



Acta Scientiarum. Language and Culture
ISSN: 1983-4675
ISSN: 1983-4683
actalan@uem.br
Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Sobre as palavras e outros destroços: o artifício do excesso na narrativa de Ana Margarida de Carvalho

Ricardo Kralik Angelini, Paulo

Sobre as palavras e outros destroços: o artifício do excesso na narrativa de Ana Margarida de Carvalho

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 42, núm. 1, 2020

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307464863004>

DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i1.48530>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Sobre as palavras e outros destroços: o artifício do excesso na narrativa de Ana Margarida de Carvalho

About words and others wreckages: the exercise of excess in Ana Margarida de Carvalho's narrative

Paulo Ricardo Kralik Angelini
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
Brasil
paulo.angelini@pucrs.br

DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i1.48530>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307464863004>

Recepción: 28 Julio 2021
Aprobación: 13 Diciembre 2021

RESUMO:

Um assombroso exercício narrativo é proposto em *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho, texto que mergulha num Brasil do final do século XIX, em meio a suas contradições sociais, pós-abolição da escravatura. A obra apresenta um projeto narrativo com duas construções bastante distintas, ainda que complementares, imbricadas ao espaço diegético que ocupam: uma nau clandestina que naufraga na costa do Brasil e uma minúscula praia, que desaparece conforme o movimento das marés, espaço de sobrevivência dos poucos que se salvam no acidente. Neste artigo, investigo o pendor ao excesso – aliás, uma das marcas da literatura portuguesa – edificado pelas vozes narrativas e seu processo gradual de desvelamento, num intrincado jogo textual de recuos e avanços, que mostra e esconde, tal qual o mar, elemento onipresente do texto, a partir do capítulo inicial, dentro da nau, e do segundo capítulo, que já mergulha nas consequências do naufrágio e apresenta a personagem Nunzio. Os dois capítulos são exemplares numa configuração que extrapola as tipologias narrativas clássicas e exigem novos olhares da narratologia. Contrariando as máximas da economia narrativa e do menos é mais, *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho, é um exercício do excesso e do abundante.

PALAVRAS-CHAVE: literatura portuguesa hipercontemporânea, tipologias narrativas, narrador, excessivo, *Não se pode morar nos olhos de um gato*.

ABSTRACT:

An astonishing narrative exercise is proposed in *Não se pode morar nos olhos de um gato*, by Ana Margarida de Carvalho, a novel that dives into late-Nineteenth-Century Brazil within its social contradictions after slavery abolition. The narrative project is presented as a two fold construction, which are both distinct and yet complementary, billowed out around the diegetic space: a clandestine ship that shipwrecks in the Brazilian Coast and a miniscule seashore that is engulfed by the tides as the environment of a few survivors. In this article, I reflect the propensity to excess – a trademark of Portuguese Literature, by the way – constructed by the narrative voices and their gradual process of uncovering an intricate back-and-forth hide and reveal textual challenge, as the sea itself, an omnipresent element of the text, from the initial chapter in the ship and the second chapter that dives into the consequences of the shipwreck and introduces the character Nunzio. Both chapters are an example of a configuration which extrapolates the classic narrative typologies and demands new perspectives on the narratology. Contradicting the less-is-more narrative frugality, *Não se pode morar nos olhos de um gato*, exercises the excess and abundance.

KEYWORDS: portuguese hypercontemporary literature, narrative typologies, narrator, excessive, *Não se pode morar nos*.

Serve-te serve sorve lambe trinca Não se pode morar nos olhos de um gato.

Fuente: O'Neill (2018, p. 525)

NOTAS DE AUTOR

paulo.angelini@pucrs.br

Primeiros movimentos: o embarcar

O Poema de desamor, de Alexandre O'Neill, poeta surrealista português, empresta o verso que batiza a obra de Ana Margarida de Carvalho. O poema pode auxiliar com alguns primeiros indícios deste exercício da palavra poética, na brincadeira semântica e sonora que propõe O'Neill (2018), num ritmo musical (Queixa-te coxa-te desnalga-te desalma-te), espécie de cadência que subsiste também na prosa de Carvalho. Não se pode morar nos olhos de um gato assume-se como uma prática do lapidar do texto, do burilar da palavra, e neste sentido, a epígrafe de O'Neill consolida sua força poética e sua explosão semântica.

De certo modo, o romance de Carvalho situa-se numa vertente que retoma o texto em toda a sua abundância. Nos nossos dias, a cartilha das redes sociais prevê um espetáculo de imagens capturadas nos mais diversos lugares, mas sempre ao redor de si mesmo. Fotografias e vídeos são compartilhados num frenesi acachapante. Por vezes há espaço para algumas poucas palavras, textos curtos, linguagem pretensamente objetiva. É a era da concisão.

Nos cursos de Escrita Criativa, manuais soltam seus mantras sobre a economia nos adjetivos e advérbios, sobre como lapidar aquela frase com o mínimo de elementos possível, sobre como o menos é mais. Mostrar, não contar. James Wood, em *Como funciona a ficção*, chama a atenção para a frase perfeita, e o risco que se corre quando ampliada: “[...] não se pode aumentá-la sem algum prejuízo estético” (Wood, 2011, p. 160). David Lodge (2010), no texto *A arte da ficção*, acende repetidos alertas para o uso de uma prosa floreada, que por vezes traz, de acordo com Lodge, um exibicionismo estilístico. O interessante é o argumento para o qual se volta o autor, que diz ficar este tipo de texto preso no próprio mundo da prosa, pertencendo apenas ao contexto da palavra escrita. Uma espécie de autismo, de virtuosismo inócuo. Lodge, obviamente, é defensor da frase simples, econômica.

Mesmo assim, e apesar de todos os alertas dos guardiães da boa escrita, ainda há literatura que mergulha no excesso, no redundante, que se constitui num arcabouço narrativo em que a economia não é exercida. Aliás, a literatura portuguesa é pródiga neste caminho mais vertiginoso, mais descomedido, mais caudaloso. José Saramago é um exemplo quase óbvio, pois sempre investiu no lado oposto da concisão. Criou toda uma obra romanesca na qual desponta um narrador falastrão, apoiado por incontáveis digressões, longos exercícios filosóficos que, não raras vezes, abandonam a história principal a ser narrada para lapidar outros elementos que não poderiam passar despercebidos pelo leitor, constituindo esses de um texto mais amplo. Não por acaso, boa parte da crítica tem chamado o narrador saramaguiano de ‘demiurgo’, como Teresa Cristina Cerdeira (2000) e Beatriz Berrini (1998); é o narrador de Saramago o comandante absoluto do todo da narrativa que apresenta, num complexo processo de ‘exacerbamento da parataxe’, como diz Maria Alzira Seixo (1999), um derramamento linguístico em que tudo é abundante, até mesmo a virgulação e o exercício metaficcional. Em *As intermitências da morte*, por exemplo, Saramago (2005, p. 64) traz uma – entre tantas – passagens em que o narrador explica: “O fato que acabamos de referir é de todo irrelevante para o decurso da trabalhosa história que vimos narrando e dele não voltaremos a falar, mas, ainda assim, não quisemos deixá-lo entregue à escuridão do tinteiro”.

Uma das possibilidades nessa construção de um texto que foge da concisão e assume o excessivo é o trabalho com um narrador que, como faz Saramago, pega na gola do leitor e o puxa para dentro do texto, para perto de si. Tal estratégia, entretanto, sempre provocou um certo desconforto por parte da crítica literária. Em *A Retórica da ficção*, Wayne Booth (1980) procura reconstituir a trajetória de uma literatura que se valha da objetividade, ou de uma pretensa impessoalidade do autor, que apagaria certos sinais exemplares de sua presença no texto, que deletaria os apelos ao leitor, os comentários tecidos ao longo das páginas. Entretanto, ainda assim, de acordo com Booth (1980), sempre que o narrador entrar ou sair da mente de um personagem, sempre que deslocar o seu ponto de vista, haverá a marca autoral por trás do texto, o que acabaria por comprovar uma impossibilidade desta objetividade sequer existir.

Além de conversas ao pé do ouvido do leitor, intrusões e comentários a cada página, há outras artimanhas que podem auxiliar na construção de uma narrativa excessiva. Ainda seguindo a tradição dessa vertente da abundância, recorrente na literatura portuguesa, de Garrett, de Camilo, outro nome da contemporaneidade não pode ser esquecido.

António Lobo Antunes, em suas obras, constrói diferentes vozes narrativas que se entrecruzam numa batalha em que, não poucas vezes, resta um leitor atônito para tentar compor os fios de um tecido textual que obedeça a uma lógica no tempo e no espaço. Conhecido por seu trabalho polifônico e transgressor, Antunes adere ao que Ana Paula Arnaut (2012) chama de ‘concepção gratuitamente caótica de literatura’, num exercício que parece:

[...] colocar o leitor num eterno presente; a espaços que, embora nomeados, provocam uma caótica impressão de realidade.
[...] Personagens cujas vozes se intersectam em jogos entrópicos, tantas vezes de solução indecível, usurpando o lugar de instâncias narrativas tradicionais e, por consequência, dando corpo e alma a acções-labirinto (aparentemente) perdidas de narratividade (Arnaud, 2012, p. 34-35).

Esse exercício vertiginoso de leitura, esta literatura venenosa, como lembra Paul Ricoeur (1997), que exige um leitor desacomodado, capaz de refigurar o texto, num processo em que abandone a passividade da leitura, tem também mais um exemplo na narrativa caudalosa^[1], palavrosa de Agustina Bessa-Luís. A professora Simone Schmidt (2000), em *Gênero e história no romance português*, recorda o estilo ‘aparentemente desorganizado e quase caótico’ da escritora. Diz Schmidt (2000, p. 164): “Essas várias vozes combinadas, articuladas, enunciam muitas histórias que realizam percursos diferentes e sinuosos”.

Não se pode morar nos olhos de um gato, publicada em 2016, por Ana Margarida de Carvalho, filia-se a esta escola do excesso. O professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil (2019, p. 329) classifica seu estilo como ‘abundante’: “[...] ocupa uma mancha gráfica compacta e, no geral, opera com frases longas”. Sobre a obra, diz Assis Brasil (2019, p. 330) que ela apresenta um “[...] estilo robusto numa narrativa plástica e palpável”. Já a escritora e crítica literária Helena Vasconcelos (2016), em artigo publicado no jornal português Público, disse tratar-se de “[...] um assombroso exercício em que a linguagem mais brutal se alia ao lirismo mais iluminado”.

Sim, o texto é um assombroso, um frenético exercício narrativo que mergulha num Brasil do final do século XIX, em meio a suas contradições sociais, pós-abolição da escravatura. O livro apresenta uma construção diferenciada entre o primeiro capítulo e os demais, numa espécie de projeto narrativo bipartido, ainda que ambas as propostas sejam complementares, pois fundamentadas no próprio espaço diegético.

Neste artigo, pretendo investigar as formas das quais se vale Ana Margarida de Carvalho para criar, como arcabouço de seu inventivo mundo diegético, um jogo textual apoiado na edificação de uma linguagem vertiginosa, que tende ao excessivo, ao redundante. Assim, a forma de contar está intimamente relacionada com a natureza daquilo que se conta, ainda mais por tratar-se de uma narrativa que tem tão viva a presença do mar. O procedimento de apresentação das personagens que sobrevivem ao naufrágio, aliás, é bastante similar ao movimento marítimo, e julgo que o apontamento mais detalhado de uma delas acabe por abarcar também as outras. Então, por conta do espaço exíguo, minha intenção é explicitar mais minuciosamente o desenvolvimento das nuances narrativas a partir do capítulo inicial, dentro da nau, e do segundo capítulo, que já mergulha nas consequências do naufrágio e apresenta a personagem Nunzio.

SEGUNDO MOVIMENTO: O QUE O MAR ENGOLE (OU ONDAS E PALAVRAS EM FÚRIA)

Além de obedecer a cadência do mar, Não se pode morar nos olhos de um gato também traz ritmos tal e qual a música. Sua composição revela movimentos breves, curtos, rápidos, a explodirem uma certa violência, e outros andamentos mais alongados, lentos, calmos. Antes de as personagens náufragas habitarem o mundo diegético da praia, movimento musical que reveza o calmo e o acelerado, é preciso referir o primeiro capítulo da obra, um prelúdio musical violento em crescente, um impressionante exercício narrativo e linguístico no

qual acaba-se por reconhecer que a voz narrativa – alternada entre autodiegética e homodiegética^[2], porque ao mesmo tempo em que traz seu protagonismo, igualmente é testemunha quase ocular de todas as ações do texto – parte de uma santa de madeira, uma carranca afixada na nau clandestina. Porém, essa narradora possui uma onisciência que um narrador expresso em primeira pessoa verbal, em termos clássicos, não poderia manifestar: “Olhem, que vos digo eu, que daqui da proa antevejo todos os vossos olhares oblíquos, os vossos desejos lascivos, os vossos âmagos tormentos” (Carvalho, 2016, p. 19-20). Primeiramente, o leitor atento perceberá que, estando esta santa imóvel, fixa na proa, não poderia trazer detalhes do que ocorre, por exemplo, no porão: “Famintos andam os homens do porão, a enterrar os dentes nos próprios braços ou na carne de outro braço que a boca alcance, membros empeçonhados dos ferros que os agrilhoam, tementes andam os que empunham os chicotes, que se sente o clamor a rugir lá de baixo, a crescer” (Carvalho, 2016, p. 11). O estranhamento é potencializado, artifício talvez explicável por conta de mistérios místicos. A santa acaba por observar os frequentadores do navio e invadir algumas das consciências, em geral daqueles que a procuram para a reza: “Isto digo-vos eu, que lhe escutei os pensamentos enquanto ele fazia que orava, aos meus pés ajoelhado” (Carvalho, 2016, p. 13). Fingir que se reza é uma atitude comum no capítulo, mas esta santa com capacidades extraordinárias consegue desmascarar os falsos fiéis: “Olhai o capataz e o criado, que fazem que me rezam, e ajoelham, tudo encenação, tudo forjado” (Carvalho, 2016, p. 21).

Produtivo é trazer à cena a categoria de ‘narrador permeável’ (permeable narrator), cunhada por Brian Richardson na obra *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Richardson (2006) observa o esgotamento de categorias clássicas a respeito do foco narrativo, cunhadas por nomes como Genette e Friedman, por exemplo. Autodiegético, narrador eu-protagonista, narrador onisciente pouco dizem sobre a voz que representam nas obras contemporâneas. Alerta Richardson (2006, p. 3, tradução livre): “Deveria ser óbvio que um modelo centrado em situações narrativas da vida real nem de saída faz justiça a esses narradores que se tornam cada vez mais extravagantemente antirrealistas a cada década^[3]”. É o caso deste exemplo do primeiro capítulo da narrativa de Carvalho: uma narradora expressa tal e qual uma voz onisciente, mas que quebra o pacto de verossimilhança por manifestar-se numa primeira pessoa do singular. Richardson retoma uma lei básica da narratologia, ressaltada por Genette (2017). O crítico francês escreveu que o autor deveria escolher entre duas posturas narrativas: ter a história contada por um de seus personagens ou tê-la contada por um narrador fora da história. Contudo, Richardson (2006) alerta que é precisamente esta escolha entre um ou outro que é rejeitada por muitos autores contemporâneos. Assim, o ‘narrador permeável’ é manifesto numa primeira pessoa verbal, mas acaba invadindo consciências alheias, com uma onisciência típica dos de terceira pessoa.

Logo de saída, a santa de pau, narradora do primeiro capítulo da obra, conclama a atenção do leitor, e apresenta-se:

Olhem, que vos digo eu, a iniludível providência na queda de um pardal. Ou de outro pássaro qualquer. O céu que se abate debaixo dos nossos pés, tumulto impávido, que vos digo eu, mulher de pau invertida, ao mar arremessada. Olhem os meus peitos rasos de donzela por entre um rasgão nas vestes, molho de trapos insuflados, Ofélia louca e desgrenhada, as minhas pernas de idosa, ao alto, encardidas dos séculos e do unto baboso dos dedos de tantos homens, que as percorrem lascivos de devoção, que aqui largaram as marcas abertas de pus e sangue [...] Olhem as minhas pernas de santa de pau embarcada, polidas por plaina diligente, Insistente, Que nunca nenhum homem as conseguiu apartar [...] velha sandia e carunchosa, do que aos penitentes que me rogam louvores e preces, a remoerem queixumes mal anoitecidos debaixo de línguas pútridas, Indecentes (Carvalho, 2016, p. 9).

O tom lamurioso, lamentoso, por vezes debochado da narradora não esconde referências das mais variadas, das Cantigas de maldizer a Padre Vieira. Contudo, é nos registros religiosos que mais mergulha o discurso, na inversão de provérbios e versículos bíblicos – “Se os deuses não dormem, porque os sonham os homens?” (Carvalho, 2016, p. 16). Esta narrativa em tom de reza, com passagens em latim, apresenta o espaço pútrido do navio, em suas diferentes esferas. Dos comandantes aos escravos no porão, percorre todas as gentes, seus anseios e medos. Compõe, com fúria, um painel das contradições do final do século

XIX e todas as suas hipocrisias. A santa é depositária de confidências, fiadora de promessas e juíza de todos, independentemente da classe social: “Tenho de acudir às raposas que me encomendaram o sucesso da empreitada e agora o dono das galinhas que espera de mim a justiça, também se pode chamar retaliação, é uma questão de perspectiva” (Carvalho, 2016, p. 16). Desde o início, num processo de prolepse, a santa antecipa a tragédia com indícios de um céu tenebroso prestes a desabar, e recorrentes afirmações de ser aquela “[...] a última viagem” (Carvalho, 2016, p. 13).

A sexualização de uma santa de madeira desenhada com curvas e cabeleira de índia é outro elemento bastante profícuo para análise, bem como catalizador para o suspense do naufrágio. São várias as passagens em que os homens se chegam à santa com intentos eróticos, a roçarem-se no seu corpo liso amadeirado, a sensualizarem seus fios de cabelos negros. Há uma passagem crucial nesta primeira parte da narrativa que é a fúria de uma mulher contra a santa, justamente por ser ela tão feminina e tão pouco santa: “[...] grita que pus enguiço na jornada, que tenho demônio no meu corpo de pau e cabeleira indígena” (Carvalho, 2016, p. 33). Vira a santa de cabeça pra baixo, para desespero da tripulação, e “[...] é para eles o fim do mundo ver a sua santa assim ultrajada, virada do avesso, pelos pés enforcada, com as vestes e o manto a descobrirem as partes que não tenho” (Carvalho, 2016, p. 33). Segue-se um virtuoso exercício narrativo nos esconjuros da personagem contra a santa, o que aguça o sentimento de mau augúrio que aquela viagem traz, uma vez que “[...] homens do mar têm superstição, a imagem sinistra de uma santa virada de pernas para o alto é abominação, já antevêem a morte, a tempestade, o fim...” (Carvalho, 2016, p. 35). Mesmo a santa proclama uma humanidade, quando diz: “[...] quem me dera a mim livrarem-me da auréola” (Carvalho, 2016, p. 16) e quando pede coerência a Deus: “Que Deus é este que ninguém entende?” (Carvalho, 2016, p. 16).

Os sinais servem de antecipação para o naufrágio. O mar é igualmente personagem deste começo sinuoso de texto, e num lirismo barroco, inundado de ecos, anáforas, oxímoros, repleto de ameaças católicas e uma percepção pessimista do humano, é ele o centro das ações narrativas, imagem personificada.

Quem vê o mar não o conhece, olha e sente-o, só não o pode saber. Ele tem obscuros mistérios, medonhos intentos, que não quereis desvendar. Porque é sempre renovado e em novas formas se apresenta, ora se revolve como monstro eriçado de picos e corcovados, ora se amaina em funesta planície e navegamos num olho de homem morto, na horizontal, distendido e sem viço. Um mar seco de deserto. Tórrido presságio (Carvalho, 2016, p. 13).

É produtivo pensar que a passagem referida também desoculta a própria percepção da obra que o leitor tem em mãos; igualmente esta obra possui ‘obscuros mistérios’ e ‘medonhos intentos’, sempre renovada e ‘em novas formas se apresenta’. Mar e texto fundem-se. Ora se amainam, ora se eriçam, apresentando longas ondas e descrições. Há mergulhos ao passado das personagens, a partir do segundo capítulo, num desvelar de água, e há violentas cenas que rebentam, explodem nas rochas, cenas de forte impacto visual: como a do próprio naufrágio, como a de um cavalo dilacerado, montado por um escravo, saindo de dentro do mar, como a da luta de todos os sobreviventes para matar e comer uma baleia filhote.

Nesse primeiro capítulo, o tom derramado da narração crespa-se tal qual o mar furioso que a nau tem embaixo. A voz da santa provoca suspensões e intensifica a diferença entre o tempo do discurso e o tempo da história. Carlos Reis (2018, p. 245), em seu Dicionário de estudos narrativos, dedica-se à extensão, que é “[...] o prolongamento artificial do tempo da história”. É um processo de tensão e distensão do tempo, manejado pelo autor, de acordo com as exigências que a própria obra faz. Por exemplo, “[...] a representação da vida psicológica das personagens ou a criação de efeitos de suspense levam, por vezes, a recorrer à extensão, criando-se então uma duração temporal consideravelmente lenta, no plano do discurso” (Reis, 2018, p. 147). Isso parece estar espelhado na obra de Ana Margarida de Carvalho. No primeiro capítulo, a tensão do naufrágio iminente acentua-se com o discurso da narração e com as intromissões desta voz à consciência dos outros, outros esses muitas vezes carregando sentimentos de culpa, numa quase expiação. A partir do segundo capítulo, a apresentação das personagens sobreviventes traz à tona mergulhos específicos em suas vidas pregressas, em seu mundo psicológico, ao mesmo tempo em que o presente diegético é entremeado a esse passado.

Dario Villanueva (1989) oferece outra nomenclatura, mas debate questão idêntica na obra *El comentario de textos narrativos: la novela*, na qual apresenta a técnica do *ralenti*. Relacionada com o ritmo narrativo, trata-se da expansão do tempo do discurso, por amplificação estilística. É uma dilatação do tempo da história, não mais restrita à sua dimensão cronológica.

É este o processo assumido na narrativa. Já na cena do naufrágio, que ocupa várias páginas, faz-se um prolongamento dramático quase exaustivo, e o leitor acompanha algumas personagens na sua – por vezes – inútil batalha contra o mar, contra a morte. A santa narradora reforça esta perspectiva lenta e doída de um tempo em suspensão, desde o incêndio que trará o naufrágio:

Depois, uma lassidão tingida de espanto. Um momento de imperceptível duração, num silêncio estático. Como a rolha que tapa a garrafa do turbilhão. De novo, o restolhar de ânsias, o resfolegar do pânico, do sufoco, da brasa. Acudam-me, ó homens, por tudo o que há de mais sagrado na vida, pela vossa vida vos peço a minha, não deixeis que o fogo me leve (Carvalho, 2016, p. 38).

Com descrições dos naufragos que compõem dolorosas fotografias: “Os afogados inteiriçam os dedos, esticados, a quererem sempre alcançar algo que não está lá” (Carvalho, 2016, p. 40), o turbilhão narrativo esmera-se na composição de um caótico emaranhado de mãos que lutam pelo ar, pela vida, e se fundem ao mar, numa reprodução imagética que lembra a famosa obra da pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, ‘História Trágico-Marítima’ ou *Naufrage*, de 1944. Qualquer destroço pode servir-lhes de boia – a santa de pau, inclusive.

Aos mortos, no fim deste primeiro capítulo, a santa narradora dedica uma atenção quase de acolhimento, no relato dos pormenores de um afogamento. A minúcia científica da água que invade o corpo, ao mesmo tempo é bastante simbólica, farta matéria para uma análise na perspectiva de Bachelard (1989), por exemplo, mas que aqui dele não me ocuparei.

Deixai agora que ele (o mar) vos entre pela garganta sem alvoroços, vos percorra a traqueia, vos inunde o tórax de água salgada até ele quase estalar. E se inchem os brônquios, os bronquíolos e os alvéolos a já não caberem dentro no peito e fazerem saltar as costelas. E aí já estais num sono de chumbo, e aí já ides de tal modo que tudo vos parecerá triunfante e luminoso, e a água a continuar a sua inexorável incursão pelas veias bambas até dar clemência ao coração. De tanto se alvoroçar, de tanto palpitar coisa nenhuma, desiste de bater, suavemente. Há lá morte mais bonita e diluída, olhai o lirismo do momento, as vossas células a acolherem a água, anfitriões do mar, de regresso ao estado líquido do ventre da mãe, até se fundirem todos os cuspos e as correntes sanguíneas e as do mar seguirem no mesmo rumo e até um dia calcetarem os fundos dos mares com vosso polidos e anónimos ossos [...] Ah, bom Deus! Quão grande é a Vossa infinita providência. Amen (Carvalho, 2016, p. 46).

Amém. Fim da prece narrativa, fim do primeiro capítulo.

TERCEIRO MOVIMENTO: O QUE O MAR DEVOLVE (OU OS QUE RESTAM)

O segundo capítulo, chamado de ‘Capítulo Seguinte: O sonho dos condenados (três minutos antes de acordarem)’, apresenta uma grande virada na narrativa. De saída, a pista de tratar-se de matéria que reside num inconsciente – ‘três minutos antes de acordarem’ –, numa composição quase onírica, neste tempo anterior ao despertar, num tempo quase pré-morte. Ou mesmo morte.

A primeira oração do capítulo parece continuar a trazer a santa como narradora: “Quando eu comecei a pôr vulto no mundo, ele já estava escangalhado assim, baloiçante e instável, como uma cadeira coxa. Não era agora o mais malfadado filho do meu pai que iria meter-se a carpintear-lo melhor” (Carvalho, 2016, p. 47). São pistas para a crença na continuidade do pacto narrativo com a santa como narradora o tom pessimista e ao mesmo tempo debochado com relação ao humano, como já mencionei, frequente durante todo o primeiro capítulo, as referências que podem ser lidas como bíblicas – filho do meu pai e o verbo da carpintaria. Contudo, a frase imediatamente posterior revela:

Isto sonhava o náufrago que estava a dizer, e ao tempo que soltava palavra media o tom afectado, e insuportavelmente pretensioso, como se redigisse uma composição nos tempos de escola, nos modos e nos termos com que se dirigia a uma multidão de meninos pretos, magríssimos, só olhos na cara (Carvalho, 2016, p. 47).

Assim, surge um fluxo da consciência de uma das personagens, um náufrago, um dos sobreviventes. O andamento da matéria narrativa traz uma ideia ainda esfumada, de redemoinho, numa ida e vinda ao passado, numa construção que se vale de um tempo agora entre a consciência e a inconsciência, fruto provável da luta pela sobrevivência, do processo doloroso de resistir ao afogamento, da batalha contra o mar, portanto, de um presente com constantes apagamentos, e um tempo que foi recuperado por essa voz – talvez ainda a santa num processo onisciente? – com perceptíveis juízos de valor: como viu-se, “[...] o tom afectado, e insuportavelmente pretensioso, como se redigisse uma composição nos tempos de escola” (Carvalho, 2016, p. 47). Ao mesmo tempo, este reforço de uma, digamos, ingenuidade arrogante, comparação com uma imaturidade do discurso, leva o leitor para este tempo de infância da personagem, que se acaba por saber tratar-se de Nunzio, exatamente nesse movimento de um quase-afogado “[...] e a Nunzio soou-lhe familiar esta expressão, já com um grau de sufoco que o impedia de oxigenar o cérebro e raciocinar com nexos” (Carvalho, 2016, p. 47). Inclui o narrador indícios de uma segunda personagem – o pretinho, uma criança muito pequena, filho de uma escrava que morre ainda antes do naufrágio, que será cuidada pelos sobreviventes, – como a assinalar o presente do mundo diegético: “Os olhos do pretinho agrediam-no” (Carvalho, 2016, p. 47), mas ao mesmo tempo personagens do passado, da infância de Nunzio, o pretinho que era seu colega e que dele abusava.

Os olhos do pretinho agrediam-no, alvo de fsgas da molecada,
Por favor, na cabeça não,
E eles tomavam-lhe o espaço, esgotavam-lhe o ar, assaltavam-lhe o entendimento... Tentava tossir para depois aspirar uma
golfada de ar, o corpo não lhe obedecia (Carvalho, 2016, p. 48).

Fica a personagem de Nunzio a reviver cenas traumáticas, a engalfinhar-se contra a falta de ar, e portanto a deslocar-se neste tempo-espço mar-presente/escola-pretérito, até finalmente ancorar-se no passado, apresentar personagens nominadas do passado, como a vizinha dona Benedita, que muitas vezes lhe socorria, quando depois das maldades dos colegas, Nunzio mijava-se nas calças e era por dona Benedita lavado inteiro num tanque: “[...] e tantas vezes o pequeno Nunzio ia vestido para o tanque, ela esfregava-lhe os fundilhos dos calções e os joelhos encardidos de uma só vez” (Carvalho, 2016, p. 48).

O apuro do narrador nas descrições aponta ainda para este exercício minucioso da cena, que trago aqui para exemplificar a técnica de construção narrativa:

Lá aparecia a dona Benedita ataviada, a apanhar a roupa do estendal e a apalpar os braços do pequeno, a avaliar da humidade, dar esticões na sua camisa para desfazer os vincos, a apresentava-o ao pai, ao fim do dia, no portão da roça, de mão dada, entregue pessoalmente ao domicílio, a roupa num tabuleiro amparado na anca e o miúdo a cheirar a sabão, com o cabelo cor de açúcar mascavo penteado para trás, composto com o cuspido da asseada senhora (Carvalho, 2016, p. 49).

Interessante sublinhar o efeito sonoro do texto, apoiado em aliterações, por exemplo em ‘composto com o cuspido da asseada senhora’. Esse fluxo de cenas que são resgatadas, como já referi, no processo de quase-afogamento da personagem resiste a umas boas páginas, até outra vez o tempo presente assumir.

Há uma série de flashes narrativos que indicam a necessidade de Nunzio criança abrir os olhos, indício que se prolonga para que o Nunzio adulto, quase-afogado, resista. Viva. Abra os olhos. Repetidamente, diz-nos a narrativa, entrou o menino Nunzio no tanque de Dona Benedita, a ser limpo das humilhações que sofria. Porém, desta vez, a cena do tanque surge numa configuração distinta, porque é o Nunzio adulto que está no tanque da negra: “[...] se o vissem nestes preparos, homem feito, a ser banhado vestido num tanque pela ágil dona Benedita, de mão pesada” (Carvalho, 2016, p. 65).

Na cena recuperada pela segunda vez, aumentam os laços entre o passado e o presente, na necessidade urgente que Nunzio abra os olhos: “Tinha de abrir os olhos, aguentar o ardor da soda cáustica” (Carvalho,

2016, p. 65). A personagem do presente recorda-se, imediatamente, que Benedita já está morta: “Ainda por cima, a dona Benedita havia morrido de sezões, enterrada sem carpidos nem delongas, ainda ele não completara 10 anos” (Carvalho, 2016, p. 65).

Na matéria narrada no tempo passado, portanto, Nunzio embate-se com memórias também falecidas, e as cenas da infância recuperam a da mãe – que nunca teve, nem memórias – essa mãe morta, essa sua desconhecida.

Numa espécie de transe, diz o narrador sobre a personagem Nunzio, agora explicitamente num limbo entre dois tempos:

Tinha de pôr cobro a isto, não se ia deixar atemorizar por uma falecida, que por esta altura nem o pó dos ossos lhe havia sobrado, vencer a cobardia, desvencilhar-se do enleio, enfrentar as ardências do sabão, derrotar a timidez. E abrir os olhos (Carvalho, 2016, p. 65).

Outra vez o clamor pela necessidade de sobreviver. É preciso que Nunzio abandone o tanque de dona Benedita, que abra os olhos e sobreviva. E é o que ocorre.

É interessante observar, agora mais atentamente, a composição sobreposta destes tempos, numa mescla, e a maneira como, na narração, este tempo presente é expelido tal e qual a ação mostrada: o Nunzio adulto, naufrago que, quase desfalecido, vomita a água do mar na terra encontrada. E abre os olhos. E aqui o capítulo se ancora neste mundo de terra inóspito que será o espaço diegético de quase todo o restante do texto: uma pequena margem de praia, limitada por rochedos em ambos os lados.

Entremeado com o calor do colo de uma mãe ausente, Nunzio aparece então encaracolado sobre o ventre materno, numa cena simbolicamente forte, de renascimento, de ressurreição, quase uma negação à imagem do morto na Pietá, este recém-renascido, portanto, está agora

[...] de joelhos na areia, e despejou o que lhe ia dentro, uma espécie de urina espessa, água do mar, areias, algas e um pedaço de corda que teve de puxar, arranhando a glote, entre muitas tosses e bolçares em seco, cavernosos, de fazer adivinhar o monstro irado dentro de si, que já não lhe vinha nada do estômago moído de tão esvaziado. Esfregou os olhos salgados com os punhos e ainda se lhe enterraram mais grãos de areia entre as pálpebras. Aos poucos fixaram-se os vultos, definiram-se os esboços, estabilizou-se a lucidez (Carvalho, 2016, p. 67).

A personagem recupera a consciência e o narrador mostra as cenas dos últimos acontecimentos, o que também é um escombro a surgir do mar do texto útil ao leitor mais desatento para retomar o fio de sua meada e colocar em ordem cronológica os acontecimentos até então apresentados em caótico torvelinho:

Tudo lhe vinha agora à cabeça, a maldita calmaria que os apanhara, na travessia do Equador, o fedor do barco, o clamor dos escravos no porão, a revolta, as chamas, o naufrágio, o inesquecível urro do barco perante a inevitabilidade da ruína, a estralçar e a quebrar-se em dois, aquela santa funesta que a todos protegia (Carvalho, 2016, p. 67).

Tal procedimento narrativo corrobora o que aqui procuro sustentar: o exercício narrativo do excesso. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes assinalam, em seu Dicionário de teoria da narrativa, a técnica da redundância, do excedente, a repetição da informação em distintas formas. Os autores salientam que as personagens podem ser submetidas a processos mais minuciosos, percebendo-se a redundância, muitas vezes, em suas caracterizações, e aqui mostrado, nas ações que revivem a caracterização, num “[...] redobro metonímico entre o retrato físico e psicológico da personagem e a descrição de um espaço social” (Reis & Lopes, 1988, p. 87) ou ainda através de comentários proferidos pelo narrador que “[...] apenas reforçam alguns traços semânticos da personagem já indicados pela sua linguagem ou pelo seu comportamento” (Reis & Lopes, 1988, p. 87).

No caso de Não se pode morar nos olhos de um gato, cada personagem sobrevivente, e são oito – um capataz, um escravo, um criado, um padre, um estudante, uma fidalga, a sua filha grávida e um menino – à exceção do menino, acabará por ter parte de seu passado retomada, revivida, e neste processo, de uma forma que reforce ou mesmo contradiga o que já foi dito, construirá sua própria recordação do evento marítimo

a que foi submetido. Portanto, além de, como apregoam Reis e Lopes (1988), algumas características das personagens serem grifadas diversas vezes e em distintas perspectivas – a partir do mergulho do narrador, da consciência da personagem ou da percepção de uma outra personagem –, também certos episódios da narrativa são revistos, repetidos, revividos.

A redundância e a repetição parecem ser, juntamente a um derramamento na linguagem – observado especialmente no primeiro capítulo –, artimanhas que intensificam um projeto do excesso como técnica narrativa na obra de Carvalho. Marília Scaff Rocha Ribeiro, no texto ‘Dalton Trevisan e a poética da repetição’, vasculha diferentes perspectivas teóricas para compor sua análise da obra do contista brasileiro, mas que igualmente se aplica à escritora portuguesa. Ribeiro (2011) resgata Kierkegaard, entre outros, para ressaltar que a busca do processo de repetição mergulha justamente num contraditório: só é repetido o que já foi dito antes, e justamente essa insistência em trazer o já dito confere à repetição um caráter de novidade. Um quase assombro, um sinal de alerta: é o que o leitor de Ana Margarida de Carvalho percebe na construção narrativa, na linguagem empregada. Como diz a respeito de Trevisan, a repetição alinha-se a um ‘método de composição’. Assim, diz Ribeiro (2011, p. 15):

Nos contos de fadas e na tradição oral, a repetição é uma característica inerente ao gênero. Mas no âmbito do conto onde, assim como no romance, a ênfase recai sobre a originalidade e a inovação, a insistência na repetição por si só já aponta para uma dissonância.

Recorto do texto de Marília Scaff Rocha Ribeiro a palavra ‘dissonância’ e emprego-a na construção de Ana Margarida de Carvalho. A redundância também na técnica narrativa de mostrar e ocultar seus personagens, num processo similar com cada um dos sobreviventes, causa essa dissonância, uma vez que a narrativa sempre que avança, igualmente recua. Como o mar, sempre e nunca o mesmo. A apresentação das personagens, portanto, obedece a um processo mais ou menos previsível dentro do texto. É quando o leitor consegue visualizar de modo mais límpido aqueles que sobreviveram, agarrado a destroços que indicam e revivem o passado dessas personagens. É esta técnica de concentração em determinada personagem, reitero, suspendendo a ação presente da narrativa, um dos artifícios no manejo da extensão do tempo. Reis e Lopes (1988), a propósito da obra *Pequenos burgueses*, de Carlos Oliveira, mas que cabe também aqui no texto de Carvalho, lembram que quando há muitas personagens desenvolvidas, a tendência é que o tempo do discurso seja estendido, num interesse “[...] pela densidade da vida psicológica das personagens ou pela repercussão que ações decisivas e extensamente relatadas podem ter no desenrolar da história” (Reis e Lopes, 1988, p. 245). Assim, em *Não se pode morar nos olhos de um gato*, o procedimento narrativo é de desvelar, paulatinamente, cenas evocadas em analepse que, de alguma forma, resgatam vivências de um passado anterior ao tempo do texto, e tornam-se importantes para o agora da diegese. E se no mundo ficcional criado as personagens lutam contra o vai e vem da maré, que por vezes traz a água do mar e faz desaparecer o espaço exíguo em que habitam, também esse desvelamento narrativo obedece a um ritmo constante, ainda que alternado. O narrador foca-se ora no presente daqueles que se mantêm vivos em tão minúsculo espaço de terra, e ora faz este presente desaparecer, tal qual uma onda que os varre dali, dedicando-se a uma personagem específica, e dela trazendo um passado que servirá de suporte para o desenrolar da história. Como apregoa Ronaldo Costa Fernandes (1996, p. 51), trabalhar com o tempo é um dos “[...] instrumentos mais afiados do narrador”. Assim, o autor brinca com isso: “Voltar no tempo, avançar, produzir cortes, diversificar a narrativa, abranger vários períodos” (Fernandes, 1996, p. 51).

Mesmo os nomes das personagens são, aos poucos, dados a conhecimento do leitor. Assim, deixam de ser a senhora para ser Teresa, o estudante para ser Nunzio, o escravo para ser Julien (já quase ao fim da narrativa) e assim por diante. A apresentação das personagens, contudo, não se limita a um capítulo exclusivo para cada uma delas. Em geral, sim, há capítulos em que uma é mais fortemente protagonista, mas é comum um processo de embaralhamento no foco narrativo. O narrador, agora heterodiegético, dirige seu olhar para uma e no parágrafo seguinte, para outra, como mostra a seguinte passagem:

Ao longo da vida, José tinha acumulado demasiadas provas de que não estava debaixo de nenhuma proteção divina, manter-se sob a alçada do capataz era bem melhor do que sob todos os santos juntos. Os outros notavam no capataz a ferocidade, a brutalidade, o dente de ouro, as enigmáticas tatuagens, os olhos fixos e injectados, sobretudo quando caçava ou cobiçava alguma coisa. As tábuas da arca, o cardume que rebrilhava em exibicionismos prateados ao alcance escorregadio da sua lança, e a senhora, E também Teresa sentia aqueles olhos cravados no seu corpo, a cada dia mais descoberto, na sua roupa molhada, que deixava à transparência os seios e as curvas das ancas. Não estava segura se aquilo lhe desagradava inteiramente. Ainda não tinha decidido (Carvalho, 2016, p. 182).

O exemplo traz, de fato, a composição de três personagens: o enigmático José e sua conexão com o capataz, por quem é protegido. Na passagem, tão logo seja referida essa relação de proteção, o narrador lança indícios de como os outros notavam o olhar dominador do capataz para as coisas que cobiçava, entre elas, Teresa, que por fim terá nela o foco.

Esse procedimento quase de câmera que se dedica um pouco a cada um dos que sobreviveram, essa onisciência seletiva múltipla, conforme Norman Friedman (2002), é bastante comum no texto. Saliento, apenas, que esta técnica não obedece completamente ao preceito de Friedman (2002), que diz que o narrador praticamente se apaga e a narrativa é contada apenas e alternadamente na perspectiva das personagens. Tanto que há espaço para alguns comentários, por vezes discretos, desta voz narrativa que a todos coordena.

E aí correu pelo mar até ficar quase sem pé, com ondas a passarem-lhe por cima da cabeça, nadar não estava presente nas prioridades de educação de uma senhora do século XIX, que se cingia, já se sabe, ao estritamente necessário. Faltava-lhe, lamentava agora, a preparação para o extraordinário. Havia de ensinar o imprevisível ao seu menino. E insistia e avançava, mesmo com a água a entrar-lhe pela boca e pelo nariz, a repeli-la para a terra. Nessa altura, o capataz, este sim, treinado para o que de mais extraordinário nos pode acontecer neste mundo, passava por ela, a perseguir o destroço (Carvalho, 2016, p. 164).

A passagem mostra Teresa aturdida com uma sombra que vê no mar, que tanto podia ser um destroço qualquer, mas para a personagem era o seu bebê, morto no naufrágio no colo da ama. Entra na água e, ao mesmo tempo que o narrador acompanha suas sensações, comenta a situação criada e justifica aos leitores mais exigentes a incapacidade, neste caso, de sua personagem nadar. Mesmo a um cão, por algumas linhas, é concedido o foco narrativo, num jogo metaficcional, que também revela o arcabouço do processo da escrita: “Quão imprevisíveis podem ser os humanos, que falta de sentido da progressão dramática da narrativa. Seres imaturos, caprichosos, havia que lhes dar o desconto e entreter-se a coçar uma orelha com a pata de trás” (Carvalho, 2016, p. 53). Para em seguida, esta câmera sair de dentro dele: “Que é sempre o que os cães fazem para disfarçar a sagacidade, nos momentos decisivos, em vez de se lastimarem das dores, importunam-se com uma picada de pulga” (Carvalho, 2016, p. 53).

MOVIMENTO FINAL: O QUE FICA NOS ESCOMBROS

Mário de Carvalho, escritor português e assíduo usuário de um narrador conversador, intruso, desestabilizador – e que apenas por coincidência é pai da autora do livro aqui estudado –, no texto ensaístico *Quem disser o contrário é porque tem razão*, uma espécie de manual desobediente de escrita, afirma que algumas “[...] narrativas crescem por arborescência, como as plantas. A partir de cada ramo, outros ramos se vão acrescentando, bifurcando-se” (Carvalho, 2015, p. 112). A imagem vem a calhar para esta obra de Ana Margarida de Carvalho. As raízes e os ramos das personagens crescem e misturam-se, tal e qual aquelas antigas figueiras, com suas enormes raízes expostas, entrelaçadas, cristalizadas.

O bosque de Ana Margarida de Carvalho é espesso, e solicita um leitor que o percorra em toda a sua sinuosidade. Aliás, resgatando Borges, Mário de Carvalho elege elementos fundamentais para a compreensão do mundo ficcional, como a “[...] espiral e o labirinto” (Carvalho, 2015, p. 113).

Helena Vasconcelos (2016) refere-se à força desse bosque, habitado por personagens desafortunadas. Diz a crítica:

Cada personagem, arrastada pelo seu destino funesto, presa das suas memórias e condicionada por uma situação desesperada, numa autêntica prisão de rocha, areia e mar, vai-se transformando numa dinâmica de extrema brutalidade, que nunca anda longe da loucura. É um universo fechado, concentracionário, sem leis, em que se agitam as pulsões mais desenfreadas, onde todos se vigiam e se debatem.

O bosque de Carvalho é denso, labiríntico, espesso e, contraditoriamente, fluido e líquido, uma vez que também é mar. Trago igualmente aqui um estudo bastante pertinente, de Mario Vargas Llosa, sobre Flaubert, publicado em *A orgia perpétua*. Llosa (1979, p. 128) afirma que o tempo não é “[...] uma fluência homogênea onde os acontecimentos se sucedem de maneira pausada e irreversível, como as águas de um rio que o leitor veria desfilar ante seus olhos sem mudar nunca de velocidade”. Ao contrário, diz o escritor peruano que é o tempo um ‘discorrer heterogêneo’, que traz ‘movimentos’ e ‘imobilidades’, ‘giros’ e ‘mudanças de natureza’. Refere-se a *Madame Bovary*, mas reproduzo por abarcar o texto de Carvalho: “[...] o romance alterna períodos de desenvolvimento sossegado, de lenta sucessão de pequenos fatos, com bruscas acelerações, quando, em poucas linhas, a ação se condensa, precipita-se” (Llosa, 1979, p. 128). Ao dissecar a obra-prima de Flaubert, Llosa definiu quatro tipos de tempo narrativo, e aqui interessam-me os dois primeiros: o singular e o circular. O singular é o “[...] tempo privilegiado da ação” (Llosa, 1979, p. 130), e está à parte das subjetividades das personagens, conclamando uma concretude àquilo que apresenta. Já o tempo circular está intercalado com o singular e tem um caráter repetitivo: “A história se move mas não avança, gira sobre o lugar, é repetição” (Llosa, 1979, p. 131). O tempo circular, de acordo com Llosa, amplia uma perspectiva de incerteza: “Entre o vivido pelos personagens e o narrado pelo narrador já não há coincidência absoluta mas relativa: o texto reflete agora os fatos de maneira incerta, não é seu retrato fiel, mas uma pintura que se inspira neles” (Llosa, 1979, p. 131).

A composição dessas técnicas que aqui pretendi desvelar, num projeto de extravasamento, de excesso, de abundância, contribui para a atmosfera de entorpecimento, de esfumaçamento que a narrativa carrega. Assim, é interessante perceber que mesmo depois da cena do naufrágio, e das passagens em que as personagens quase-mortas ganham a vida (a narrativa), mesmo a praia é um espaço quase onírico. Por vezes, tudo é pintado como se de um sonho se tratasse, e o narrador reforça isso. Quando a arrogante Teresa, por exemplo, amamenta o pretinho, diz ele: “Podia tratar-se de um sonho ou não. Fosse como fosse, absurdo tornara-se o nome dos seus quotidianos” (Carvalho, 2016, p. 177).

É essa atmosfera vaporosa, etérea, que permite também a leitura de que este pedaço de terra não seja real, mas alegórico, quiçá um purgatório, algo não físico, mas mesmo espiritual, de provação, onde os naufragos – esses que se pensam vivos – seriam na verdade seres em busca de algum tipo de transcendência. Essa interpretação é seguida por Vasconcelos (2016), que vê no texto referências a Dante e seus nove anéis do Inferno, propondo que as personagens sejam habitantes de um lugar de ‘clausura’ e ‘sacrifício’, ‘um purgatório’ ‘sem fim à vista’, onde “[...] experimentam a violência física e psicológica, a cupidez, a licenciosidade mais abjecta, a ira e a heresia, os logros e as manipulações”.

Constrói assim, Ana Margarida de Carvalho, uma narrativa instigante, desobediente, porque se confronta com as técnicas de economia narrativa; transgressora, porque brinca com as categorias narrativas e desafia a verossimilhança; desafiadora, porque exige do leitor um movimento similar ao próprio texto, de avanços e recuos na leitura; asfixiante, porque mergulha num trabalho de linguagem que se aproxima com o caos do narrado; plástica, porque compõe cenas de uma beleza quase física. Como a cena do cavalo, com a qual finalizo este texto:

Era um escravo, de cabeça pendente, dir-se-ia que a definhava de fadiga e mazelas, que navegava montado no cavalo mortificado pelos marinheiros, o tal sangrante e mutilado das orelhas, que ainda vinha mais esfalfado do que o homem. Com a pele luzidia e o sol posto a bater-lhe pela frente parecia um deus cansado que deslizava pelas águas, uma estátua dourada e defeituosa que lhes fez vibrar a todos um sentido quase religioso de devoção. O encantamento passou depressa. As patas do cavalo quebraram-se contra as rochas, empurradas pelas ondas da maré cheia, ouviam-se os ossos do animal a despedaçarem-se, como crepitar de troncos secos numa fogueira. O escravo foi ao fundo juntamente com o cavalo, daí a nada a sua cabeça reapareceu,

todos na praia estavam suspensos do acontecimento, e pouco mais teve o escravo de fazer do que se manter à tona, a força da maré tratou do resto (Carvalho, 2016, p. 89).

REFERÊNCIAS

- Arnaut, A. P. (2012). As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do feminino. Lisboa, PT: Texto Editores
- Assis Brasil, L. A. (2019). Escrever ficção: um manual de criação literária. São Paulo, SP: Companhia das Letras
- Bachelard, G. (1989). A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo, SP: Martins Fontes
- Berrini, B. (1998). Ler Saramago: o romance. Lisboa, PT: Caminho
- Booth, W. (1980). A retórica da ficção. Lisboa, PT: Arcádia
- Carvalho, A. M. (2016). Não se pode morar nos olhos de um gato. Alfragide, PT: Teorema
- Carvalho, M. (2015). Quem disser o contrário é porque tem razão (2a ed.). Porto, PT: Porto Editora
- Cerdeira, T. C. (2000). O avesso do bordado. Lisboa, PT: Caminho
- Fernandes, R. C. (1996). O Narrador do romance. Rio de Janeiro, RJ: Sette Letras
- Friedman, N. (2002) O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, 53, 166-182. Doi: 10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182
- Genette, G. (2017). Figuras III. São Paulo, SP: Estação Liberdade
- Llosa, M. V. (1979). A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves
- Lodge, D. (2010). A arte da ficção. Porto Alegre, RS: L&PM
- O'Neill, A. (2018). Poesias completas & dispersos. Lisboa, PT: Assírio & Alvim
- Reis, C. (2018). Dicionário de estudos narrativos. Coimbra, PT: Almedina
- Reis, C., & Lopes, A. C. M. (1988). Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo, SP: Ática
- Ribeiro, M. S. R. (2011). Dalton Trevisan e a poética da repetição. *Revista Letras*, 84, 11-27. Doi: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v84i2>
- Richardson, B. (2006). Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction. Columbus, OH: The Ohio State University Press
- Ricoeur, P. (1997). Tempo e narrativa (Vol. 3). Campinas, SP: Papirus
- Saraiva, A. J. & Lopes, O. (2005). História da literatura portuguesa (17a ed.). Porto, PT: Porto Editora
- Saramago, J. (2005). As intermitências da morte. São Paulo, SP: Companhia das Letras
- Schmidt, S. (2000). Gênero e história no romance português. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS
- Seixo, M. A. (1999). Lugares da ficção em José Saramago. Lisboa, PT: Imprensa Nacional/Casa da Moeda
- Vasconcelos, H. (2016). O livro do apocalipse. Ípsilon. Crítica de Livros. Público. Recuperado de <https://www.publico.pt/2016/05/21/culturaipsilon/critica/o-livro-do-apocalipse-1732137>
- Villanueva, D. (1989). El comentário de textos narrativos: la novela. Gijón, ES: Ediciones Ju#car; Valladolid, ES: Acen#a Editorial
- Wood, J. (2011). Como funciona a ficção. São Paulo, SP: Cosac Naify

NOTAS

[1] Como bem afirmam Saraiva e Lopes (2005), Bessa-Luís apresenta uma negatividade que nasce de uma burguesia rural decadente. Uma “[...] extraordinária exuberância de evocações, pormenorizadas de modo transfigurador ou amplificadas em proporções extremamente significativas, eis o que informa os ‘romances caudalosos’ de um dos mais importantes ficcionistas de hoje” (Saraiva e Lopes, 2005, p. 1101, grifo nosso).

[2] Conforme a clássica tipologia de Genette (2017).

[3] “It should be readily apparent that a model centered on storytelling situations in real life cannot begin to do justice to these narrators who become ever more extravagantly anti-realistic every decade”.