

Suspensão do espaço-tempo no conto “*Morangos mofados*”, de Caio Fernando Abreu

ELIOENAI DOS SANTOS PIOVEZAN*1

RESUMO: A crise na literatura não é lugar de situação insolúvel. É, antes, um estado de desequilíbrio necessário para que uma obra seja uma obra. Um terreno ou interregno onde os pés não pisam o chão e o abismo convida a um mergulho que não precisa ter fim. Aliás, a queda parece ser o mais interessante do que a chegada ao fundo. É nesse entremeio de espaço e tempo, abismo e esquecimento, que “*Morangos mofados*”, do escritor Caio Fernando Abreu, se nos apresenta como obra inacabada e lugar de passagem. Esperamos, portanto, neste artigo discutir aspectos do conto homônimo à obra e de como Abreu desencadeia frenética e desmesuradamente um eu afetado, e rege com maestria uma trama narrativo-musical, cujo andamento segue o ritmo de emoções construídas às vezes com lucidez delirante; outras, com monólogos subliminares, que revela um narrador que mescla simultaneamente protagonista, personagens e narratário. Assim, nosso olhar recebe a luz de Blanchot (2005), Benjamin (1994), Rosenfeld (1996), Agamben (2007), Bakhtin (2011) e Reis (2018) e busca compreender a crise da narrativa como travessia que não se completa, como leitura que expande sentidos, sem nunca se fechar.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu; Conto; *Morangos mofados*; Narrador; Narrativa em crise.

ABSTRACT: The crisis in literature is not a place of insoluble situation. It is rather a state of imbalance necessary for a work to be a work. A terrain or interregnum where the feet do not tread the ground and the abyss invites a dive that does not have to end. In fact, the fall seems to be more interesting than the arrival at the bottom. It is in this intersection of space and time, abyss and oblivion, that “*Morangos mofados*”, by the writer Caio Fernando Abreu, presents us as an unfinished work and place of passage. We hope, therefore, in this article to discuss aspects of the homonym tale to the work and of how Abreu frantically and exaggeratedly triggers an affected self, and rules masterfully a narrative-musical plot, whose progress follows the rhythm of emotions sometimes constructed with delirious lucidity; others, with sublime monologues, which reveals a narrator who mixes simultaneously protagonist, characters and narratary. Thus, our view receives the light of Blanchot (2005), Benjamin (1994), Rosenfeld (1996), Agamben (2007), Bakhtin (2011) and Reis (2018) and seeks to understand the crisis of the narrative as a crossing that is not complete, as reading that expands without ever closing.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu; *Morangos mofados*, Narrative in crisis; Storyteller; Tale.

* Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – 02011-300 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: elioenaisp@uol.com.br

Introdução

O estilo ácido da linguagem direta e autoconfessional da narrativa de Caio Fernando Abreu, num primeiro momento, se não choca, certamente incomoda o leitor. Mas, após a acomodação, é possível depreender que o lugar de onde fala o autor-criador (na concepção bakhtiniana), agora narrador, refrata discursos num contexto de ausência de liberdade, de resquícios dos “anos de chumbo”, em que a democracia brasileira precisaria ser reconstruída, tijolo a tijolo. A vanguarda cultural se desorganizara, e o que sobrara para sua geração era o engajamento arriscado ou o “desbunde” (HOLANDA, 2015). Abreu optou pela segunda “saída” e criou um universo habitado por personagens marginalizadas e em busca de identidade, enredou-os numa linguagem assertiva e num estilo peculiar que mergulha e arrasta junto o leitor incrédulo.

Esperamos, assim, a partir de um diálogo com o conto “Morangos mofados”, última narrativa da obra homônima de 1982, refletir sobre a criação desse autor ensimesmado, estranho ao seu tempo e deslocado de seu espaço, para constatar a existência de crise em sua narrativa, conceito necessário e imprescindível para uma obra contemporânea. A isso soma-se ainda a hipótese aperspectívica apontada por Rosenfeld (1996), que atribui ao romance moderno uma transformação análoga a das artes visuais desde o Renascimento em que a ilusão da perspectiva é sobrepujada por uma consciência que agora, valendo-se de conceitos kantianos, prescreve as leis ao mundo e projeta a realidade sensível dos fenômenos.

A análise do conto possui como embasamento teórico os conceitos de narrativa, narrador, abismo, espaço e tempo presentes nas contribuições de Benjamin (1994), Rosenfeld (1996), Blanchot (2005) e Reis (2018), e busca também apoio em Agamben (2007), Bakhtin (2011) e Possenti (1993) quanto a aspectos formais e discursivos que se situam nos limites da prosa literária e não-literária. Para tanto, entendemos o ato criativo como um produto da interação social, sem perder a instituição da literatura em seu plano de complexidade de linguagem e contextos ilimitados dentro de seu próprio universo.

A narrativa na contemporaneidade

Partimos do conceito de narrativa que, para Reis (2018), no *Dicionário de estudos narrativos*, pode ser compreendido por diferentes definições: é “um enunciado”; “um conjunto de conteúdos representados por este enunciado”; ou “a arte de relatar estes enunciados”. Ou ainda, “componente da tríade de categoria meta-histórica e universal, juntamente com a lírica e o drama” (REIS, 2018, p. 302). Considerando este último sentido, tem a narrativa literária “um vasto e pluricultural *corpus* de textos normalmente de índole ficcional, estruturados por códigos e por signos relativamente sofisticados” (REIS, 2018, p. 303).

Na construção da narrativa entram em cena aspectos de seu processo, como a sua fundação a partir de uma “atitude de variável distanciamento assumido por um narrador em relação àquilo que narra”, ou seja, uma “situação de alteridade”; a revelação de uma

“tendência para a exteriorização, viabilizando a caracterização e descrição de um universo autônomo”; e a instauração de uma “dinâmica temporal decorrente do devir cronológico inerente a toda história contada e às ações humanas que nela têm lugar, inscrito no tempo” (REIS, 2018, p. 304). A “situação de alteridade” de que nos fala o autor explica conceitos já assimilados pela crítica literária e por linguistas no século XX, como a “exotopia” bakhtiniana, em que se permite que o olhar do outro passe a ser nosso próprio olhar e trabalhem numa espécie de “excedente de visão”. Assim, ao criar uma narrativa é como se o autor, impregnado de personagens, inclusive o narrador, fosse também outra pessoa, pois “ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 13).

Já, a despeito do processo criativo e suas estratégias, a narrativa contemporânea traz como legado uma narrativa tradicional em crise. Desde o surgimento do romance moderno, cuja materialização se dá com o advento da imprensa, a arte de narrar, segundo Benjamin (1994), entra em extinção, pois “as experiências deixaram de ser comunicáveis”. Consequentemente, a sabedoria – como lado épico da verdade – também assiste à sua extinção e o principal responsável por esse fenômeno do “declínio da arte de narrar” é a difusão da informação (BENJAMIN, 1994). A prova disso está no cotidiano moderno em que as pessoas apressadamente leem, ouvem ou assistem a noticiários, textos condensados e úteis para o trabalho e para uma contida convivência social. Nesse sentido, Benjamin (1994) explica que as pessoas perderam sua capacidade de contar histórias e muitas narrativas que surgem apresentam fórmulas acabadas, afastando-se da sua própria verdade.

Se a narrativa era uma “forma artesanal de comunicação”, pois “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1994), na contemporaneidade, o declínio da narrativa tradicional abre espaço para o surgimento do romance moderno. Rompe-se com a tradição da construção coletiva e da experiência compartilhada da narrativa, comprometendo o fenômeno da transmissibilidade, pois a produção do romance nos moldes burgueses é um ato individualista, solitário e focado na verossimilhança.

Nesse sentido, o romance moderno imita as relações sociais e tenciona sintetizar a vida real como que buscasse uma certeza (BLANCHOT, 2005), contrapondo a narrativa tradicional em que a narração é uma passagem do real para o irreal, do que existe ao desaparecimento e isso estabelece uma diferença crucial para a arte da escrita: a literatura que representa, que busca substituir o real por um simulacro; e a literatura que se apresenta, que simplesmente se mostra, como a sua primeira vez, portanto, original.

Nesse aspecto, as reflexões sobre o romance apontadas por Rosenfeld (1996) revelam a superação da visão renascentista e antropocêntrica do uso da perspectiva “ilusionista” bem como “a realidade dos fenômenos projetados por ela” (ROSENFELD, 1996, p. 79). O autor, amparado pela ideia de uma “unidade espiritual das fases históricas” da arte, inclui o romance (portanto a literatura) como parte do fenômeno da “desrealização”. O romance, além de abastecer um mercado “em escala muito maior por obras do tipo tradicional”, não possui tanta visibilidade em seus elementos constituintes quanto às “modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos” (ROSENFELD, 1996, p. 80). Assim, ao criar seu próprio mundo, com suas próprias regras, a literatura assume o estatuto

de um universo com linguagem e valores próprios. Não há o compromisso de retratar ou representar o real, mas de apresentar, naturalmente, o real.

Segundo Rosenfeld (1996), o “romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1996, p. 80), abalando a continuidade temporal. Ora, espaço e tempo são formas relativas da nossa consciência, apresentadas como se fossem absolutas, e que na verdade são “relativas e subjetivas”. Coube aos modernistas mostrar a um público pouco adaptável a essa proposta como a arte moderna nega “o compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81).

Ao duvidar da posição totalizante da “consciência central”, a arte moderna se abre para a reflexão crítica, como na ciência e na filosofia, sobre as posições assumidas pelo “sujeito cognoscente”. Isso revela um posicionamento fundamentalmente novo, pois

a arte moderna não o reconhece [o sujeito cognoscente] apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos (ROSENFELD, 1996, p. 81 – colchetes nossos).

No romance moderno, os autores buscam ir além da tematização e utilizam na própria estrutura do texto experiências que relativizam tempo e espaço. São irrupções, no momento presente, do passado longínquo e das imagens que podem ser perturbadoras ou muito agradáveis do futuro, que são processadas no próprio contexto da narração e que confundem níveis temporais, levando o leitor a participar da própria experiência da personagem. Em “Morangos mofados”, esse processo narrativo é levado ao extremo. Não há *flashbacks* nem facilidades, o passado não é apenas lembrado, ele é vivenciado e compartilhado com o leitor em tempo real.

Trata-se, por fim, de um processo de “desmascaramento” do ser humano que, eliminado ou deformado na arte visual, também se fragmenta e decompõe no romance. Perde sua integridade, e aspectos bem particulares de sua vida são ampliados por uma “visão microscópica e por isso não-perspectívica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas” (ROSENFELD, 1996, p. 86). Desse modo, o fim da perspectiva se dá quando se suprime um dos polos em que estão o homem e o mundo. Torna-se abismo, simbolizando a distância e a cisão, como “a fragmentação da unidade paradisíaca original” (ROSENFELD, 1996, p. 88).

Também na mesma linha da desconstrução da narrativa tradicional – e longe do engessamento ou coisificação da narrativa como mais um produto do capitalismo moderno –, Blanchot (1987) afirma que “o que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime” (BLANCHOT, 1987, p. 12 *apud* PIMENTEL, 2012, p. 2). Bastante crítico

em relação à tentativa de acabamento da obra literária, o autor assevera que entre a palavra e o suposto sentido que ela carrega existe certamente um abismo que os repele, uma vez que a palavra expressa o mundo ou as coisas ao mesmo tempo que também exprime a falta que há no mundo ou nas coisas. Nesse sentido, “minha palavra é ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação do mundo inteligível, uma afirmação e um esquecimento do princípio da contradição” (BLANCHOT, 1973, p. 108 *apud* PIMENTEL, 2012, p. 2). Tal é o abismo anunciado por Blanchot (1987) que é o meio pelo qual “a palavra literária pode ser interpretada, reinterpretada, desconstruída, reconstruída, aproximada ou deixada de lado” (PIMENTEL, 2012, p. 2).

Nesse aspecto, a literatura é plural por abrir mão da verdade previamente estabelecida na sociedade em favor da ambiguidade na construção de seu próprio espaço discursivo. Enfim, “a literatura não serve para”, ela não está a serviço de uma finalidade (BLANCHOT, 2005), que nos leva a concluir que a narrativa existe e só segue as regras construídas em seu próprio universo literário. Logo, não há um compromisso de superposição de realidades ou verdades. Essa conclusão corrobora a ideia de “desrealização” mencionada anteriormente por Rosenfeld (1996).

Dessa forma, a ambiguidade é a forma pela qual a narrativa se torna original e literária, pois não busca um referente no mundo real, mas no espaço discursivo da própria literatura. Tal concepção permite pensar em uma suspensão do espaço-tempo como um abismo, em que existe a entrega ao devir. É o momento em que se ouve sem medo o canto das Sereias, em que o narrar é um nada a dizer ou dizer o não-dizer, pois o foco está na desconstrução e na performance da palavra, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos. Basicamente é isso que vemos na obra de Caio Fernando Abreu: espaço, tempo, personagens e enredo se entremeiam e se confundem, causando uma experiência literária aperspectívica, deslocando e desligando o homem e o mundo de sua linha de nexos referencial.

O narrador e o narratário

O narrador, segundo Reis (2018), “é, de fato, uma invenção do autor. Este pode, por isso, projetar sobre o narrador [...] convicções e atitudes ideológicas, éticas ou culturais que dá a conhecer em textos pragmáticos, em intervenções críticas, em polêmicas etc.” (REIS, 2018, p. 288). Trata-se ainda da “entidade central na análise da narrativa”, pois goza de uma posição discursiva (sendo uma ou várias vozes) prevaiente (REIS, 2018, p. 290). Tendo Genette (1972) por referência, Reis (2018) apresenta três tipos de narrador: autodiegético, heterodiegético e homodiegético.

O narrador autodiegético é o protagonista, “entidade que relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS, 2018, p. 294), sendo ainda um “sujeito cindido” no centro da fratura que existe entre o *eu* da história (acontecimentos como objetos da narração) e o *eu* da narração (mundo literário) o que acaba por apresentar “ressonâncias autobiográficas” (REIS, 2018, p. 294). Ressalta-se que a relação do autor e sua

obra, como interferente na atuação do narrador, não é consenso. Mesmo no interior da crítica literária, verificamos, no tocante ao autor e seu estilo narrativo, a existência de diversas correntes, que remontam a conceitos apresentados por Bakhtin, Foucault, Barthes, Blanchot e Agamben. Aqui recorreremos a três correntes apontadas por Possenti (1993): a corrente “psicologizante”, que exigiria uma necessária “teoria da subjetividade”, buscada geralmente na psicanálise; a corrente “sociologizante”, em que haveria a necessidade de conhecer as “condições de produção” das obras literárias; e a corrente “formalista”, que operaria sobre o “material especificamente linguístico”, mobilizando tais recursos expressivos tanto para a “expressão do sujeito” quanto para a “compatibilização da produção com os tempos e seus rigores de coerção” (POSSENTI, 1993, p. 153).

Já para Agamben (2007), que faz uma profunda análise sobre o artigo de Michel Foucault (1967), “*O que é um autor?*” e discursos daí decorrentes, “a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de textos” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Há concordância sobre a existência de um sujeito-autor, mas este só “se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 52) e esta ausência faz com que o autor seja a simples “testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado” (AGAMBEN, 2007, p. 57). E finaliza que, por isso,

o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. Onde a leitura do poeta encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ele deve parar. Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura (AGAMBEN, 2007, p. 57).

Para este artigo, consideraremos a ideia de que “uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Mas não se reduzir a uma subjetividade não significa a sua anulação completa no texto. Ficamos com o gesto do autor, como um sujeito disperso, deslocado, fragmentado, estilhaçado, porém, que deixa pistas no texto, verificado principalmente se considerarmos o estilo de um autor como individuação, que revela sempre diferenças (GRANGER, 1960 *apud* POSSENTI, 1993, p. 179). Dessa forma, o conto “Morangos mofados” possui as características de uma narrativa em crise, com um sujeito que narra em diferentes planos narrativos, mas que deixa pistas da autoria, como as preferências do autor-pessoa por músicas e leituras, sua orientação sexual e seu estilo ácido e cinematográfico de linguagem.

Retomando os tipos de narrador, temos o heterodiegético que “relata uma história à qual é estranho”, pois não integra a cena literária como personagem, atua antes numa posição de alteridade e ao mesmo tempo como “um demiurgo em relação à história que conta” (REIS, 2018, p. 296). Por isso, é comum encontrarmos esse tipo de narrador assumindo um foco na terceira pessoa. O narrador onisciente parece ser o mais apreciado pelo leitor comum, pois não lhe faz grandes exigências nem o convida a grandes mergulhos.

Tudo fica num plano altamente esclarecido e confortavelmente antecipado, analisado, descrito, resolvido.

Por fim, há o narrador homodiegético que “relata uma história em que ele mesmo participou, como personagem” (GENETTE, 1972, p. 252 *apud* REIS, 2018, p. 297). Ele não é o protagonista, mas “uma figura secundária, quer numa posição distanciada, quer muito próxima e solidária com ele” (REIS, 2018, p. 297). Pode ocorrer ainda um nível hipodiegético de narrador em que uma personagem se faz narratário de um relato. Em “Morangos mofados”, há momentos em que o narrador funde todos os papéis. O narratário mescla-se à narrativa, surge repentinamente num entreato, em meio ao fluxo de ações que desdobra na descrição do narrador, no pensamento do protagonista, no comportamento de uma personagem e nas considerações do narratário. Em sobreposições, recortes, intervenções, em cenários e situações que exalam delírios surrealistas.

O narratário, dessa forma, pode ser compreendido como o “o destinatário do discurso do narrador, constituindo, nesse sentido, uma entidade inerente à narrativa e, como tal, assumindo uma dimensão puramente textual” (REIS, 2018, p. 298). Assim como se dá a distinção entre autor/narrador, o narratário se diferencia também do leitor real da narrativa. Daí decorre uma dificuldade de identificar sua presença ou participação no texto, pois nem sempre é “explicitamente mencionado” pelo narrador (REIS, 2018, p. 299).

Retomando o conceito de narrador hipodiegético, temos, segundo Reis (2018), “num caso extremo, narrador e narratário convergem numa única figura, episodicamente desdobrada: no monólogo interior, o narrador assume-se como destinatário imediato de reflexões anunciadas na privacidade de sua corrente de consciência” (REIS, 2018, p. 300). Obviamente que “Morangos mofados” não é um monólogo interior, mas sua construção altamente crítica utiliza esse recurso de modo amplo por se tratar de uma narrativa predominantemente psicológica. Isso é perceptível pelas poucas descrições de cenários e dos deslocamentos espaciais. A mente do protagonista transita do consultório médico ao apartamento sem perder o enredo que aborda a condição humana. O corpo e a materialidade parecem em segundo plano. As memórias do protagonista desfilam sempre com considerações cruas, senão chulas, que apresentam uma personagem, tendo como cúmplice o narrador, presa ao presente e ao passado concomitantemente.

Após essa breve abordagem teórica dos estudos literários, propomo-nos a verificar no conto “Morangos mofados” como se constituem e se relacionam o narrador, o narratário e as demais personagens, em uma narrativa em crise, uma vez que explora o tempo não-cronológico e subverte noções de espaço. Assim, a partir dos conceitos ora revisados até aqui, como o sujeito discursivo, a narrativa em crise (pela cisão e fragmentação das relações sujeito, tempo e espaço) e de posições e níveis narrativos conflitantes e dispersos na construção do conto, tencionamos constatar o valor literário da obra em que há um “estado de desequilíbrio necessário” uma vez que escapa às convenções das formas narrativas tradicionais que buscam soluções fáceis para um público pouco exigente e propenso a uma catarse esperada como ocorre com muitos *best-sellers*.

Diálogo entre expressão musical e arte literária

O conto “Morangos mofados” é o desfecho de uma sequência de contos que são apresentados em duas partes distintas no plano geral da obra: “O mofo” e “Os morangos”. Trata-se da descoberta de uma doença e o modo como o protagonista lida com ela. O ritmo imprimido à narrativa revela uma intrincada forma de expressão musical uma vez que o conto é organizado em cinco partes ou movimentos, cujos subtítulos e consistência se referem a elementos musicais, a saber: [I] *Prelúdio*, [II] *Allegro agitato*, [III] *Adagio sostenuto*, [IV] *Andante ostinato* e [V] *Minueto e rondó*.

Importante retomar aqui o conceito de expressão musical que é o conjunto de todas as características de uma composição musical que podem variar de acordo com a interpretação. Em geral, a expressão engloba variações de andamento (cinética musical) e de intensidade (dinâmica musical), bem como a forma com que as notas são tocadas individualmente (acentuação – *staccato*, *tenuto*, *legato*) ou em conjunto (articulação ou fraseado) (WIKIPEDIA, 2019). Logo, os movimentos de “Morangos mofados” expressam estado de espírito do narrador que ora ironiza com humor (*allegro agitato*), ora dispara cenas e ações justapostas com revolta e obstinação (*adagio sostenuto*), como veremos adiante.

Por ora, voltemos ao *Prelúdio* que, segundo Houaiss (2019), é um termo musical surgido em 1789, em que “se canta ou se toca para experimentar a voz ou um instrumento”; ou “composição que serve como introdução para outra mais consistente formalmente”; pode ser também “peça musical escrita ou improvisada, tocada antes da execução de uma obra, antes do início de uma cerimônia ou como introdução sinfônica de algumas óperas; preâmbulo” (HOUISS, 2019). Seja como for, em “Morangos mofados”, há uma epígrafe que apresenta os primeiros versos de “Strawberry fields forever”, canção de Lennon e McCartney (1967), que dão o tom e antecipam a presença de morangos no conto, revelando também a influência musical do autor-pessoa Abreu.

A imprecisão de um *prelúdio*, a experimentação de instrumentos sem se tratar ainda da execução oficial, é observada logo no parágrafo de abertura do conto com o uso da expressão “no entanto”, um articulador que geralmente contrapõe o dito anterior. Embora não haja texto anterior, há óbvia intertextualidade com o desfecho de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977), escritora de referência para Abreu, em que o narrador considera Macabéa uma “caixinha de música meio desafinada” (p. 87) e depois faz uma provocação irônica:

Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre.
Mas – mas eu também?!
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
Sim (LISPECTOR, 1977, p. 87).

E o conto “Morangos mofados” dá continuidade narrativa a esse desfecho, ao retomar o mote “morte” e “morangos”.

No entanto (até no-entanto dizia agora) estava ali e era assim que se via. Era dentro disso que precisava **mover-se sob o risco de**. Não sobreviver, por

exemplo - e queria? Enumerava frases como é-assim-que-as-coisas-são ou que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer ou apenas é-o-final-que-importa (ABREU, 2015, p. 201 – grifos nossos).

As sensações de dúvida, de desejo de continuidade – ou não – da vida, soam confusas, tal qual instrumentos sendo experimentados por músicos no prelúdio da execução musical. De fato, não há arranjos nem partituras. Arrisca-se uma frase interrompida, entregue ao leitor ou narratário: “sob o risco de” ou a uma pergunta sem resposta “e queria?”. Em um nível hipodiegético, o narratário é implicado – e não convidado – na trama e, desde o início, experimenta o dilema existencial, um conformismo aparente, do protagonista anônimo. Tanto a descontinuidade de “sob o risco de” quanto a dúvida “e queria?” colocam o narratário no plano da narrativa e tal enredamento deverá ocorrer durante toda o conto.

Na segunda parte, *Allegro agitato*, andamento alegre, rápido e dramático, a cena toda se passa no consultório do médico que examina o protagonista. O *allegro* se justifica pelo humor irônico em que o médico cantarola sem voz *Nostalgias*, um tango de Carlos Gardel (s/d), e faz referência direta ao poema *Pneumotórax*, de Manuel Bandeira (1930), e o “tango argentino”. O *agitato*, por sua vez, está no diálogo imprevisível entre o protagonista e o médico, em que narrador, protagonista e narratário se expressam como que em uníssono, em: “Caro senhor. [a] **Acendeu outro cigarro**, [b] **desses que você fuma o dobro para evitar a metade do veneno**, [c] **mas não é no cérebro que tenho o câncer, doutor**, é na alma, e isso não aparece em check-up algum” (ABREU, 2015, p. 203 – grifos nossos).

Aqui se tem o narrador em [a] no espaço-tempo do plano narrativo, mas que está no limiar, ou seja, fora e dentro das cenas simultaneamente (poderíamos afirmar que, talvez, atuando entre os tipos heterodiegético e homodiegético de narrador, por atuar como uma personagem-testemunha da cena); o narratário em [b] implicado pelo pronome de tratamento “você” para concordar com o raciocínio de fumante expresso pelo narrador; e a personagem protagonista em [c] que se dirige ao médico, para contestar a localização da doença.

Esse jogo é recorrente na narrativa, técnica que se evidencia pelo uso de vírgulas em lugar de pontos, portanto, uma pontuação gramaticalmente irregular, mas necessária para criar efeitos de sentido do vazio, do deslocamento, estabelecido entre os atores comunicantes. Ora, o espaço-tempo da narrativa não obedece a um padrão linear, mas apresenta tempos e espaços superpostos e cruzados de passado e presente. Há diversos momentos de desequilíbrios, ambiguidades e abismos, como nas falas do narrador e do médico:

Mal do nosso tempo, sei, pensou, sei, agora vai desandar a tecer **considerações sociopolítico-psicanalíticas sobre O Espantoso Aumento da Hipocondria Motivada Pela Paranoia dos Grandes Centros Urbanos, cara bem-barbeada, boca de próteses perfeitas, uma puta certa vez disse** que os médicos são os maiores tarados (talvez pela intimidade constante com a carne humana, considerou), **e este?** (ABREU, 2015, 203 – grifos nossos).

Nesse trecho, quem diz “cara de próteses perfeitas”? Quem diz “uma puta certa vez disse...”? Quem pergunta “e este”? O narrador esteve com (ou ouviu de) uma prostituta sobre

“médicos tarados”? O narrador é do tipo heterodiegético, homodiegético ou autodiegético; ou participa da narrativa em nível homodiegético (REIS, 2018, p. 297)? A ambiguidade parece ser a chave, mas não sem causar desequilíbrio e oferecer um abismo de possibilidades. Temos ainda que “a tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior” (ROSENFELD, 1996, p. 83). Tal efeito, como já dissemos, é recorrente em todo o conto de Abreu: parece um monólogo em que as personagens se revezam para exprimirem pensamentos em tempos desconhecidos ou dispersos, importando mais o impacto de suas revelações do que tentar situá-las em algum lugar da cena montada.

Esse processo de desconstrução, concordando com Rosenfeld (1996),

não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao colher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com forma e realidade maiores do que as percepções ‘reais’. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal (ROSENFELD, 1996, p. 83).

O mesmo recurso estilístico da sobreposição ou ambiguidade das categorias espaço, tempo, personagem, enredo, verificamos em:

Um [a] **tranquilizante levinho levinho aí uns cinco miligramas**, que o senhor tome três por dia, ao acordar, após o almoço, [a][b] ao deitar-se, [b] olhos vidrados, **mente quieta, coração tranquilo**, [b][c] **sístole, pausa, diástole, pausa, sístole, pausa, diástole**, sem vãs taquicardias, freio químico nas emoções” (ABREU, 2015, p. 205 – grifos nossos).

Aqui, a fala do médico [a], expressada por um coloquialismo eufêmico, comum em um diálogo geralmente assimétrico entre médico e paciente (“tranquilizante levinho, levinho aí uns cinco miligramas”), confunde-se e se interpenetra na fala do narrador [a] em “ao deitar-se, [b] olhos vidrados, mente quieta, coração tranquilo”, que, por sua vez, refere-se ao fato e não ao som do instrumento [c] que descreve o batimento cardíaco do protagonista: “sístole, pausa, diástole [...]”. Mais uma vez, a confluência de elementos narrativos mostra um narrador ao mesmo tempo homodiegético e autodiegético, perceptíveis na transição da fala da personagem para a fala do protagonista e depois, numa espécie de onomatopeia não representativa dos sons mas das palavras utilizadas, do protagonista para o narrador.

Há nesse trecho ainda intertextualidade com a canção *Coração tranquilo*, de Walter Franco¹ (1978), e não sabemos se é o médico ou o próprio aparelho que diz: “sístole, pausa, diástole...”.² Há ainda intertextualidade com *Pneumotórax*, de Bandeira, com o dizer “trinta

¹ Canção que possui apenas quatro versos: “Tudo é uma questão de manter / A mente quieta / A espinha ereta / E o coração tranquilo” (1978).

² Os movimentos cardíacos, conhecido como ciclo cardíaco, são a sístole e a diástole. A contração ventricular é

e três” e a sequência de pontos ou reticências múltiplas, conotando o tempo ou a própria respiração solicitada pelo médico.

Na terceira parte do conto, o título *Adagio sostenuto* é a expressão musical de andamento lento e persistente. O termo *adagio* deriva de "*adagio*", que significa “comodamente” (WIKIPEDIA, 2019), e *sostenuto*, que significa “executado lentamente”, “sustentado” (HOUAISS, 2019). No plano narrativo, após o diálogo com o médico, o protagonista busca, agora em seu apartamento, uma forma de passar o tempo que se arrasta, justificando-se assim a lentidão teimosa de um *adagio sostenuto*. Nota-se que Abreu não explora o espaço físico das cenas. O seu espaço é o da própria narrativa, o “espaço diegético” (REIS, 2018), onde se apresentam particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor. O “tempo diegético” (REIS, 2018) é tomado pela introspecção, busca de explicações com retornos constantes a experiências passadas, como um ser totalizante, feito de todos os tempos *pari passu*. As ações se dão em forma de desejos, insinuações e sexualidade.

Nesse sentido, as ações subsequentes sugerem que o protagonista começa a se masturbar:

[...] quis então como antigamente ouvir outra vez os Beatles, mas ainda na cama **teve preguiça de dar dois passos** até o toca-discos [...] **Acariciou o pau murcho, com vontade longe**, querendo mandar parar aquele silêncio horrível de apartamento de homem solteiro [...] precisava **inventar um dia** inteiro ou dois [...] enquanto com uma das mãos ele ligava o rádio libertando uma onda desgrenhada de violinos, Wagner, supôs [...], e com a outra **acariciava o pau começando a vibrar** estimulado talvez pelos violinos, judeus, davis (ABREU, 2015, p. 205-207 – grifos nossos).

A escolha léxica do autor revela uma relação de intimidade com o narratário e do protagonista com o próprio corpo, pois ao descrever uma cena de sexo, utiliza expressões coloquiais senão chulas (“pau” em vez de “pênis”) e apresenta (sem representar) o ato masturbatório como extensão de sensações musicais, da solidão e do enfrentamento da morte prenunciada.

Em outro trecho, o narrador mesclado com o protagonista, que já havia se excitado com o pensamento em Alice, agora diferenciando a personagem de Lewis Carroll (1865) de uma ex-namorada também Alice:

[...] juntas nodosas [das mãos] [a] **revelando angústia & sensibilidade**, como diria Alice, [a][b] mas Alice foi embora faz tempo, [b] **a cadela que eu até comia direitinho, estimulando o clitóris** comme il faut, [c] **não é assim que se faz que se** (ABREU, 2015, p. 206 – grifos nossos).

Aqui, ao mesmo tempo em que faz referência à astrologia [a] em “revelando angústia & sensibilidade”, o narrador se interpenetra no protagonista em [a][b] “mas Alice foi embora faz tempo” e, em seguida, o protagonista explícito [b] “...que eu...” e “estimulando o clitóris *comme il faut*” (em francês “como deveria”) e na personagem Alice (interlocutora) distante

conhecida como sístole e nela ocorre o esvaziamento dos ventrículos. O relaxamento ventricular é conhecido como diástole e é nessa fase que os ventrículos recebem sangue dos átrios (SOBIOLOGIA, 2019).

no tempo e no espaço [c] em “não é assim que se faz que se”. A interrupção da oração é a própria interrupção do pensamento, construído por sobreposições de frases com imagens difusas. Assim, de acordo com Rosenfeld (1996), como efeito dessa forma de narração temos “o intermediário que desaparece ou se omite”, uma vez que o narrador apresenta a personagem no “distanciamento gramatical do pronome da terceira pessoa ‘ele’ ou ‘ela’ e da voz do passado” (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Vemos ainda que a consciência de Alice, uma personagem distante, apenas figurante da memória do protagonista, “passa a manifestar-se na sua atualidade **imediate**, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1996, p. 83-84 – grifo do autor): “não é assim que se faz que se”. Consequentemente, além das formas de tempo e espaço, desaparecem também as categorias da causalidade e seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim, bem como o enredo e a personagem convencionais.

Em meio ao ato sexual solitário, há pensamentos, devaneios, vertigens, e, em seguida, o vômito. Novamente, ação e pensamento se mesclam:

Levantou de repente. Foi então que veio a náusea, só o tempo de caminhar até o banheiro e vomitar aos rancos e arquejos, **onde estão todos vocês, caralho, onde as comunidades rurais, os nirvanas sem pedágio, o ácido em todas as caixas d’água de todas as cidades** [...] (ABREU, 2015, p. 207 – grifo nosso).

O instinto do protagonista é cobrar de sua própria consciência valores, ideologias e utopias (“comunidades rurais”, do movimento hippie; “nirvanas sem pedágio”, das culturas hinduísta e budista; “ácido em todas as caixas d’água”, de teorias de conspiração) represadas, talvez culpadas pelo estado de confusão e doença em que ele se encontra agora.

Em seguida, a epígrafe do conto, que consideramos como escolha explícita do autor-pessoa que acompanha o mergulho ao mundo narrativo do autor-criador, é trazida de forma contundente: “*Strawberryfields*: no meio do vômito podia distinguir aqui e ali alguns pedaços de morangos boiando, esverdeados pelo mofo” (ABREU, 2015, p. 207).

A quarta parte do conto, que se intitula *Andante ostinato*, é o movimento musical persistente e repetido numa mesma altura (WIKIPEDIA, 2019). O primeiro parágrafo é extenso com ações e descrições plenas, porém com descontinuidades que se alinham ao que Reis (2018) define como “narração simultânea”, em que um ato narrativo “coincide temporalmente com o desenrolar da história” e que “ocorre numa situação específica: a enunciação do monólogo interior” (REIS, 2018, p. 284):

Alice corria entre os ciprestes do **cemitério sem túmulos** enquanto ele gritava Alice, Alice, minha filha, quando é que você vai se convencer que não está mais do outro lado do espelho, até encontrar Billie Holiday³ **em pé na escada entre paredes demolidas, aqueles degraus subindo para o nada, com Billie no topo decepada**, solta no espaço de escombros **repetindo e repetindo** “*you’ve changed, baby oh baby, you’ve changed so much*”, estendeu a mão para **socorrer John Lennon** [...] (ABREU, 2015, p. 208-209 – grifos nossos).

³ Billie Holiday (1915-1959): cantora e compositora norte-americana de jazz.

A sequência é construída a partir de contradições semânticas (“cemitérios sem túmulos”, “degraus subindo para o nada”), contraposições frasais (“com Billie no topo decepada, solta no espaço de escombros”) e visões surreais (“estendeu a mão para socorrer John Lennon”). Ambiguidades lançam o leitor ao abismo de sentidos em que não importa mais tentar interpretar o texto, mas simplesmente deixá-lo fluir. Não há controle, nunca houve, é a travessia de Ulisses da qual nos fala Blanchot (2005) em meio ao canto das Sereias. Não se trata de querer chegar ao fim e declarar o desfecho heroico, mas de se deixar cair, de experimentar o irreal, a combinação impossível, o não-dizer.

No plano da narrativa, parece ser uma descida a camadas do texto, como as águas do mar que vão ficando frias à medida que se mergulha, em que o narrador revela o tratamento psiquiátrico a que o protagonista vinha se submetendo. Repitamos: narrador, protagonista e narratário são cúmplices na extensa descrição-ação-pensamento. De outro modo, como explica Rosenfeld (1996), a “desrealização” pressupõe que a personalidade individual carecia de “desfazer-se”, tornando-se abstrata no processo de “eterno retorno”, para revelar as “configurações arquetípicas do ser humano”, que são “intemporais como é intemporal o ‘tempo mítico’ que, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltando sobre si mesmo” (ROSENFELD, 1996, P. 89). Esse efeito de circularidade, portanto, é explorado ao extremo no conto de Abreu.

O parágrafo termina com uma referência a diversas escolas ou formas de tratamento da psicologia em: “Ah tantos anos de análise freudiana kleiniana jungiana reichiana rankiana rogeriana gestaltica. E mofo de morangos” (ABREU, 2015, p. 209).

Da relação de escolas de psicologia, colhemos: Melanie Klein (1882-1960), psiquiatra austríaca que se especializou na mente infantil; Carl Jung (1875-1961), psicanalista suíço, fundador da psicologia analítica; Wilhelm Reich (1897-1957), psicanalista austríaco; Carl Rogers (1902-1987), psicanalista estadunidense (Abordagem Centrada na Pessoa) e Gestalt (doutrina) ou gestalt-terapia, modelo psicoterápico com ênfase na responsabilidade de si mesmo. Apesar de toda intervenção científica, no final, repercute uma frase verbal para mostrar a ineficácia dos anos de análises: “E mofo de morangos”, ou seja, o “mofo” continuava presente.

A última parte do conto é *Minueto e rondó*, com dupla acepção, sendo o *minueto* “dança de passos miúdos” (*menus*), caracterizada pela delicadeza dos movimentos (WIKIPEDIA, 2019); e *rondó*, termo surgido em 1858 que, na sonata e na sinfonia clássicas, é uma “peça brilhante que serve de movimento final, caracterizada pela repetição de uma frase musical (refrão) entre os *couplets*” (HOUAISS, 2019).

A delicadeza está presente no recurso da autocorreção, em que o narrador explicita uma intervenção metanarrativa: “Amanhecia, não havia ninguém na rua. // **Não, foi assim:** debruçado no terraço, ele olhou primeiro para cima [...]” (ABREU, 2015, p. 210 – grifos nossos).

Há uma certa leveza nos parágrafos seguintes que condiz com a delicadeza de um minueto. Inclusive, o narrador começa a introduzir personagens imaginárias, cuja existência tenta justificar: “Ao mesmo tempo, em seguida, **um de-dentro pensou:** e se alguém realmente e finalmente apertou o botão? [...] Sabia que não” (ABREU, 2015, p. 210 – grifos nossos).

Já no movimento do *rondó*, há o clímax que parece ocorrer em duas frentes, ambíguas, uma no plano concreto: a ejaculação como êxtase físico do protagonista; e outra no plano abstrato: a sublimação como êxtase da alma do protagonista. Ele se vê barroco, com sua “cornucópia”⁴, e depois bizantino, com “ouro sobre azul”, e, por fim, gótico, em sua “magreza mística”. Geme e se torce e revela o inesperado: “Poderia talvez ser internado no próximo minuto, mas era realmente um pouco assim como se ouvisse as notas iniciais de *A sagração da primavera*. O gosto mofado de morangos tinha desaparecido” (ABREU, 2015 p. 208-209).

Em meio ao êxtase, o protagonista parece atingir um outro nível de sensibilidade humana, alinhando-se à obra que menciona: *A sagração da primavera*, de Igor Stravinski⁵ (1913). A música como meio de libertação associada ao sexo, como *eros*, princípio de vida. O protagonista, teimosamente, não recorre ao tango argentino, mas à música orquestral anticlássica e moderna, repleta de dissonâncias e assimetrias. A vida torta, imperfeita, mofada, agora renovada, porém inacabada, potência do que está por vir, mesmo porque não sabemos nem podemos afirmar ao certo se o desfecho ocorre no plano físico ou emocional. E conclui o narrador:

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui?

Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? **Frescos morangos vivos vermelhos.**

Achava que sim.

Que sim.

Sim (ABREU, 2015, p. 208-209 – grifos nossos).

Os morangos deixam de ser verdes e mofados e surgem vermelhos e vivos, como a dupla face morte/vida. Talvez, ecoando o sim de *A hora da estrela* mas num outro tempo-espaço, próximo e distante daquele. Em ambos, porém, um “sim” que não se opõe ao “não”, mas são interfaces um do outro, abrindo-se para a potência do contingente, isto é, do que pode ou não tornar-se ato. Dessa ambiguidade explícita constata-se a “fórmula” do romance iniciado por Marcel Proust em que, segundo Rosenfeld (1996),

o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador; as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade (ROSENFELD, 1996. p. 92).

O não-desfecho é gritante. O presente, repleto de reminiscências do passado dentro e fora do plano narrativo, pois dialoga com os “morangos vermelhos” de outra narrativa, a

⁴ Cornucópia: vaso em forma de chifre, com frutas e flores que dele extravasam profusamente, antigo símbolo da fertilidade, riqueza, abundância, e que, hoje, simboliza a agricultura e o comércio [Us. tb. em ornatos arquitetônicos, floridos etc.] (HOUAISS, 2019).

⁵ Em 1973, o compositor e maestro Leonard Bernstein disse em uma passagem: "Esse papel tem sessenta anos de idade... Também tem as melhores dissonâncias que alguém poderia ter imaginado e as melhores assimetrias e politonalidades já feitas, seja qual for o nome que você lhe queira dar" (WIKIPEDIA, 2019).

de Lispector, além de proporcionar vivência ao leitor, revela um narrador que desconhece o futuro tanto quanto suas personagens. A dúvida é partilhada e, em vez de onisciência, há convivência, um viver junto, um partilhar de sensações que mesclam narrador, personagens, narratário, em um fim incerto, indesejado e impossível. Um “sim” dito por todos em um único gesto.

Considerações finais

“Morangos mofados” apresenta, no plano discursivo, uma narrativa em crise, com focalização que se torna difusa, mesclando narrador, personagens e narratário. Embora, o narrador não explicita sua relação com o protagonista, é possível considerá-lo como narrador *homodiegético*, pois a aproximação entre os dois é feita de tal forma em que os discursos de ambos se misturam e assumem uma única visão ou percepção dos fatos narrados. Nesse sentido, não descartamos um narrador de nível autodiegético, embora em menor grau, e de nível *hipodiegético*, uma vez que o narratário se vê implicado na narrativa.

Desse modo, temos um narrador solidário, cúmplice do protagonista em suas considerações sobre a vida e a própria situação narrada. Compartilha pensamentos e ações, justificadas pelo delírio, resultado de medicamentos e surtos psicóticos que mesclam valores e atitudes eruditos e eróticos. Mas, que também, revelam a “técnica” de “desrealização” narrativa com o rompimento da perspectiva do romance tradicional e sua estrutura linear e cronológica. Nesse conto, o narrador deixa de assumir a confortável posição de onisciência e carrega tantas dúvidas quanto a das personagens que descreve e com quem convive e compartilha seus dilemas.

No plano formal, da linguagem, a sintaxe é explorada com justaposições de orações, com uma pontuação que privilegia o uso de vírgulas, que contribui para o efeito de abismo, ambiguidades e desconstruções, que não nos permite dizer ao certo quem narra e o que narra, ou seja, uma obra “não acabada” (BLANCHOT, 2005) tanto em seus meandros (microestrutura textual) quanto no panorama de sua urdidura (macroestrutura textual). Tais escolhas do autor-criador também colaboram para a inconclusividade da narrativa em crise, pois escapa da fórmula da representação, da simples imitação da realidade, e se apresenta, como aquilo que é, como aquilo que existe, próprio do universo literário.

Quanto à musicalidade, em diferentes andamentos musicais, os morangos estão presentes e transmitem do verde mofo para o vermelho vida, num movimento que embora pareça buscar libertação ou superação, simbolizado pelo sexo solitário e sem culpa, deixa a narrativa em suspenso, em potência, que vislumbra o inacabamento, o não fechamento. Parece tratar-se ainda de um vislumbre de autoconsciência, de uma tomada de consciência de si, em que assumimos a condição humana de existência, com todos os percalços e realizações.

O conto de Caio Fernando de Abreu revela um autor contemporâneo, cujo estilo de linguagem de sua criação verbal possuem as características de uma narrativa em crise, que rompe totalmente com a estética do romance tradicional. Apresenta o rompimento com o

tempo cronológico linear e aspectos da construção espacial e extrapola a relação distância-aproximação entre narrador, personagens e narratário, criando efeitos de sentido que contribuem para tornar a história uma curiosa experiência literária.

“Morangos mofados” permite, enfim, uma travessia no mar de incertezas, em que narrador e protagonista ouvem a música sublime e abismal de Stravinski, que parece conduzir a uma espécie de epifania invertida (como que o oposto de Clarice) e para além do canto das Sereias. Mas a vida *eros* continua. Continua? Acho que sim. Que sim. Sim.

PIOVEZAN, E. S. Suspension of Space-time in the Short Story “Morangos mofados”, by Caio Fernando Abreu. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 157-174, 2020. ISSN 2177-3807.

Referências

ABREU, C. F. Morangos mofados. In: _____. *Morangos mofados*. [1982]. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 201-209.

_____. Entrevista com Caio Fernando Abreu (s/d). TVE Estação Cultura, documentário veiculado em 25/02/16. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ItzqFw_SIZM. [11min 50’ – 18min05’]. Acesso em: 20 jun. 2019.

ADAGIO. Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ad%C3%A1gio_\(m%C3%BAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ad%C3%A1gio_(m%C3%BAsica)). Acesso em: 11 mai. 2019.

AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 50-57.

BAKHTIN, M. *A estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BANDEIRA, M. Pneumotórax. In: _____. *Libertinagem*. [1930]. São Paulo: Global, 2013. p. 35.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (v. 1).

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.

EXPRESSÃO (MÚSICA). Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Express%C3%A3o_\(m%C3%BAmica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Express%C3%A3o_(m%C3%BAmica)). Acesso em: 10 jun. 2019.

FOUCAULT, M. O que é um autor?. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63º ano, n. 3, p. 73-104, jul.-set. 1969. [Société Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf. Acesso em: 20jun2019.

FRANCO, W. Coração tranquilo. In _____. *Respire fundo*. Epic/CBS, faixa 3, 1978. Disponível em: <https://woodstocksound.wordpress.com/2015/02/10/walter-franco-discografia/>. Acesso em: 15 mai. 2019.

GARDEL, C. Nostalgias. (s/d). Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/composition/8b21bef3-948f-4ac8-81ec-7c779672bfba-nostalgias. Acesso em: 25 jun. 2019.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

HOLANDA, H. B. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, C. F. *Morangos mofados*. [1982]. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 9-12.

HOUAISS. Prelúdio. Dicionário online. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#5>. Acesso em: 25 jun. 2019.

_____. Sustenuto. Dicionário online. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#6>. Acesso em: 12 mai. 2019.

_____. Rondó. Dicionário online. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#15>. Acesso em: 12 mai. 2019.

_____. Cornucópia. Dicionário online. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em: 11 mai. 2019.

LE SACRE DU PRINTEMPS. Wikipedia – a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Sacre_du_Printemps. Acesso em: 13 mai. 2019.

LENNON, J.; McCARTNEY, P. Strawberry fields forever [1967]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/the-beatles/186/traducao.html>. Acesso em: 25 jun. 2019.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

MINUETO. Wikipédia – a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Minueto>. Acesso em: 10 mai. 2019.

OSTINATO. Wikipédia – a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>. Acesso em: 13 mai. 2019.

PIMENTEL, D. A. O espaço literário de Maurice Blanchot. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 31, s/p., 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9487>. Acesso em: Acesso em: 20jun2019.

POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

RONDÓ. Wikipédia – a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rond%C3%B3>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75–97.

SOBIOLOGIA. Sístole e diástole. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2008-2019. Disponível em: <https://www.sobiologia.com.br/conteudos/FisiologiaAnimal/circulacao2.php>. Acesso em: 16 mai. 2019.

Recebido em: 16 dez. 2019

Aceito em: 23 fev. 2020