

O RIO E A CASA NA FICÇÃO DE MIA COUTO

Ana Cláudia da Silva¹

Doutora em Estudos Literários, Professora Mestrado em Letras/UNINCOR

RESUMO: Na obra de Mia Couto, os espaços e tempos remetem-nos a uma identidade cultural moçambicana híbrida, na qual se mesclam elementos das culturas tradicionais bantas e das europeias, entre outras. A partir do conceito bakhtiniano de cronotopo, analisamos essa diversidade nas imagens do rio e da casa africanos que comparecem no conto “Nas águas do tempo” como tempos e espaços privilegiados, conformando uma narrativa paradigmática que evidencia os principais traços composicionais da produção coutiana dos últimos anos.

ABSTRACT: In the works of Mia Couto, the spaces and times take us to a hybrid Mozambican cultural identity, in which the elements from Bantu and European traditional culture, among others, mix. From the cronotropic Bakhtinian concept, we analyse the diversity in the images of the African river and house that appear in the short story "Nas águas do tempo" (n.t.: “In the waters of time”) as privileged times and spaces, conforming to a paradigmatic narrative that highlights the main compositional traces of the Couto production in the last years.

Introdução

Mia Couto tem despontado como um dos mais importantes autores contemporâneos de língua portuguesa, especificamente a moçambicana. A contribuição primeira e mais evidente de sua obra é a busca de uma dicção própria, local. Para isso, Couto procura recriar o léxico, a sintaxe e inserir, nos textos escritos, alguns procedimentos que subsistem no mundo da oralidade, tais como as formulações proverbiais.

As culturas que subsistem na oralidade, em Moçambique, têm uma presença constante na obra do autor, que delas resgata elementos – histórias, mitos, crenças etc. – com os quais tece enredos que transitam entre o realismo e o inusitado das situações, permeados, sempre, de ironia, drama e crítica social, num equilíbrio que permite a abordagem de temas complexos – tais como as guerras, o racismo, a corrupção, o amor, a política e outros – de forma leve e bem humorada.

¹ E-mail: anaclsv@uol.com.br

Nosso objetivo aqui é analisar apenas um dos aspectos que constituem os pilares de suas narrativas: os motivos composicionais do tempo. Para isso, valemo-nos do conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1998).

1. Cronotopo

Em seu ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, escrito em 1937-1938 e revisto pelo autor em 1973, com o acréscimo de “Observações finais”, Mikhail Bakhtin (1998) focaliza a questão do tempo e espaço literários no romance. O romance, para Bakhtin, é um sistema em que o homem, seu mundo e sua linguagem são representados por signos culturais que se desenvolveram no tempo e no espaço da experiência humana; é o *locus* onde o homem se historiciza, isto é, onde o contexto de sua vivência espaço-temporal é representado. Por este motivo, tempo e espaço formam uma unidade indissolúvel, à qual Bakhtin chama cronotopo (em sentido literal: “tempo-espaço”).

O termo cronotopo foi encontrado por Bakhtin nas ciências matemáticas, com base na Teoria da Relatividade de Einstein, que admite uma unidade entre as categorias de tempo e espaço - uma não subsiste sem a outra:

Entendemos por “tempo” de um evento a indicação (posição dos ponteiros) daqueles relógios que estão na vizinhança (espacial) imediata do evento. Desta maneira, a cada evento é atribuído um valor de tempo, que em princípio pode ser observado. (EINSTEIN, 1999, 26-27).

Na Física, portanto, tempo é a duração de um evento, e só pode ser medido a partir de um referencial espacial. O físico húngaro Géza Szamosi lembra que esta noção de medida do tempo acompanha a humanidade desde o seu início:

O que as sociedades humanas necessitavam desde cedo era de uma capacidade de acompanhar o curso do tempo. Isso é muitas vezes confundido com a medição do tempo, embora as duas operações nada tenham em comum. Acompanhar o curso do tempo significa simplesmente adaptar-se às fases de um ambiente periodicamente mutável. Para auxiliar nesse processo, calendários e relógios de complexidade variável foram inventados em todas as civilizações (SZAMOSI, 1988, 97).

Ora, se “acompanhar o curso do tempo” significa adaptar-se às mudanças do ambiente, mais uma vez vemos confluírem as noções de tempo e espaço, aspectos estruturais do

cronotopo. Este termo, contudo, é empregado por Bakhtin, nos estudos literários, como uma metáfora, na qual ressalta a indissolubilidade do “tempo-espaço”:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 1998, 211).

Benedito Nunes lembra que, no cronotopo, o tempo é a categoria dominante, o princípio condutor, e o espaço se concretiza sob a dependência do tempo. “A *cronotopicidade*, ou seja, a ocorrência de diferentes espécies ou figuras de conexão dos eventos, marca o caráter temporal da narrativa” (NUNES, 1992, 346).

A proposta de Bakhtin, contudo, é ainda mais ampla. Para ele, o cronotopo não só marca a temporalidade da narrativa, mas determina também o gênero e suas variantes.

Inicialmente, é preciso entender o cronotopo como um conjunto de possibilidades concretas, desenvolvidas por vários gêneros, para exprimir a relação das pessoas com os eventos. Para Bakhtin, os gêneros literários empreenderam descobertas tão significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço quanto a própria filosofia. Com base em tais descobertas, Bakhtin formula sua teoria do cronotopo no estudo *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica (1937-8)*. Trata-se de um estudo em que o tempo integra a esfera da teoria da narrativa. Logo, o conceito de cronotopo se confunde com o conceito de narrativa. Consequentemente, gênero e cronotopo passam a ser tratados como equivalentes. (MACHADO, 1995, 248)

No referido estudo, Bakhtin procura caracterizar os cronotopos presentes nas formas antigas de romance, a partir da análise de algumas obras. Chega, assim, à determinação de três cronotopos fundamentais: o cronotopo da aventura, o cronotopo da vida privada e do cotidiano e o cronotopo da biografia e autobiografia.

Bakhtin aborda também, nesse mesmo estudo, outras questões ligadas à configuração de cronotopos específicos: o romance de cavalaria, gênero em que domina o cronotopo de aventura; as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo nos romances medievais – máscaras a partir das quais se conforma, no romance, a imagem do autor²; e, por fim, o cronotopo do

² “O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida. É assim que as máscaras do bufão e do bobo, é evidente que transformadas de vários modos, vêm em socorro do romancista. Estas máscaras não são inventadas, elas têm raízes populares muito profundas, são ligadas ao

corpo em Rabelais, em que Bakhtin complementa o estudo anteriormente publicado sobre o autor (BAKHTIN, 1999).

Tomando como exemplo este trabalho analítico de Bakhtin e, mais, tomando também de empréstimo seu conceito de cronotopo é que adentramos, agora, a análise do conto “Nas água do tempo”, de Mia Couto (1996). Focalizamos nossa análise, lembramos, em duas imagens estruturantes: o rio e a casa. Para investigarmos como se constituem esses cronotopos, fizemos um levantamento dos episódios em que as palavras “rio” e “casa” comparecem, analisando os sentidos implícitos em cada um deles. O resultado é o que descrevemos na sequência.

2. O rio

No conto, a palavra rio comparece quatro vezes, sempre na voz³ do narrador:

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. (COUTO, 1996, 9).

Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. (COUTO, 1996, 10).

E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. (COUTO, 1996, 13).

A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 1996, 13).

Os episódios que numeramos como 1 e 4 são, respectivamente, as orações de abertura e encerramento do conto. Nelas, o rio comparece como uma indicação espacial: no episódio um, o menino e o avô navegam rio abaixo; no episódio 4, o narrador – o menino do início da narrativa, agora adulto – retorna ao rio da sua infância e por ele conduz seu filho.

povo por privilégios consagrados de *não participação* do bufão na vida, e da *intangibilidade* de seu discurso, estão ligadas ao cronotopo da praça pública e aos palcos dos teatros. Tudo isto é extremamente importante para o gênero romanesco.” (BAKHTIN, 1998, 277, grifos do autor)

³ Por voz entendemos, com Genette, o aspecto da ação verbal em suas relações com o sujeito, “[...] não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam [...] nessa actividade narrativa.” (GENETTE, 1995, 212). Com relação à enunciação de “rio” no romance de Mia Couto, tomamos por voz a instância (narrador ou personagem) que a realiza.

O episódio 2, por sua vez, nos informa que o rio desaguava num grande lago – é nele que estranhos acontecimentos se desenrolam. O rio, aqui, é apenas um caminho para outro lugar.

É como metáfora, porém, que a palavra rio é empregada no episódio 3: o rio eterno a que se refere o narrador é a tradição; no caso, especificamente, a capacidade de comunicação com os mortos, com os antepassados, aprendida com o avô e transmitida posteriormente ao filho, gerando uma continuidade da experiência no seio daquela família.

Considerando-se que o quarto episódio, na narrativa, é sequência do terceiro, parece-nos pertinente observar que o pronome demonstrativo “esse”, que especifica o sentido da palavra “rio”, tanto pode referir-se ao rio “internalizado” pelo narrador – o reconhecimento dos antepassados – quanto ao rio físico, espacial, no qual navegavam o avô e o narrador na sua infância. Ficamos, assim, com um final relativamente aberto: não é possível determinar se o narrador, ao tornar-se adulto, utiliza a mesma metodologia do avô para educar seu filho na tradição – ou seja, conduzi-lo numa canoa através do mesmo rio até o lago onde seria possível adquirir a visão e a comunicação com os antepassados – ou se o que ele guarda da experiência da infância é a necessidade de dar continuidade, geração após geração, aos valores tradicionais daquela comunidade. Contudo, pouca diferença faz o sentido que demos ao rio que aparece no quarto episódio: quer seja entendido como o rio literal, quer como metáfora da tradição, o sentido de perpetuação dos valores continua o mesmo.

3. A casa

O cronotopo da casa, nas narrativas de Mia Couto, constitui um espaço em que o universo cultural africano, especialmente moçambicano, encontra raízes e se oferece à apreciação do leitor.

Abordaremos aqui o cronotopo da casa em “Nas águas do tempo”; nele, a casa aparece como um espaço feminino e, mais especificamente, materno..

Em “Nas águas do tempo” (COUTO, 1996), a ação decorre principalmente no rio, dentro da canoa em que o avô inicia o menino nos mistérios que envolvem a comunicação com os espíritos dos antepassados. Afora este espaço, há também a casa em que moram, para

a qual retornam após a primeira narração das viagens fluviais. Vejamos como se dá esse retorno: “Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago, temia as ameaças que ali moravam.” (COUTO, 1996, p. 11) A casa contrapõe-se ao espaço do lago, onde predomina a figura do avô e suas crenças; o espaço doméstico, por sua vez, é dominado pela figura da mãe, que cumpre o papel de alertar para os perigos das incursões do avô pelo lago.

Notamos, no fragmento citado acima, que a mãe recebe contrafeita os “navegantes”, e, sensata, proíbe o garoto de voltar ao lago. O que ela tanto temia, porém, é um perigo indeterminado: “[...] temia as ameaças que ali moravam.” (COUTO, 1996, 11) Essa aflição materna já fora anunciada anteriormente, no início do conto:

— Mas vocês vão onde?

Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.

— Voltamos antes de um agorinha, respondia. (COUTO, 1996, 9).

À aflição da mãe responde, evasivo, o avô, com seu sorriso e sabedoria indefiníveis, cercado de mistério – como convém ao início da narrativa, antes que o leitor se depare com os acontecimentos – ou não acontecimentos – que habitualmente se davam no lago.

Vale observar que a mãe pergunta por um espaço – “vocês vão onde?” – e o avô responde com um tempo – “voltamos antes de um agorinha”. Tempo e espaço imbricam-se, mais uma vez, na narrativa.

A proibição da mãe, superada pelo respeito devido ao avô, um “mais velho” e, portanto, qualificado para conduzir a educação do garoto, ecoa no pensamento do narrador assim que este chega ao lago:

Depois viajávamos até o grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre a água e a terra. Naquelas inquietas calmarias, nós éramos os únicos que preponderávamos. (COUTO, 1996, 10).

O lugar proibido pela mãe era o habitat das “interditas criaturas”. O adjetivo usado para qualificar os seres vivos do lago, “interditas”, define-se como “[...] que está sob interdição; proibido, interditado” (HOUAISS, 2002). Seriam essas criaturas as ameaças

temidas pela mãe, no conto, ou seria o temor dela despertado apenas pelo componente desconhecido, misterioso, que, ao que parece, circundava as paragens lacustres?

De qualquer modo, e conquanto não possamos responder à questão acima, vale observar que “interditas criaturas” refere-se às criaturas cujo acesso não é permitido a todos: o verbo interditar tem, comumente, o sentido de “[...] impedir ou proibir [...] o acesso a” (HOUAISS, 2002), mas é sinônimo também de “interdizer” que, embora signifique igualmente proibir, vedar, não consentir, tem sua etimologia, segundo Houaiss (2002), no verbo latino “*interdico, is, dixi, dictum, ère*: ‘dizer entre o que outro diz, interromper, impedir, proibir’”. O adjetivo, portanto, pode ter seu sentido estendido para aquilo que se diz *entre o que o outro diz* – ou, se quisermos, para algo que é revelado por entre as palavras do outro. É exatamente o que acontece que define as tais criaturas da “margem de lá”: são *interditas*, ditas (nomeadas, ganham reconhecimento e existência) nas “entrelinhas” do discurso do avô.

Compõem esse lago misterioso outras características: naquele lugar de “inquietas calmarias”, onde tudo “se inventava de existir”, “se perdia a fronteira entre a água e a terra” (COUTO, 1996, 10).

O oxímoro das “inquietas calmarias” põe o leitor em suspense: nada, ali, é o que parece ser. Lugar fantástico, onde toda a existência se auto-concebia (se inventava de existir); existia por si só, independentemente de criação ou outra gênese que não fosse a do criar-se a si mesmo. Aqui o leitor tem um impasse: as personagens estavam num lugar mágico, ou seria este “inventado” pelas palavras do avô, como as “interditas criaturas”?

Ainda que nos tenhamos deparado, novamente, com uma questão que o texto propositalmente deixa aberta, temos, porém, um indício simbólico de comunhão espacial: naquelas paragens, perdia-se a fronteira – a separação – entre a água e a terra. Se tomarmos estes dois elementos em sua simbologia mítica, veremos que suas definições tendem ao mesmo significado. A água “[...] como fluxo primordial representa, em muitos mitos da criação do mundo, a fonte de toda forma de vida, mas é também um elemento de dissolução e afogamento⁴. (BIEDERMANN, 1993, 15) Outrossim, “[em] muitos mitos da criação do

⁴ “As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. [...] A água, como, aliás, todos os símbolos [lembramos também a terra], pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os

mundo, a terra argilosa é notoriamente a matéria-prima com a qual a divindade forma o homem [...] (BIEDERMANN, 1993, 360) Terra e água, portanto, encontram-se, miticamente, quer na gênese da vida, quer no seu término presumido, a morte: enquanto a água é, como nos diz o simbologista, elemento de dissolução, a terra é o lugar que recebe os mortos, que são, literal ou simbolicamente, “enterrados”.

Ora, no lago proibido, a separação entre a água e a terra deixa de existir: de água e terra é feita a vida, tanto no mundo dos vivos, como no “além”.

Voltemos, porém, à casa, cuja imagem se contrapõe à do lago. A casa, reino materno, como vimos, é também o refúgio, a segurança. A simbologia da casa, como veremos abaixo, tem vários significados que podem ampliar nossa leitura da casa em Mia Couto:

CASA – desde o fim do nomadismo dos caçadores, no período glacial, a casa é o símbolo do centro vital dos homens que se tornavam sedentários [...]. A casa era o ponto de cristalização para a formação das diversas conquistas da civilização, símbolo do próprio homem, que encontrou seu lugar estável no Cosmo. [...] Em linguística, a palavra “casa” muitas vezes significa “homem” (uma casa alegre, uma casa culta) e sua origem (a casa dos Habsburgo, a casa dos Rotschild); a igreja é a ‘casa de Deus’ [...], o túmulo, a “última” ou a casa “eterna” [...]. Nas culturas primitivas, a casa é também um ponto de encontro para discussões, festas e ritos [...]. Para a psicologia profunda a casa é um símbolo importante, por exemplo, no sonho: “Os sonhos importantes falam da casa por antonomásia... O que acontece ‘na casa’ acontece dentro de nós. Frequentemente nós mesmos somos a casa. Certamente sabe-se que a psicologia freudiana associou o símbolo da casa à mulher, à mãe, e precisamente em um sentido sexual ou associado ao nascimento. Faz também parte da natureza da casa ser mais feminino-maternal do que masculina. Apesar disso, cada sonhador pode ele mesmo ser a casa organizada, a corrompida, a antiga ou a renovada de seu sonho (E. Aeppli, 1943, Bibl. 2)5.” (BIEDERMANN, 1993, 75-76)

CASA – [...] a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. [...]

A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual.

A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, 196-197)

níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, 16)

⁵ Refere-se Biedermann à seguinte obra: AEPPLI, E. *Der Traum und seine Deutung*. Zurique [s.n.], 1943.

Os verbetes acima se desdobram nos seguintes significados simbólicos para a casa: centro vital do homem sedentário; símbolo da estabilidade e das conquistas do homem civilizado; a família de origem do homem; morada da divindade; túmulo; imagem do universo; o próprio homem, ser interior; a mulher, a mãe, o seio materno, protetor.

É desse lugar simbolicamente feminino de estabilidade e segurança que partem o homem e o menino em busca das visões no lago proibido; após suas aventuras, é para este mesmo centro regenerador, a casa, que retornam. São recebidos pela “zeladora da casa”, que zela também pelo velho e pela criança: a geração anterior e a posterior à sua – zela pela continuidade da família e, por extensão, das tradições.

Conclusão

O rio e a casa compõem dois espaços fundamentais não somente no conto que analisamos, mas em toda a obra coutiana. Um estudo mais aprofundado desses cronotopos foi realizado por Silva (2010), que inclui em seu corpus de análise o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), utilizando a mesma metodologia que procuramos expor acima e indicando, a partir desses dois cronotopos, uma relação de autointertextualidade flagrante na produção narrativa do autor.

A narrativa que aqui analisamos aponta para uma travessia iniciática: do menino. Este deve tornar-se mediador entre os tempos passado e presente, tecendo o fio que ata modernidade e tradição - esta ressignificando, dando sustento e sentido àquela. A transcrição literária das culturas moçambicanas que subsistem na oralidade, vertendo-as não simplesmente em escrita, registro, mas em literatura, criação, *poiesis*, é um traço fundamental que tem marcado toda a obra de Mia Couto.

Várias personagens coutianas que fazem uma transição entre culturas diversas, tornando-se elas mesmas um território de misturas, essencialmente híbrido: temos em Muidinga um leitor e reconstrutor da trajetória de Kindzu; em Tizangara, os fatos são narrados por um tradutor; Marianinho psicografa as cartas do avô; Mwadia lê as cartas do passado e as incorpora. Essa recorrência, na obra coutiana, de processos de “tradução de universos” aponta para um dos pilares de seu projeto literário, que é essa “missão” que se

atribui o autor de verter o tradicional na modernidade, a África no mundo ocidental europeizado, traduzindo um certo Moçambique, poeticamente plasmado.

Assim, criatividade e competência literária, aliadas ao gosto de contar histórias e de permutar experiências tanto com o leitor como com outros autores, no diálogo intertextual, fazem da obra de Mia Couto um dos marcos mais importantes do sistema literário moçambicano. Por meio dela, uma identidade moçambicana, híbrida e, certamente, ficcionalizada, vai-se dando a conhecer em todo o mundo. No curto espaço da leitura, um número crescente de leitores passa a navegar por águas africanas e a descansar em casas que guardam uma riqueza de experiências humanas; estas, habilmente traduzidas por Mia Couto, conectam-nos com modos de ser que, a despeito das diferenças, encontram ecos em nossa própria identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 211-362.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Tradução de Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0.5a. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

MACHADO, Irene A. O cronotopo. In: *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago, 1995. p. 241-296.

NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção moçambicana*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. E-book. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=138>. Acesso em: 15 out. 2011.

SZAMOSI, Géza. *Tempo & espaço: as dimensões gêmeas*. Tradução de Jorge Enéas Fortes e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.