

Artigo Original

NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA E O ROMANCE DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

DON'T ENTER THAT DARK NIGHT SO FAST AND THE NOVEL OF ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Pedro Fernandes de Oliveira Neto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil

Resumo: Este ensaio crítico-interpretativo se desenvolve em torno de *Não entres tão depressa nessa noite escura* e examina duas questões e alguns desdobramentos: como esse romance se situa na obra de António Lobo Antunes, pela leitura dos seus aspectos formais, estruturais e temáticos, tais como o procedimento da narrativização, os movimentos narrativos e a recorrência do dilema do sujeito no tempo dos paradoxos terminais; depois, examina a funcionalidade de alguns elementos textuais, primando as relações com intertextos e paratextos compreendendo-os em pelo menos dupla função, a de índices da narrativa e a de sentidos para os conteúdos acessados na/pela tessitura romanesca.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; Romance; Estudos narrativos

Abstract: This critical-interpretative essay is developed around Don't enter that dark night so fast and examines two questions and some developments: how this novel is situated in the work of António Lobo Antunes, through the reading of its formal, structural and thematic aspects, such as the narrativization procedure, the narrative movements and the recurrence of the subject's dilemma in the time of terminal paradoxes; then, it examines the functionality of some textual elements, emphasizing the relationships with intertexts and paratexts, understanding them in at least a double function, that of narrative indexes and meanings for the contents accessed in/by the weave novelístico0.

Keywords: António Lobo Antunes; Novel; Narrative Studies

Em “Formas de representação da realidade portuguesa do fim de século XX nos romances de José Saramago e António Lobo Antunes”¹, texto-embrião

¹ O texto referido tem uma versão não-ampliada publicada nos Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em outubro de 2012. Ver referências.

para um estudo que aproximasse duas das obras mais significativas do entre séculos na literatura portuguesa, apontamos para as distinções quanto aos modos de construção da linguagem de um e de outro escritor. Dissemos que Saramago cata na linguagem ordinária o viço da oralidade e que em Lobo Antunes reside a capacidade de acompanhamento do travelling mental: uma linguagem surda que a uma só vez aspira dizer tudo. Essas considerações tinham em vista o romance *Os cus de Judas*, um dos primeiros das mais de duas dezenas de escritos desde a publicação de *Memória de elefante* em 1979. Fundado na experiência da Guerra Colonial, esses romances mais *Conhecimento do inferno*, editado um ano depois, constituem o que a crítica tem chamado de textos de autoaprendizagem¹ ou textos cujo pendore autobiográfico é sua principal matéria constitutiva² – mesmo tendo em vista, nas várias entrevistas³ oferecidas pelo escritor, que tal pendore seja material mesmo para aqueles títulos apontados como narrativas de invenção. Ressalva que nos remete a Alfredo Bosi (2010): toda obra literária tem, em maior ou menor grau, dados e acontecimentos que fizeram parte da vida do escritor, filtrados por sua fantasia criadora. Perspectiva essa que se alinha com a de Maria Alzira Seixo (2002) de quem sublinhamos ser, em geral, o peso da autobiografia numa obra literária algo secundário, ou ainda a perspectiva desenvolvida por Antonio Candido (2006) de que o componente estético comporta o social, bem como traz disseminado em seu interior o trato singular do artista.

O que dizíamos acerca de uma linguagem que aspira dizer tudo não se confirma apenas nos três livros até agora citados; está para o conjunto da obra romanesca de António Lobo Antunes. Em cada romance se renova

¹ Esta é uma observação construída por leitores como Ana Paula Arnaut, em seu António Lobo Antunes, um dos textos que julgamos mais coerentes para a leitura sobre o projeto literário do escritor português; em *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*, outro texto de Arnaut, essa compreensão é novamente retomada. A noção de ciclos é fundamentada pela crítica e pelo próprio escritor e organiza a obra pela recorrência temática; assim, existiria o ciclo de Benfica (*Tratado das paixões da alma, A ordem natural das coisas e A morte de Carlos Gardel*), o ciclo sobre o poder e sobre o exercício do poder em Portugal (*Manual dos inquisidores, O esplendor de Portugal, Exortação dos crocodilos e Boa tarde às coisas aqui em baixo*), o ciclo do silêncio (*O arquipélago da insónia, Que farei quando tudo arde?, Eu hei-de amar uma pedra, Ontem não te vi em Babilónia, O meu nome é legião, Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?, Sóbolos rios que não, Comissão das lágrimas, Caminho como uma casa em chamas*) etc.

² É um tratamento orientado pelo próprio escritor em várias entrevistas, mas estudado com certa atenção por parte diversa da crítica, como faz Norberto do Vale Cardoso em *A mão-de-Judas: representações da guerra colonial em António Lobo Antunes* ou como cita Agripina Vieira no texto “Uma voz que diz... o mal”, para o *Jornal de Letras*; para os autores, esses três primeiros romances formam um todo coeso de pendore mais autobiográfico.

³ Sempre que nos referimos de maneira solta sobre entrevistas é porque levamos em consideração a compilação organizada por Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes* (1997-2007): confissões do trapeiro, editada pela Almedina. Ver referências.

o contato com os volteios do acontecido, seja pelo uso da técnica da plurivocidade, seja pela composição dos movimentos de uma consciência perturbada por agarrar o possível fio exato do acontecido. No caso dos primeiros romances desse escritor há uma narrativa que se constrói à base da justaposição, em que o conteúdo da realidade interior se intersecciona com o da realidade exterior como um estágio de extensa bricolagem de formas linguísticas. Conforme compreendemos no referido texto, os níveis para determinação desse processo reduzem-se à própria construção frasal e estão além do experimentado em José Saramago porque descamba para reestruturação, não apenas da sintaxe do texto, mas da própria palavra, compondo, desse modo, uma extensa rede de neologismos, de metáforas, de marcas e de símbolos cujo nascimento pode ser oferecido pela compreensão das suturas e dos enxertos, conduzidos pelo romancista, como se a sua tarefa estivesse além do limite de narrar, mais precisamente, no instante de poetizar o narrado e de destituí-lo de toda e qualquer força normativa, ou como se contestasse pela violência da organização coisificada a unidade harmoniosa das categorias na narrativa tradicional. É evidente que esse exercício de subversão é visível no romance saramaguiano, mas António Lobo Antunes alcança o que fizeram outros romancistas de sua geração, que é aspirar o alcance de uma nova respiração para o discurso romanesco. A predisposição de uma consciência que destila os acontecimentos num fluxo ininterrupto, por exemplo, pode ser lida, desde já, como estratégia narrativa que busca um “pacto de realidade” do vivido com o ficcionado. A flutuação da voz narrativa e/ou da constante invasão de vozes externas ao processo interno de narrar fazem uma literatura que, à compreensão sintética do mundo, prefere o multiperspectivismo, isto é, não o compósito das situações, mas os seus elementos.

É já na gênese de sua obra romanesca que se desenvolve, portanto, uma voz narrativa diversa que se estenderá pelo interior, encontrando aqui seu melhor lugar e fragmentando-se até o limite do monólogo, ampliando os modos de composição dessa técnica para além do que fizeram James Joyce e William Faulkner, para citar dois exemplos entre os quais pode-se acrescentar comodamente António Lobo Antunes. Embora se prolongue no ciclo de autoaprendizagem um organismo mais ou menos linear, no sentido de que é possível determinar um conjunto de situações que interligadas produzem uma ordem cronológica dos acontecimentos, o que essas narrativas protagonizam é a complexificação do magma verbal e nem sempre se permitem alcançar a compreensão acabada do dito (procedimento que é alargado em obras como *Não entres tão depressa nessa noite escura*).

Se é verdade que a narrativa dos textos iniciais como *Os cus de Judas* pode ser tomada como exemplo claro do curto frágil limite que separa a linguagem poética da linguagem em prosa, é mais significativo, ainda, observar, depois da larga experiência com o sistema criativo, o escritor iniciar o desenvolvimento do que foi lucidamente designado por Ana Paula Arnaut (2009) em vários textos como mais um dos ciclos do romance antuniano: o da *contra-epopeia* – conceito cunhado pela estudiosa a partir do que o escritor designou como epopeia (*Explicação dos pássaros, Fado alexandrino, Auto dos danados, As naus*). O termo assim apresentado parece se unir pelo sentido ao conceito de *epopeia negativa*, designação proposta por Adorno (2003), na compreensão sobre os trânsitos do herói no romance moderno; afinal, a constatação de Arnaut (2009) é produto da observação do escritor sobre negação das características distinguidas por Aristóteles na Poética e reafirmadas por Bakhtin (2010) e Lukács (2009), embora possamos compreender com este último autor a relação tramada por António Lobo Antunes ao dispor lado a lado romance e epopeia. A forma interna do romance, pensa Lukács, é a “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (2009, p. 82), o que é, por conseguinte, não uma negação do épico propriamente, mas um retorno do épico se estamos diante de uma obra que tem como objeto “pôr a vida em cada livro” e a vida objeto da épica pode ser uma “unidade simbólica do destino humano em geral” (2009, p. 69). Isto é, não se verifica, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, para citar o romance principal ou um dos inauguradores dessa experiência romanesca da *contra-epopeia*, coincidências que igualem o romance ao modelo narrativo grego: nem a tradicional figura do herói desafiado/desafiante pelos/dos deuses, nem a participação deus-homem na ação, nem mesmo a ação no sentido estruturalista do conceito, nem o passado glorioso, nem a tradição enquanto modelo fixado, nem o distanciamento assumido pela voz narrativa em relação ao narrado, entre outros aspectos; mas impera a presença do indivíduo egocêntrico como centralizador da narração. Tudo é subvertido, tragado pelos liames da subjetividade produtora de um fundir-se linguístico e estrutural da objetividade narrativa com a criação poética; agora, ao prevalecer o império da subjetividade, tais *contra-epopeias* não trazem na marca estrutural do texto uma intercalação entre o épico e o lírico. Aquele sobrevive como reminiscência, porque o que tais romances executam é uma problematização da herança épica no romance. Nesse sentido cabe pensar – pelo termo ora sublinhado e pela maneira como esse autor constrói o romance – que prevalece no romance, aqui tomado como *modelo*, o que Ralph Freedman (1972) chama de *narrativa lírica*. Ao

invés da narrativa tradicional, de corte centrado na ação, em que o mundo exterior se constitui em seu objeto e logo para além do escritor e do leitor, aqui, encontra-se o mundo não como um universo formado pela ações, mas como o mundo formado pelo poeta/romancista, um universo reduzido ao ponto de vista lírico porque é marcadamente individual, centrado num *eu* e suas derivações constitutivas, tal como se iniciou proceder na chamada ficção do *stream of consciousness*.

Agora, é necessário sublinhar que, desde a trilogia inicial, a literatura antuniana aperfeiçoa esse gesto de narração e desenvolve uma predileção pelos sujeitos em fase de suspensão – “A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (Antunes, 2007, p. 113) – e pela destituição da história oficial, elementos fundamentais, para além da orgânica estrutural, para que o romance adquira as feições que adquire – “os mal entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como nos ensinaram a abordar qualquer narrativa”, observa. “E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam” (Antunes, 2007, p. 115). Já nesses primeiros romances, cujo tema é a Guerra Colonial ou o único ganho histórico, o fim da guerra (cf. Abreu, 2003), o escritor português articula a experiência individual com a construção de uma visão de mundo em desencanto ou uma posição-sujeito acerca de um contínuo estágio de decomposição dos valores humanos e no descrédito sobre a revolução histórica e social, nunca, de fato, realizada, em sua totalidade ou como as ideologias almejaram alcançar.

No caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, por exemplo, os momentos se diversificam, e ao invés de sacolejar uma linearidade temporal ou destrinchá-la em instantes delimitáveis, a narrativa se multiplica, desenvolve-se pelos apostos e pela variação dos níveis de narração; não se trata de uma ficção em vertical, mas em horizontal, tanto para o lado anterior ao narrado, o centro concêntrico, como para o lado posterior, de pendor imaginativo; ao invés de dar conta de períodos diversos que se entrelaçam, tais períodos são pulverizados ao limite de nunca termos certeza absoluta se existiram ou se são projeções de uma consciência, uma vez que estão a todo instante assumindo uma posição ora diversa ora contraditória ou diversa porque contraditória. Nos romances do ciclo de autoaprendizagem, por exemplo, os acontecimentos são derivações de um único ponto e se irradiam como metástase – nas contra-epopeias, de certo modo também, mas já não são linhas e, sim, pontilhados, vultos em dispersão por uma densa tela escura, como se os lampejos de um sonho e não um fluxo contínuo da recordação.

E agora que o meu pai morreu

(não morreu nada, dentro de um mês ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavanderia novo em folha no saco de plástico, logo que se retira do saco envelhece um bocado, os sapatos que engraxei sozinha, peúgas sem riscas, uma camisa apresentável)

hei-de encontrar uma camisa apresentável e obrigar a criada a passá-la como se deve ser sem duplicar os vincos

ajudamo-lo a vestir-se porque a operação enfraquece, a comida do hospital já se sabe, os vizinhos de quarto a chamarem constantemente a enfermeira e de manhã cedíssimo as empregadas da limpeza arrastando no corredor gargalhadas e esfregonas, brincar com ele, dar-lhe ânimo a ocultarmos as preocupações numa espécie de jogo feito de ralhos e mimos, trazê-lo ao automóvel de cadeira de rodas

– Depois deste trabalhão todo não quero que caia agora e me parta a perna

com uma dúzia de gérberas para as quais nem olhou, o ramo ali sozinho a escorregar das pernas, a minha mãe

a mão mais atrás à procura de gorjetas na carteira, o dinheiro avarento contado nota a nota, o médico numa surpresa de estátua (Antunes, 2008, p. 209).

Se em *Os cus de Judas* remonta-se uma queda do sujeito, o posicionamento da perda e a sensação resultante, misto de decepção, tristeza, nostalgia, resignação, no romance citado, o que se assiste é uma ampliação desses sentidos quase desconjuntados de um contexto histórico e enraizados tão-somente numa subjetividade; a ideia de representação, aqui em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é novamente filtrada pela visão de um eu em crise que constantemente inventa o que vê ou imagina ver, compreendendo que representar não é apenas uma transposição de campos estáticos do visto, mas um determinado modo de ver. O romance oferece uma pintura de natureza subjetiva; quase-sempre estamos introduzidos num extenso labirinto intimista, tomado pela tortura da impotência do indivíduo soterrado pela avalanche das circunstâncias.

Nos romances iniciais estávamos em contato com figuras desterradas, presas na sensação de não-pertencimento à terra (de origem ou a de

vivência colonial), a sensação “de se terem perdido naquele lugar e de não terem ainda conquistado lugar nenhum” (*Os cus de Judas*); noutros romances é o próprio mundo comum à extensão *favorável à destituição* dos sujeitos. Podemos afirmar que o tema da ruptura e da desagregação do sujeito – por experiências de via diversa – está entre as linhas principais da multiplicidade temática e mesmo estrutural da obra antuniana; “a segregação do indivíduo, a partição da terra e dos seres, a sua destruição e desagregação, a solidão e o desconjuntamento dos fios afectivos, culturais e narrativos” (Seixo, 2002, p. 300), temas referidos como “diversidades da escrita” antuniana, mas que podem ser lidos como matéria constitutiva na compreensão do sujeito, sua figuração, na literatura do escritor.

O mundo comum se mostra um habitat estéril e estranho aos seus habitantes. O escritor português condensa a objetividade histórica pela elevação do plano subjetivo. Nele, “as violentas imprecações que homem e terra, destino e usura, indivíduo e grupo”, termos de Maria Alzira Seixo (1984) sobre uma caracterização do romance inicial de José Saramago em “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)”, também são elementos prefigurados; a diferença é que sua elaboração é intermediada pela consciência individual, daí a decisão pela predominância dos tons líricos e pelos embates costurados, ora nos cruzamentos da memória, ora nos embates da consciência, como elementos que conseguem definir a transição do histórico reduzido a ação do acontecido para, tal como no conteúdo subjetivo, as vias do limitar e intemporal. A constante invasão da subjetividade (dos romances, há apenas dois cuja narração é sustentada pela terceira pessoa, *Fado alexandrino* e *As naus*) é uma clara compreensão do individual sobre o coletivo e uma marca da narrativa antuniana que nos leva a designar como uma ficção sobre a *con-figuração do et.*

Em António Lobo Antunes, a disposição em captar “a fruição das formas íntimas da sensibilidade” (termos de Auerbach, 2007) e “o uso transfigurador do pormenor” (termos de Candido, 1993) deixa logo notável a relação mantida com o estilo de escritas desde Marcel Proust (memória), Virginia Woolf e James Joyce (o discurso da consciência); aliás, sua obra se constrói daquilo que constitui obras fundamentais para a literatura depois de 1920, ainda que a matéria resultante esteja como uma marca única na produção literária contemporânea (cf. Real, 2012); é perceptível, por exemplo, a partir dos extensos corredores verbais e pela invasão de certo

⁴ Essa é uma questão que exploro melhor na tese *Figurações do sujeito em António Lobo Antunes e José Saramago*. O texto agora em desenvolvimento é, em parte, um recorte das considerações propostas neste trabalho. Ver referências.

tônus do maravilhoso, a modulação narrativa e o cruzamento dos registros temporais e ainda a linguagem destituída de pudor ou o desencanto do sujeito entregue a um estágio de profunda solidão, patente na escrita dos primeiros romancistas que aqui designamos, tudo traduzido num estilo que prima pelo estreitamento e não raro a confluência entre as técnicas da narrativa e as da poesia, o que possibilita o enforme de uma voz que aproxima e, por vezes, dilui as distâncias autor-narrador-personagem.

O subjetivismo na literatura de António Lobo Antunes é uma possibilidade de antirrealismo se formos pensar do ponto de vista do modelo tradicional; se alargarmos tal conceito, logo entenderemos que é outra maneira da ficção em deslindar seu exterior (cf. Zérafra, 1971). Sua propensão ao memorialismo, como é notório desde os primeiros romances, elege o anacronismo temporal, uma vez que coloca diferentes tempos históricos em confronto, ou mesmo os dilui seja pela elisão seja pela extensão, como necessidade em traduzir a relação conturbada que o indivíduo tem assumido com seu território e a História; uma vez compreendido isso, é sua vez de passar a desterritorialização de suas figuras já *constantemente desenraizadas* e estas entregues a um labirinto sem paredes, num tempo sem História, servem não para compreender psicologias tampouco especificidades do lugar português mas de criar consciências ou materiais subjetivos universais. Se num primeiro instante a voz em primeira pessoa cumpre o intuito de fidelizar as descrições do horror da História e ser denúncia dos tempos difíceis da guerra, de um passado cruel e prepotente, se a memória individual sobre o passado solapa a linearidade da escrita, mais tarde é o próprio descentramento dos sujeitos seja pela vivência de outros traumas que não os de natureza maior como a guerra, mas os malogros existenciais, a vida, a morte, os sentimentos de não-pertença, o estiolamento da família e das relações pessoais, a insatisfação ante o vazio do mundo, seja pela crise em todos os níveis sociais experimentada pela ruína de uma civilização no tempo dos *paradoxos terminais* (nos termos de Kundera, 2009). Trata-se de um tempo cuja compreensão sobre o homem e a existência se desfaz no impasse: a verdade e o sujeito, por exemplo, são agora forças relativas cujas fronteiras são imprecisas; a crise é uma permanência para subsistência do modelo dominante; o mundo é já um extenso aparelho burocrático; e o fim da civilização humana é sempre uma iminência. Sempre transformação em curso, falamos de uma era da incerteza e da surpresa permanente.

Definiríamos que a aproximação com o indivíduo e o trabalho de ordenação do mundo ficcional através do lugar subjetivo corroboram na elaboração de um exercício sobre a condição do sujeito na

contemporaneidade, drama que não deve ser reduzido pela via comum da compreensão dada ao termo pelo fato de estarmos diante de uma literatura intimamente ligada, através das correntes de iluminação existencial, à ideia de finitude dos modelos histórico-sociais dominantes – seu tema maior e de reflexão principal. Por isso, às narrativas de António Lobo Antunes *interessam* sempre a situação-limite. E nada é mais *limite* para o homem contemporâneo que a consciência da finitude. É assim que o tema da morte, por exemplo, uma das marcas principais de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Embora não estejamos mais diante de uma figura que anseia a todo custo estar no fim de tudo pela incapacidade de se assumir frente a existência (como ocorre em *Explicação dos pássaros*), é a morte do pai da protagonista, acontecimento nuclear, em torno do qual se organizam os movimentos da narrativa. A finitude se constitui na experiência produtora da *circunstância de ver/rever a vida toda*. Agora, é até possível admitir que este seja um romance cuja luta primordial do sujeito esteja na direção contrária da de protagonistas como o de *Explicação dos pássaros*, isto é, a tarefa mais longa e árdua é a de adiar a possibilidade de não mais existir. Não tem com isso nenhuma atmosfera positivista sobre a existência, tampouco se apresenta como um tratado pedagógico sobre a ação do não-apagamento do eu, conforme se possa acreditar com o primeiro sentido à vista para a sentença que intitula a obra.

Não entres tão depressa nessa noite escura é um enunciado com enunciador indeterminado: seria um imperativo do escritor com o seu livro para o leitor, o apelo para *entrar devagar no conteúdo narrativo* (pela sua estrutura ruminante e repetição de um tempo de treva e espera)? Ou da personagem-narradora para com ela própria, uma vez que o romance a flagra no contínuo refazimento de um diário, entre o exercício de analista do seu passado e do passado familiar? *Não entres tão depressa nessa noite escura* testemunha um indivíduo entregue a um profundo estágio de luto, solidão e espera - não sabemos se no percurso entre o internamento nos cuidados intensivos e a morte do pai de Maria Clara por um problema cardíaco ou se anos depois; a suspeita é que fiquemos entre esses dois tempos com certeza de que a personagem se encontra, tomada por esse entrelugar do tempo, enquanto busca compreender sua base familiar e esclarecer para si algumas interrogações sustentadas desde a infância. Entram nesse jogo de reminiscências o próprio Luís Felipe, a mãe Amélia, a irmã Ana Maria, a avó Margarida, a empregada Adelaide e uma série de figuras aleatórias do passado de cada uma dessas personagens. Contudo, Maria Clara não dispõe para sua *investigação* de nada

mais que os resquícios de memória, alguns registros como velhas fotografias e objetos encontrados numa visita ao sótão, onde o pai se refugiava nalguns domingos, onde ninguém mais podia colocar os pés, e um diário retomado de quando a personagem se dedicava à escrita na adolescência. Notamos Maria Clara ora diante dessas reminiscências do seu passado, ora numa releitura, reescrita ou retorno à escrita do diário, ora ainda nos diálogos do consultório onde faz acompanhamento psicológico. Cada vez que mais se aproxima dos enigmas do passado, mais se complexificam as situações. Isto é, a *espessa noite* está em toda parte.

É, por esse modo, um romance sem a natureza concreta da ação porque tudo é interceptado pela imaginação criativa da personagem; imaginação cujo gesto é *pura criação* uma vez que seu princípio nesse romance tem lugar no jogo inventivo, algo que mostra quando a narrativa flagra a personagem-narradora no diálogo interminável com os goivos, dotando-os de faculdade subjetiva. Não restam, além desses detalhes que pinçamos, qualquer certeza sobre os acontecimentos evocados; através de uma narrativa assim em suspenso, António Lobo Antunes entrega toda a responsabilidade de julgamento sobre os acontecimentos, mesmo sobre sua organização, e sobre as personagens, primeiro ao olhar de Maria Clara e depois ao nosso olhar, que ao penetrar nesse universo tentará cumprir o tratamento de remontá-lo, inválido procedimento, afinal, é o fluxo o movimento essencial: a não-durabilidade do acontecimento, sua dedução e incerteza.

A sentença que nomeia a obra não é apenas uma simbolização do signo da noite – isto é, *designatio* do luto, do fechamento, da clausura, do emparedamento da vida entre multitemporalidades; o título e outros elementos utilizados ao longo do romance servem para cerzir o que poderia resultar numa panaceia de situações ou o desfazimento da unidade textual. Pinçado de um poema de Dylan Thomas, “Do not go gentle into that good night”, o nome do romance acaba por permitir ao leitor uma visita necessária ao texto original, exercício fundamental para destrinçar alguns dos sentidos úteis no funcionamento do texto antuniano. E não seria blasfêmia dizer numa relação entre os dois textos (para um romance que o próprio autor denomina, ironicamente, poema) que *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o romance, é uma *narrativização* do texto de Dylan Thomas⁵.

⁵ O termo *narrativização* obedece a duplo funcionamento: como procedimento criativo do escritor, isto é, tornar narrativo um texto não-narrativo; e como procedimento de leitura, quando reconhecemos o romance como um texto narrativo derivado de um não-narrativo. No caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, isso se nota, além da reiteração do indício

Tal como o texto de António Lobo Antunes, o eu que fala no poema do poeta inglês aponta para a degenerescência da vida; em ambos são trazidos os sentidos da solidão, finitude, perda e necessidade de compreensão sobre esses sentimentos. Sem quaisquer tons positivista ou pedagógico de orientação sobre o mergulho do sujeito em suas existências, esse romance pode figurar como um tratado acerca da necessidade de, também sem qualquer sentido religioso literal, saber deixar-se conduzir pela *noite escura* – “A velhice queima e estressa ao fim do dia: / Ira, ira de encontro ao fenecer da alvura. // Então sábios ao final sancionem a tarde madura / Porque suas palavras não lavraram luz, / [...] // Boa gente, ao último aceno, clama o quanto dura / A chama de seus feitos vãos valsando na angra verde”⁶. Maria Clara é que, possivelmente no auge da vida, vê-se inclinada a valsar contra o “fenecer da alvura” – esse passado que irrompe e quase a obriga a compreendê-lo (*Não entres tão depressa nessa noite escura* é um romance de compreensão). “E tu, meu pai, lá nas tristes alturas, / Maldiz-me, bendiz-me com teu duro pranto, peço. / Não entres tão depressa nessa noite escura”. Toda a tentativa da personagem, além de lançar luz (atentemos para a raiz do seu nome em oposição à escuridão que o título evoca e simultaneamente em contato com o imperativo do enunciado) é a de fazer com que essa memória sobre o passado – sobretudo da figura paterna – não caia em completa escuridão, isto é, no esquecimento.

É preciso destacar ainda que a denominação *poema* no subtítulo do romance não tem sua marca apenas pela relação com o texto do poeta inglês, tampouco com os outros textos que podemos chamá-los de fixadores: o poema de Eugénio de Andrade que epigrafa o romance e as citações do Gênesis à abertura de cada uma das sete partes que compõem a obra. A dimensão lírica desses textos também se infiltra como extensão na narrativa, num tratamento em que poético poliniza o conteúdo prosaico. A seguir, destacamos alguns breves excertos de ocasiões diversas da narrativa através dos quais podemos melhor observar isso:

havia imensos relógios na loja garantindo horas mais felizes, alianças baratas e prateleiras com objetos a que faltava tinta, doirados ou de cobre como as criadas gostam, através dos quais uma gata clandestina passeava com desdém a meticulosidade das patas (Antunes, 2008, p. 19);

textual, pelo desenvolvimento dos temas em comum e os sentidos do poema transformados e integrados como elementos da narração.

⁶ A tradução citada é de Ruy Vasconcelos, publicada na edição 17 da revista *Zunái*. Ver referências.

e o adeus a concordar connosco, não existe o tempo nem dor nem inquietação de qualquer espécie, somente o facto de o corpo haver deixado de lhe pertencer assistindo a si mesmo e à gente naquele adeus que se tornou perpétuo, o cabelo deixou de ser cabelo, madeixas pegadas à testa por um óleo de cansaço, os ossos que o pijama impede de se espalharem no lençol, um joelho que se contrai sozinho e na extremidade do joelho o pé inchado e agudo (p. 196);

à saúde da agonia e depois este cheiro que pela primeira vez não é um cheiro de pobre e não se tornou por enquanto o cheiro da morte, apenas o que principia a constituir o cheiro da ausência, o seu correio sem que ninguém o abra, o fato a chegar da limpeza a seco no invólucro com o nome e o endereço da loja e abandonado nas costas do sofá, pensando de um comum acordo (p. 197);

de braços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhazito de sangue em que ninguém repara e a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros, mirando-te da janela não uma hora, uns minutos, prometo-te que uns minutos de cacaracá até que a noite a dissolva (p. 341);

e os sapatos numa espécie de baile investigando perigos, a bengala a picar o sobrado, uma gota de aflição na testa, quantas vezes pensei que vivia cercado de ravinas, de abismos, do soalho que faltava a meio de um passo, de degraus que tinha de haver e não havia (p. 375);

dende acá te saudo con estas azas gastadas polo tempo que xa non sirven pra voar, soplando nesta gaita, unico que ficou, pois cos peregrins chegaban mesturados gallofos disfrazados, o miliciano a erguer-se de uma esquina dende o confin do mundo dende hai seculos (p. 384).

As incisões poéticas indicam também a desfiguração pontual sobre o transcurso do tempo cronológico. O primeiro excerto descreve parcialmente o lugar onde sempre Margarida costuma meter-se na tentativa de ganhar algum dinheiro em troca dos restos de jóias da família para tornar a gastar no cassino e, propositalmente, expõe a desvalia do tempo fora do relógio quando o dispõe entre um grupo de quinquilharias e ponto de passagem despreocupada da gata dos penhores enquanto reafirma como o único remanescente de um tempo feliz. A felicidade pode residir ainda na suspensão do tempo. E é o que se verifica nas citações seguintes: a poetização das formas trágicas – a cegueira, a doença, a morte – pela

sublimação momentânea do tempo ou revalorização das suas dimensões mínimas, um adendo contrário a elevação da cronologia como determinante da vida contemporânea. É a penetração do poético que suspende o peso da prosa, alivia o dramático e desmascara toda a trivialidade do cotidiano, ou como analisa Lukács sobre o peso e a leveza na epopeia e na tragédia, “a intenção trivial terá de chocar-se no contraste de pesos entre linguagem e conteúdo” e o efeito poético é precisamente o de “supressão da trivialidade e aproximação à própria essência” (2009, p.56), isto é, *mimesis* de um instante particular, a partir do qual a narradora experimenta o lado mais sutil de existência ou melhor se aproxima de sua forma como é caso no último excerto: a voz do bisavô Hernâni contempla a um só tempo pela forma lírica o retorno ao passado galego e suspende o terror do contrabando no Estoril pela universalização histórica das práticas. Se para a prosa da vida, o peso significa a ausência de sentido e a ampliação das formas trágicas, pelo poético, essa ausência e ampliação são frustradas. Sua presença propõe imagens diferentes das evocadas pela ruína.

No entanto, não são desenvolvidos no romance apenas os matizes temáticos do poema de Dylan Thomas. *Não entres tão depressa nessa noite escura* é um romance que se alarga sobre as situações de universos minimalistas, como é caso do interior dos pequenos núcleos familiares. Por isso, a voz lírica construída pelo poema de Thomas esclarece ainda o sentido da voz desse romance integrado ao ciclo das contra-epopeias, visto tratar-se de uma tentativa de narrar o comezinho familiar, um ponto de vista sobre as situações imaginadas que acontecidas ou somente imaginadas não se oferece por outra possibilidade para sua consolidação que não seja da expressão lírica. O termo poema afixado logo em seguida ao título da obra desempenha, assim, uma relação direta entre a composição e o romance lido; nele está reintroduzida essa voz captada do poema inglês. É a voz o elemento essencial à inserção e ao funcionamento de todos os mecanismos fundamentais na composição desse romance, tais como a repetição, a exposição da interioridade, a prevalência do individualismo e, com ele, o alheamento do sujeito, a dinâmica emotiva dos temas, a concentração e a intensificação do discurso, a associação de ideias pela similitude de sentidos etc.

Mas, antes de observar outros detalhes sobre a relação romance-poema, é importante esclarecer a narrativização de outros textos: são três crônicas também do escritor. E cada uma delas exerce um papel de significação essencial no/para o objeto ficcional. A primeira, “Qualquer luz é melhor que a noite escura”, integra o *Livro de crônicas* e nela encontramos o cronista atravessado pela mesmidade da casa; embora o lugar se refira a certa

estabilidade entre indivíduo e mundo, prevalece uma vontade impassível diante da noite escura – sentimento permeado aqui pela impossibilidade de se acreditar situado onde está e pela lembrança repentina e repetida de uma canção estadunidense com esse tema da inconstância. A segunda crônica recebe quase o mesmo título do romance: “Não entres por enquanto nessa noite escura”. É um texto incluído no *Segundo livro de crônicas* e remonta à leitura sobre os diversos sentidos da morte, o luto e os vazios do eu no mesmo instante em que se apresenta como um convite ao aproveitamento desses momentos como uma maneira de angariar novos sentidos sobre a vida. Condenados à finitude que estamos, e em algumas vezes, numa morte não esperada como é caso do contexto evocado pelo cronista, que olha para o tempo da guerra, e discorre sobre valores como a vida, o amor, a família, é importante reparar quais peças são fundamentais à necessidade de existir.

O terceiro texto, acrescentado no mesmo *Segundo livro de crônicas*, aparece reaproveitado integralmente no romance; “Em caso de acidente” assume-se como o último capítulo de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. O sentido evocado pelo cronista, recobra a posição de alheado ao mundo e o anseio de evasão. Associadas ou integradas ao texto maior, essas três crônicas formam o conteúdo da narrativa e estabelecem outros indícios sobre os conteúdos do romance. Também isso se manifesta pela refiguração da escrita ou sua compreensão como um processo contínuo sem ater a uma institucionalização do gênero textual de origem e de destino. Essa constatação é válida ainda para o contato entre o romance e o poema de Dylan Thomas e mesmo o poema de Eugénio de Andrade em epígrafe: “Com as aves aprende-se a morrer. / Também o frio de janeiro / enredado nos ramos não ensina outra coisa, / dizias tu, olhando / as palmeiras correr para a luz”.

De maneira aproximativa, esboçamos ser esse um romance de aprendizagem, em que seu protagonista experimenta a tarefa de ser e estar no mundo ou a possibilidade de compreensão sobre a morte como inerente ao ato de existir. Os textos referidos, pela natureza evocativa, reflexiva e de ligação afetiva com o romancista é que revelam parte disso e demonstram certo traço da memória como método de composição do romanesco. Ainda mais se compreendermos qual a razão contextual (e pessoal?) do apego às forças líricas. *Não entres tão depressa nessa noite escura* foi escrito durante o período de convivência do escritor com a perda da primeira companheira. Se sempre António Lobo Antunes é referido como um romancista de pendor autobiográfico⁷, eis que alcançamos algumas possibilidades de

⁷ Essa é uma observação constatada, entre outros, por Ana Paula Arnaut em António Lobo Antunes e por Maria Alzira Seixo no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*.

aproximação do romance ora lido com esse modo narrativo; mesmo que não assuma o tratamento extensivo eu-escrita tratado pela narradora Maria Clara, se evidencia, o que em certa feita, afirmou o escritor, de que “enquanto escrevia tinha impressão de estar a mostrar as minhas tripas” (cf. lanco, 2002, p. 187). No livro, o elemento essencial para tanto é o texto de dedicatória – “Para a Zé / que há-de encontrar maneira de ler este livro”.

Não entres tão depressa nessa noite escura funciona, assim, como um território de *simulatio*. Contra a escrita, interpõe a escritura⁸. Ao tender para a poesia, desfaz pelo questionamento a natureza da representação literária. Isso fica notado no trabalho de Maria Clara com a componente narrativa: ao revisitar o diário, a personagem busca erguer qualquer coisa próxima ao memorial de família, feito inalcançado. Seus fragmentos de escrita, entretanto, resultam na feitura do protótipo de romance-poema oferecido por António Lobo Antunes, o autor dissimulado como persona de seu próprio texto. Esse jogo é de espelhamentos, o que significa que o autor não é a narradora, nem mesmo uma sua extensão; isto é, a obra desfaz não apenas o tecido tradicional da narração mas os sentidos de eventual correspondência entre os conteúdos pessoais e ficcionais; paradoxalmente, a possível proximidade autor e narradora é esfumada pela inviabilidade de acessar a verdade do acontecido. Por isso, todo esforço de Maria Clara resulta sempre não no acontecimento, mas na sua possibilidade, o que faz desse romance também uma evocação da *poiesis* ou o legítimo ato de *fazer* ou *criar*. É assim que funciona a sementeira pelo corpo do romance do mítico episódio enformador do mundo tal como concebido pela cultura ocidental vigente. A possibilidade de ruptura da morte é com a *vida*, do *vazio* com *palavra*, da *escuridão* com a *luz/ criação*.

Dividido em sete partes, tais como os possíveis sete dias do entretempo da internação e morte do pai de Maria Clara (leitura que só é possível graças a inserção dos mesmos sete segmentos do texto bíblico do Gênesis sobre a criação) e com cinco capítulos cada parte, tais como as cinco mulheres

8 O termo é utilizado aqui no sentido barthesiano. De maneira sintética, descrevemos a escritura como um exercício que considera a linguagem código transitivo, portanto, de múltipla significância; centra-se no trânsito pensamento-palavra; sua natureza é a do paradoxo; seu interesse é a ruptura com o instituído — como a escrita, fenômeno ordenado e circunscrito no interior de forças estabelecidas. Temporalmente, o sujeito da escritura se situa entre o presente-futuro e não nos oferece quaisquer consistências sobre sua existência. Em *O prazer do texto*, Barthes ressalta a escritura como pulso do inconsciente e a inscrição do texto do corpo do escritor — em António Lobo Antunes mesmo isso será questionado. Ainda entre os elementos esclarecedores do conceito, vale dizer que a escritura lida com o desfazimento da ideia de conclusão como ponto derradeiro pela compreensão de desvanecimento ou repouso das ideias.

que são diretamente afetadas por essa perda (mas sem deter-se cada qual numa personagem), o romance segue a forma do verso livre ou do versículo (reiterando, portanto, a natureza dos paratextos que o sustentam), renega em quase sua totalidade o ponto final e a letra maiúscula para o início das frases. Isto é, mais que se beneficiar da estrutura do texto poético, o escritor provoca uma ressignificação da sua forma; isto é, dialeticamente prosa e poesia se afetam. Desde o título, passando pelo poema de Eugénio de Andrade que epigrafa a obra (tomado dos mesmos sentidos evocados a partir do poema de Dylan Thomas) até essa fragmentação do texto bíblico, não estamos diante da utilização gratuita desses elementos; ao convocar essa variedade de paratextos e de outros textos que se modificam pelo processo de narrativização, o escritor sugere a expressão com que se realiza sua obra: um texto em devir, no sentido muito próprio de manifestação pela escrita dos movimentos dos tecidos textuais na ordem de significação da linguagem (e da realidade). Ao se ancorar num tempo em porvir e recorrer a sua significação ao fragmento e à sobreposição como se quisesse ora aproximar-se do tempo na poesia ora demonstrar a insuficiência do tempo comum para a representação ficcional, a narrativa antuniana viabiliza um modo outro de dizer a história das personagens; a noção de apartadas do mundo onde vivem é puramente uma das marcas da nossa condição de mergulhados na imprevisibilidade surda da existência.

Diferentemente dos outros romances do escritor em que há uma predominância de uma polifonia, nesse, o que prevalece é um extenso monólogo: as outras personagens não têm consciência, logo, existências próprias, ou ainda suas consciências são absorvidas em primeiro plano pela da narradora e as vozes que aí habitam chegam como vozes de uma só pessoa – isto é, não é possível utilizar esse romance como peça para ilustrar com propriedade a característica *eleita fundamental* pela crítica de que a literatura antuniana se constitui por uma natureza polifônica (cf. Arnaut, 2009). O que parece prevalecer não é um conjunto múltiplo de planos separados e interseccionados, mas, como observa José Gil, um sujeito que diz eu experimentando-se em vários tons, vozes e planos que ora se fundem ora se separam: “Mas quando se fundem não formam um ‘eu’, autor único e unitário, antes criam uma instância osmótica e impessoal que é a própria escrita correndo. É o devir-escrita dos diversos autores, numa escrita que escrevesse por si” (2011, p. 160). Aqui é possível recordar o que certa vez disse o próprio António Lobo Antunes sobre a polifonia como designativo de sua obra; para ele o que há sempre é a “mesma voz que modula, que muda, que se altera. É uma única voz que habita o livro e tem uma

intensidade humana muito grande” (Antunes, 2006, p. 16). Bem, se isso não pode ser tomada como uma verdade absoluta sobre toda obra, pode ser que tenha sido uma forma trabalhada pelo escritor até alcançá-la plenamente em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ainda que não seja possível apontar esse romance como uma síntese de sua obra; a afirmativa é produto de uma visão panorâmica sobre os romances desde o ciclo de autoaprendizagem ao ciclo das contra-epopeias, e, por isso, não pode ser tomada como definitiva porque não consegue abarcar todo trabalho romanesco do escritor.

Esse exercício também não se configura numa repetição vazia da forma, mas no aperfeiçoamento da escrita, como certa vez observou José Rodrigues de Paiva (2007) sobre a obra de Vergílio Ferreira e designou como “dialética da modificação na permanência”; dos termos pensados por Paiva, podemos dizer que António Lobo Antunes, tal como seu conterrâneo, trabalha como se constituísse uma única obra, um imenso romance protagonizado por um único e problemático herói, o homem de seu tempo. O romance antuniano é sobre aquilo que ameaça o homem: a liberdade precária que lhe concede um mundo desumano que o torna instável e condenado a uma prisão invisível, todavia, real. Isto é, a degradação do espírito social e a morte da consciência coletiva. O tempo dos paradoxos terminais é também o do fim das utopias: a vida, único bem concreto e autêntico, marcada pelo desencanto e pela ruína, assume-se pelos aspectos de distanciamento frio entre o eu e o outro, o eu e o mundo.

Num retorno à hibridização das formas poéticas (romance-poema) e à conformação de um grande monólogo, observemos que as vozes no romance estudado sequer alcançam a natureza de enunciado, seja porque não se concretizam num curso fatural da ficção, seja porque se perdem na extensa correnteza verbal do texto, constituindo o que podemos chamar de *monólogos sobrepostos*. *Não entres tão depressa nessa noite escura* se configura num *romance abstrato*; nele, o que se presencia são fiapos do que num cerzido poderiam servir a uma narrativa; como *romance da zona obscura do eu* ou da *zona mais alta*, o que temos é uma fresta pela qual observamos o sujeito respirar o último ar que lhe resta na densa atmosfera dos paradoxos terminais ou uma nesga de luz pela qual possamos avistá-lo na natureza cega de seu esplendor. O interesse em *contar* uma história submete-se a dizer um problema do homem, aqui designado como um mundo ou um eu em desamparo, da precariedade da condição subjetiva, do eu sem o outro e em sua busca, do eu abandonado no turbilhão de sua existência, que não tem *ninguém a quem recorrer em auxílio*, seja seus semelhantes, seja a sociedade a que pertence, seja a natureza. Mais que a forma estrutural, os tais paratextos,

conforme demonstramos ou provocamos superficialmente com a relação entre *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o poema e o romance, apontam para se pensar sobre alguns motivos temáticos suscetíveis ou simbólicos (criação e finitude, vida e morte, claro e escuro) que, uma vez extraídos da narrativa, tanto fornecem uma compreensão sobre o romance como são utilizados por António Lobo Antunes como potências de significação – a compreensão que parece mais justa para uma parte essencial do seu universo romanesco.

Referências

- ABREU, G. Deus pátria ou a anti-indivuaçãoção. In: CABRAL, E.; JORGE, C. J. F.; ZURBACH, C. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Actas do Colóquio Internacional na Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANTUNES, A. L. **Explicação dos pássaros**. Lisboa: Dom Quixote, 1981.
- ANTUNES, A. L. **Livro de crónicas**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- ANTUNES, A. L. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- ANTUNES, A. L. **Os cus de Judas**. Lisboa: Dom Quixote, 1979.
- ANTUNES, A. L. **Segundo livro de crónicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- ANTUNES, A. L. “**Tento pôr vida em cada livro**”. In: Revista Visão, fev. 2006.
- ARNAUT, A. P. **António Lobo Antunes**. Coimbra: Edições 70, 2009.
- ARNAUT, A. P. **As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in) variantes do feminino**. Lisboa: Texto, 2012.
- ARNAUT, A. P. **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)**. Confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008.
- AUERBACH, E. **Ensaio de literatura ocidental**. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética - a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BLANCO, M. L. **Conversas com António Lobo Antunes**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. 5 ed. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2010.
- CANDIDO, A. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, A. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, N. V. **A mão-de-Judas: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes**. Lisboa: Texto, 2011.

FREEDMAN, R. **La novela lírica**: Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral editores, 1972.

GIL, José. **“Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes**. In: CAM-MAERT, F. António Lobo Antunes: A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. João Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

OLIVEIRA NETO, P. F. Formas de representação da realidade portuguesa do fim do século XX nos romances de José Saramago e António Lobo Antunes. In: **Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Campina Grande: Editora Realize, 2012.

OLIVEIRA NETO, P. F. **Figurações do sujeito em António Lobo Antunes e José Saramago**. Doutorado em Estudos da Linguagem/ Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016, p. 448.

PAIVA, J. R. de. **Vergílio Ferreira: “Para sempre”, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

REAL, M. **O romance português contemporâneo: 1950-2010**. Lisboa: Caminho, 2012.

SEIXO, M. A. **Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção**. In: Revista Colóquio/Letras, n.78, Lisboa, março, 1984.

SEIXO, M. A. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2008 (2 volumes).

SEIXO, M. A. **Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

THOMAS, D. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Trad. Ruy Vasconcelos. In: “Onze elegias para um tempo sem eleitos”. Zunái - Revista de poesia & debates, ano 4, n. 17, março de 2009. Disponível em: http://www.revistazunai.com/traducoes/dylan_thomas.htm. Último acesso em: 20 de janeiro de 2015.

VIEIRA, A. **Uma voz que diz... o mal**. In: Jornal de Letras, n. 965, Lisboa, 26 de setembro a 9 de outubro de 2009.

ZÉRAFFA, M. **Romance e sociedade**. Trad. Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.