esforço para convencer o leitor de que aquela história tem fundamentação real, é verídica. Essa tentativa de estruturar a verossimilhança se rompe bruscamente com os eventos sobrenaturais, fortalecidos, por sua vez, pelo clima sombrio de toda a narrativa. “*Rien n'est beau que le vrai*”, diz o narrador logo nas primeiras linhas. A frase de Boilleu que abre o conto já reforça a ideia da veracidade dos fatos, mas também, de forma ambígua, sugere ao leitor a oposição entre a aparência e a essência, ou seja, a imagem social do visconde e a verdade sobre si. O teórico de cinema francês Christian Metz ainda afirma a necessidade da verossimilhança para que o fantástico tenha o efeito esperado. Diz ele:

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 apud REBLIN, 2014, p.69)

O narrador, desde o início se preocupa em manter o compromisso com a verdade ou, pelo menos, convencer o leitor disso. A metalinguagem é o instrumento utilizado para a condução desse narratário que se deixa levar pelas palavras daquele que conta a história, e, na tentativa de confirmar a veracidade dos fatos o narrador finge a verdade, como teoriza Metz. É essa configuração narrativa de verossimilhança invadida pelo sobrenatural que configura o fantástico, sem explicação, nesse conto, restando ao leitor apenas a dúvida.

### **Os canibais: uma ópera cinematográfica**

Em parceria com o músico e compositor João Paes, o cineasta português Manoel de Oliveira transforma o texto de Álvaro do Carvalho em um libreto e cria uma inovadora ópera para ser filmada. Nessa produção, é visível a preocupação com a fidelidade mantida ao texto do escritor português, desde as falas das personagens e do apresentador, até os movimentos, cenários e figurinos, com exceção de algumas poucas alterações feitas por conta da musicalidade das falas. O cineasta também preserva no filme a ambientação noturna e o clima sombrio proposto por Carvalho em seu conto. Assim, nessa transposição cinematográfica portuguesa de 1988, o realizador preserva os elementos da narrativa oitocentista e, através do recurso audiovisual, deixa para as imagens construídas a maior parte das significações. As palavras ainda são de Álvaro do Carvalho, mas agora, servindo como fio condutor para uma belíssima ópera composta por João Paes

O processo de adaptação provoca certa polêmica nos estudos de literatura e cinema; por esse motivo, é imprescindível que se compreenda texto e filme como duas obras de arte diferentes, cada uma com as suas peculiaridades. É preciso, ainda, observar a obra fílmica como uma adaptação do texto literário e, sendo assim, devem ser guardadas as devidas proporções no estudo comparado. No caso do processo de adaptação de *Os canibais*, há alguns elementos que se destacam e são responsáveis, inclusive, pela originalidade vanguardista da produção. A escolha de compor uma opereta cinematográfica é um recurso da reconfiguração da linguagem que vai ao encontro do estilo textual de Carvalho, um verdadeiro melodrama. Na versão de Oliveira, é possível identificar três instâncias narrativas. A primeira seria o narrador fílmico, de fato, que é a câmera cinematográfica. Assim como o narrador de Carvalho, esse narrador fílmico tem uma visão externa dos fatos, organizando a condução da linha diegética através dos planos e sequências. É a instância narrativa da câmera, sob olhar atento de seu realizador, que escolhe o que será mostrado ao espectador através dos planos mais abertos ou dos *close ups*.

Ademais, há ainda mais duas figuras narrativas que aparecem no filme, fazem parte daquilo a que se assiste, olham diretamente para a câmera e criam uma espécie de pacto com o espectador, a quem se dirigem diretamente. A primeira dela é o chamado apresentador, que ocupa, de fato, a posição do narrador irônico do conto de Carvalho, uma vez que ele narra de forma cantada os eventos que se passam e o que ainda está por vir. A outra é uma espécie de narrador musical, que acompanha o apresentador compondo a estrutura narrativa com o acompanhamento do violino. Configura-se, então, no filme de Oliveira, a multiplicidade de pontos de vista que é incorporada na

história e reforça, em muito, a atmosfera sobrenatural. O violinista Niccolò é claramente inspirado em Niccolò Paganini, o músico italiano que revolucionou a arte de tocar violino. É interessante o fato de Manoel de Oliveira inserir a figura Niccolò Paganini neste filme; afinal, por conta de seu modo de vida e sua aparência mefistofélica, a imagem do músico acaba se relacionando, no imaginário popular, ao demônio. A lenda diz que seu inestimável talento era proveniente de poderes mágicos recebidos por conta de um pacto com o diabo. O violinista, no filme, aparece sempre em lugares inusitados, acompanhando o apresentador atrás de uma estátua sombria, em cima de uma árvore ou saindo da escuridão. A partir dessas aparições insólitas, mantém-se a atmosfera sombria e misteriosa sugerido no conto de 1866.

É perceptível a similaridade entre a proposta oliveiriana nesse filme e a escrita de Álvaro do Carvalho através da intertextualidade. Da mesma forma que Carvalho faz referências explícitas a escritores do romantismo, Oliveira aproxima a configuração estética de seu filme ao chamado Expressionismo Alemão, o estilo de cinema que mais se assemelha do universo fantástico. Essa aproximação se faz sentir na gestualidade exagerada dos atores, carregadas de certa artificialidade. Há que se mencionar, ainda, as composições de Paganini que compõem a trilha sonora do filme e as referências à ópera *Don Giovanni*, de Mozart que servem para configurar a personagem antagonista, D. João. Existe no filme um episódio, em particular, que chama a atenção em termos de referência. No trecho introdutório, o realizador escolhe colocar a personagem Visconde de Aveleda cantando seu solo de apresentação em italiano, o que chama a atenção e esclarece que a intenção de Oliveira é levar a ópera para o cinema, fazendo referência às origens italianas do teatro musical, gênero, aliás, híbrido como a composição múltipla do foco narrativo desta película.

O sobrenatural se manifesta nesse filme através das composições visuais repletas de significações. A presença da noite, da escuridão e das sombras constantes em vários planos configura, efetivamente, a atmosfera sobrenatural. Dentro desse contexto, Oliveira traz às vistas dos espectadores, a cena clímax do conto de Carvalho, de maneira extremamente bem projetada. Segundo o conto a revelação da verdade sobre Aveleda se dá da seguinte forma:

Fez um movimento. Ressoaram estalos como de molas. Horror! Sobre a poltrona caiu um corpo mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes do visconde, brancos como formosos fios de pérolas, tombaram sobre os felpudos tapetes da Turquia, e perderam-se nas dobras de seu robe de chambre, que naturalmente se lhe desprende dos ombros. (CARVALHAL, 1990, p.240)

A versão cinematográfica dessa cena constrói o clima exatamente como sugerido no conto, entretanto, com certo exagero e caricaturização. O propósito da artificialidade e o excesso barroco que configuram o drama burguês que constitui essa narrativa. Em momento algum, há qualquer intenção do cineasta em criar a ilusão de um cinema que convence seu espectador. Todo o filme se pauta na necessidade constante do estranhamento como recurso estético. Tanto a figura do Visconde de Aveleda sem os membros, quando o seu suicídio são bastante exagerados e esbanjam teatralidade, outro recurso estético recorrente na obra de Manoel de Oliveira. Esse elemento teatral configura, n'*Os canibais* uma estratégia interessante para expressar no filme, a ironia e

o sarcasmo que já são característicos do conto. Isso se manifesta de maneira absolutamente evidente no plano que encerra a película. O irmão magistrado de Margarida chama a atenção da família para a herança deixada por Aveleda e a ilusão da fortuna manifesta-se na própria figura do jurista, que se transforma em um pernil gigante. O pai e o irmão também incorporam a ganância, transformando-se em dois lobos, que passam a perseguir o pernil, manifestando a própria bestialidade humana.

É evidente o tom crítico existente nesse plano-sequência final. Oliveira transpõe a crítica latente de Carvalho para a versão fílmica de forma bastante criativa ao transformar, de fato, os gananciosos parentes de Margarida em animais como metáfora para o canibalismo social, em uma crítica evidente à burguesia que escala socialmente a partir do sacrifício de outrem. A voracidade com que a ambição e ganância dessa classe social destroem tudo ao se redor na intenção egoísta de ascender e enriquecer desumanizam o ser humano e eliminam de si toda a sua capacidade de se solidarizar. Em *Os canibais*, o fato de as personagens se transformarem em lobos e leitão vai contra toda e qualquer ordem racional que poderia ter restado e esse elemento fantástico escancara para o espectador, através da analogia, a realidade de uma elite gananciosa e cruel que pisoteia qualquer obstáculo em seu caminho.

### **Considerações finais**

O conto *Os canibais*, de Álvaro do Carvalho tem como epigrama a célebre afirmativa de Nicolas Boileau de que nada é mais belo do que a verdade, mote que contribui para a construção do enredo. A descoberta sobre o protagonista Visconde de Aveleda norteia a composição de uma atmosfera misteriosa e sombria que configura o fantástico dessa narrativa. A busca pela verdade também funciona como recurso narrativo, considerando-se que o narrador do conto tem imensa preocupação em convencer o leitor sobre a veracidade dos fatos e é justamente a configuração de uma verdade hipotética, nas palavras do narrador, que, quando subvertida pelos eventos sobrenaturais do enredo, promovem o efeito de fantástico. Segundo a pesquisadora Maria do Nascimento Oliveira,

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. (OLIVEIRA, 1992,p.70)

Assim, o conto de Carvalho se pauta em ideias contrárias, opondo real e sobrenatural para constituir a atmosfera fantástica que paira sobre a narrativa. Ademais, é possível ler esse conto, de fato, como uma grande sátira ao contexto e ideais artísticos vigentes na época. Ao mesmo tempo que a composição narrativa ironiza os excessos do ultrarromantismo vigente em meados do século XIX, se afasta também do modelo literário racional do realismo. Em uma leitura possível, a figura de Aveleda representa o próprio romantismo oitocentista, engessado e endurecido como uma estátua de mármore, ao mesmo tempo em que faz uso da crítica ao cientificismo, corrente cara aos escritores realistas. Embora o conto de Carvalho carregue em si

uma ávida crítica social contra a burguesia, não expressa o mesmo projeto literário de engajamento do realismo em Portugal. Nesse terreno instável, as narrativas de Álvaro do Carvalho têm um estilo próprio que foi marginalizado durante muito tempo nas letras portuguesas.

Na mesma esteira do fantástico, enquadra-se a adaptação de Manoel de Oliveira, não só porque tem o conto de Carvalho como texto-fonte, mas também porque se adequa, através da linguagem cinematográfica, a propostas semelhantes de diálogos e intertextualidade. No filme, até por causa da estrutura da linguagem audiovisual, os elementos fantásticos do texto base se potencializam e o espectador se depara com imagens sombrias e noturnas que cabiam, até então, à imaginação do leitor do conto de Carvalho. Alguns elementos fantásticos efetivamente, tem destaque nesse processo de transposição como é o caso da soturnidade que promove certo desequilíbrio do mundo natural, tanto no conto, como no filme. O olhar de Manoel de Oliveira sobre o texto oitocentista expressa a leitura crítica que o realizador faz do conto. Somando-se todos os elementos fantásticos – os que vem do texto literário e os que são incorporados pela criação de Oliveira - tem-se um filme que, visivelmente, proporciona ao seu espectador surpresa e riso, horror e reflexão, uma vez que explora os elementos fantásticos e grotescos, ao mesmo tempo que também faz uma crítica evidente à sociedade da época – tanto à da época de Álvaro do Carvalho quanto à do tempo do próprio Manoel de Oliveira.

### **Bibliografia**

- BRUNO, Sampaio. **A geração nova (os novelistas)**. Porto: Lello & Irmão, 1984.
- CAMARANI, Ana Luiza. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARVALHAL, Álvaro do. **Contos**. Lisboa: Relógio d'Água, 1990.
- MIRAGLIA, Gianluca. "Álvaro do Carvalho". In: CARVALHAL, Álvaro do. **Contos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.269-326.
- OLIVEIRA, Maria do Nascimento. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- REBLIN, Filipe. "Além da margem: Os canibais, de Álvaro do Carvalho". In: *Revista Desassossego*. São Paulo: edUSP, n°11, junho de 2014, p.60-72.