

## LÍNGUA, LITERATURA E ENSINO, Maio/2009, Vol. IV

### O ANTIENTREDO DE JOÃO GILBERTO NOLL

Rafael Martins da COSTA.

(Orientadora): Profa. Dra. Maria Eugênia Boaventura

**RESUMO:** Esse trabalho é parte da investigação científica que tenho desenvolvido, com o apoio do CNPq, sobre a literatura de João Gilberto Noll. Pretendo, aqui, analisar a estrutura do conto “Alguma coisa urgentemente” e, a partir daí, verificar como o autor produz um questionamento da intriga tradicional e elabora uma forma narrativa (singular) que preferi chamar de *antientredo nolliano*.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, narratologia, literatura contemporânea.

#### O conto

Publicado pela primeira vez em 1980, no livro *O cego e a dançarina*, o conto “Alguma coisa urgentemente” é um dos textos mais conhecidos do escritor gaúcho João Gilberto Noll. Além de ter sido adaptado para o cinema pelo diretor Murilo Salles, em 1983, essa narrativa foi selecionada por Italo Moriconi para integrar uma antologia, bem sucedida comercialmente, com *Os cem melhores contos brasileiros do século*<sup>1</sup>.

A fábula de “Alguma coisa urgentemente” é narrada pelo próprio protagonista (anônimo) e inicia-se pela recordação de algumas cenas da sua infância ao lado do pai, quando eles moravam em Porto Alegre. Esse período inicial é marcado por um certo equilíbrio: Pai e filho desenvolvem um laço afetivo que, num primeiro momento, evoca a imagem de uma relação familiar arquetípica – passeios rotineiros por praças, permeados por ensinamentos paternos, por exemplo. Essa união entre os dois personagens possui, em alguns instantes, contornos aparentemente românticos:

Eu lhe pedia colo. Ele me dava e assobiava uma canção medieval que afirmava ser a sua preferida. No colo dele eu balbuciava uns pensamentos perigosos:

- Quando é que você vai morrer?
- Não vou te deixar sozinho, filho!

Falava-me com o olhar visivelmente emocionado. (p.11)

---

<sup>1</sup> MORICONI, I. (org.) (2000). Editora Objetiva, RJ.

No entanto, com uma leitura mais atenta, identificamos que esse equilíbrio parece armazenar em sua natureza um certo grau de instabilidade. Apresento dois ruídos que poderiam ameaçar a estabilidade do sistema: a inconstância da figura paterna - “A característica mais marcante do meu pai era a rotatividade” pois ele “vivía mudando de trabalho, de mulher e de cidade” (p.11) - e a ausência da mãe - que os abandonara quando “eu [o filho] era de colo” (p.11).

Mas deixemos esses ruídos de lado e digamos que temos, de início, bem ou mal, um sistema relativamente estável. Pois bem, esse equilíbrio é instaurado apenas para ser imediatamente rompido: “No final de 1969 meu pai foi preso no interior do Paraná”(p.12). Essa ruptura abrupta parece, então, ter sido *arquitetada* por um autor-implícito, como se fosse dado ao eu-narrador o direito de, com sua fala, surpreender o leitor, assim como eu-personagem fora surpreendido pela prisão do pai. Veremos, no momento propício, a questão do autor-implícito no conto. Por ora, consideremos que a surpresa do leitor é produzida a) primeiro porque o evento que rompeu o equilíbrio não se originou dos ruídos comentados acima, mas veio de fora: o encarceramento do pai não fazia parte do horizonte de expectativas do leitor, justamente por não ter sido dado nenhum indício de que a figura paterna tivesse algum tipo de pendência criminal; b) segundo, dá-se um estranhamento pelo aparecimento de um novo mecanismo temporal: surge, de repente, um novo registro do tempo, baseado não mais no paradigma memorialístico, mas na precisão cronológica - se até então estávamos diante de eventos que se poderiam passar, digamos, em *qualquer momento*, temos agora um narrador que reivindica um contexto Histórico -1969, época do Regime Militar, portanto - para o seu enunciado; e c) terceiro porque, até então, pensávamos que o cenário do conto era Porto Alegre; e não uma cidade paranaense.

Depois desse acontecimento, o protagonista passa a viver no estado de absoluta orfandade, na casa de uma vizinha e, em seguida, em um colégio interno. (Temos aí, portanto, a primeira manifestação de um movimento que, como veremos, repetir-se-á ao longo do conto: a apresentação de uma cena inicial, seguida de um acontecimento desestabilizador, que preparará um novo equilíbrio mais precário do que aquele que antecedia a perturbação.).

A prisão do pai não apenas transforma a vida do filho, como também opera um corte decisivo no modo como a fábula é narrada. Se antes o narrador empregava o pretérito imperfeito para materializar as memórias da infância, depois da partida do pai, o tempo verbal predominante será o passado perfeito – o que já estava sugerido pela passagem do tempo memorialístico para o cronológico. Essa mudança no paradigma verbal está de acordo com a nova vida (solitária) do herói: nessa etapa, praticamente não havia mais possibilidade de ocorrência de eventos que se repetissem durante um certo tempo, como os passeios ao lado do pai; agora, os acontecimentos se tornam mais pontuais: “No

*dia em que ele foi preso, eu fui arrastado para fora da loja por uma vizinha (...)* *Puseram-me num colégio interno no interior de São Paulo”* (p.12), grifos meus.

O protagonista passa, assim, a viver como um personagem de um romance existencialista – sem perspectivas, sem certezas, como se a existência fosse uma contingência, i. e., como se a biografia do herói não estivesse orientada teleologicamente, mas sim ao abrigo do acaso. Isso nos mostra que esse personagem está inserido numa realidade marcada pela arbitrariedade e pelo absurdo. Não por acaso, a enunciação estrutura-se por meio da associação inusitadas. Esse procedimento pode ser verificado, por exemplo, na cena em que o pai, depois de sair da prisão, vai ao colégio interno procurar pelo filho:

Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço.

O padre diretor me perguntou:

- Você quer ir?

Olhei para meu pai e disse que eu já sabia ler e escrever (p.13)

Temos, nesse trecho, elementos que sugerem a arbitrariedade dos eventos narrados. O fato do pai estar mutilado não é um desdobramento lógico, não estabelece uma relação direta com a ida dele ao colégio; por sua vez, o comentário do filho, afirmando que já sabia ler e escrever, não é uma resposta válida para a pergunta do padre diretor.

Pai e filho partem, então, para a cidade de São Paulo, onde passam a viver em um quarto de pensão. Algum tempo depois, mudam-se novamente, desta vez para o Rio de Janeiro: “fomos para um apartamento na Avenida Atlântica (...) Mas embora o apartamento fosse bem mobiliado, ele vivia vazio” (p.13). Na capital fluminense, esboça-se para o protagonista uma existência com possibilidade de rotina (um novo equilíbrio): “Meu pai me pôs num colégio em Copacabana e comecei a crescer como tantos adolescentes do Rio”(p.14). No entanto, o herói é novamente surpreendido pelos acontecimentos: “Não gostava de constatar o quanto me atormentavam algumas coisas. Até meu pai desaparecer *novamente*” (p.14), grifo meu. Abandonado outra vez, o adolescente vive durante alguns meses com um pouco de dinheiro deixado pelo pai, até que, quando o recurso acaba, resolve aceitar a proposta de um desconhecido e se prostitui.

Tal como partira, subitamente, o pai retorna:

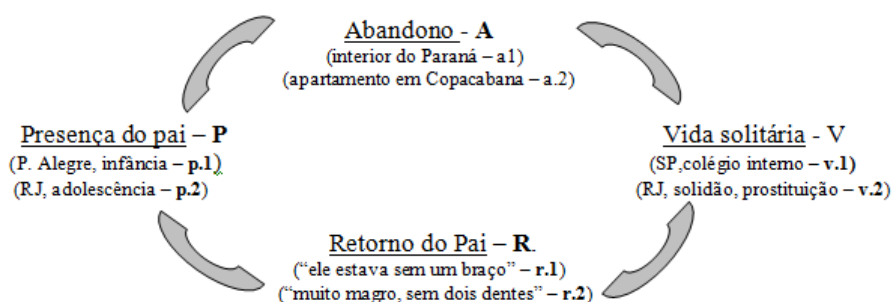
No dia seguinte meu pai voltou, apareceu na porta muito magro, sem dois dentes.

Resolvi contar:

- Eu ontem me prostituí, fui com um homem em troca de trezentas pratas.

Meu pai me olhou sem surpresas e disse que eu procurasse fazer outra coisa da minha vida.

Percebemos, assim, que se trata de uma narrativa formada por *ciclos*, mais ou menos semelhantes:



onde a seqüência cronológica seria: p.1, a.1, v.1, r.1, p.2, a.2, v.2 e r.2.

Esse novo regresso (**r.2**), porém, vem acompanhado de um anúncio: “-Eu [pai] vim para morrer” (p.15)”. A situação do narrador-protagonista se torna, então, ainda mais dramática: “Eu [filho] preciso fazer alguma coisa urgentemente, minha cabeça martelava. É que eu não tinha gostado de ir com aquele homem na noite anterior, meu pai ia morrer e eu não tinha um puto centavo”(p.16). Acompanhando esse estado de coisas, o desfecho do conto poderia figurar na lista das cenas mais angustiantes da literatura brasileira contemporânea. O protagonista recebe a visita de um colega de escola que quer saber o motivo da sua ausência nas aulas. Sem poder explicar a realidade dos fatos, uma vez que o pai era um fugitivo da polícia, o protagonista procura inutilmente esconder a sua miséria:

eu queria que o Alfredinho fosse embora e que não voltasse nunca mais, então eu me levantei e disse que tinha que fazer uns negócios, e ele foi caminhando de costas em direção à porta, como se estivesse com medo de mim, e eu dizendo que amanhã eu vou aparecer no colégio, pode dizer pra diretora que amanhã eu converso com ela, e o meu pai me chamou de novo, com sua voz agonizante, o meu pai me chamava pela primeira vez pelo meu nome, e eu disse tchau até amanhã, e o Alfredinho disse tchau até amanhã, e eu continuava com o pano de prato na mão e fechei a porta bem ligeiro porque não agüentava mais o Alfredinho ali na minha frente não dizendo nenhuma palavra, e fui correndo pro meu quarto e vi que meu pai estava com seus olhos duros olhando para mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente (p.19).

## Antienredo a partir do enredo

Como foi dito acima, o enunciado do conto é montado a partir do encadeamento de acontecimentos que se passaram na infância e na adolescência do narrador-protagonista. Vale destacar, ainda, que esse encadeamento não fere a ordem cronológica dos fatos: o aparecimento dos episódios no texto corresponde à sequência em que eles se deram na vida do herói. Com isso quero dizer que nessa narrativa quase não há mecanismos largamente utilizados na ficção contemporânea, tais como digressões, fluxos de consciência ou qualquer outro procedimento que interrompa a ação – nem mesmo associações livres ou *flash backs*; se há aqui e ali, descrições do cenário ou de um personagem (quase sempre do pai), elas se resumem a um ou dois adjetivos: “[o apartamento] estava bem sujo.”(p.14).

Trata-se, assim, uma narrativa bastante simples em termos de montagem enunciativa: a trama é linear e a narração segue um ritmo direto, de uma só vez. Poderíamos pensar, então, que temos um enredo tradicional, i. e., baseado naquilo que REUTER (1996) chama de “esquema quinário” da narrativa: um *Estado Inicial* (E.I.), depois de uma *Complicação* (ou força perturbadora), de uma *Dinâmica* e de uma *Resolução* (ou força equilibrante), converter-se-ia em um *Estado Final* (E.F), sendo que E.I é diferente de E.F. Acredito, no entanto, que associar a estrutura do conto a esse esquema do enredo canônico é um equívoco. Isso porque a linearidade e o primado da ação sobre a digressão, curiosamente, não garantem a existência de um enredo. Como bem definiu P. RICOEUR (1995: 103), a intriga “faz mediação entre *acontecimentos* ou incidentes e uma *história* considerada como um todo. Quanto a isso, pode-se dizer equivalentemente que ela extrai uma história sensata *de* – uma pluralidade de acontecimentos (...); ou que transforma os acontecimentos ou incidentes *em* – uma história”. Ou seja, ainda que no conto de Noll a ação tenha muito mais espaço do que qualquer procedimento digressivo, não se forma aí uma estrutura narrativa complexa e coerente; ou por outra: não há uma *biografia* enquanto história orgânica, apenas o relato de *episódios* que não são desdobramentos um dos outros. Nesse sentido, encontramos, no conto, um autor-implícito<sup>2</sup> que parece deliberadamente invalidar qualquer possibilidade de um ordenador que explique os acontecimentos da vida do herói. Ao contrário, a trajetória desse protagonista nolliano é regida pelo absurdo e pelo inesperado. Estamos bem próximo, portanto, daquilo que *acontece* no romance existencialista, onde o ator não é submetido a uma força ordenadora e teleológica que explica toda a sua biografia. Basta, por exemplo, lembrar as palavras do protagonista sartreano,

---

<sup>2</sup> Esse conceito será comentado no final do capítulo.

Antoine Roquetin “tudo é gratuito; este jardim, esta cidade eu próprio”<sup>3</sup>. O narrador de “Alguma coisa urgentemente” poderia ter dito isso sobre si mesmo.

Para não nos desviarmos do objetivo desse parágrafo, é preciso verificar, porém, como se dá o surgimento da gratuidade na *estrutura* do texto nolliano. Como foi mostrado acima, o conto se organiza por meio de *ciclos narrativos*. Algo, que para usar a terminologia de REUTER (op. cit.), seria ilustrado por um esquema, mais ou menos assim: *Estado Inicial* (Equilíbrio Precário) → *Complicação* → (não) *Resolução* → Estado Final = Estado Inicial (Equilíbrio Precário). Vale notar que o centro nevrálgico desse ciclo nolliano é a *complicação* - ela que faz girar a roda. É por colocar o centro de gravidade da sua ficção nesse elemento, que o autor-implícito pode se dar ao luxo de inserir gratuidades na história. Diferentemente de uma narrativa canônica, que tende à organização, o texto de Noll tende à desorganização – daí, a ideia de um valeduto. Podemos prever que esse esquema produzirá, mais cedo ou mais tarde, um caos, na medida em que toda vez que uma ordem se estabelece, aparece logo um elemento externo desagregador. Falo, portanto, de uma poética da contingência que a) combina elementos de natureza distinta, b) prioriza o episódico em detrimento do enredo e c) progressivamente abandona a estabilidade para aceitar a ideia de crise contínua<sup>4</sup>.

Prova disso, a cena final não representa o *fim*, mas a *Crise* (ou para falar com Sartre, a “Náusea”). A frase que encerra a enunciação, “*eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente*”, não é exatamente uma conclusão, mas algo que já havia sido dito no título do texto. Ora, se o desfecho da narrativa não deve ser lido como o fim e se ele já estava contido no *incipit* do conto, não é difícil perceber o movimento cíclico do enunciado, que descrevi mais acima. No conto de Noll, não há propriamente um fim, mas a sugestão de que o drama do protagonista permanece sem solução. Nessa medida, a expressão que dá título ao texto sugere um discurso irônico do autor em relação ao seu herói: esse personagem é incapaz de dominar seu próprio destino e *realizar* algo por si próprio. O pretérito imperfeito de “precisava fazer alguma coisa urgentemente” perde seu valor temporal, podendo ser lido como uma forma verbal no presente; o advérbio do final da frase tem seu significado hipertrofiado: a sensação de urgência parece perdurar, como um mal-estar do qual o protagonista não

---

<sup>3</sup> SARTRE, J.P. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Editora Nova Fronteira, 1994.

<sup>4</sup> Sobre isso Paul Ricoeur comenta que a contemporaneidade literária re-lê o mito cristão do Apocalipse não como o prenúncio de um fim que está por vir, mas como algo que já é: “de iminente, o final tornou-se imanente. (...) O Apocalipse desloca os recursos de sua imagética sobre os Últimos Tempos – tempos de Terror, de Decadência e de Renovação – para se tornar um mito da Crise”. (op. cit.).

consegue se curar. A rigor, portanto, a história não termina quando acaba o conto<sup>5</sup>.

Isso nos reconduz ao motivo desse parágrafo: a ideia de que a ação na literatura de João Gilberto Noll não produz uma intriga, ou pelo menos, não da forma tradicional. A narrativa nolliana rasura o paradigma que, segundo A. ROSENFELD (1976:84), preside o enredo representacional: a lei da causa-efeito, que se baseia “no encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim”. Dessa maneira, a ação no conto não pode ser entendida do ponto de vista da representação realista<sup>6</sup>. Primeiro, porque aqui, os acontecimentos não levam a alhures, uma vez que as ordens inicial e final, grosso modo, são coincidentes. Segundo, porque são justamente *acontecimentos* isolados e não formam uma *história*.

Identificada a ruptura realizada pelo conto com a noção de enredo tradicional, é preciso reconhecer, porém, que esse rompimento não é uma exclusividade de João Gilberto Noll. Grosso modo, o processo da literatura moderna tem se caracterizado exatamente pela tentativa de estabelecer um novo paradigma para a ficção, que passa a privilegiar o fragmento em detrimento da completude. Comenta Paul RICOEUR que é “legítimo considerar como fim da tradição do enredo, da intriga, o abandono do critério de completude e, portanto, o propósito deliberado de não terminar a obra – nos nossos dias, o episódio prevalece sobre a configuração, a discordância sobre a concordância”<sup>7</sup>. Nessa nova ordem literária, a narrativa de grandes feitos, como a epopéia ou no romance histórico do século XIX, cede espaço a enunciação da banalidade cotidiana do homem moderno. A ficção contemporânea desloca seu centro gravidade dos feitos, daquilo que se passou *com* o herói, para *o* herói - o mundo externo a ele é, por assim dizer, deixado de lado, para que sejam desvendadas as sensações internas, as angústias e aleluias desse sujeito-personagem. No entanto, se é verdade que a pesquisa da experiência do estar-no-mundo desse protagonista se tornou o *leitmotiv* dessa ficção, não é menos verdadeiro afirmar que a própria *atividade enunciativa* se tornou um tema da narrativa (sobretudo

---

<sup>5</sup> Podemos pensar, por outro lado, que, de certa forma, o narrador *fez* alguma coisa depois da cena final: ele narrou a sua própria história. Isso é possível porque o tempo da enunciação é posterior ao tempo do enunciado. Nessa medida, acredito que seja válida uma afirmação como esta: quando se esgotam as possibilidades desse personagem, ele assume uma outra *persona* ficcional, isto é, a posição de narrador. Daí, a recorrência na literatura de João Gilberto Noll de narradores personagens. Essa passagem do eu-personagem para o eu-narrador constitui outro centro de interesse da pesquisa que tenho desenvolvido sobre a ficção nolliana.

<sup>6</sup> Para um melhor acompanhamento da questão da mimesis na literatura de J. G. Noll cf. FARINACCIO, P. *Questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado/ IEL-UNICAMP, 2004.

<sup>7</sup> RICOEUR, P. (1995b:97).

se pensarmos na chamada metaficção pós-moderna<sup>8</sup>). Ou seja, a prosa ficcional passou a se auto-problematizar, colocando em baila o problema da enunciação. Em algum momento o narrador da contemporâneo se descobriu como tal e, ao invés, de relatar o que se passou com as personagens (e/ou com ele próprio), concentrou-se no seu discurso, isto é, nos problemas advindos da sua atividade, na distância irremediável entre enunciado e enunciação. Essas transformações culminaram na atrofia da “narrativa de ação” e na hipertrofia “narrativa de falas”, para usar terminologias de Gerard Genette. A consequência desse movimento é o encolhimento do enredo ou intriga: a fábula na ficção contemporânea tende a ser breve e desinteressante<sup>9</sup>.

Mas é preciso situar o momento em que “Alguma coisa urgentemente” passa a figurar como qualquer coisa de exceção. Se analisarmos o conto com a medida de Genette, chegaremos a conclusão de que não há ali uma “narrativa de falas”, mas sim uma “narrativa de ação”. Ao contrário de outros exemplos da ficção contemporânea, portanto, esse texto traz para primeiro plano o relato de acontecimentos. Mesmo quando o analisamos segundo uma perspectiva intratextual, trata-se de uma narrativa que se destaca das demais que o autor tem produzido desde a década de 1980. O lugar que J. G. Noll ocupa na literatura brasileira hoje, talvez, seja exatamente este: a criação de narradores que recusam deliberadamente enunciar episódios, mas que, ao contrário, privilegiam a reflexão sobre o próprio ato de narrar. Nesse sentido, o conto que tenho analisado aqui, embora inaugure o primeiro livro do autor, não me parece representativo de toda a sua obra. Esse narrador-protagonista anônimo não faz outra coisa que contar aquilo que lhe aconteceu. O surpreendente – e creio que esteja aí o mérito do conto – é que isso, porém, não basta para que tenhamos uma intriga. Daí, a minha opção pela denegação. O que se passa com os personagens é uma sequência desconexa de acontecimentos que não levam a lugar nenhum, pois a crise do encerramento já está indicada desde o início do conto. Se a ação ficcional é um “conjunto de acontecimentos ou atos que se

---

<sup>8</sup>Para maiores detalhes sobre o conceito de metaficção cf. HUTCHEON, L. (1991). *Poética do pós-modernismo*. Imago, RJ, p.141-62.

<sup>9</sup>Essa última asserção aparece confirmada por inúmeros comentadores da condição da literatura moderna. Talvez o mais conhecido comentário seja aquele proferido por Walter Benjamin que explica essa intriga desinteressante como um reflexo das condições técnicas de circulação da informação: em texto amplamente difundido, Benjamin comenta que, com o advento da imprensa, a experiência pessoal foi destronada pela informação. Ou seja: o narrador da ficção contemporânea, ao contrário dos contadores de histórias, não tem uma experiência capaz de competir com a novidade da informação. Algo parecido pode ser lido nas *Notas de literatura*, de T. Adorno: “noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice”. (Editora 34, SP, 2003, p.57).



organizam num enredo, que por seu turno apresenta começo meio e fim”<sup>10</sup>, o conto de Noll é um texto composto de antiações, que formariam um antienredo.

Ou por outra: paradoxalmente, os outros textos do autor, digressivos, reflexivos e enunciados por narradores comentadores, *possuem* um enredo, ainda que este seja desinteressante, breve e se organize por meio de uma trama não-linear. Já “Alguma coisa urgentemente” é uma ficção não-digressiva, linear, composta de episódios dispostos num ritmo quase cinematográfico, mas com um antienredo. E daí a aporia: essas duas formas de escritura, a princípio tão dessemelhantes, remetem a um discurso metaficcional, na medida em que questionam, por processos diferentes, o sistema tradicional de construção do enredo e do discurso narrativo. No caso das narrativas digressivas, esse questionamento se manifesta, obviamente, na materialidade do texto, explicitamente. Cito, como exemplo desse caso, a abertura do conto “Ruth”, também presente na antologia *O cego e a dançarina*, na qual o narrador-personagem parece defender a necessidade de se elaborar um enunciado caótico para se falar de uma mulher que ele amara, na adolescência: “Mas para falar nela [Ruth] é preciso uma extrema confusão, a cabeça inteiramente turva (...) Não é assim que se fala sobre ela, sem mais nem menos, a descoberto” (NOLL, 2008:73).

Em “Alguma coisa...”, no entanto, há que se verificar em que extrato textual se localiza esse discurso metaficcional. Certamente, não se trata de um comentário explícito, pois, se assim o fosse, todo o meu argumento mais acima, em favor de uma narrativa não comentada, estaria invalidado.

### O autor implícito

Para cumprir o último objetivo desse texto - i. e., identificar em que esfera textual do conto “Alguma coisa urgentemente” se localiza o questionamento da noção tradicional de construção do enredo -, valho-me do advento do conceito de *autor implícito* ou *implicado*, formulado por W. C. BOOTH(1980), o qual seria uma entidade ficcional responsável pela organização do texto, pelo comando da maneira como o narrador apresenta os demais personagens e os episódios. Trata-se de uma *persona* ficcional que tem um excedente de visão em relação às personagens e ao próprio narrador (BAKHTIN, 2003b). O autor implicado consegue ver a obra como um todo e, por isso, pode projetar a imagem de um leitor<sup>11</sup> a quem se dirige aquele texto. Ele tem, pois, um papel

---

<sup>10</sup> MOISÉS, M. (1995) *Dicionário de termos literários*. Cultrix, SP, p.10.

<sup>11</sup> Obviamente, não se trata aqui do leitor-pessoa, mas sim um de uma entidade intradieética, uma vez que ele participa do horizonte do autor-implícito.

decisivo no processo de leitura: seu direcionamento pode ir de encontro às expectativas do leitor, pode provocar-lhe um estranhamento, ou simplesmente levá-lo a renunciar qualquer paradigma coerente de leitura. É importante que se diga, desde já, que o *autor implícito* não se deixa confundir com autor-pessoa, posto que, ao contrário deste, aquele não participa do acontecimento *ético* da vida, mas existe apenas no fenômeno *estético*. É um elemento intradieгético, portanto<sup>12</sup>.

BOOTH afirma que, “mesmo que eliminemos todos os comentários e juízos de valor, a presença do autor [implícito] será sempre óbvia”(op. cit.: 165), pois “até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele director de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas” (op. cit.:167). No caso de “Alguma coisa urgentemente”, esse autor-implícito deixa-se mostrar logo na primeira página: a prisão do pai não estava prevista no horizonte de expectativas do leitor, o que nos remete a ideia de uma *persona* ficcional que manipula sem nenhum critério a vida do seu personagem e, por tabela, a leitura. Ou por outra: ao estabelecer um evento que se origina gratuitamente, o autor implícito se auto-denuncia, mostrando ao leitor quem é que dá as cartas no texto. Não se trata de oferecer-lhe uma leitura prazerosa, mas antes, de frustrá-lo deliberadamente. Nessa medida, toda vez que emerge no texto um evento externo (gratuito) – processo que foi esquematicamente exposto acima – percebe-se a mão do a. implicado.

Nesse sentido, creio que essas interferências em desfavor da lei de causa-efeito sugerem um comentário *implícito* sobre o processo de composição da narrativa. Isso porque o a. implicado atua na direção de desestabilizar um mecanismo de decifração de sentido baseado nessa lei. As reiteradas participações que deixam ver a presença de uma autoria intradieгética como que mostram ao leitor que ele está diante de uma ficção não-tradicional, que a lógica ali é outra. Essa fala implícita parece ser o discurso metafictional subentendido, a que me referia mais acima. Um primeiro desdobramento desse movimento do a. implícito é a postulação de um universo ficcional auto-suficiente, i.e., que gera sua própria inteligência: ao invés de serem comparadas com o mundo empírico (digamos, *real*) as imagens devem ser compreendidas no microcosmo textual (regido pelo a. implícito). Isso não significa, porém, que essa autoria deixa de usar os ordenadores temporais e espaciais do mundo empírico. Encontramos, por exemplo, uma referência clara a um contexto histórico amplamente conhecido – o período do Regime Militar – e o espaço é arquetípico: centros urbanos habitados por atores que mais parecem *tipos*

---

<sup>12</sup> Escusado explicar, também, que o autor-implícito não se confunde com a *persona* ficcional do narrador.

sociais, descarnados que estão de qualquer psicologia – o vendedor de cachorro-quente, jovens que se drogam nas esquinas, meninas que passeiam pelas praias, etc. No entanto, o autor implícito parece convocar esses ordenadores apenas para re-significá-los, o que vale dizer que é o processo de montagem da narrativa que lhes dá valor metafórico.

Estamos, portanto, saindo da *mimesis de representação* para enveredarmos nas trilhas da *mimesis de produção*, para usar as formulações de L. C. LIMA. De acordo com a definição de LIMA (1980), a *mimesis de produção* “parte da destruição do substrato [do real], radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo de valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade.(...) O próprio da *mimesis de produção* é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu déficit anterior. Se, como dizia Bachelard, ‘o real é uma das formas do possível’, a mimeses de produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real. Ou, melhor, como um possível atualizado.”(op.cit.:170)

E o responsável por essa atualização não é outro, senão o autor implícito.

### **Caminho percorrido**

Tentei mostrar aqui como no conto “Alguma coisa urgentemente” J. G. Noll rompe com o modelo canônico de enredo. Ruptura essa que se dá primeiro, pelo abandono do esquema quinário em favor de uma estrutura narrativa circular. Segundo, pela superação da lei causa-efeito, através da valorização do evento gratuito. Mostrei que, ainda, essa ruptura, ao contrário do que ocorre em boa parte dos textos contemporâneos, de outros autores e do próprio Noll, não se dá por meio de uma narrativa digressiva, mas pela apropriação de um elemento próprio da tradição: a linearidade. Chamei esse novo paradigma de antienredo nolliano.

Por último, apresentei a figura do autor-implícito nolliano como sendo responsável pelo processo de desestabilização de um paradigma de leitura baseado no esquema tradicional do enredo. Dessa maneira, propus que essa subversão da expectativa do leitor indica a presença de um comentário metaficcional implícito. Sugeri, ainda, que essa autoria intradieética é responsável por atrair para microcosmo textual elementos do mundo empírico apenas para metaforizá-los, por meio da *mimesis de produção*.

---

### **Referências Bibliográficas:**

- BAKHTIN, M. (2003). “O autor e a personagem”. In: *Estética da Criação verbal*, Martins Fontes, SP. pp. 3-20.
- \_\_\_\_\_. (2003b). “A forma espacial da personagem”. Idem, pp.21-34.

- BOOTH, W. C. (1980) *Retórica da ficção*. Arcádia, Lisboa.
- FRIEDRICH, H. (1978). *Estrutura da lírica moderna*. Duas Cidades, SP
- GENETTE, G. (1995). *O discurso da narrativa*. Vega, Lisboa.
- LIMA, L. C. (1980). *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Graal, RJ. pp. 169-70.
- NOLL, J. G. (2008). *O cego e a dançarina*. Record, RJ.
- POUILLON, J. (1974). *O tempo no romance*. Cultrix, SP.
- REUTER, Y. (1996). *Introdução à análise do romance*. Martins Fontes, SP.
- RICOEUR, P. (1995). *Tempo e narrativa*, Tomo I. Papirus, Campinas.
- \_\_\_\_\_. (1995b). *Tempo e narrativa*. Tomo II. Papirus, Campinas.
- ROSENFELD, A. (1976). "Considerações sobre o romance contemporâneo". *Texto/Contexto*.  
Perspectiva, SP, pp.75-97.