

FIGURA AUTORAL E NARRADOR PERFORMÁTICO: UMA LEITURA DE *A VIAGEM DO ELEFANTE*

AUTHORIAL FIGURE AND PERFORMATIC NARRATOR: A READING OF THE *ELEPHANT'S JOURNEY*

Maria Aparecida BARROS *

Resumo: O debate que tem como centro as questões em torno do autor e do narrador não é um fenômeno do século XXI, contudo pode se dizer que, nesse século, os ânimos se acirraram e a polêmica ganhou novo sentido, tanto para aqueles que se posicionavam a favor quanto para os contrários. Nesse artigo, pretendemos investigar o desenvolvimento da noção de autoria e com ela o perfil do narrador, a partir dos postulados de Michel Foucault (2009), Roland Barthes (2012), Mikhail Bakhtin (2010) e Sílvia Regina Pinto (2003), principalmente. Resguardadas as particularidades que cercam cada teoria, é possível perceber que há, ao menos, um ponto em comum, qual seja, o questionamento da unicidade do sujeito a partir da negação de uma voz única. Tendo como *corpus* a obra *A viagem do Elefante*, do escritor português José Saramago, publicada em 2008, o presente artigo discute questões ligadas à autoria e ao narrador. Nela constata-se a presença de um narrador que assume múltiplos “avatares”, o que dificulta a sua categorização conforme os moldes tradicionais. Desta forma, tanto o autor-pessoa quanto o autor-criador se fazem presentes, assim também como um narrador que pode ser definido como performático, já que assume, ao longo da narrativa, várias performances, enquanto elemento híbrido do discurso narrativo.

Palavras-chave: figura autoral; narrador performático; *A viagem do Elefante*; José Saramago; literatura portuguesa.

Abstract: The debate, which has as its center the questions around the author and the narrator, is not a phenomenon of the 21st century. However, it can be said that, in this century, lifted the spirits and the controversy gained new meaning, both for those who were positioned to favor as well as for the contrary. In this article, we intend to investigate the development of the notion of authorship and with it the profile of the narrator, based mainly on the postulates of Michel Foucault (2009), Roland Barthes (2012), Mikhail Bakhtin (2010) and Sílvia Regina Pinto (2003). guarded the particularities that surround each theory, it is possible to perceive that there is, at least, one point in common, namely, the questioning of the uniqueness of the subject from the denial of a single voice. Based on the work *The Elephant's Journey*, by the Portuguese writer José Saramago, published in 2008, this article discusses issues related to authorship and the narrator. It shows the presence of a narrator who assumes multiple “avatars”, which makes it difficult to categorize them according to traditional ways. As a result, both the author-person and the author-creator are present, as well as a narrator who can be defined as performative, since he assumes, throughout the narrative, several performances, as a hybrid element of the narrative discourse.

Keywords: authorial figure; performance narrator; *The Elephant's Journey*; José Saramago; portuguese literature.

* Doutora em Letras e Linguística, com área de concentração em estudos Literários (UFG); Mestra em Letras e Linguística (UFG); Docente do ensino superior na Universidade Estadual de Goiás/ Unidade Universitária de Porangatu., desde 2002. Professora da rede pública de ensino, desde 1992. Estuda poesia e narrativa em Língua Portuguesa. Email: maria.barros@ueg.br . Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7616-5459>

Introdução

Compreender a voz que se anuncia em *A viagem do elefante* não é um exercício muito simples, por diversas razões. Primeiro, temos uma voz que ora se apresenta como uma entidade ficcional, ora parece ser o próprio autor que se manifesta como se quisesse deixar claro que é ele o narrador e não há outro. Em uma entrevista concedida à revista *Visão*, em dezesseis de janeiro de dois mil e três, no lançamento de *O Homem Duplicado*, José Saramago declara:

[...] Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e 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 *sentenças* (SARAMAGO apud SILVA, 2008:92; grifo do autor).

Por várias vezes, Saramago, sempre que teve oportunidade, tocou nessa polêmica. Para ele, em *A viagem do elefante*, esse problema estaria solucionado, já que suas marcas foram deixadas propositalmente:

Eu com esse livro [...] creio ter resolvido, pelo menos resolvi-o para mim, a velha questão do narrador e do autor. Eu andei aí uma quantidade de anos a dizer que o narrador não existe ou se querem que exista é uma personagem a mais numa história que não é sua. E neste livro eu assumi plenamente sem qualquer truque, sem qualquer disfarce, o papel e a função do narrador (SARAMAGO apud SILVA, 2008:382).

O debate que tem como centro as questões em torno do autor e do narrador não é um fenômeno do século XXI, contudo pode se dizer que, nesse século, os ânimos se acirraram e a polêmica ganhou novo sentido, tanto para aqueles que se posicionavam a favor, quanto para os adversários. Nesse texto, pretendemos investigar o desenvolvimento da noção de autoria e com ela o perfil do narrador, a partir dos postulados de Michel Foucault, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin. Resguardadas as particularidades que cercam cada teoria, é possível perceber que há, ao menos, um ponto em comum, qual seja, o questionamento da unicidade do sujeito a partir da negação de uma voz única.

Outrossim, pretendemos identificar, no deslinde da obra, quais recursos foram utilizados por Saramago para alcançar o propósito estabelecido por ele e explicitado na entrevista supracitada, para a partir daí estabelecer algumas reflexões sobre figura autoral e narrativa performática na ficção do nobel português.

De início, iremos nos ocupar da primeira questão levantada. A fim de melhor entendê-la, vamos desdobrá-la: de quem é a voz que se anuncia em *A viagem do elefante*? É

possível afirmar a inexistência de um narrador e em contrapartida firmar o domínio do autor? Há possibilidade de o discurso narrativo ser atravessado por várias vozes? Se sim, quais seriam elas?

1. Reflexões teóricas sobre figura autoral e o narrador

Em sentido geral, o narrador é uma entidade ficcional, dotada de estatuto ontológico e funcional distinto do escritor. Enquanto esse último pode ser definido como uma entidade real e empírica, “o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso (v.), como protagonista da comunicação narrativa” (REIS; LOPES, 2007: 257).

Desta forma, o narrador só tem existência no campo ficcional e tal como as demais entidades que povoam a narrativa, seu fôlego existencial está condicionado à produção discursiva e ao leitor. Trata-se, portanto, do “ser de papel”, nas palavras de Roland Barthes (2012); fora da narrativa sua existência está anulada, diferentemente do autor¹ que se caracteriza por ser uma entidade histórica. Confundir a voz que se anuncia no discurso narrativo com essa entidade histórica é, para Stanzel (1984), renunciar a uma das funções da narrativa, qual seja, a revelação da natureza enviesada da nossa experiência da realidade. A fim de melhor entender o universo ficcional, no que diz respeito ao narrador e à figura autoral, recapitulemos as principais discussões sobre autoria.

Em seu texto *O que é um autor*, Michel Foucault discorre sobre a noção de autor a partir da relação entre o texto e seu autor, “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 2009:267). Foucault observa que a escrita como prática é dominada por uma regra imanente que pode ser especificada através de dois grandes temas: o tema da expressão, responsável por libertá-la de sua forma interior, tornando-a “um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante”; e o tema da morte, que tanto poderia outorgar imortalidade ao herói que desejasse morrer jovem, como ocorre nas epopeias gregas, como poderia afastá-la, caso exemplificado em *As Mil e uma noites*. Na modernidade, observa o filósofo, nossa cultura metamorfoseou essa narrativa feita para exorcizar a morte. A escrita

¹ Mesmo tendo consciência da complexidade que assinala esse termo iremos empregá-lo, entendendo-o como o instaurador da discursividade. Temos ciência de que não é do autor que o texto fala, mas de sua produção discursiva.

está associada ao próprio sacrifício da vida: “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor” (2009: 269).

Dito de outra forma, o autor se afasta o máximo possível daquilo que escreve, apagando suas características individuais, anulando-se frente ao texto, representando, assim, o papel de morto no jogo da escrita. Logo, sua proposta não é exatamente a de que não existe autor, mas sim que o autor deve anular-se ou ser anulado em proveito das formas próprias do discurso. Conforme Flávio Carneiro (2001:32), essa realidade é resultado do esfacelamento do sujeito, que na modernidade alterou não apenas a categoria autor como também a de leitor, isso porque “O lugar daquele que lê é também um lugar de sujeito”.

Paralelo ao apagamento do autor, Foucault salienta duas noções que preservam a existência deste: a noção de obra e a de escrita. No que diz respeito à primeira, ele destaca a dificuldade de se conceituar o que seria e o que formaria uma obra, chegando à conclusão de que “a palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (2009:270). Com relação à segunda, mesmo sabendo que ela deveria dar estatuto à ausência do autor, sua atuação ocorre no sentido oposto, uma vez que ela transporta os traços empíricos do autor tanto pela necessidade do comentário quanto pela interpretação; essas “maneiras” são chamadas por Foucault de modalidade crítica e modalidade religiosa, respectivamente.

Após constatar que o desaparecimento do autor encontra-se submetido a um bloqueio transcendental, Foucault propõe-se a “localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (2009:271). E conclui que existem alguns discursos providos da “função-autor” enquanto outros não a têm. Os últimos poderiam ser exemplificados pela carta particular, pelo contrato, pela notícia, etc. Os discursos dotados da função-autor têm existência e funcionamentos próprios e circulam no interior de uma sociedade. Como reconhecê-los? Foucault indica quatro características para a função-autor.

A primeira é que se trata de um objeto de apropriação. Logo, a função-autor não poderia ser entendida fora do sistema jurídico e institucional que, em última instância, contém, determina e articula toda forma de discurso. Contudo, esse sistema nem sempre vigorou para as obras literárias. Conforme Foucault, somente no final do século XVIII e início do século XIX, instaurou-se um regime de propriedade para os textos literários, criando-se regras específicas para estabelecer os direitos do autor, para firmar as relações entre autores e editores, os direitos de reprodução, etc. Antes disso, a obra literária não era tida como propriedade, pois

não se tratava de um bem, não era originalmente um produto:

[...] era essencialmente um ato- um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades (FOUCAULT, 2009:275).

Na medida em que o discurso tornou-se transgressor, surgia a figura do autor. Assim, a possibilidade de transgressão própria do ato da escrita adquiriu a aura de literatura. A segunda característica aponta para a inexistência de uma função uniformemente igual em todos os discursos. Existem diferentes figuras autorais, dependendo da modalidade de discurso, da época histórica específica e das formas de civilização determinadas. Para exemplificar, Foucault cita as diferenças entre o discurso literário e o discurso científico. Enquanto o texto literário era lido sem que a questão da autoria fosse colocada, sendo suficiente sua antiguidade, os textos tidos como científicos só eram valorados, na Idade Média, se fossem acompanhados do nome do autor. Essa situação se inverte a partir do século XVII, quando os discursos científicos passaram a valer por eles mesmos, desde que demonstrável novamente. É sua agregação a um pensamento científico que lhe conferirá valor, já não importando o nome de quem o produziu. Já nos discursos literários a função-autor passa a ser determinante. Perguntas como: quem o escreveu, onde, quando e em quais circunstâncias pipocam e servem para conferir certo índice de credibilidade bem como para nortear o sentido e o valor da obra.

Em terceiro lugar, a função-autor não é definida pela atribuição espontânea de um discurso a determinado sujeito. O autor é o resultado de uma operação complexa que varia conforme cada época, cada cultura e os tipos de discurso. Assim:

[...] o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos (FOUCAULT, 2009: 276-277).

Nesse sentido, o autor é uma entidade que surge no texto, não um indivíduo em particular, um cidadão civil. Ele é o resultado de uma série de variáveis que têm no processo discursivo sua força vital. Apesar de haver, nos vários períodos históricos, certos elementos que permanecem no modo de construção da figura autoral, cada época e cada cultura têm sua forma própria de fazer do indivíduo um autor.

A quarta e última característica, segundo Foucault, é marcada pela pluralidade de egos. Explicando: a função-autor não se remete essencialmente a um indivíduo real, ela recorda simultaneamente vários egos, várias posições-sujeito, ocupadas por classes diferentes de indivíduos. Assim, a assinatura de um texto não é garantia de homogeneidade para quem o escreveu, uma vez que o autor vive constantes metamorfoses. Para Foucault, todo discurso provido da função-autor comporta esta pluralidade de eus. E exemplifica afirmando que o eu que fala no prefácio de um tratado de matemática é diferente daquele que fala numa demonstração como também o é daquele:

que fala do significado do trabalho, dos obstáculos encontrados, dos resultados obtidos, dos problemas que ainda se põem [...] A função autor não é assegurada por um destes 'eus' (o primeiro) à custa dos outros dois, que aliás não seriam então senão o seu desdobramento fictício. Importa dizer, pelo contrário, que em tais discursos, a função autor desempenha um papel de tal ordem que dá lugar à dispersão destes três 'eus' simultâneos (FOUCAULT, 2009:279).

Desta forma, o autor deixa de ser o dono do discurso para se tornar mais um elemento do discurso, uma figura que desempenha no discurso uma função. Para Carneiro (2001), a definição da função-autor por Foucault reforça o quanto as relações entre autor e obra são muito mais complexas do que podem parecer a princípio.

Em *A morte do autor*, Roland Barthes igualmente disserta sobre a dificuldade em se determinar de quem é a voz que escreve, concluindo que “Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2012:57). Por meio dela o autor se esvai, perdendo toda sua identidade. E assegura que durante um bom tempo foi assim. Na medida em que se produz literatura, produz-se também o desligamento, “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (idem, 2012: 58).

Conforme indica Barthes, o autor é uma personagem moderna, produzido por esta sociedade, a partir da descoberta do indivíduo, no final da Idade Média. Essa criação foi fortalecida pela ideologia capitalista, ao longo dos séculos, chegando até o século XX com força significativa. A ideia de que autor e obra são indissociáveis:

ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos [...]; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a explicação da obra é

sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência. (ibidem, 2012:58; grifo do autor).

Contudo, assinala Barthes, a unanimidade quanto ao império do autor não existe, já que é possível constatar a atuação de alguns escritores e movimentos que agem no sentido oposto. Para exemplificar, o crítico cita as contribuições de Mallarmé, Valéry, Proust, do surrealismo e da linguística. Todos, de uma forma ou de outra, colaboram para dessacralizar a figura do autor. Mallarmé, ao priorizar a linguagem em detrimento do autor; Valéry, tal como Mallarmé, ao defender a literatura como sendo essencialmente verbal; Proust, ao tornar a relação entre o escritor e suas personagens acentuadamente enleada; o surrealismo, ao recomendar a frustração dos sentidos esperados, ao eleger a escrita automática como mecanismo para se produzir uma obra e ao validar a experiência de uma escritura coletiva; e, por fim, a linguística, ao mostrar que a enunciação em seu todo é um processo vazio que independe da pessoa dos interlocutores para funcionar. Nesse sentido:

lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la (ibidem, 2012:60).

Para Barthes, não é o autor quem fala, mas a linguagem, e essa conhece um sujeito social e historicamente constituído, sendo, portanto, um produto do ato de escrever. Logo, é da escritura que emerge o autor. Fora ou anterior à linguagem ele não existe. É preciso acrescentar que esse sujeito, segundo Barthes, constitui-se com algo que já está dado. Desta forma, o sujeito nunca fala palavras que já não foram ditas, embora, muitas vezes, não tenha consciência disso. Em contato com outras vozes, outros textos, tudo o que poderia estabelecer-se, a partir da nomeação do autor, dissemina-se.

O afastamento do autor provoca uma transformação no texto moderno que passa a ser feito e lido para representar em todos os níveis a ausência do autor. A partir daí Barthes estabelece uma diferença entre o autor e o escritor. Enquanto o primeiro tem existência anterior ao livro, pensa e sofre por ele o

escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da *enunciação*, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora* (ibidem, 2012:61).

Para Barthes, o texto moderno é um espaço que agrega variadas vozes, onde se casam e se contestam múltiplas escrituras, sem que alguma assuma o aspecto de originalidade em detrimento de outra(s). Nesse sentido, pode-se pensar o texto como uma colcha de citações provenientes das mais variadas culturas e o escritor como o sujeito que imita um gesto já ensaiado por outros, não sendo de forma alguma original. “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (ibidem, 2012:63). Já na escritura múltipla não há entrave, nem interpretação única. O que existe são as variadas vozes que emitem sentidos sem parar e promovem a circulação e a imortalidade do texto. A unidade só pode ser encontrada por meio do leitor. Conforme manifesta Barthes (2012:64), “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino...”.

Dito de outro modo, é o leitor quem contém o todo do texto. Todavia, este leitor tal como o escritor é também um sujeito de papel, pois ele nasce com o texto, sendo alguém que reúne em um mesmo campo todos os traços que compõem a escritura. Portanto, sua existência está associada ao ato de ler e ao ato de produção textual; mesmo não sendo uma pessoa, ele tem inúmeras histórias, uma vez que é responsável pelas diferentes formas de se ler um texto. Barthes termina por propor uma equiparação entre o autor e o leitor, mas para que ocorra o ‘nascimento do leitor’, é preciso que haja ‘a morte do autor’.

Diferentemente dos dois críticos já apresentados, Bakhtin não considera a presença do leitor. Em *Estética da criação verbal*, volta-se para uma questão que é recorrente tanto em Barthes quanto em Foucault. Trata-se da confusão entre autor-criador e autor-pessoa. O primeiro é visto como um elemento da obra enquanto o último existe fora dela. E assevera que “O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética” (BAKHTIN, 2010:177). É útil destacar que esta posição é definida conforme a maneira com que ele representa o mundo, a exterioridade e, ainda, pela relação da personagem com o mundo que a circunda, pelas demarcações de fronteira, pela plasticidade da ação e força da alma das personagens. Todos esses elementos e mais alguns, expõe Bakhtin, contribuem para tornar o mundo estético sólido, seguro, independente.

Na primeira parte da obra, intitulada *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin se ocupa em traçar as diferenças entre o autor e a personagem bem como entre o autor-

pessoa e o autor-criador. Para o crítico, o autor-criador é constituinte do objeto estético, sendo, portanto, aquele que lhe dá forma. Assim como o autor e a personagem são elementos distintos no mundo estético também o são o autor-criador e o autor-pessoa. O autor-criador é suporte para a compreensão do autor-pessoa, sendo responsável pela criação da personagem que depois de criada se desliga do processo que a criou, tendo uma vida autônoma no mundo. O mesmo ocorre com o seu real criador-autor. Assim:

o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos (BAKHTIN, 2010:06).

Nesse sentido, ocorre uma aproximação entre esse pensamento e o de Foucault e Barthes; resguardando as particularidades que cercam cada um, todos concordam que autor-criador/ função-autor/escritor são elementos do discurso e que se diferenciam do autor-pessoa, elemento exterior ao processo discursivo. Na visão bakhtiniana, o acabamento do efeito estético se concretiza por meio da atuação de duas consciências que não se coincidam e de uma outra que lhe proporcione acabamento. Já para Foucault, a função-autor indica uma posição enunciativa, sendo o autor marcado e definido pelos próprios textos, que tendem a revelar uma pluralidade de “eus”, conforme já abordamos. É útil lembrar que estes eus indicam as várias posições-sujeito que distintas classes de indivíduos podem ocupar.

No expor de Bakhtin, o início da atividade estética dá-se quando o autor-criador regressa a si mesmo, mas antes disso é preciso que ele contemple o outro fora e diante de si, que ele se identifique com o outro, que assuma uma vivência em interação com o outro de tal forma que saiba se colocar no lugar dele, adotando o horizonte concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia: “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” (ibidem, 2010:22).

Quando o autor-criador regressa a si mesmo torna possível o ‘acabamento’ da personagem, porque lança o ‘excedente’ de sua visão, de seu conhecimento, dos seus sentimentos para um ambiente fora de si, onde a personagem circula independentemente. Logo, a distância entre o autor-criador e a personagem é garantida, assim como entre o autor-pessoa

e o autor-criador. Contudo, isso não implica em isolamento total, uma vez que a obra carrega consigo marcas de outros discursos: o do autor-pessoa, do autor-criador e a de outros fora desse universo estético:

O autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) de discurso única e integral. Mas ele a cria a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios. Até o discurso direto do autor é cheio de palavras conscientizadas dos outros. O falar indireto, a relação com sua própria linguagem como uma das linguagens possíveis (e não como a única linguagem possível e incondicional) (ibidem, 2010:321).

Também o escritor barthesiano, sucessão do autor, tem consciência de que seu texto é um espaço de dimensões múltiplas, onde variadas escrituras se encontram, sendo estas originárias de mil focos de cultura diversos. O que o escritor faz então é traduzir um gesto já realizado, retirado de um:

dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente; [...] a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2012:62).

Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin informa que o autor-criador se apresenta a partir da imagem do sujeito autor, sendo este uma ‘representação pura’ e não uma imagem representada, visível. Em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, Bakhtin reformula a distinção entre autor-pessoa e autor-criador. Para ele o discurso do autor-criador não é a transcrição fiel da voz do autor-pessoa, mas um ato de apropriação de vozes que circulam socialmente.

Os três autores reexaminam a noção de sujeito, apesar de conceberem sujeitos com particularidades diferenciadas, sendo possível destacar pontos convergentes entre eles. Para Foucault o sujeito está em constante interação e conflito com o outro; para Bakhtin também o sujeito vive em interação e conflito com o outro, sendo por meio dele que sua fala é estruturada. Tanto para Bakhtin quanto para Foucault o sujeito só existe na linguagem, o que aproxima da concepção de Barthes que afirma que o sujeito só é possível no interior da própria enunciação, defesa, de certa forma, também assumida por Bakhtin, uma vez que concebe o autor-criador e a personagem como entidades do discurso.

2.As vozes que se anunciam em *A viagem do Elefante*

Feitas essas considerações, passemos ao *corpus* de nossa pesquisa. *A viagem do elefante* é constituída por dezoito partes não numeradas nem tituladas. Algumas se apresentam mais longas e outras bem curtas. Na primeira parte ou capítulo, o narrador, que vai se declarar o cronista dos acontecimentos, numa evidente referência ao possível autor, nos informa como e onde se dá o primeiro passo da narrativa que se propõe a contar:

Por muito incongruente que possa parecer a quem não ande ao tento da importância das alcovas, sejam elas sacramentadas, laicas ou irregulares, no bom funcionamento das administrações públicas, o primeiro passo da extraordinária viagem de um elefante à áustria que nos propusemos narrar foi dado nos reais aposentos da corte portuguesa, mais ou menos à hora de ir para a cama (SARAMAGO, 2008:11).

Ao mesmo tempo, alerta que o discurso empregado não é novidade, numa clara referência ao romance *Memorial do Convento*, publicado em 1982, e responsável por conceder a Saramago boa parte do prestígio literário de que goza: “Registe-se já que não é obra de simples acaso terem sido aqui utilizadas estas imprecisas palavras, mais ou menos” (idem, 2008:11), o que nos faz lembrar as palavras de Tzvetan Todorov: “A literatura é inconcebível fora de uma tipologia dos discursos” (apud HUTCHEON, 1991:32) bem como dos ensinamentos de Barthes quando afirma que todo texto é uma recordação de outros textos que com ele dialogam, sendo constituído por palavras que circulam socialmente.

Resguardadas essas particularidades, é possível afirmar que entre esta e a última obra citada poucas são as semelhanças. Com exceção desse início e das figuras reais portuguesas, que, aliás, comparecem pouquíssimas vezes, apenas nos dois primeiros capítulos e no último, *A viagem do elefante* se distancia das obras anteriores do prêmio Nobel de literatura em língua portuguesa, tanto no que diz respeito ao tema quanto à linguagem empregada. Se em *Memorial do convento*, tal como ocorre em *Levantado do Chão* e em *O ano da morte de Ricardo Reis*, tem-se uma narrativa que busca construir “uma nova história de portugueses (e não mais de Portugal), apresentada [agora] com roupagem literária, pela óptica desse poeta/historiador que enriquece o dito com a especificidade própria da literatura” (SILVA, 1989:28), em *A viagem do elefante* o foco parece ser outro.

Aqui também se constata a relação entre o discurso histórico e o literário, contudo não há por parte do narrador, nem mesmo do autor, o desejo de reescrever a história de Portugal.

Agora o relato se volta para um espaço mais amplo, trata-se da “Europa cristã do Sacro Império, do período de Carlos V, especificamente para o ano de 1551” (PEREIRA, 2009:20), assunto que é apenas enunciado, sem grandes aprofundamentos. Portanto, esse aspecto não se constitui no núcleo central da narrativa. Se antes os escritores se voltavam para os grandes temas da História de Portugal, na tentativa de reescrevê-los, agora o foco é o fato desconhecido, ‘as histórias insignificantes’, como anuncia o narrador de *A viagem do elefante*. Em outras palavras, o que percebemos é uma subversão do relato histórico que agora serve apenas como suporte para a criação de um mundo onde o sujeito ocupa posição de destaque. E tal como o narrador anuncia, não se trata do relato das grandes viagens, nem da celebração dos grandes heróis:

Escarranchado sobre o encaixe do pescoço com o tronco maciço de salomão, manejando o bastão com que conduz a montada, quer por meio de leves toques quer com castigadoras pontoadas que fazem moosa na pele dura, o cornaca subhro, ou branco, prepara-se para ser a segunda ou terceira figura desta história, sendo a primeira, por natural primazia e obrigado protagonismo, o elefante salomão, e vindo depois, disputando em valias, ora este, ora aquele, ora por isto, ora por aquilo, o dito subhro e o arquiduque (SARAMAGO, 2008:34).

Assim, a história que se vai contar tem como protagonistas um tratador de elefantes e o próprio animal. Logo, as figuras reais ocupam posição de desprestígio. O único que assume certa vantagem, considerando a posição que as personagens assumem, é o arquiduque Maximiliano de Áustria. E essa vantagem, em nossa leitura, se justifica porque ele contracenava com Subhro, sendo o responsável por algumas mudanças que a personagem sofre, na segunda parte da narrativa.

Portanto, o tratador de elefante, os carregadores anônimos, os soldados, o boieiro e os ajudantes são os verdadeiros heróis dessa “heróica cavalgada” que no século XVI percorreu parte da Europa (Espanha/Itália do Norte/Viena), a fim de cumprir com um capricho do rei português D. João III, que, para agradar ao futuro genro de Carlos V, o imperador espanhol e grande líder europeu, oferece-lhe de presente um elefante. Nesse ato, evidencia-se o desejo do rei português de estabelecer laços com a comunidade europeia, numa tentativa de minimizar as ações de Solimão I, o sultão do Império Otomano e Califa do Islã, que à época dominava todas as grandes cidades não ocidentais.

No expor de Maria Luiza S. Pereira (2009:25), o elefante Salomão é uma alegoria da diplomacia portuguesa de D. João III que desejava tornar-se próximo de Carlos V. “Isso porque para Portugal tão temível era Solimão I, cujo domínio chegou a Gilbratar, portanto perto

demais de Lisboa, como Carlos V, naquele momento o homem mais poderoso da Europa”.

No decorrer da narrativa fica nítida a função que Salomão desempenha. Para os portugueses o elefante, inicialmente, é visto como estorvo: “[...] há mais de dois anos que esse animal veio da Índia, e desde então não tem feito outra coisa que não seja comer e dormir, a dorna da água sempre cheia, forragens aos montões, é como se estivéssemos a sustentar uma besta à argola, e sem esperança de pago...” (SARAMAGO, 2008:13), depois, torna-se elemento diplomático, como já anunciado; para o arquiduque, um trunfo político: “[...] mas isso importa pouco ao futuro imperador para quem solimão é, além do mais, um instrumento político de primeira grandeza, cuja importância nunca poderia ser afectada por ridículos ciúmes”(SARAMAGO, 2008:246), numa confirmação do anúncio feito pelo astuto secretário Pêro de Alcáçova Carneiro, logo nas primeiras páginas: “[...] se vossa alteza mo permite, atrever-me-ia ainda a dizer que este elefante com pêlos e pintas irá converter-se num instrumento político de primeira ordem para o arquiduque de Áustria” (SARAMAGO, 2008: 23).

Assim, tanto para os portugueses quanto para os austríacos Salomão não passa de um brinquedo em suas mãos, um objeto de utilidade prática e como tal tem aproveitamento mesmo depois de morto: “Além de o terem esfolado, a salomão cortaram-lhe as patas dianteiras para que, após as necessárias operações de limpeza e curtimento, servissem de recipientes, à entrada do palácio, para depositar as bengalas, os bastões, os guarda-chuvas, e as sombrinhas de verão” (SARAMAGO, 2008: 255).

Esse anúncio de quem serão os protagonistas da trama, feito pelo narrador, revela particularidades. Além de demarcar a posição ideológica que ocupa, percebe-se a preocupação do autor-criador em apresentar suas marcas no discurso, já que chama a atenção para elementos metaficcionalis. É válido destacar que “esse povo”, na obra em estudo, já não é mais o português, nem mesmo o espanhol ou o francês, ou o indiano. Trata-se do homem, que em contato com outras identidades e culturas, parece ter perdido sua unicidade: “Se chego a Viena, não volto mais, Não regressas à Índia, perguntou o comandante, Já não sou indiano” (SARAMAGO, 2008:71).

Ainda sobre as personagens é útil destacar que poucas são nominadas. Além do rei D. João III e sua esposa Catarina de Áustria, tem-se o secretário Pêro de Alcáçova Carneiro, o arquiduque Maximiliano de Áustria e a arquiduquesa D. Maria. Afora esses personagens, os demais são identificados pela função que exercem; assim, são o feitor, o comandante, o sargento, o soldado, o cura, os ajudantes, etc. Para completar o grupo é necessário incluir outro

elemento do espaço ficcional: aquele que se autodenomina “o cronista dos acontecimentos” ou o “romancista”. Mas, que figura é essa?

Pode se dizer que essa narrativa apresenta vários narradores que encenam uma determinada performance. Em nossa leitura, é possível discernir o narrador performático da figura autoral. O primeiro comparece na maior parte da narrativa, assumindo várias performances, e é ele quem domina os acontecimentos. Em alguns momentos, todavia, essa voz se mistura à voz do autor-pessoa de tal forma que se sobrepõe ao narrador e ao autor-criador, assumindo, assim, temporariamente, o controle da ação narrativa. É o que percebemos, por exemplo, nesse fragmento:

Uma coisa que custa trabalho a entender é que o arquiduque maximiliano tenha decidido fazer a viagem de regresso nesta época do ano, mas a história assim o deixou registado como facto incontroverso e documentado, avalizado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá de perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato (SARAMAGO, 2008:224-225).

Desta forma, o relato é posto de lado para se discutir questões de outra ordem, externas à construção da narrativa. Podemos entender nesse relato o desejo do autor-pessoa de se incluir no espaço ficcional, ocupando, assim, o lugar dos entes ficcionais. Essa situação é estudada por Bakhtin em *O autor e a personagem na atividade estética*. Para o estudioso, quando o autor perde o ponto de distância em relação à personagem, esta deixa de ser um fenômeno esteticamente acabado. Há, então, algumas situações com uma infinidade de variações que ele resume em três principais. Ou a personagem assume o domínio do autor, ou o autor se apossa da personagem, ou “a personagem é autora de si mesma, apreende sua própria vida esteticamente, parece representar um papel” (BAHKTIN, 2010:18).

Na obra em estudo, cremos que o segundo caso se aplica perfeitamente, uma vez que algumas marcas do discurso do autor Saramago se evidenciam. A começar pelo papel que o autor desempenha em contraposição ao do historiador. Também é visível o surgimento do fato a partir de um dado histórico. Sabe-se que boa parte das obras que Saramago escreveu teve como ponto de partida a História oficial, sendo esta reelaborada, reescrita, para considerar aspectos até então despercebidos. Além desses dados, acrescentam-se os aspectos metalinguísticos, tão enfatizados nessa obra:

[...]embora não falte um conhecedor que vai dizendo para o vizinho, Sem neve é muito mais bonito, É mais bonito, como, perguntou o companheiro curioso, Não se pode

descrever. Realmente, o maior desrespeito à realidade, seja ela, a realidade, o que for, que se poderá cometer quando nos dedicamos ao inútil trabalho de descrever uma paisagem, é ter de fazê-lo com palavras que não são nossas, que nunca foram nossas, repare-se, palavras que já correram milhões de páginas e de bocas antes que chegasse a nossa vez de as utilizar, palavras cansadas, exausta de tanto passarem de mão em mão e deixarem em cada uma parte da sua substância vital (SARAMAGO, 2008:241-242).

A discussão sobre o desgaste que as palavras sofrem está na ordem do dia para o autor e não para a personagem ou o simples narrador. É possível, então, imaginar um narrador que desempenha vários papéis como se estivesse diante de um novo “avatar” na medida em que a situação assim exige. Aliás, esse termo, atualíssimo, é empregado para descrever Subhro quando obrigado a representar um outro papel frente ao arquiduque Maximiliano de Áustria: “Tivemos ocasião de verificar, porém, ao longo destes dias, que subhro não é homem para se assustar facilmente, e agora, neste seu novo avatar, é difícil, se não impossível, imaginá-lo calado...”(SARAMAGO, 2008:161), reforçando a ideia de sujeito em constante mutação. Assim, o descentramento do sujeito se revela tanto nas personagens quanto no narrador, os quais não podem se dar ao luxo de viver uma situação confortável por muito tempo. Essa posição instável é consequência do rompimento de fronteiras e do contato com várias culturas e identidades, responsáveis dentre outras, pelo descentramento do sujeito.

Sobre as performances que o narrador encena, é útil destacar a ligação que este tem com a narrativa de cunho pedagógico, ou seja, aquela que pretende ensinar algo. Essa faceta se apresenta explicitamente em alguns momentos da narrativa, como, por exemplo, quando o narrador sai a campo em defesa de Subhro, agora Fritz: “[...] temos de reconhecer que esta leccionadora história que vimos contando não seria a mesma se outro fosse o guia do elefante” (SARAMAGO, 2008:225); [...]“Não ordenou, não recorreu ao seu variado repertório de toques de bastão, uns mais agressivos que outros, apenas deu a entender, o que demonstra uma vez mais que o respeito pelos sentimentos alheios é a melhor condição para uma próspera e feliz vida de relações e afectos” (SARAMAGO, 2008:229).

Tanto no primeiro excerto quanto no segundo, percebe-se o desejo do narrador de transmitir uma mensagem positiva ao leitor, como se quisesse lhe ensinar algo enquanto narra. Aliás, no primeiro fragmento, ele reforça o caráter da narrativa que em sua opinião pode ser definida como uma ‘leccionadora história’. Já, no segundo trecho, temos a aplicação do método pedagógico, ao chamar a atenção para a atitude da personagem, considerando-a positiva.

Assim, por meio de comentários, o narrador firma seu pacto com uma narrativa de dimensões ético-morais. Outro elemento que contribui com esse caráter pedagógico são os

provérbios disseminados, de forma esparsa, ao longo do relato: “apesar das decepções, frustrações e desenganos que são o pão de cada dia dos homens e dos elefantes, a vida continua” (SARAMAGO, 2008, p. 19); “Há razões para compreender aquele ditado que sabiamente nos avisa de que no melhor pano pode cair a nódoa...” (SARAMAGO, 2008:34) ; “Desgostou-o profundamente a mudança do nome, mas, como sói dizer-se, vão-se os anéis e fiquem os dedos”(SARAMAGO, 2008:148). Não aparecem em demasia, mas são o bastante para reforçar a ideia de ensinamento. O detalhe é que esse ensinamento tem seu ponto de partida no próprio discurso, mas em alguns momentos pode se percebê-lo na voz do narrador:

O cornaca deitou contas às probabilidades favoráveis e achou que valia a pena apostar nesta única carta, a de que o comandante já tivesse sido informado pela sentinela da existência da aldeia, quando, na primeira luz da manhã, se ouvisse o grito, Alvissera, alvísseras, há aqui uma aldeia. A dura experiência da vida tem-nos mostrado que não é aconselhável confiar demasiado na natureza humana, em geral. A partir de agora, ficámos a saber que, pelo menos para guardar segredos, também não nos devemos fiar da arma de cavalaria (SARAMAGO, 2008: 52).

Falta ainda chamar a atenção para o narrador enquanto sujeito em trânsito. Quando consideramos a narrativa como um todo, é fácil perceber que a perspectiva é oscilante. Ora o narrador acompanha uma personagem, ora se porta ao lado da outra e há momentos em que, por querer apreender o todo, revela-se em dificuldade. É o que acontece quando precisa acompanhar o grupo que regressa à aldeia e que se distancia cada vez mais da caravana. Para alcançar tal feito o narrador emprega os verbos no futuro do presente:

Já não estaremos aqui quando se organizar o regresso à aldeia. A discussão será brava, como é natural esperar de seres pouco dados aos exercícios da razão, homens e mulheres que por dá cá aquela palha chegam às mãos, mesmo quando, como neste caso, se trate de decidir sobre uma obra tão pia como a de carregar com o seu pastor até casa e metê-lo na cama. O cura não será de grande ajuda para dirimir o pleito porquanto cairá num torpor que preocupará toda a gente, menos a bruxa da terra [...] A caravana de homens, cavalos, bois e elefante foi engolida definitivamente pela bruma, nem sequer se distingue a mancha do extenso vulto do ajuntamento que formam. Vamos ter que correr para alcançá-la. Felizmente, considerando o pouco tempo que ficámos a assistir o debate dos Hércules da aldeia, o pessoal não poderá ir muito longe (SARAMAGO, 2008:86).

É também por meio do narrador que tomamos conhecimento do estado de vilas e aldeias portuguesas, constituídas por poucas casas, chamadas pelo narrador de casebres, e pouco habitadas: “A aldeia era uma aldeia como já não se vêem nos dias de hoje, se

estivéssemos no inverno seria como uma pocilga escorrendo água e salpicando lama por todos os lados, agora sugere outra coisa, os restos petrificados de uma civilização antiga...” (SARAMAGO, 2008: 57); [...] “Por duas vezes, antes de chegarem a porto salvo, se tal se podia chamar a duas dezenas de casebres afastados uns dos outros, com uma igreja descabeçada, isto é, só com meia torre, sem nave industrial à vista...” (SARAMAGO, 2008:67). Contrapondo a esse espaço semiurbano surgem as cidades de Itália e Viena com largas ruas, muitos habitantes, comércio etc., enfim, progresso e vida efervescente:

O tempo escampou ainda antes de entrarem em piacenza, o que permitiu uma travessia da cidade mais de acordo com a grandeza das personagens que iam na caravana [...] Desta vez juntou-se muita gente nas ruas (2008:183); A caravana não se deterá em mântua para apreciar as excelsas obras de arte que abundam na cidade. Mais abundarão em Verona para onde, vista a estabilidade do tempo, o arquiduque tinha mandado avançar... (SARAMAGO, 2008:185).

É também por meio do narrador que percebemos a diferença entre a caravana portuguesa e a austríaca. Enquanto a primeira é assinalada pela vagareza e desorganização, a última é um espetáculo de brilho e ostentação: “[...] pois os couraceiros puderam despir os capotes e aparecer com todo o seu conhecido esplendor...” (SARAMAGO, 2008:183). Também os alojamentos são distintos para ambas as caravanas. A primeira passava os dias e noites ao relento ao passo que a segunda ocupa casas e outros espaços mais confortáveis que o chão duro.

Assim, por meio do narrador deambulador tomamos conhecimento do estado de lástima e miséria no qual Portugal se encontrava, como também da situação mais confortável que países como Itália e Áustria ostentavam.

Por fim, faz-se necessário chamar a atenção para o narrador enquanto elemento híbrido do discurso narrativo, o que impede a aplicação de uma classificação categórica. Dito de outro modo, a rotulação do narrador em uma única categoria termina por ser indevida, já que ele não se restringe a um perfil fechado. Como consequência, traços dos narradores definidos por pensadores como Benjamin, Adorno e Santiago, podem ser constatados em várias partes da obra. Ao longo da narrativa, constatamos características que o aproximam do narrador clássico de Benjamin (1980), quando, por exemplo, levamos em consideração os provérbios que emprega e a capacidade de narrar que revela, negando assim o depauperamento da narrativa; em outro momento percebemos a presença do narrador de que fala Silvano Santiago, que se porta como um jornalista “espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas” (SANTIAGO, 2002:59).

Para Sílvia Regina Pinto (2003: 89), a narrativa moderna contempla “vários narradores que não se excluem, mas assumem desdobramentos, potencialidades, ou alternativas possíveis”. São, portanto, entidades performáticas, porque encenam dialeticamente contradições e ambivalências que constituem a estrutura da subjetividade humana nas circunstâncias da atualidade.

Nesse sentido também se manifesta Hutcheon (1991:29) quando assevera que “Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados”, ratificando a ideia de que o romance pós-moderno constitui-se em arte de múltiplas perspectivas e focalizações descentralizadas e cambiantes.

Considerações finais

Nesse artigo, procuramos discutir questões ligadas à autoria e ao narrador performático. Partindo dos postulados de Foucault, Barthes e Bakhtin, constatamos que o universo ficcional é povoado por seres discursivos, como a personagem e o escritor. Ambos inexistem fora do discurso, diferentemente do autor que tem existência histórica.

Igualmente, evidenciamos que a função-autor, o escritor e o autor-criador são entidades ficcionais responsáveis pela discursividade da narrativa e que a atuação destes implica na emancipação do leitor. Outrossim, procuramos demonstrar, por meio do deslinde da obra, que o narrador de *A viagem do elefante* não cabe em nenhuma categoria específica, uma vez que apresenta traços do narrador clássico benjaminiano, quais sejam, a ênfase na oralidade e a presença de provérbios que se traduzem em certa sabedoria, negando, assim, a ideia de que a narrativa moderna seria marcada pelo depauperamento. Igualmente revela características do narrador descrito por Adorno, quando encontra outras formas para vencer a incomunicabilidade da narrativa, como, por exemplo, o emprego da metalinguagem e a inexistência de um herói. E ainda apresenta pontos de contato com o narrador pós-moderno de que Santiago fala, quando enfatiza a importância da informação, da atuação do narrador jornalista, que sai à campo a procura dos melhores relatos, ainda que tenha que “levantar pedras” para verificar o que há por baixo delas. Esse narrador múltiplo, que encena virtualidades, foi identificado como narrador performático; por meio de simulacros encena subjetividades fraturadas, típicas da pós-modernidade.

Quanto à presença do autor, foi possível verificar que ele se inclui no espaço

ficcional, contudo sua atuação não é forte o bastante para anular a existência do narrador. Nesse sentido, concluímos que o narrador continua a ocupar espaço na trama, aliás, constatou-se que esse foi ampliado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN et. al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.269-273.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica. In: _____. **Estética da criação verbal**. 5 ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF MartinsFontes, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5 ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador - observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: BENJAMIN Walter et. al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.

CARNEIRO, Flávio. **Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. **Ditos e escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. 3, p.264-298.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. **A jangada e o elefante, e outros ensaios: exercícios de crítica literária e de literatura**. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

PINTO, Sílvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (Org.). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com José Saramago**. Lisboa: Porto Ed., 2008.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago - Entre a História e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

STANZEL, Franz Karl. **A Theory of narrative**. New York: Cambridge University Press, 1984.

Recebido em: 29/06/2022.

Aprovado para publicação em: 28/07/2022.