

O Narrador e José Saramago: o autor implícito no conto Centauro

The Narrator and José Saramago: the implied author in the short story Centauro

El Narrador y José Saramago: el autor implícito en el Cuento Centauro

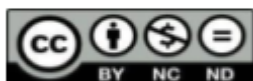
Le Narrateur et José Saramago: l'auteur implicite dans l'histoire des Centaures

Bruna Silva Ramos^{1*}  , Raquel Trentin Oliveira²  

Citação: Ramos, B. S.; Trentin, R. O.; (2026). O Narrador e José Saramago: o autor implícito no conto Centauro. *InterteXto*, 20. <https://doi.org/10.18554/it.20.8888>

Editor: Priscila Marques Toneli e Juliana Bertucci Barbosa

Recebido: 12 fev. 2026
Aceito: 23 jun. 2026
Publicado: 10 jul. 2026



Texto sobre copyright.



1. Universidade Federal de Santa Maria .
* Autor correspondente: brunasilvaramos96@gmail.com
2. Universidade Federal de Santa Maria .
* Autor correspondente: raquel.trentin@ufsm.br

Resumo: O presente estudo propõe uma análise à luz da narratologia sobre as concepções de narrador e autor, utilizando como objeto de estudo o conto "Centauro", de José Saramago. O objetivo é investigar as instâncias representativas na narrativa, destacando o papel do autor, do narrador e do autor implícito (ou implicado), que se manifesta na reconstrução da figura autoral através da percepção que dela se tem no texto. Para tal, a presente pesquisa se fundamenta nas teorias de Wayne Booth e José Ángel Garcí Landa, que oferecem insights sobre as relações entre autor, narrador e leitor na construção do significado textual. Os conceitos de narrador textual e autor implícito são explorados para elucidar algumas das declarações feitas por Saramago sobre sua autoria e o papel de seu narrador. A análise visa não apenas compreender a concepção de Saramago sobre seu próprio papel no processo de escrita, mas também identificar os indícios da presença do autor em seu texto e examinar como ele, enquanto entidade textual, pode ser reconstruído pelo leitor. Ao desdobrar as nuances dessa relação, o estudo evidencia complexidades da narrativa saramaguiana e camadas de significado que a permeiam. Através da investigação das estratégias narrativas empregadas por Saramago em "Centauro", busca-se desvelar os aspectos formais da narrativa e interpretar subtextos e possíveis intenções do autor, enriquecendo a compreensão do leitor sobre as dinâmicas autorais presentes na obra de José Saramago.

Palavras-chave: José Saramago. Contos. Narrador. Autor. Autor implícito.

Abstract: The present study proposes an analysis, grounded in narratology, of the conceptions of narrator and author, using as its object of study the short story "Centaur" by José Saramago. The objective is to investigate the representative instances within the narrative, highlighting

the roles of the author, the narrator, and the implied (or implicated) author, who manifests through the reconstruction of the authorial figure as perceived within the text. To this end, the research is based on the theories of Wayne Booth and José Ángel García Landa, which offer insights into the relationships between author, narrator, and reader in the construction of textual meaning. The concepts of textual narrator and implied author are explored in order to elucidate some of the statements made by Saramago regarding his authorship and the role of his narrator. The analysis seeks not only to understand Saramago's conception of his own role in the writing process, but also to identify indications of the author's presence in the text and to examine how he, as a textual entity, can be reconstructed by the reader. By unfolding the nuances of this relationship, the study reveals the complexities of Saramaguian narrative and the layers of meaning that permeate it. Through an investigation of the narrative strategies employed by Saramago in "Centaur", the research aims to unveil the formal aspects of the narrative and to interpret subtexts and possible authorial intentions, thereby enriching the reader's understanding of the authorial dynamics present in José Saramago's work.

KEYWORDS: José Saramago. Short stories. Narrator. Author. Implied author.

Resumen: El presente estudio propone un análisis de las concepciones de narrador y autor, utilizando como objeto de estudio el cuento "Centaur", de José Saramago. El objetivo es investigar las instancias representativas en la narrativa, destacando el papel del autor, del narrador y del autor implícito (o implicado), que se manifiesta en la reconstrucción de la figura autoral a través de la percepción que de ella se tiene en el texto. Para ello, la presente investigación se fundamenta en las teorías de Wayne Booth y José Ángel García Landa, que ofrecen aportes sobre las relaciones entre autor, narrador y lector en la construcción del significado textual. Los conceptos de narrador textual y autor implícito son explorados con el fin de esclarecer algunas de las declaraciones realizadas por Saramago sobre su autoría y el papel de su narrador. El análisis no solo busca comprender la concepción de Saramago sobre su propio papel en el proceso de escritura, sino también identificar los indicios de la presencia del autor en su texto y examinar cómo este, como entidad textual, puede ser reconstruido por el lector. Al desplegar las sutilezas de esta relación, el estudio pone en evidencia las complejidades de la narrativa saramaguiana y las capas de significado que la atraviesan. A través de la investigación de las estrategias narrativas empleadas por Saramago en "Centaur", se busca desvelar los aspectos formales de la narrativa e interpretar subtextos y posibles intenciones autorales, enriqueciendo la comprensión del lector sobre las dinámicas autorales presentes en la obra de José Saramago.

Palabras clave: José Saramago. Cuentos. Narrador. Autor. Autor implícito.

Résumé: Cette étude propose une analyse, d'un point de vue narratologique, des conceptions de narrateur et d'auteur, à partir de la nouvelle « Centauro » de José Saramago. L'objectif est d'examiner des exemples représentatifs dans le récit, en soulignant le rôle de l'auteur, du narrateur et de l'auteur implicite, qui se manifeste dans la reconstruction

de la figure auctoriale à travers la perception qu'en a le texte. À cette fin, cette recherche s'appuie sur les théories de Wayne Booth et de José Ángel Garcí Landa, qui éclairent les relations entre auteur, narrateur et lecteur dans la construction du sens textuel. Les concepts de narrateur textuel et d'auteur implicite sont explorés afin d'éclairer certaines affirmations de Saramago concernant sa propre paternité et le rôle de son narrateur. Cette analyse vise non seulement à comprendre la conception que Saramago se fait de son propre rôle dans le processus d'écriture, mais aussi à identifier les indices de la présence de l'auteur dans son texte et à examiner comment celui-ci, en tant qu'entité textuelle, peut être reconstitué par le lecteur. En dévoilant les nuances de cette relation, l'étude met en lumière la complexité du récit de Saramago et les strates de sens qui le traversent. À travers l'étude des stratégies narratives employées par Saramago dans « Centauro », l'objectif est de révéler les aspects formels du récit et d'interpréter les sous-textes et les intentions possibles de l'auteur, enrichissant ainsi la compréhension qu'a le lecteur de la dynamique auctoriale présente dans l'œuvre de José Saramago.

Mots-clés: José Saramago. Nouvelles. Narrateur. Auteur. Auteur implicite.

1. Introdução

Pensar o conceito de autor e de narrador em uma obra literária é uma tarefa complexa, com problemas que se enraízam profundamente na teoria narrativa. O período transitivo do estruturalismo para pós-estruturalismo tem levado ao questionamento da relevância da figura do autor para a compreensão e recepção da obra, especialmente quando esta é submetida à uma análise crítica. Entretanto, há tendências bastante expressivas nos estudos contemporâneos que apontam para um resgate de sua importância e mesmo de sua função diegética como participante da narrativa.

José Saramago participa de certa polêmica dentro da área de estudos narratológicos por algumas de suas manifestações sobre o tema da autoria e sua pseudo-unificação conceitual com a ideia de autor. Em entrevistas, e até mesmo em alguns de seus textos, o escritor costumava ressaltar o próprio envolvimento e o papel na narrativa; ao mesmo tempo, as declarações de Saramago podem ser entendidas como um questionamento descredibilizando ao esforço da teoria em operar o narrador textual como uma entidade legítima do texto:

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes até de mais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas 'sentenças'.¹

Ninguém nega que, politicamente posicionado em seus trabalhos, Saramago deixa transparecer muito de si e de sua filosofia em suas criações – em especial no que tange a ideia central de trabalho dentro da ideologia marxista. No entanto, é no mínimo polêmico entender o narrador ficcional como uma expressão direta da voz do autor, e muitos foram os críticos que se levantaram na defesa dessa independência de papéis. Com o propósito de cercear essa controvérsia, pretende-se confrontar as

¹ (Entrevista de José Saramago a José Carlos Vasconcelos. In: Revista Visão, Lisboa, 16 de janeiro de 2003)

afirmações do próprio Saramago a respeito de si e seu narrador, partindo das ideias de Wayne Booth e Garcia Landa, tendo como objeto literário mediador dessas considerações o conto intitulado “*Centauro*”, do escritor português.

Publicado em 1978, ainda no período formativo do autor, em uma coletânea de contos denominada *Objecto Quase*, “*Centauro*” por si só apresenta um embrião de algumas características marcantes da escrita de José Saramago que se fizeram presentes em seus trabalhos posteriores, como *Ensaio sobre a cegueira* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Dessas características, pode-se salientar de antemão a questão do insólito, mediante o aproveitamento no conto do mito clássico, de certa maneira relacionado a características do realismo mágico (Lopes, 2019).

1.1. José Saramago vs. o autor

Ao pensar a literatura, José Saramago, em entrevista a Lourdes Féria, disse que “Cada livro escreve sempre o mesmo autor” (AGUILERA, 2010, s.p.). Ainda em outra oportunidade, em uma nova entrevista, o escritor pontua novamente suas ideias a respeito da imagem do narrador e de seu papel de escritor na construção narrativa: “Não. Não me escondo por trás do narrador. Saramago é o autor e é ele quem conta o que conta” (AGUILERA, 2010, s.p.).

Com efeito, embora não seja possível afirmar o sentido absoluto das declarações do escritor ao analisá-las isoladamente, não parece impossível associá-las às concepções de autor textual e autor implícito/implicado de Landa (1998) e Booth (1980), respectivamente. Ao considerarmos os aportes conceituais de Landa, uma das vozes proeminentes da narratologia pós-clássica, a noção saramaguiana de que cada livro traz “escrito” nele o autor é, de fato, bastante profícua dentro da análise proposta pelo teórico:

O autor não pode, portanto, evitar sua presença implícita na obra; não pode eliminar o valor indicial desta. Todo texto nos remete parcialmente à situação comunicativa; todo texto encena o diálogo que, por meio dele, ocorre entre emissor e receptor. [...] Portanto, o sujeito falante sempre se manifesta no discurso. Ele pode escolher, dentro de certos limites, a forma de sua manifestação, mas não pode eliminá-la. Para começar, a função “expressiva” da linguagem se dá, em grande medida, por meio de efeitos perlocucionários que escapam ao controle do falante. Mesmo que o autor de uma obra

não se manifeste de forma explícita, ele sempre está implícito no texto² (LANDA, 1998, s.p., tradução nossa).

O autor, portanto, não poderia deixar de estar presente na própria obra, já que são dele todas as decisões estilísticas e comunicativas ali presentes (a escrita em si é fruto de seu trabalho intelectual). Ele não se manifesta somente quando se dirige diretamente ao leitor, como afirma Booth, mas sim através de diversos recursos formais e estéticos e, inclusive, “[...] em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade” (1980, p.36). Em resumo, o autor se deixa “vazar” para o texto e, nisso, é percebido pelo leitor, que no ato da leitura torna-se o seu interlocutor (Landa, 1998). A partir disso, a reconstrução da figura do autor a partir dos indícios dele no texto (autor implícito) constrói uma entidade ficcional nova – o autor textual.

Nesse contexto, à medida que o leitor avança sobre as camadas na narrativa, surge a possibilidade de desvendar a presença do autor não somente por meio das ações meticulosamente entrelaçadas e das complexas personas criadas: também pode-se fazer isso por intermédio das entrelinhas não ditas, das sutilezas que permeiam as interações entre personagens e das profundas camadas temáticas que atravessam toda a narrativa. Assim, referências culturais externas à obra, críticas sociais veladas ou não, escolhas estéticas que ressaltam determinados aspectos em detrimento de outros, a prosa poética ou objetiva, além de determinadas predileções semânticas, são elementos que auxiliam a identificar a presença do autor no texto.

Porém, os elementos identificados passarão ainda pela análise subjetiva, intuitiva, particular de cada leitor, e dependerão de sua ‘enciclopédia’ – termo cunhado por Landa (1998, s.p.) para designar todo o arsenal de competências discursivas e culturais de um sujeito que permite a ele a reconstrução, por meio dos códigos linguísticos, da ação narrativa e dos demais princípios que a compõem. Dessa forma, o autor será diferente para cada leitor, uma entidade diferente do autor real. Poderá ainda ser diferente para um mesmo leitor, dependendo das circunstâncias de encontro e reencontro com a obra. Com isso, já não será mais ele mesmo, mas uma máscara, uma *persona* que se realiza somente no texto: “O autor real é um indivíduo limitado e defeituoso. O autor incluído no contexto da obra está purificado

² Texto original: El autor no puede evitar, por tanto, su presencia implícita en la obra; no puede eliminar el valor indicial de ésta. Todo texto nos remite parcialmente a la situación comunicativa; todo texto escenifica el diálogo que a través de él tiene lugar entre emisor y receptor. [...] Por tanto, el sujeto hablante siempre se manifiesta en el discurso. Puede elegir dentro de ciertos límites el modo de su manifestación, pero no eliminar ésta. Para empezar, la función “expresiva” del lenguaje se da en gran medida a través de efectos perlocucionarios que escapan al control del hablante. Aun si el autor de una obra no se manifiesta de manera explícita, siempre se halla implícito en el texto. (LANDA, 1998, s.p.).

dessas imperfeições: apenas nos oferece a personalidade ideal do autor real; um eu despersonalizado e saturado de valores sociais³” (Landa, 1998, s.p.).

Esse processo possibilita que o próprio autor se “reescreva” diversas vezes e de maneiras diferentes em cada texto seu, ainda que de forma despropositada, inconsciente, resultando em múltiplas versões de si:

Temos que falar em várias versões porque, independentemente da sinceridade que o autor intenda, cada uma das suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas. Tal como as cartas pessoais de cada um de nós implicam diferentes versões de nós próprios, dependendo das diferentes relações que temos com cada correspondente e da finalidade de cada carta, o escrito assume ares diferentes, dependendo das necessidades de cada obra (Booth, 1980, p. 89).

Se ao autor cabem todas as decisões estruturais, temáticas e estilísticas de seu trabalho, o narrador seria um agente existente somente dentro do texto; ou seja, um produto e um operador ao mesmo tempo. Na perspectiva de Booth, o narrador seria um elemento criado pelo autor para o fazer literário. No entanto, a abordagem teórica narratológica ainda precisa aperfeiçoar muitos dos aspectos associados a esse conceito. O teórico destaca que os termos utilizados para rotular o agente discursivo no texto (enunciador) são insuficientes para uma descrição completa, o que contribuiria para a dificuldade em distanciá-lo e identificá-lo adequadamente enquanto entidade separada do autor, a fim de determinar, afinal, qual é a voz por trás do texto:

Nenhum dos termos que possuímos para vários aspectos do narrador é suficientemente preciso. ‘Persona’, ‘máscara’ e ‘narrador’ são termos por vezes usados; mas referem-se com mais frequência ao orador da obra que, afinal, não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias. ‘Narrador’ é geralmente aceito como o ‘eu’ da obra, mas o ‘eu’ raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista (Booth, 1980, p. 90).

É possível afirmar que, de fato, do ponto de vista teórico, encontram-se mais conceitos do que apenas o autor real e o narrador nas afirmações de Saramago, visto que a ideia de autor textual, autor implícito e leitor textual também podem ser reconhecidos nelas. Sendo assim, para centralizar esta discussão, o foco descansará sob a maneira com a qual se concretizam no texto literário as existências desses elementos (especialmente o autor implícito) que, ao mesmo tempo que atuam na enunciação narrativa, são resultados da sua recepção.

2. Disposições sobre o autor implícito no conto *Centauro*

³Texto original; “El autor real es un individuo limitado, defectuoso. El autor incluído en el marco de la obra está purificado de esas imperfecciones: sólo nos ofrece la personalidad ideal del autor real; un yo despersonalizado y saturado de valores sociales.” (Landa, 1998, s.p.).

O conto “*Centauro*” dramatiza a figura mitológica grega do centauro e a transporta para a contemporaneidade, reimaginando esse ser metade-homem metade-cavalo como um indivíduo formado por duas consciências separadas, uma animal e outra humana, que formam um ser único. A narrativa pode ser subdividida em três partes que servem para situar em que estado está essa curiosa personagem no espaço-tempo, qual a sua trajetória e como ela se sente em relação ao mundo – um profundo sentimento de inadequação e solidão.

O narrador é onisciente, heterodiegético, logo, intui-se que ele pouco ‘aparece’ ou ‘interrompe’ a narrativa de acontecimentos durante o desenvolvimento da história – diferente do narrador intruso que caracteriza a maior parte dos romances mais maduros de Saramago. O encanto da primeira leitura do conto torna a dualidade antes mencionada da personagem principal ainda mais especial visto que o que se percebe, através da focalização do narrador, é uma manobra da percepção do leitor para que este não consiga identificar um ser único, mas dois seres separados. O texto se apresenta dessa forma durante a sua primeira parte, alternando o foco entre as percepções de cada uma das metades do ser, como no trecho que inicia a narrativa: “O cavalo parou. Os cascos sem ferraduras firmaram-se nas pedras redondas e resvaladiças que cobriam o fundo quase seco do rio. O homem afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos que lhe tapavam a visão para o lado da planície” (Saramago, 1998, s.p.).

A fórmula da alternância repete-se durante todo o desenvolvimento do conto, no entanto é mais intensa na primeira parte, principalmente porque é nela que se concretiza a figuração dessa personagem cuja característica mais importante é, justamente, a dualidade. O narrador não esclarece de imediato o que é a personagem, ao contrário, a constrói aos poucos, dá indícios daquilo que ela pode ser, até o momento em que finalmente revela que se trata de uma criatura fantástica. Contribuem para esse mistério a atmosfera predominantemente noturna, ambientada em cavernas e florestas, estando o centauro totalmente revelado a luz do dia e em campo aberto (o que possui bastante carga simbólica) somente quando o conto se encaminha para o final.

Como exemplo dos indícios iniciais da bipartição da personagem, tem-se o seguinte trecho:

O cavalo teve sede. [...] O homem, com o ombro assente na areia áspera, bebeu longamente, embora não tivesse sede. [...] O cavalo e o homem levantaram-se, [...] Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro, ou porventura num ponto qualquer do corpo onde se entrechocavam as ordens que do mesmo cérebro partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos, onde a pele era negra; [...] (Saramago, 1998, s.p., grifos nossos).

Nesses momentos de alternância, em paralelo ao que menciona Genette (1995) sobre a narrativa de acontecimentos – que segundo esse autor, seria uma maneira mais objetiva de narrar – a

interrupção do narrador é mínima: pode-se dizer que ele sofre um apagamento, torna-se ausente e somente observa e relata a ação através da sua percepção privilegiada da “consciência” dupla da personagem principal. Sendo assim, o narrador não interrompe, não dá opiniões, não faz conjecturas nem juízo de valores e somente comunica o que está sendo visto, feito, sentido ou pensado por aquela personagem focalizada de maneira impessoal.

Tendo isso em vista, em que nível se encontra o autor implícito nesse texto específico?

Booth, ao rebater algumas das ideias da teoria narrativa que julgavam como necessária essa objetividade e essa impessoalidade mencionadas, afirma que as obras literárias possuem sempre evidências do toque pessoal do autor, não sendo possível anulá-las ou desfazer-se delas. Exemplos disso seriam as alusões a outras obras literárias ou à própria literatura, as metáforas ou demais figuras de linguagem que trariam efeitos como o de musicalidade ou de leveza ao texto, além do uso de mitologia e simbologia, que geralmente representam mais conhecimento do que aquilo que está sendo expressamente dito. Ele também complementa ao dizer que essas sutilezas podem ser captadas em maior ou menor grau pelo leitor (Booth, 1980, p. 36), o que remete de forma direta ao conceito de enciclopédia do leitor, de Landa (1998).

Sendo assim, a própria escolha da focalização alternada, por si só, apresentaria um forte indício da mão do autor sobre sua obra. No entanto, a teoria retórica de Booth permite que se vá ainda mais longe nessa identificação do autor, ao observar as escolhas. A temática, a personagem como um ser mitológico, as referências literárias encontradas no texto e a sua linguagem carregada de recursos poéticos acentuam ainda mais essa percepção que ultrapassaria a competência do narrador e que apontam ao agente externo, o idealizador da obra.

Na segunda parte do conto, após a apresentação da personagem e da sua condição de viver oculto do mundo, caminhando durante a noite e se escondendo durante o dia em cavernas ou florestas, o narrador descreve o sonho que o centauro tinha sempre que dormia, no qual ele entrava em combate contra Hércules, o mítico herói grego:

Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro. Era o último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos. Estivera na guerra contra os Lápitais, sua primeira e dos seus grande derrota. Com eles, vencidos, se refugiara em montanhas de cujo nome já se esquecera. Até que acontecera o dia fatal em que, com a parcial protecção dos deuses, Hércules dizimara os seus irmãos, e ele só escapara porque a demorada batalha de Hércules e Nesso lhe dera tempo para se refugiar na floresta. Tinham acabado então os centauros. [...] Todos os dias, em sonho, lutava com Hércules e vencia-o. (Saramago, 1998, s.p.)

Há referências claras à mitológica batalha contra os Lápitais, também chamada de “Centauromaquia” ou “Batalha dos Centauros e dos Lápitais”, de grande impacto para a cultura e arte

grega⁴, além de mencionar Héracles⁵ em sua batalha contra Nesso, centauro cujo sangue fez com que o herói morresse em algumas versões do mito⁶.

Ao tratar elementos mitológicos como possíveis de fazerem parte de uma realidade concreta (menções ao cérebro dividido, aos conflitos de desejos, sonhos) experienciadas pela criatura, o autor textual, mediante a intertextualidade, pode ir tomando forma no imaginário do leitor. Além disso, esse momento específico da narrativa, em que as lembranças do passado e o sonho estão envolvidos, auxilia no complemento da figuração da personagem em seu caráter mais íntimo, visto que a partir desse episódio é possível conhecer uma de suas motivações, o desejo de vingar a sua raça, e ainda acrescentar-lhe um momento trágico, o de desconhecer que o seu inimigo estaria, na verdade, morto.

Outro episódio com referências externas à obra, dessa vez, literárias, dá-se na sequência do conto em que se narram as memórias do centauro e nos é revelado que este teria ido até Portugal e Espanha, e que nessas andanças teria avistado Dom Quixote em sua luta contra os moinhos de vento – que não é reconhecido como tal, pois o centauro não saberia o seu nome e até então o narrador só conta o que a personagem sabe. Solidarizado com a derrota do cavaleiro, o centauro teria avançado contra o exército de moinhos e destruído suas pás:

Milhares de anos tinham de ser milhares de aventuras. Milhares de aventuras porém, são demasiadas para valerm uma só verdadeira e inesquecível aventura. Por isso, todas juntas não valeram mais do que aquela, já neste milénio último, quando no meio de um descampado árido viu um homem de lança e armadura, em cima de um mirrado cavalo, investir contra um exército de moinhos de vento. Viu o cavaleiro ser atirado ao ar e depois um outro homem baixo e gordo acorrer, aos gritos, montado num burro. Ouviu que falavam numa língua que não entendia, e depois viu-os afastarem-se, o homem magro maltratado, e o homem gordo carpindo-se, o cavalo magro coxeando, e o burro indiferente. Pensou sair-lhes ao caminho para os ajudar, mas, tornando a olhar os moinhos, foi para eles a galope, e, postado diante do primeiro, decidiu vingar o homem que fora atirado do cavalo abaixo. Na sua língua natal, gritou: « Mesmo que tivesses mais braços do que o gigante Briareu, a mim haverias de o pagar.» Todos os moinhos ficaram com as asas despedaçadas e o centauro foi perseguido até à fronteira de um outro país. Atravessou campos desolados e chegou ao mar. (Saramago, 1998, s.p.)

⁴ "Centauromaquia", também conhecida como a "Batalha dos Centauros e dos Lápitais". Se este mito é pouco conhecido nos nossos dias, teve um relevo enorme na arte grega, possivelmente por representar o confronto da civilização (grega) com "o outro", o monstruoso (bárbaro).. Disponível em: <<https://www.mitologia.pt/a-batalha-dos-centauros-e-dos-lapitas-258843>>

⁵ Héracles, chamado de Hércules pelos romanos, era um herói muito popular entre os gregos, principalmente pela sua notável força física.

⁶ Nesso teria convencido Djanira, esposa de Héracles, que o seu sangue de centauro era mágico e poderiam fazer com que o marido a amasse mais, assim ela teria embebecido uma túnica com o sangue do centauro e dado a Héracles que imediatamente sentiu a pele queimar e tentou retirá-la, mas morreu antes de conseguir. Em outras versões ele a convence a fazer isso com o sangue da Hidra.

Disponível em: <<https://mitologiahelenica.wordpress.com/2015/11/16/nesso/>>

Nessa passagem, fica clara a intertextualidade que projeta o autor implícito. Ao afirmar que milhares de aventuras não teriam sido tão inesquecíveis quanto essa, um pouco da sua percepção ou valorização do famoso episódio da literatura, a luta de Dom Quixote contra os moinhos de vento, ‘escapa’ para a narrativa e fica visível ao leitor justamente por enfatizar o valor que a aventura possuiria para si. Apesar de o relato do narrador restringir-se à percepção do centauro, é possível observar um forte indício da presença do escritor nos sinais que transcendem essa percepção e se conectam com o mundo fora do texto. Ainda, cita o gigante Briareu⁷, figura não tão popular da mitologia grega, que à semelhança dos moinhos, possuía uma infinidade de braços.

Após a narrativa do sonho, na qual Afrodite ascende aos céus envolta em luz estelar, o narrador desloca-se do presente diegético para recuperar as lembranças do centauro sobre uma Grécia mítica. Nesse passado, o centauro não despertava estranhamento ou medo, sendo, pelo contrário, uma figura querida e integrada à sociedade humana. Como ilustra Saramago (1998, s.p.): 'Quando passava, as pessoas vinham ao caminho e lançavam lhe flores entrançadas por cima do seu lombo de cavalo, ou faziam com elas coroas que ele punha na cabeça. Havia mães que lhe davam os filhos para que os levantasse no ar e assim perdessem o medo das alturas'.

Esse quadro acentua o tom trágico da obra ao contrastar a acolhida de outrora com a perseguição e o temor contemporâneos. Mais do que um sentimento de deslocamento, essa transição ressalta uma ontologia do não pertencimento: o centauro é um ser cujo tempo se perdeu. Tal melancolia constitui uma implicação temática que transcende o narrador textual, ecoando, por meio da recepção do leitor, o horizonte do autor implícito."

Corroborando com essa ideia a afirmação de Booth:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo [...]. (Booth, 1980, p. 91)

Soma-se ainda outro elemento trágico, o conflito gerado pela dualidade dos desejos sexuais e amorosos do homem e do animal. Após sonhar que finalmente matava Hércules e interpretar que a vitória do sonho indicava que o próprio Zeus o direcionava para o sul, o centauro decide regressar a sua terra natal, realizando uma longa viagem, visto que há algum tempo habitava a península Ibérica. No percurso da jornada, munido de coragem após muito tempo escondido, expõe-se à luz do dia, é avistado por um pastor que fica apavorado com o que vê e grita a ponto de despertar a fúria de todo o povoado próximo. O centauro então é perseguido até a fronteira da Grécia: "A uma boa distância, viu os

⁷ Na mitologia grega, Briareu (ou Egeão) é um dos três hecatônquiros, gigantes com cem braços e cinquenta cabeças, filhos de Gaia e Urano. Ele ajudou Zeus na Titanomaquia e mais tarde tornou-se guardião do Tártaro. Disponível em: < <https://mitologiagrega.net.br/hecatonquiros-gigantes-de-cem-bracos/> >.

homens parados, ouviu-lhes as ameaças. E os cães que tinham avançado voltavam para os donos. Mas ninguém se adiantava. O centauro vivera tempo bastante para saber que isto era uma fronteira, um limite” (Saramago, 1998, s.p.).

Em território grego, o centauro avista uma mulher nua que se banhava a noite num riacho, tomado de desejo, decide raptá-la. “Também isto fizera algumas vezes, tão poucas, em milhares de anos. Acto inútil, apenas assustador, acto que poderia ter deixado atrás de si a loucura, se isso mesmo não aconteceu. Mas esta era a sua terra e a primeira mulher que nela via” (Saramago, 1998, s.p.).

Quando o narrador retoma as memórias antigas do centauro na Grécia mítica em que ele era querido pelo povo, o texto descreve o seguinte ritual: “Em certas épocas, levavam uma égua ao centauro e retiravam-se para o interior das casas: mas um dia, alguém que por esse sacrilégio veio a cegar, viu que o centauro cobria a égua como um cavalo e que depois chorava como um homem” (Saramago, 1998, s.p.). Nessa frase estava plantada a semente para o desfecho trágico que levará ao fim da narrativa: a irrealização do desejo que pertence ao coração do homem e a humilhação sentida ao deixar-se guiar pelos instintos que pertencem ao animal – que é, sobretudo, parte de si e sem a qual não poderia existir, somente se separando dela na hora da morte.

Para aprofundar o drama interno na narrativa, além das ações selecionadas e das opções linguísticas e formais do texto desempenham um papel crucial. Como apontado por Booth, essas escolhas também revelam a presença do autor implícito, que se evidenciaria nos valores que busca transmitir e nos efeitos que pretende instigar no leitor. Desse modo, não se pode subestimar a importância desses aspectos ao avaliar os efeitos estéticos que o texto é capaz de provocar:

E viu uma mulher. Saía da água, completamente despida, brilhava sob o luar, branca. Muitas outras vezes o centauro vira mulheres, mas nunca assim, neste rio, com esta lua. Outras vezes vira seios oscilando, o tremor das coxas ao andar, o ponto de escuridão no centro do corpo. Outras vezes vira cabelos caindo para as costas, e mãos que os lançavam para trás, gesto tão antigo. Mas a parte que lhe cabia do mundo em que as mulheres viviam, era só a que satisfaria o cavalo, talvez o centauro, não o homem. E foi o homem que olhou, que viu a mulher aproximar-se da roupa, foi ele que rompeu por entre os ramos, correu para ela no seu trote de cavalo e depois, ao mesmo tempo que ela gritava, a levantou nos braços. [...] O centauro correu ao longo das árvores, e o homem sabia que mais adiante pousaria a mulher no chão, frustrado ele, apavorada ela, mulher inteira, homem por metade. (Saramago, 1998, s.p., grifos nossos).

A citação exemplifica a forma com que o conto é carregado de expressão emotiva e muito se deve não só às imagens que representa, mas também a sua linguagem poética. Quando no texto se apresentam passagens como, a título de exemplo, “passados três sóis, ou na próxima lua” ou “assentasse incandescente um fio de espada” ou ainda “No centro do círculo dos deuses, de cada vez e sempre reunidos às ordens do seu sonho, lutava braço a braço, furtava a garupa escorregadia ao salto

astuto que o inimigo tentava, esquivava-se à corda que lhe assobiava entre as patas, e obrigava-o a lutar de frente” (Saramago, 1998, s.p.), temos uma espécie de arremedo da fábula e da oralidade mítica, que remonta ao antigo narrar de Homero, poeta grego que estaria relacionado com a personagem central do texto em razão de ser o principal contador das histórias épicas e dos antigos mitos gregos.

Um dos momentos mais expressivos dessa linguagem poética, concordando com Lopes (2010), se dá no momento em que a mulher e o centauro têm o fim do seu encontro – na continuidade do drama que se intensifica para além do esperado, na frustração do desejo do homem que, da forma mais surpreende, é intensificada diante do desejo recíproco da mulher, apesar da impossibilidade de qualquer concretização:

Então, segurando a mulher por baixo dos braços, olhando-a em todo o corpo, com todo o luar despindo-a, disse na sua velha língua, na língua dos bosques, dos favos de mel, das colunas brancas, do mar sonoro, do riso sobre as montanhas: — Não me queiras mal.

Depois, devagar, pousou-a no chão. Mas a mulher não fugiu. Saíram-lhe da boca palavras que o homem foi capaz de entender: — Tu és um centauro. Tu existes.

Pousou-lhe as duas mãos sobre o peito. As patas do cavalo tremiam. Então a mulher deitou-se e disse: — Cobre-me.

O homem via-a de cima, aberta em cruz. Avançou lentamente. Durante um momento, a sombra do cavalo cobriu a mulher. Nada mais. Então o centauro afastou-se para o lado e lançou-se a galope, enquanto o homem gritava, cerrando os punhos na direcção do céu e da lua. (SARAMAGO, 1998, s.p.).

Em entrevista a César Antonio Molina, no ano 1989, Saramago expressa suas considerações a respeito da forma como escreve, aludindo à onisciência da sua narração, à sua tendência poética e à forma como manipula as percepções do leitor noções que foram apresentadas neste trabalho e que ficaram realmente distinguíveis em seu texto:

Toda essa liberdade que se pode reconhecer nos meus livros resulta fundamentalmente da posição em que me coloco como um narrador realmente onisciente, onipresente e que, de certa maneira, está disposto a manipular tudo o que vem relacionado não só com a narrativa propriamente dita, mas também com as ilusões do próprio leitor. Imagino-me muito mais como alguém que está falando do que como alguém que está escrevendo. Isso explica as digressões, as interrupções, o deixar coisas em suspenso para retomá-las mais adiante enquanto se introduz um comentário irônico de tipo sociológico ou até político. [...] Sou uma espécie de poeta que vai desenvolvendo uma ideia. Nos meus livros as coisas acontecem um pouco como uma fuga musical. Há um tema que depois é sujeito a tratamentos diferentes quanto a timbres e movimentos. Isso pode ocorrer em algum de meus livros. Chega-se ao final da leitura com a impressão de ter lido um longo poema. (Aguilera, 2010, s.p.)

Trazendo novamente Booth para a discussão, essas escolhas linguísticas denominadas por alguns como ‘estilo’ também são por ele chamadas de autor implícito: “ ‘Estilo’ é, por vezes, usado no sentido lato, para referir aquilo que, de palavra a palavra, de linha a linha, nos dá a entender o que o autor ajuíza, com mais profundidade que os personagens apresentados” (Booth, 1980, p. 91). Ele ainda

inclui nessa categoria do autor implícito o “tom”, que representa a capacidade do autor de incluir sua avaliação por meio de algo que apresenta explicitamente, e a “técnica”, que são os sinais da habilidade do artista na realização do seu trabalho.

No conto, o narrador, por sua vez, permanece centrado nas percepções do centauro durante toda a narrativa, somente se afastando dele para descrever em que estado foi encontrada a mulher e como a notícia da existência do centauro se espalhou:

Naquela noite, todo o país soube da existência do centauro. O que primeiro se julgara ser uma história inventada do outro lado da fronteira com intenção de desfrute, tinha agora testemunhas de fé, entre as quais uma mulher que tremia e chorava. Enquanto o centauro atravessava esta outra montanha, saía gente das aldeias e das cidades, com redes e cordas, também com armas de fogo, mas só para assustar. (Saramago, 1998, s.p.).

Na sequência dos acontecimentos do conto, após o resgate da mulher, a história do centauro verdadeiro espalhou-se por todo o país e ele foi perseguido na manhã seguinte, por helicópteros e forças do exército que pretendiam capturá-lo vivo. No entanto, como em seu sonho no qual derrotava Hércules Zeus o chamava para o sul, ele manteve o caminho nessa direção o máximo que pode, em busca do mar, até cair em um abismo e ser partido ao meio: “Vinte metros abaixo, uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e neve desbastando, cortou, degolou o corpo do centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo” (Saramago, 1998, s.p.). Separadas então as metades, aquele ser que já não pertencia a essa era, morre.

Por fim, o que se pode dizer ainda a respeito do belíssimo conto “*Centauro*”, é que ele pode ser interpretado, fundamentalmente, como uma metáfora para dualidade do ser humano que, enquanto indivíduo, é partido por uma noção binária de forças antagônicas, duas pulsões primordiais: o ID e o EGO, a razão e a emoção, o “espiritual” e o animal⁸. A narrativa, desse modo, pode ser encarada como uma reflexão na qual algumas das potências que estão no subconsciente da mente são exploradas, como o medo e o desejo.

⁸ Ideia explorada por Giovanni Pico della Mirandola (1463-1496), que afirma no seu Discurso sobre a dignidade do homem, que esse ser é dotado dessas duas naturezas: “A temática da dignidade do homem em Mirandola está justamente na capacidade que o homem tem de raciocinar, que irá permiti-lo tomar consciência da sua liberdade. No pensamento do filósofo, o que distingue o homem do mundo natural como do mundo angélico, no qual o homem é o mediador, é justamente a capacidade de ser o artífice de si mesmo, enquanto o animal, devido à natureza que lhe é dada, só pode ser animal e o anjo só pode ser anjo, enquanto o homem tem quase o poder divino de se constituir segundo aquilo que quiser ser. O homem, então, é o ser mais digno da criação de Deus, segundo Mirandola, é o único que não tem o seu destino traçado, diferente das demais criaturas. Assim, a possibilidade de viver como animais ou de se reconstruir seguindo a imagem divina, depende dele mesmo.” Disponível em: <https://fasbam.edu.br/2020/05/16/a-dignidade-do-homem-segundo-giovanni-pico-della-mirandola/>.

Enquanto personagem, o centauro é sempre impelido por vontades antitéticas, a de se esconder na busca de abrigo, de socializar, de ter um pertencimento afetivo, de vingar-se, de ter uma existência como outrora, de aceitar o fim de si mesmo. O desejo sexual está presente no texto como um forte ponto de tensão entre essas duas potências, talvez porque, em função do pensamento religioso fundamentalmente cristão que se vive no ocidente, o sexo e a sexualidade são um afronte àquilo que é moralmente correto e aceitável, justamente por não se relacionar com o que é “do alto”, com o espiritual ou racional, mas com a carne, com o corpo, o aqui e agora.

O centauro é um ser num corpo incômodo, é homem pela metade, é cavalo pela metade, só tem satisfação no seu sonho, quando juntas, a parte animal e a humana “formam o que é o sonho do centauro”, ou seja, um ser completo. Somente no campo onírico, na manifestação do inconsciente, há a integração pacífica dessas duas esferas – o que lembra também a própria essência do mítico. Essa incompletude da dualidade do ser desvela, talvez, a compreensão de que não há como negar essa ou aquela natureza, ainda que a plena satisfação para um ser dual seja impossível. A razão (o homem) controla o ímpeto do instinto (o cavalo), mas pode facilmente se deixar levar pelos impulsos, num descontrole perigoso que brinca com outra ideia de dualidade: o Bem e o Mal. Como mencionado anteriormente, no fim do conto, a separação dessas metades representa o fim do pulso da vida, o homem existe sozinho por apenas um momento para contemplar o céu.

3. Considerações finais

Durante esse texto, investigou-se as instâncias representativas na narrativa, destacando o papel do autor, do narrador e do autor implícito (ou implicado). De acordo com Oliveira (2020), a teoria do autor implícito não é encarada por alguns teóricos como determinada o bastante para deixar clara a sua natureza, no caso, não fica devidamente expresso se ele pertenceria ao texto como um agente enunciativo ou seria um elemento da recepção do leitor:

A história da recepção do conceito de autor implicado ou implícito, conforme a tradução brasileira, foi minuciosamente estudada pelos pesquisadores da Universidade de Hamburgo, Tom Kindt e Hans-Harald Müller, em *The Implied Author. Concept and Controversy* (2006). Segundo os autores, por não ser suficientemente determinada, a proposta conceitual de Booth deu margens para tratamentos divergentes: o autor implícito foi por vezes pensado como um fenômeno da recepção, outras vezes como participante da comunicação, outras ainda como um sujeito postulado por trás do texto, por exemplo. Apesar da feição difusa que a concepção assume no âmbito da narratologia, como também adverte Carlos Reis em seu *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018), um número crescente de pesquisadores está convencido de que o autor implicado deve ser entendido não como um participante pragmático da comunicação, mas sim como uma noção semântica, postulada pelo leitor (Oliveira, 2020, p.420).

A partir do que foi exposto nesta breve análise e na questão inicial sobre em que nível estaria o autor do texto diante de um narrador onisciente que, majoritariamente, permanece impessoal, o que se pode afirmar é que o autor permite que sua presença transpareça através do narrador e nessas ocasiões o leitor o percebe, resultando em uma implicação da autoria na narrativa. Além disso, há outras considerações relacionadas à presença do autor na obra, como indicado por Saramago em uma entrevista a Torcato Sepúlveda, em que ele admite que discutam o seu narrador, mas mantém algumas ressalvas:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular — e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso — é como se eu estivesse a dizer ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador, ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou. O meu narrador não é o narrador realista, que está lá para contar o que aconteceu, sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que procuro — embora sem saber muito bem que o faço, se calhar vou compreendendo que andava à procura depois de ter chegado — é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual. (AGUILERA, 2010, sem página, grifos nossos)

A partir dessa ideia, a compreensão do desejo de unificação dos elementos da obra no entendimento de Saramago se estende ainda mais. É inclusive possível especular que a questão por trás dessa unificação pode estar ligada ao posicionamento político do escritor. Como ressalta Leite, as declarações do autor seriam uma forma de “protesto” diante do entendimento de que o fazer literário é um trabalho intelectual e artístico, que deverá ser inalienável, pertencente ao sujeito que o realiza (2016, p.22) e que não deve ser diluído em outra entidade, ainda que ficcional:

Para Saramago, o narrador e o autor sincretizam-se. Não é que ele recuse a existência de um narrador. O que ele não aceita é tirar o narrador do eixo paradigmático do autor, de sua singularidade artística, enfim. Para ele, não há como delegar o trabalho criativo, instaurador, pois isso seria também denegar a natureza do trabalho do qual emana a obra (LEITE, 2016, p.23).

Nessa visão, não há nenhuma ingenuidade na unificação dos conceitos, mas o ímpeto disruptivo, político, do próprio Saramago. Ainda que no conto analisado a sua posição política não apareça de maneira expressiva, ela estará muito presente em trabalhos posteriores, como em seu romance, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que não deixa dúvidas sobre a forma como o autor não se

incomoda em passar um rolo compressor sobre as convenções sociais, religiosas e políticas. No entanto, não era também desejo de Saramago uma literatura panfletária ou partidarista, nem tão pouco que a sua vida privada se tornasse um alvo maior da curiosidade do público do que sua atividade intelectual.

O que se julga pertinente considerar neste trabalho é que aceitar a conceituação teórica da figura do narrador não anula a existência do escritor e do seu trabalho. Dessa maneira, é mais do que benéfica a tentativa de reinserção do autor na teoria e na exegese da narrativa. É o autor que projeta no seu trabalho um sentido original que será concretizado e atualizado pelo leitor, aliando as suas percepções ao texto.

Aguilera, em seu prefácio ao capítulo que traz as afirmações do próprio Saramago sobre o seu autor-narrador, diz o seguinte:

“A obra é o romancista”, afirmou algumas vezes Saramago, que escrevia para dizer quem era. Por isso, não se deve estranhar que a instância do autor-narrador — tão complexa e rica tecnicamente — surja em cada uma de suas obras como uma potente maquinaria capaz de marcar tanto o caráter da ficção como sua própria personalidade literária. Empenhado em negar a existência do narrador convencional — ao qual, se existir, ele reservava o papel delimitado de uma personagem a mais, mas nunca o do condutor de uma orquestra —, atribuíu a si mesmo a responsabilidade da elocução, porque o livro — assegurava — conteria sobretudo uma pessoa, um grito vital concreto, que por direito corresponde ao autor de carne e osso, único dono da história que se conta. Em seus romances, o autor-narrador se transforma numa figura central, vigorosa e totalizadora. (AGUILERA, 2010, s.p.)

Sendo assim, a extensa produção bibliográfica que Saramago deixou realmente está atrelada a quem ele foi e sua relação com o narrador se torna única e poderosa por ele encará-lo como uma extensão do seu eu criativo. Não haverá em seus escritos uma narrativa neutra, mas sim histórias repletas de subjetividade, de significados e efeitos únicos que propõem uma reflexão profunda sobre a condição humana e a sociedade contemporânea.

Essa perspectiva, que como dito, pode estar atrelada a uma reivindicação marxista do trabalho por parte do sujeito que o realiza, encontra em Wayne Booth, um aliado na defesa da presença do autor na obra – ainda que através da existência do autor implícito, que continua sendo distinto do autor histórico, mas que não deixa de carregar, em parte, travestida ou mesmo desconstruída, a sua personalidade, os seus valores, as suas crenças e as suas intenções. O que ambos parecem concordar, e com eles, parte da crítica incluída nesse movimento de resgate da autoria, é que o leitor precisa considerar o autor que se revela no texto para ampliar a compreensão dos seus possíveis sentidos, a mensagem e o significado de uma obra literária.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. *As palavras de Saramago: Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. *E-book*. Disponível em: <<https://kbook.com.br/wp-content/uploads/2016/07/aspalavrasdesaramago.pdf>>. Acesso em: 19 de jan. 2023.

BAL, Mieke. *Narratologia: introdução à teoria da narrativa*. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker et al. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro Arcádia: Lisboa, PT., 1980.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3 ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Belo Horizonte: Vega, 1995.

LANDA, José Ángel García. *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Zaragoza: Universidade de Zaragoza, 1998. *E-book*.

LEITE, José Jr. O narrador recusado por Saramago. *Revista estudos semióticos*, n.1, vol.12, p.21-26, jul. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/120533/174257#toc>> Acesso em: 29 de jan. 2023.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1983. *E-book*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4864345/mod_resource/content/0/Chiappini_O%20Foco%20Narrativo.pdf>. Acesso em: 31 de jan. 2023.

LOPES, Tania Maria Antonietti. A relação entre o mito e o maravilhoso em “Centauro”, de José Saramago. *Travessias Interativas*, Ribeirão Preto, n. 8, vol. 4, p. 161-172, jul-dez, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/issue/view/788>> . Acesso em: 29 de jan. 2023.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. A absolvição do autor nos estudos narrativos contemporâneos. *Revista Gragoatá*, Niterói, v. 25, n. comemorativo, p.415-429, julho de 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SARAMAGO, José. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das letras, 1998. *E-book*. Disponível em: <<https://lelivros.digital/book/download-objecto-quase-jose-saramago-em-epub-mobi-e-pdf/>> . Acesso em: 20 de jan. 2023.