

A CRIAÇÃO DO MUNDO EM *NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

LUÍS FERNANDO PRADO TELLES
(Doutorando em Teoria e História Literária – UNICAMP)

No princípio existia o Verbo,
e o Verbo estava com Deus,
e o Verbo era Deus.
Ele estava no princípio com Deus.
Todas as coisas foram feitas por ele;
e sem ele nada foi feito.
Nele estava a vida,
e a vida era a luz dos homens,
e a luz resplandece nas trevas,
e as trevas não o receberam.

Evangelho Segundo João
Cap.I, Vers. 1-5

Há leituras que se embalam num estado de torpor, tornam-se cansativas e só as concluímos por obrigação. Outras nos guiam instintivamente e nos dominam pelo *pathos*, envolvendo-nos em emaranhados emotivos. Há, ainda, outras que exigem uma tensão contínua, justificada pelo constante estado de alerta intelectual em que somos colocados. Este terceiro tipo de leitura também cansa, mas não se trata de um cansaço gerado pela monotonia, tal qual o do primeiro tipo, mas sim de um cansaço gratificante, que se nos apresenta como subproduto de grandeza proporcional ao prazer que tal leitura nos proporciona. Neste último caso a emoção não surge gratuitamente, mas como resultado de algum esforço, de alguma transpiração.

*Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*¹, de António Lobo Antunes, não é uma obra de fácil e rápida degustação, seja pela sua extensão (551 páginas), seja pela forma como se mostra construída. Este livro exige releitura e uma atenção que gera tensão e suor intelectuais, insere-se, portanto, no terceiro

¹ ANTUNES, António Lobo. *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. Lisboa. Publicações Dom Quixote, Lda. 2000.

tipo de leitura referida acima. Nesse sentido, esta obra está longe de ser enfadonha, maçante ou monótona; já que os seus variados caminhos de leitura tornam-na intrigante e instigante. Assim, passa também a nos envolver emocionalmente e, tal qual o segundo tipo de leitura dita acima, de um momento para outro, sem nos darmos conta, somos conduzidos já de modo intuitivo pelo emaranhado do fluxo de consciência tão particularmente lapidado pelo modo de construção da *mimese* ficcional narrativa de Lobo Antunes.

A voz narrativa de abertura da obra parece estar circunscrita ao que Gérard Genette² entende por *récit de paroles intérieur*, ou mais especificamente àquilo que denominou de *discours immédiat* ou *monologue intérieur*.³ A personagem detentora de tal voz só a identificamos claramente no adiantar de algumas páginas, trata-se de Maria Clara. Somos tomados de chofre pelo seu monólogo interior que nos situa o cenário de abertura, o sótão da casa de seus pais. Será este o local de onde brotarão todas as informações secretas sobre a família, bem como todo o mistério, revelados ao leitor sob forma de relações dedutivas e elucubrações desta personagem.

Percebemo-la, de início, hipotetizando sobre a visão que seu pai teria de si e da irmã Ana Maria (ou mesmo não teria quando supõe a falta de interesse dele por elas) enxergando-as no jardim a partir do postigo do sótão. Sabemos então que a personagem encontra-se sentada na “cadeira de baloiço” de seu pai e nela podia imaginar a visão que ele teria dali. Ao longo do monólogo, entrecortado por lembranças de diferentes momentos e situações, o leitor é avisado de que o

² GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

³ Não podemos deixar de atentar aqui para a diferenciação, já salientada pela teoria da narrativa, entre “fluxo de consciência” e “monólogo interior”, termos usados indiscriminadamente às vezes, o primeiro termo mais ligado à tradição de língua inglesa e o segundo à de língua francesa. Uma das razões necessárias à diferenciação é o fato de o “monólogo interior” poder ser associado sem problemas a um discurso organizado, porém não pronunciado, equivalente, portanto, a um solilóquio não falado. Trata-se, pois, de uma forma narrativa já bem antiga, conforme aparece anotado em SCHOLLES, R. & KELLOG, R. *The Nature of Narrative*. Londres, Oxford University Press, 1976. Dessa forma, não necessariamente o fato de a narrativa ser constituída pelo “monólogo interior” garante que ela seja abrangente o suficiente de modo a abarcar a representação do fluxo da consciência, termo reservado por Scholes & Kellog “para designar qualquer apresentação na literatura dos padrões de pensamento humano que sejam ilógicos, não gramaticais e principalmente associativos”, podendo ser estes “falados ou não falados”. Segundo essa teoria, portanto, pode haver a representação do “fluxo de consciência” sem que haja necessariamente “monólogo interior”. Assim sendo, o termo “fluxo de consciência” surge para designar não apenas a representação do pensamento linear e lógico, organizado, mas sobretudo para dar conta da representação de estados de subconsciência, inconsciência ou até mesmo de patologias mentais, tais como delírios. No caso da obra em questão o “fluxo de consciência” é aí introduzido pelo “monólogo interior”, do tipo daquele que corresponde a estados de consciência pré-verbais”, e é “apresentado de forma truncada, ou caótica, ou meramente associativa”. Cf. CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência – questões de teoria literária*. São Paulo, Pioneira, 1981.

ambiente do sótão, do qual a personagem referida podia desfrutar agora, sempre fora de domínio restrito de seu pai, o acesso a ele sempre fora proibido aos demais da família. A narrativa evolui, daí em diante, a partir das relações não lineares que Maria Clara faz entre as descobertas dos segredos do sótão e as lembranças dos fatos pertencentes à história de sua família, mesmo aqueles que sabemos não poder ter presenciado.

Com o desenvolvimento da narrativa vamos tomando conhecimento dos detalhes do episódio do sótão simultaneamente aos acontecimentos referentes ao período em que o pai da narradora encontrava-se internado devido a graves problemas cardíacos. É, portanto, justamente no momento em que seu pai está no limite entre a vida e a morte que Maria Clara tem a real e primeira oportunidade de conhecê-lo. Este conhecimento acontece, portanto, no mesmo ritmo em que o leitor vai tomando consciência da história da família através de lembranças longínquas somadas a narrativas de acontecimentos mais recentes. Aos poucos a árvore genealógica da família vai se delineando, mas apenas de um lado, o da mãe Amélia, que é retratada de início juntamente com o marido no hospital. Ficamos sabendo, aos poucos, que a casa em que Maria Clara vivia com os pais em Estoril pertencera já aos avós, de família abastada e tradicional. As lembranças da narradora nos mostram que o avô, um general reformado, gastava o tempo de sua velhice jogando xadrez com o primo tenente Hernâni. A avó Margarida também passara grande parte de sua velhice envolvida pelo vício do jogo no Casino de Estoril (local em que viria a morrer acometida por uma embolia), esta, quando não recebia algum dinheiro da fiel governanta Adelaide (que a chamava carinhosamente de “Menina”), penhorava as jóias para sustentar o jogo.

A figura do pai, central desde o início da obra, nos é mostrada com um certo tom de mistério, o que é fruto, na verdade, do distanciamento deste em relação à família e em especial às filhas. Ríspida, apagada, seca, esta é a imagem do pai, que descobrimos já tardiamente chamar-se Luís Filipe. Figura alheia ao convívio familiar e, de certa forma, resignada com o fato de ocupar o segundo plano na hierarquia familiar que sempre fora encabeçada pela avó, pelo menos enquanto dispunha do vigor da juventude. Tal resignação, contudo, parece ser condição para a existência de uma sua vida paralela, uma certa clandestinidade é revelada quando ficamos sabendo que recebia em seu escritório pessoas suspeitas em negociações secretas. Descobrimos, juntamente com Maria Clara no sótão, o teor de tais negócios quando esta encontra um baú repleto de extractos de banco e telegramas referentes a compras de armas. Luís Filipe tinha como ocupação principal vender armas a pessoas suspeitas, contudo, nada mais sobre este fato é esclarecido. Óbvio, pois o que o leitor deve saber é apenas o que a filha Maria Clara sabe ou vai descobrindo sobre o pai.

Ao longo de seu fluxo de consciência percebemos que Maria Clara sempre soube sobre seu pai apenas aquilo que sua mãe acreditava, ou fingia acreditar, ser a verdade a respeito do marido, “verdade” que sempre fora sentenciada à filha pela seguinte frase: “- O teu pai não tem família nunca teve família” (pág.32). Tal verdade, contudo, começa a ser desfeita, e aí reside o polo de tensão da narrativa, quando Maria Clara descobre no sótão um brinquedo de criança, um cavalo de pau, que avalia ser muito barato para ter pertencido à mãe dela, junto a este brinquedo, “dúzias de cadernos com páginas escritas numa caligrafia antiga” (pág.31). Encontra também uma velha foto de um garoto de óculos em cima de um cavalinho de pau, garoto que reconhece ser parecido com a rapariga e consigo própria. Outra revelação, outra foto antiga, um homem já velho ao lado de uma rapariga, que pela idade de ambos aparentava ser filha dele, junto aos dois o menininho de óculos sentado no colo da jovem. Na foto a inscrição “A Adelaide com o Luís Filipe no colo”(pág 36). Cai a “verdade” começa a revelação angustiante da misteriosa vida de seu pai.

Aos *flashes* de cenas no hospital (a seção de cuidados intensivos, a operação de seu pai, a preocupação de sua mãe e de sua irmã) e às cenas rememoradas do quotidiano familiar, somam-se os passos da investigação solitária realizada por Maria Clara no sótão. De forma desorganizada os fatos e histórias paralelas das personagens vão se somando de modo a construir um sentido para o mistério mantido em suspenso, o ritmo da narrativa lembra, em certos momentos, o dos melhores romances policiais. As frases indagadoras de Maria Clara são registradas de modo desconexo, pressiona a mãe para que lhe dissesse a verdade (“Teve algum irmão mãe?”/“A Adelaide teve filhos?” - pág. 38), contudo, depois de suspeitar que Adelaide fosse irmã de seu pai, o homem mais velho da foto o pai de ambos, descobre outros documentos reveladores de que a empregada era, na verdade, mãe de seu pai e aquele senhor idoso da foto o pai de seu pai, seu avô, portanto.

Com o desenrolar da narrativa, é nos revelado o fato de que seu pai fora fruto de uma relação “clandestina” entre a Adelaide, ainda jovem, e um velho professor já casado, que tem sua profissão denunciada pelo nódulo de giz na lapela de seu paletó. Os fatos referentes a esse relacionamento aparecem inseridos no próprio fluxo de consciência de Maria Clara, portanto, os pensamentos do velho professor surgem ao leitor pela personagem que detém a voz narrativa inicial da obra, nesse momento o texto aparece em itálico. É por essa via que enxergamos a perspectiva do velho e pobre professor que se encontrava duplamente impossibilitado de se relacionar com a jovem Adelaide, por um lado pela sua própria família, por outro pela família do general, para a qual aquela trabalhava:

se lhe oferecia um cachecol ou uma garrafinha de essência recusava, devia ter cachecóis e garrafinhas de essência só que mais caras e de mais luxo na casa onde descobri que trabalhava, écharpes de seda, águas de colónia francesas, o chofer fardado a arear o automóvel, apoiei-me nas grades do portão e o chofer

- Já temos pedintes que cheguem vá-se embora talvez a rapariga desdenhasse de mim por não ser rico e se desdenhava de mim

(...)

qual o motivo de visitar-me aos domingos, se não fosse casado, se o reumático da minha mulher melhorasse, se não tivesse sessenta e sete anos e uma neta órfã, quantas vezes dei por mim a pensar nela distraído do jornal, quantas vezes espreitei a moradia dos patrões na esperança de encontrá-la, não queria falar-lhe nem que estivesse comigo, apenas ver-te por um segundo que fosse
(pág.79)

Antes mesmo de serem revelados a nós leitores mais detalhes a respeito do relacionamento entre Adelaide e o professor, como, por exemplo, o momento da descoberta da gravidez da jovem empregada, há uma situação narrativa crucial em termos de desenvolvimento do enredo, que sobrepõe o momento de uma revelação proporcionada pela descoberta de mais uma foto anotada e a cena em que possivelmente (não podemos ter certeza disto) Maria Clara adentra ao quarto de hospital em que seu pai estava internado e o pressiona exigindo explicações a respeito das descobertas que fizera. Tal passagem é particularmente interessante para discutirmos o processo peculiar de construção narrativa de Lobo Antunes:

mais fotografias num caderno, o velho, a filha, o rapazinho agora de nove ou dez anos a segurar um balão com a expressão da Ana ao zangar-se comigo, um grito de raiva a aumentar-lhe a boca, a beleza que me fazia sofrer e eu odiava, o cabelo loiro e o meu quase preto

- Repara como a miúda é branca comparada com a irmã parece uma estrangeira

o vestido sempre sem rugas, as botas engraxadas, o último retrato. Solto, era do velho sozinho na amargura dos cães e a lápis

uma caligrafia que não encontrara ainda

O meu pai dois meses antes de

exactamente assim

O meu pai dois meses antes de

como se quem escreveu achasse supérfluo terminar a frase limitando-se a juntar-lhe uma página de jornal com uma participação de morte que não referia parentes, só apelido igual ao meu

ou o meu apelido, ou o apelido que herdei dele, levar a página de jornal à clínica e no caso da minha mãe e Ana não

estarem

- Tire-me isto a limpo por uma vez na vida fale comigo e tire-me isto a limpo

a mão do meu pai no botão de convocar as enfermeiras, um som de grilo lá fora, uma cabeça projectada para nós num impulso de cuco, o piar de metal

- Diga senhor doutor

há pássaros assim que fazem vénias e bailam

- Diga senhor doutor

se encerram na gaiola a estalarem a porta, o meu pai para o cuco

- Quero essa senhora imediatamente na rua

convencido que despedia a minha mãe, o advogado, o jardineiro, o chofer que lhe temiam os silêncios, a demorar-se no botão visto que o som lá fora, a designar-me por fim com o desprezo do dedo

- Quero essa senhora imediatamente na rua (pág.s 47-48)

A longa citação do texto de Lobo Antunes, obedecendo inclusive à disposição original das palavras na página, justifica-se pelo fato de servir de amostra para uma análise textual que pode funcionar como base para uma discussão a respeito da peculiaridade desta obra. Em momento algum de nosso texto nos referimos ao presente livro de António Lobo Antunes como sendo um romance, reservamos o uso deste termo pois pensamos que a forma em que se mostra construído traz alguns elementos novos que incrementam uma discussão já corrente a respeito da literatura contemporânea que é o problema da delimitação do gênero romanesco⁴. Não bastante a intrigante classificação que se subscreve ao título, “poema”, na folha de apresentação do volume, pensamos que o tipo de narrativa que Lobo Antunes constrói, cujo trecho acima é bom exemplo, escapa de fato das tradicionais definições que a teoria literária nos dá de prosa romanesca, ou de romance. Até as teorias em que reconhecemos um esforço maior de abertura no sentido da diferenciação dos gêneros, tal como a de Northrop Frye⁵, que tenta criar uma classificação e uma taxionomia da ficção narrativa baseando-se no conceito de “formas contínuas específicas”, parecem insuficientes para dar conta do tipo de arte narrativa criada por Lobo Antunes. Dar cabo à discussão a respeito da pertinência ou não de classificar a obra como “poema”, tal como aparece, acreditamos não ser cabível no

⁴ A problemática do gênero romanesco (de sua essencialidade, de sua sobrevivência ou não em manifestações literárias contemporâneas) tem sido matéria para vários estudos. A título de exemplo poderíamos citar um ensaio que pretende recolocar a discussão a respeito do gênero a partir da obra de Lukács, *A Teoria do Romance*. Trata-se da seguinte obra: FEHÉR, Ferenc. *O Romance Está Morrendo (Contribuição à Teoria do Romance)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

⁵ FRYE, Northop. “Formas Contínuas Específicas – Ficção em Prosa”. In: *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Usp&Cultrix, 1973.

momento. Contudo, há dois dados textuais, possíveis de serem verificados na amostra transcrita acima, que nos permitem dizer que tal narrativa distancia-se da prosa narrativa romanesca tradicional e aproxima-se da forma poema. O primeiro dado consiste na descontinuidade evidente da forma narrativa, o que faz com que tal obra escape das definições propostas por Northrop Frye; nesse caso o termo “específicas”, formulado pelo teórico como uma espécie de conceito curinga, não funciona pois o problema está na idéia de “formas contínuas”. O segundo dado, que talvez seja a causa do primeiro (mais evidente), é o fato de a coesão textual da narrativa não ser assegurada pelos recursos da prosa, mas sim aproximar-se mais do tipo de coesão característica de um poema em versos. A textualidade da narrativa não é garantida pela presença de conectivos, tal como ocorre na prosa, no caso do texto de Lobo Antunes a coesão é seqüencial, seja ela parafrástica (quando na progressão do texto utilizam-se procedimentos de recorrência de termos, de estruturas sintáticas, fonológicas) ou frástica (quando a progressão do texto é garantida sem a recorrência estrita de termos, estruturas, mas permitindo a manutenção do tema por meio do estabelecimento de relações semânticas entre os segmentos do texto)⁶. No trecho citado podemos notar a seqüenciação frástica, por exemplo, quando encontramos tais palavras em seqüência: cuco, pássaros e gaiola. Para a narrativa do tipo que constrói Lobo Antunes é fundamental o modo como são distribuídos os períodos, as frases, as falas, as sílabas no espaço da página, pois o ritmo de leitura do texto não é o contínuo da prosa, com suas passagens e caminhos delineados, marcados fisicamente, de modo concreto pelos liames textuais, mas sim o ritmo descontínuo do texto versificado de um poema.

Acreditamos que essa forma narrativa burilada por Lobo Antunes favorece inclusive a matéria objeto de sua representação artística que é o fluxo de consciência. Nesse sentido, a forma narrativa torna-se a própria representação dos traços descontínuos e aparentemente desorganizados do fluxo de consciência. Nele, uma palavra, um cheiro, ou seja, as percepções sinestésicas podem gerar cadeias de pensamentos que vão se interligando sem que haja uma conexão aparente entre os mesmos. Desse modo, a narrativa de Lobo Antunes constituir-se-ia numa espécie de *mimese* do cone bergsoniano da memória em funcionamento. Por essa via, poderíamos dizer que tal narrativa consegue adequar a sua forma ao seu conteúdo, ou melhor, a autenticidade do conteúdo que é aí representado é dependente direta da forma como se mostra organizado verbalmente. Ou seja, os limites entre forma e conteúdo tornam-se mais tênues, mais difíceis de serem delineados.

⁶ Cf. KOCH, Ingedore Villaça. *A Coesão Textual*. São Paulo, Contexto, 1993.

Ao final do penúltimo capítulo da primeira parte há uma passagem particularmente interessante em que Maria Clara descobre um documento de batismo e o descreve minuciosamente salientando a importância das rasuras dotadas de significados existenciais:

com o nascimento do meu pai, o nome do professor no
lugar do pai e no sítio da mãe um tracejado vazio (...)
restos de palavras a lápis que o professor ou o meu pai
apagaram, calculo o movimento da borracha pelas aparas que se
colavam às dobras, o meu pai com o pai dele, (...)
(...)
no estado civil do professor o funcionário
Casado
E depois uma rasura e a seguir
Viúvo
E não foi o funcionário quem emendou
Viúvo
a palavra mais veloz, a tinta mais recente, a caneta do meu pai
Viúvo
a minha mãe, a Ana e eu diante do guisado frio e a borracha
a garantir que não tinha família, a caneta depois de riscar o
Casado
tentando copiar o funcionário
Viúvo
(pág.69)

À descoberta da verdade Maria Clara reage clamando pela ignorância, implora solitariamente pela não verdade, pelo desconhecimento confortante que regulamentara o *status quo* familiar até então. É por isso que em determinado momento a voz narrativa parece implorar pelo apagamento total da palavra reveladora e luminosa: “se o meu pai me emprestasse a borracha, se esfregasse com força e pudesse apagá-la” (pág. 69). Poderíamos pensar, portanto, essa dolorosa mas necessária revelação do mundo à Maria Clara, em paralelo ao que é sugerido pelo trecho bíblico que abre a primeira parte do livro e que deve, de algum modo, nortear o seu entendimento. Trata-se do trecho do Gênesis em que há a narração da criação do mundo, em especial a do primeiro dia, em que Deus sobrepõe a luz às trevas e à primeira dá o nome de “dia” e às segundas “noite”. Analogamente, poderíamos dizer que esta primeira parte retrata, sobretudo, o *Fiat Lux* do mundo de Maria Clara proporcionado pelas revelações acima anotadas, responsáveis por uma sua nova mundividência. Ou seja, trata-se, na verdade, da representação da criação do mundo, do mundo ao qual está circunscrito a voz narrativa.

Essa voz narrativa, que na primeira parte do livro parece ser mais facilmente delimitável pelas marcas lingüísticas do discurso, passa a se tornar mais volátil na segunda seção da obra, que por sinal é introduzida pela narração

bíblica do segundo dia da criação em que Deus propõe a existência de um firmamento que separasse as águas inferiores das superiores, ao qual dá o nome de *Céu*. A introdução desse novo plano denotativo de uma superioridade que se estabeleceria em contraposição à materialidade da terra pode servir de pista para o entendimento da dita volatilidade da voz narrativa, que tem seus traços distintivos rarefeitos, havendo uma alternância, às vezes não facilmente perceptível, entre as *eu-origines fictícias*⁷ dos discursos. A dita pista residiria, portanto, numa possível representação da comunicação entre o mundo material terreno e o mundo espiritual celeste, essa comunicação seria garantida por essa alternância, ou sobreposição, de vozes narrativas. Tal sobreposição, por conseguinte, chega a ultrapassar a simples comunicação simbólica entre o plano terreno e o espiritual, mas sugere, na verdade, a representação de algo sobrenatural. A comunicação espiritual beira, em certos momentos, a possessão fantasmagórica quando nos damos conta de que a voz narrativa de Maria Clara passa a assumir o ponto de vista da já referida neta órfã do velho professor, pai de Luís Felipe: “no tom de quem dorme um sono alheio, o cheiro do tomilho que plantaram na semana passada a varrer sem piedade o meu cheiro, nunca estive aqui, sou uma intrusa, moro em Alcabideche ou em Birre, tornei-me a neta órfã/ Leopoldina?! perdida sem encontrar o vestíbulo numa moradia de ricos, alguém respira por mim/ não eu” (pág.101). A partir disso a voz que ora era de Maria Clara passa a ser a de Leopoldina e isso é problematizado a tal nível que chega a haver, em certos momentos, uma estrutura dialógica confrontando ambas as vozes e colocando em dúvida as próprias informações até então relatadas pela voz narrativa de Maria Clara:

(...) fazer

a mala às escondidas, esperar que o táxi chegue, ir-me embora sem olhar a esfinge nem a Maria Clara na cadeira de baloiço do sótão a fabricar-me um passado, julga que me conhece, que destina o que penso, que não Alcabideche nem Birre, explicar-lhe que se engana, não me chamo Leopoldina, o meu avô não é o pai do seu pai dado que o seu pai, como garante a senhora debruçada para um colchão de hospital a conversar com uma pessoa que não distingo, nasceu sozinho e não teve família, (...) (pág.108).

Cinco páginas adiante, no capítulo oitavo, Leopoldina deixa de ser a primeira pessoa para ser tratada em terceira pessoa pela voz de Maria Clara:

por um instante imaginei que a Leopoldina e no instante a seguir que idiotice a minha imaginar que a Leopoldina, nem sonha onde moramos, nunca ouviu falar de nós, deve ter

⁷ Cf. HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986. (pp.68-69)

morrido há séculos e ainda que soubesse onde morávamos e ouvisse

era impossível que ouvisse

falar de nós em Alcoitão não se atrevia a aproximar-se do muro por receio das criadas, dos guardas, dos polícias que obedecem aos ricos e nos enxotam com ameaças de esquadra, a Leopoldina, o fantasma de um nome confinada aos armários, às arcas, aos objectos embaciados de pó, a compras modestas na farmácia, no talho, semanas atrás de semanas na casa de Alcoitão (...) (pág.114).

Ainda a propósito dessa superposição de mundos, nós leitores somos conduzidos ora ao tempo e espaço da infância de Luís Filipe, que crescera juntamente com a neta órfã Leopoldina, ora participamos das impressões e conclusões desencontradas de Maria Clara. Nesse movimento oscilatório, ficamos sabendo, por exemplo, que a filha do velho professor, mãe de Leopoldina, a abandonara depois da morte de seu marido, em nome de uma aventura amorosa, deixando-a aos cuidados do avô, o velho professor que já sofria com a invalidez da esposa e como se não bastasse passara a ser responsável por aquele que apresentava como sendo afilhado, e não como sendo o seu filho tido com a jovem (Adelaide) do retrato, que aparentava ter idade para ser sua filha. A mãe fugitiva de Leopoldina, em certos momentos denominada Idalina, aparece representada como alguém muito simples, de modos humildes e de pouca cultura tendo em vista a transcrição em itálico de alguns manuscritos destinados à revelação de seu estado de perturbação mental: “Estou muito esquecida e irritada conforme vou pensando vou escrevendo para o Senhor Doutor poder fazer um resumo da minha doensa” (pág. 117).

Sáímos da segunda parte da obra com mais dúvidas do que esclarecimentos a respeito das descobertas de Maria Clara, as novas informações nela vinculadas contribuem mais para a incerteza do leitor do que para o esclarecimento dos caminhos narrativos e do enredo da história da saga familiar que vai sendo recuperada pela voz narrativa que iniciara a obra.

No que se refere à terceira parte da obra, se há um tema comum, que possa servir de liame ao que aí é narrado, diz respeito à velha questão do ciclo vital (recuperada posteriormente na epígrafe da seção cinco do livro) que propõe como termos dependentes a vida e a morte. Tal tema pode ser apreendido, de início, a partir da narração bíblica do terceiro dia da criação divina, em que vemos retratadas a separação e nomeação da “terra” e do “mar”, bem como a representação da reprodução da vida: “Deus disse: ‘Cubra-se a terra: ervas que contenham semente e árvores de fruto dando à terra, segundo a sua espécie, frutos contendo semente’ e assim se cumpriu. A terra produziu verdura: ervas que continham semente, árvores dando, segundo a sua espécie, frutos contendo semente e Deus viu que era bom.” (pág.155).

A questão da reprodução relacionada à idéia de morte é bastante patente quando entra em cena a imagem decrépita do pai equilibrando-se na corda bamba de seu resquício de vida. A descrição do estado terminal de Luís Filipe nunca deixa de ser somada à idéia de vida, é por isso que a imagem desta personagem é associada à imagem de uma folha que cai ao solo para servir de fonte à vida. A analogia entre uma folha seca e Luís Filipe mostra-se bem patente no seguinte trecho em que o leitor é levado a acompanhar o olhar desta personagem:

o meu pai soltou-se da lâmpada do tecto em busca da minha
mãe ou então era a mim, à Ana, à Adelaide que tentava ver, se
calhar o professor, se calhar a inválida, se calhar alguém oculto
nos armários do sótão numa carta que eu não lera ainda, a minha
mãe de palma sobre o ombro deitado em oscilações de folha
o cuidado das folhas
as olaias por exemplo
pensando onde cair
- Luís Filipe
quase alcançando o chão, afastando-se, regressando,
sumindo-se com um sopro de vento para além do muro
a certeza de deixarmos de viver um dia (pág. 159).

É nesse momento que a temática bíblica assume uma forma poética, evidenciando novamente a característica *sui-generis* de tal obra, que constitui o fato de afrouxar os limites entre prosa e poesia, neste caso em específico é interessante notar a possibilidade de estabelecimento de uma dupla relação sintática entre o verbo no gerúndio “alcançando” e os termos antecedentes “Luís Filipe” e “as olaias”. Essa possibilidade permite entendermos os dois termos que precedem o verbo como sujeitos da ação, por conseguinte, garante a já assinalada analogia entre tais termos.

Circunscrita à temática da relação morte e vida, a narrativa constante desta terceira parte do livro explora ainda várias vezes a descrição da decrepitude agonizante da personagem Luís Filipe, que se constrói a partir de uma estrutura dialógica que contrapõe a voz narrativa de Maria Clara à voz de seu pai. É dessa forma que discute hipoteticamente sobre o eufemismo aplicado à idéia de morte “tanto faz chamar-lhe bruma como nevoeiro ou morte, custa menos chamar-lhe bruma ou nevoeiro do que morte não está de acordo pai?” (pág. 200). Em seqüência a esses momentos narrativos que retratam o período de espera da morte, temos a descrição do funeral e do enterro de Luís Filipe. Curiosamente, em certo momento posterior, a voz narrativa deixa de ser a de Maria Clara e passa a ser a do próprio pai morto, há a descrição das impressões deste como se vagueasse pela casa da qual recentemente fora levado. Apesar desta mudança de voz narrativa, a estrutura dialógica se mantém, só que a

polaridade é invertida; agora, é a personagem Luís Filipe que se dirige a Maria Clara, tal como na passagem em que procura descrever à filha o momento de seu encontro com a morte:

como se eu fosse falar murmurando palavras que
terminavam sempre numa interrogação vaga, a Maria Clara
ainda me segurou a mão, ainda chamou
- Pai
ainda me pediu que ficasse convosco mas não podia
filha, não podia, porque a velhota pegou no lenço
molhado e ao dizer o seu nome mo desdobrou na cara. (pág. 213)

A problemática dessa intrigante e, aparentemente, inexplicável alternância da voz narrativa que se mostra freqüente ao longo da obra e que instaura muitas dúvidas deixando o leitor sem um norte para seguir num seu entendimento, justamente pelo fato de constituir discursos e histórias conflitantes e até contraditórias, parece ser incrementada na quarta parte do livro. É nesta seção que nos são dados alguns indícios mais concretos de que a voz narrativa inicial, da personagem Maria Clara, seria característica de um indivíduo deslocado de sua sanidade mental, que poderia construir histórias fantasiosas a partir de uma realidade pré dada, assumir outras personalidades (fenômenos sintomáticos da histeria caracterizada por Freud, por exemplo), ou até mesmo assumir outras identidades.⁸ O problema é que nesta situação a realidade pré dada nunca chegaria até nós leitores, pois estaríamos sempre fadados à condição de reféns da interpretação ou deturpação daquela realidade por parte do discurso camaleônico da personagem detentora da voz narrativa. Esta interpretação parece ganhar pertinência, por exemplo, na passagem em que Maria Clara faz referência a um divã num momento em que se esforça por organizar seus discursos desconexos sobre reminiscências de acontecimentos de sua família que não sabe ao certo se são lembranças suas ou delírios: “já não tenho certeza (...) de maneira que talvez tenha inventado, não sei se reparou mas invento tanta coisa quando falo consigo, preferia que julgasse que invento por meter-me impressão este divã com um lenço de papel no travesseiro, este aperto de mão ao pagar-lhe, estes apontamentos no bloco,...”(pág.271). Esta estrutura dialógica que representaria uma interlocução entre Maria Clara e o seu analista é reforçada no capítulo dezenove, também constante da quarta parte do livro:

⁸ Uma constatação deste teor pode ser corroborada, inclusive, pela citação de abertura do livro que antecede as dedicatórias: “Los locos van libres por las salas y pasillos o por las habitaciones de los hombres, sin que ello inspire el menor recelo de evasión o desorden. Incluso algunos de ellos, pertenientes a familias distinguidas, acompañan a las visitas, hacen los honores de la casa. Guardan las más suaves formas de cortesía y buena educación.” *In*: Ullesperer, “Historia de la Psicología y de la Psiquiatría en España”, 1854. Cf. ANTUNES, António Lobo.

Do trabalho do meu pai não sei nem quero saber: o que
lhe disse no último dia
o senhor chama-lhe sessões, isto é quarenta e cinco
minutos de silêncio duas vezes por semana, de quando em
quando uma pergunta, nunca uma opinião, uma pergunta e
apontamentos no bloco, o que lhe disse no último dia foi uma
brincadeira, um descuido, bem lhe expliquei que invento o
tempo inteiro, a minha mãe não é assim, a minha irmã não
é assim ou são e não são ao mesmo tempo e depois de me ir
embora separe a verdade da mentira e entenda embora o imagine
a jantar na cozinha, a palpar o pescoço no receio de gânglios, a sua
mulher a ralhar com um filho invisível que não larga o telefone (pág. 275)

Esta questão da relação entre verdade e mentira, fadada aos limites do discurso humano que serve de fronteira entre o mundo das idéias e o mundo empírico e que contraditoriamente mostra-se aos estudiosos da mente como o único meio de acesso a ela ao mesmo tempo em que se transforma também na única e maior barreira, parece refletir simbolicamente o que a citação bíblica de abertura desta quarta parte do livro propõe a respeito da criação do sol e da lua. A proposição da existência de “luminárias no firmamento do céu”, obras divinas do quarto dia da criação, além de surgirem como reguladoras do “tempo cósmico” pois serviriam “de sinal tanto para as festas como para o dias e os anos”, representariam a constante presença de Deus no mundo, através da permanência contínua de sua luz, fonte geradora e mantenedora da vida, tanto no dia quanto na noite. No entanto, apenas uma destas luzes é verdadeira, a do sol, a outra não passa de uma luz forjada, de um reflexo. Por esse mesmo raciocínio é que a imagem do “lunar” é associada constantemente à idéia da mentira e do fingimento. Tomada simbolicamente, a figura do luar é entendida freqüentemente como sendo a representação da luz demoníaca que corrompe mas ilumina, a luz de Lúcifer (como o nome mesmo significa: o portador da luz) que é falsa, que não tem fonte própria e que só existe quando o sol já não está mais presente. É a luz exclusivamente das trevas, o luar constituiria o paradoxo da luz surgida pela negação da claridade primeira, divina.

Desse modo, considerando analogamente o luar e o discurso humano, ambos têm em comum o fato de serem constituídos essencialmente pela ambigüidade e contradição, pois ambos são, ao mesmo tempo, a ponte de acesso à verdade divina, à luz e à idéia, e a barreira natural que interrompe esse acesso. Da mesma forma que não temos acesso direto ao plano exclusivamente metafísico das idéias (que seria o verdadeiro) e sempre precisamos da intermediação do discurso (da linguagem), também não temos acesso diretamente à luz verdadeira divina (a luz do sol), pois o encarar diretamente esta luz resulta em cegueira: podemos contemplar a lua mas não o sol. Da mesma forma, o tentar encarar diretamente o mundo ideal resulta em

incompreensão: podemos contemplar o discurso (através da análise psicanalítica, por exemplo) mas não a idéia, a consciência ou inconsciência em si mesmas; o plano do metafísico (do abstrato, do espiritual ou mais próximo da verdade e, portanto, mais próximo do divino) permanece, enquanto estamos restritos aos limites da materialidade terrena, fadado à inefabilidade e à ininteligibilidade.

Este raciocínio conduz-nos, portanto, à epígrafe inicial de abertura de nosso texto, que desloca à questão do “Verbo” toda a problemática da origem do universo, representada pelas citações das narrações dos sete dias da criação do mundo retiradas do Genesis. Sete dias que correspondem a cada uma das sete partes que constituem a obra de António Lobo Antunes, as quais poderiam ser interpretadas metaforicamente como sendo o processo de criação do mundo de Maria Clara; processo este corrente no período correspondente ao tempo (salientado no início da obra como sendo equivalente a uma semana) em que seu pai permanece internado, volta para a casa para a recuperação e, em vez de recuperar-se, acaba por morrer. Nesse sentido, poderíamos interpretar o título do livro, “não entres tão depressa nessa noite escura”, num primeiro plano metafórico como sendo uma espécie de pedido, melancólico e inútil, da filha Maria Clara para que seu pai na morresse tão rapidamente sem desvendar os mistérios do mundo que acabara de criar para si. Nesse caso, “noite escura” estaria em equivalência direta à morte.

Contudo, se levarmos em conta a epígrafe inicial de nosso texto retirada do Evangelho de João que situa o início da criação do mundo (descrita no Gênesis) no “Verbo” divino, que seria a “Luz”, poderíamos entender essa “noite escura” do título não apenas como representativa da morte em si, mas sim de uma esfera em que o “Verbo” divino não se apresenta, nem pelo luar, pois trata-se de uma noite escura.

Nesse sentido, se no início tudo se fez pelo “verbo” e se, em que pese a analogia ao platonismo, o mundo do homem é um arremedo do mundo perfeito, logo o “verbo” humano também não passa de um arremedo do “verbo” divino. O homem, criado à imagem e semelhança de Deus para predominar perante os demais elementos da criação divina, tal como mostra a citação bíblica (pág. 379) que serve de mote à sexta e penúltima parte do livro, encontraria no seu “verbo” a via de possibilidade de exercício de sua imitação divina, seria por este que o homem exerceria a sua porção divina: a criação. Seria pelo verbo que o homem almejaria a construção dos significados para o mundo em que está inserido, mas seria também pelo mesmo que se veria impedido de chegar a uma verdade universal, divina. Na ausência de possibilidade de entendimento do “verbo” divino que antecede a criação, e pela restrição à limitação do “verbo” humano, o homem encontra-se fadado a conviver com o problema da interpretação, que estabelece as possibilidades (sempre frustradas) de se chegar

à verdade divina. Assim, o homem estaria fadado, na sua construção de mundo (que consiste na criação de significados), às verdades relativas da interpretação pelo “verbo” humano, que se constituiria na linguagem, no discurso; já a verdade absoluta estaria para sempre velada. A morte, portanto, não é apresentada nesta obra como uma possibilidade de desvelamento pelo possível conhecimento de Deus, mas sim um distanciamento ainda maior. Pois não se trata de sair do dia/luz (vida) para entrar na noite/escuridão (morte), mas sim sair de uma noite clara, iluminada pela luz forjada do luar, uma luz (verbo) que não é a luz divina (verbo divino) mas o reflexo imperfeito desta, a luz do luar: o verbo humano.

Essa problemática da criação humana pelo “verbo”, como imitação divina, parece ganhar maior pertinência quando adentramos à parte que finaliza a obra, a sétima, que coincidentemente é introduzida pela narração do sétimo dia da criação do mundo, quando Deus descansa. Essa seção da obra é particularmente interessante pois é nela que pela primeira vez a voz narrativa faz uma referência à construção da própria história que conta e, de certo modo, prepara o leitor para o final desta. O curioso é que não se trata de um estabelecimento de interlocução direta entre a voz narrativa, que seria a portadora da voz do escritor, e o leitor (técnica corrente inclusive em narrativas do século XIX, vide Machado de Assis). Mais uma vez vemos a representação de um solilóquio pois a interlocução estabelecida é auto-referencial, a voz narrativa pondera sobre a própria construção da narrativa quando fala de seu diário, alvo de registro de sua história:

Agora que eu estou no fim do meu relato tenho pena que acabe
sempre tive pena que seja o que for acabe
de modo que vou adiando o momento de retirar o diário da gaveta onde o escondi e me sentar à mesa que não pus ainda com a desculpa que o emprego me cansou, o empadão não descongela, o meu filho lá dentro, são seis horas e daqui a nada o meu marido de volta do escritório
- O que é isso Clara?
escrevo uma linha ou duas, apago, torno a escrever a não foi assim, não foi assim, um traço mais carregado por cima das palavras, como as palavras continuam legíveis um segundo traço demorado, muitos traços em xis e agora que a frase se não entende tentar decifrá-la porque afinal era assim, refazê-la na cabeça e perdi-a, procurar a ideia que deu origem à ideia e não consigo, apenas vagos rostos informes, a minha mãe se calhar, o meu pai certamente, guardar o diário no canto da roupa interior antes que a chave na porta, ... (pág. 467)

É interessante notar que o final da narração é adiantada, mas em se tratando de um diário isso chama a atenção pois esse tipo de narrativa não deve ter um fim definido, um momento certo de ser encerrado a ponto de ser previsível um seu fechamento. O diário não tem seus limites ditados por uma ordem interna tal como um romance, mas depende de um impositivo maior: o tempo físico. É nesse momento que podemos perceber que a veracidade da história contada por Maria Clara em seu diário escapa mesmo de seu controle, ela mesmo não dá mais conta dos limites entre o que seria da ordem de um relato verídico e o que seria inventado. Essa última parte do livro introduz novos elementos que incrementam as discussões anteriores a respeito das várias estruturas dialógicas que se mostram aparentemente desconexas ao longo da obra, pois nessa última parte reconhecemos uma nova instância da criação ficcional que é o diálogo estabelecido entre a voz narrativa de Maria Clara e as vozes das personagens que denomina e que integram os seus relatos. Na mesma medida em que caracteriza as personagens constituintes de sua narrativa também as questiona como que se pedisse ajuda a elas no processo de rememoração dos acontecimentos e, conseqüentemente, na construção da narrativa; em contrapartida, também dá a estas personagens direito de resposta. Trata-se, pois, de uma narrativa que recupera e problematiza, num outro nível, a questão da relativização do poder do criador sobre o mundo criado, questão, inclusive, já bem evidenciada na literatura contemporânea, como em Pirandello, por exemplo.

Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura parece tratar fundamentalmente do paradoxo em que está inserido o “verbo humano”, que só pode revelar um significado na medida em que omite vários outros. É a incerteza asfixiante da interpretação, única via humana de entendimento do mundo, que é representada pelo fluxo de consciência da personagem Maria Clara que ora aponta para uma verdade que logo em seguida será contrariada por uma outra verdade, também pertinente a esse mesmo contexto. Desse modo, a estruturação peculiar da narrativa não apenas constitui a *mimese* ficcional de um fluxo de consciência denotativo de incertezas e angústias, mas insere o leitor no âmbito dessas mesmas incertezas e angústias na medida em que não mostra um caminho seguro e nítido de interpretação, mas sim vários caminhos, e mesmo assim não muito seguros.

Essa relação entre angústia e interpretação remete-nos a uma tentadora analogia com a filosofia de Heidegger, mesmo sendo esta, devemos adiantar, tomada de um modo tão prosaico que, para os heideggerianos de plantão, resulte em algo totalmente outro que não filosofia, muito menos heideggeriana. Feitas as desculpas que nos libertam e permitem falar de Heidegger, vamos à questão.

Em *Ser e Tempo*, Heidegger propõe um caminho de compreensão do que entende por “ser em si mesmo” partindo da própria existência humana configurada pelo que chama de *dasein*, ou “ser-aí”. Seria a análise desse *dasein* a chave para o entendimento do “ser em si mesmo”, aquele que não seria delimitado pela relação de dependência do “ente” humano com outros “entes” mundanos. Grosso modo, Heidegger começa sua análise delimitando aquilo que seria entendido como a forma de existência inautêntica do homem, que o desviaria do entendimento do “ser em si”. Esta não autenticidade seria condicionada pela mundanidade, que envolveria a seguinte problemática gradual: o homem, limitado pela facticidade de existir independentemente de sua vontade, é jogado no mundo e tendo de lidar com o porvir passa a constituir a sua existência sempre em prospecção, sempre como desafio de tornar-se o que deseja; é aí então que a sua vontade imperaria. Contudo, o homem, na medida em que faz parte da mundanidade, é engolido pelas necessidades e exigências da vida cotidiana, o que acarreta num desvio de seu “projeto de ser”, ou seja, o homem passa a alienar-se de si próprio, tornando-se um “ente” exilado de seu “ser”.

O único meio de redirecionamento do homem ao seu caminho de descoberta do “ser”, ou seja, de existência autêntica, seria o estado de “angústia”. Este estado destitui de importância os elementos da mundanidade, que aprisionam o homem ao seu cotidiano, libertando-o, pelo sofrimento, da traição cometida contra si mesmo, pois o homem passa a ter a consciência de que, enquanto “ser” existente, é um “ser” que se conduz para a morte. Diante dela, portanto, tudo fica sem importância. Perante o nada o homem poderá livrar-se da “angústia” ou retornando à alienação da mundanidade cotidiana, ou buscando a transcendência. Essa transcendência seria garantida, portanto, pelo contínuo projetar-se do homem sobre o mundo. Essa projeção constituiria o exercício constante do homem de colocar-se para fora de si na temporalidade, prendendo-se ao passado e projetando-se a uma existência futura. Essa inquietação resultante da própria condição temporal do homem é que o tornaria capaz de atribuir um significado ao “ser”. Contudo, o que garantiria ao homem um não esquecimento de si mesmo e a constante busca do “ser em si” seria a linguagem, não a científica ou filosófica, mas aquela que é capaz de criar, como o próprio nome indica, a linguagem poética, ou poesia. É nesse sentido que, para Heidegger (o segundo pelo menos), o “ser” habita a linguagem através da poesia.⁹

À luz de Heidegger, poderíamos entender a personagem-narradora Maria Clara como que inserida no estado de “angústia”, estado necessário à sua

⁹ Cf. NUNES, Benedito. *Passagem para o poético (Filosofia e Poesia em Heidegger)*. São Paulo, Editora Ática, 2ª Ed. 1992.

libertação e passagem à tomada de consciência de seu “ser”. Esta tomada é feita temporalmente e poeticamente pela redação de seu diário. Temporalmente pois tenta recuperar um sentido para o seu passado a fim de criar um significado para o seu porvir, poeticamente pois essa recuperação do passado não se refere apenas a um registro de memória, mas sim a uma criação também, como foi já anotado acima. A escrita de seu diário constitui um processo de libertação de Maria Clara do imperativo da mundanidade, isso se torna bem patente quando retrata o processo de escrita paralelamente à descrição das preocupações comezinhas do seu cotidiano familiar:

estou no fim do meu relato e tenho pena que acabe
sempre tive pena que seja o que for acabe
de modo que vou adiando o momento de retirar o diário
da gaveta e me sentar à mesa que não pus com a desculpa que
o emprego me cansou, o empadão não descongela, o meu filho
lá dentro, a desculpa que são seis horas
seis e doze
e daqui a nada o meu marido
- O que é isso Clara?
a chave na porta, eu sem tempo de me levantar, um
sopro no meu pescoço, a mãozinha
- Não faça isso não faça isso
que me rouba as páginas, se instala na poltrona de napa
a mover os lábios parágrafos fora ao longo do que não escrevi
ainda, do que escrevo neste momento com a caneta de somar as
despesas do mês e fazer a lista do supermercado, esferográficas
que perdem a tinta a meio de uma frase, eu em vincos zangados
no papel e os vincos são o meu pai a abrir e a fechar a gaveta da
cômoda (págs.480-481)

A iminência do final de seu diário, de seu processo de criação, resitua Maria Clara novamente no estado de angústia proporcionado pela insignificância dos imperativos cotidianos, bem como pela compreensão do homem como um ser para a morte. Quando descansa de sua criação, tal como propõe a epígrafe bíblica do início da sétima parte do livro, Maria Clara vê-se diante do nada novamente, cansada do mundo. No entanto, a inquietação permanece, a compreensão temporal de si ainda vigora a ponto de impulsionar uma sua necessidade de mudança de estado, de sair de si, de transcender. Bem representativo disso é o discurso de abertura do último capítulo do livro, que se repete continuamente: “Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo nenhum”(pág. 549). Nesse sentido, o título da obra, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, poderia ser reinterpretado, agora, como uma espécie de alerta que a própria Maria Clara faz a si perante o abismo do nada. O último trecho do livro constitui uma belíssima representação imagético-simbólica desse processo dialógico auto referencial (recorrente ao

68

longo da obra), que se constitui no mecanismo de contato entre os diferentes “eus” da personagem, que serve para contemplação e tomada de consciência de seu “ser”. Vale a beleza do trecho para finalizar:

(.....) Ligo a televisão. Não entendo o que se passa no ecrã mas continuo a ver. Uma menina sorri-me do aparelho. Infelizmente o sorriso dura pouco tempo. Se calhar nem sequer um sorriso. Se calhar sou apenas eu que necessito de um sorriso. Há momentos na vida em que necessitamos tanto de um sorriso. À falta de melhor toco-me com o dedo no vidro. (pág. 551).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, António Lobo. *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Foco narrativo e fluxo de consciência- questões de teoria literária. São paulo, Pioneira, 1981.
- FEHÉR, Ferenc. *O Romance Está Morrendo (Contribuição à Teoria do Romance)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.
- FRYE, Northrop. “Formas Contínuas Específicas – Ficção em Prosa”. In: *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Usp & Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo I e II*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- KOCH, Ingedore Villaça. *A Coesão Textual*. São Paulo, Contexto, 1993.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético (Filosofia e Poesia em Heidegger)*. São Paulo, Editora Ática, 2ª Ed. 1992.
- SCHOLES, R. & KELLOGG, R. *The Nature of Narrative*. Londres, Oxford University Press, 1976.