

**A problemática do autor implícito:
a propósito d' *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado**

Anacã Agra (UEPB)*
ORCID 0000-0001-5000-6839

Resumo: A categoria narrativa do “autor implícito”, surgida no início do século XX, ainda consegue suscitar debates, principalmente no atual estado dos estudos literários, voltados em parte à figura do autor (a autoficção está na moda). A partir dos estudos de Wayne Booth, Norman Friedman, Gérard Genette e Wolf Schmid, dentre outros, este artigo busca examinar o autor implícito (também em embate com o autor real e o narrador) como categoria viável dos estudos literários, tentando (a partir da revisão da teoria sobre o assunto e de uma aplicação ao romance *Dois velhos marinheiros*, de Jorge Amado) comprovar que o autor implícito está sempre presente em uma narrativa ficcional, notadamente a partir dos elementos que saem da história para entrar no nosso mundo.

Palavras-chave: autor implícito; narrador; autor; Jorge Amado

Abstract: The narrative category of the “implicit author”, which emerged in the early 20th century, still manages to arouse debates, especially in the current state of literary studies, which are partly focused on the figure of the author (autofiction is in vogue). Based on the studies of Wayne Booth, Norman Friedman, Gérard Genette and Wolf Schmid, among others, this article seeks to examine the implicit author (also in conflict with the real author and the narrator) as a viable category of literary studies, trying (from the review of the theory on the subject and an application to the novel *Dois Velhos Marinheiros*, by Jorge Amado) to prove that the implicit author is always present in a fictional narrative, notably from the elements that leave the story to enter our world.

Keywords: implied author; narrator; author; Jorge Amado

Recebido em: 25 out. 2022

| Aprovado em: 10 jun. 2023

* Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: anaca@servidor.uepb.edu.br.

Definindo o Autor Implícito¹

A ideia de autor implícito tem gênese no formalismo russo, mais especificamente em Tynianov, em 1927, ao cunhar “o termo ‘personalidade literária’, que ele usou para se referir à entidade autoral abstrata interna de uma obra.”² (Schmid [2013] 2014, online³). Wolf Schmid ainda esclarece que Vinogradov teria desenvolvido o conceito de “imagem do autor” já em 1926, sendo que só chegou a definição mais exata em anos posteriores. Mukařovský, em 1937, pensou num “sujeito abstrato” que não deveria ser confundido com o autor real, ainda segundo Wolf Schmid ([2013] 2014, online).

Quando surge em Wayne Booth ([1961], 1983), autor que cunhou e popularizou o termo, o autor implícito aparece como aquele que organiza o texto. Arrigucci Jr. faz um bom resumo da ideia central do livro de Booth, *A Retórica da Ficção*. Ele diz que, para Booth, não há o desaparecimento do autor (postulado por Henry James nos prefácios de seus livros), e que, mesmo “nas narrativas em que aparentemente são as personagens os narradores, há sempre alguém que organiza atrás. E esse que organiza atrás, quem é? Não é a pessoa empírica do escritor. Então, é um autor implícito”. (Arrigucci Jr., 1998, p. 36).

Uma definição mais categórica vem de Wolf Schmid. Ele afirma que o conceito de autor implícito

se refere à imagem-autor evocada por uma obra e constituída pelas propriedades estilísticas, ideológicas e estéticas para as quais sinais indexais podem ser encontrados no texto. [...] Temos o autor implícito em mente quando afirmamos que todo e qualquer produto cultural contém uma imagem do seu criador.⁴ (Schmid [2013], 2014, online).

Em *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado ([1961], 2009), o narrador, ao fim do livro, se revela autor de parte da obra, já que os capítulos que contam a história principal por vezes são intercalados com capítulos em que o narrador aparece como personagem, anos depois dos acontecimentos da diegese principal, vivendo suas próprias aventuras amorosas e elaborando seu livro sobre o capitão Vasco (personagem principal). Dessa forma, o narrador é também autor e personagem.

No entanto, embora a história em si seja escrita pelo narrador, que se coloca como seu autor, os títulos dos capítulos não são sua escolha, não pertencem a sua produção. Isso fica claro ao perceber-se que o narrador é personagem apresentada por outra instância que aparece nos títulos. Ou seja, a obra, o livro em si, que lemos, não é de autoria do narrador, que apenas escreveu o miolo dos capítulos em que ele não aparece como personagem e narra em primeira pessoa os capítulos em que ele figura como agente. O caso é complexo, recomendo a leitura do romance para melhor compreensão.

¹ Concordo com Genette, citado por Reis & Lopes ([1987], 1988, p. 17), sobre o fato de que o nome “autor implícito” é inadequado, e que seria melhor usar “autor implicado”, já que inúmeras vezes esse autor não está implícito, mas tem suas marcas fixadas na obra, como na titulação, por exemplo. No entanto, a expressão “autor implícito” já foi cristalizada na crítica literária, daí que eu permaneça com ela. Além disso, muitas vezes, como veremos, o “implícito” faz sentido, já que sua imagem fica *implícita*.

² Todas as traduções de obras que consultei em idioma estrangeiro são minhas. Os trechos na língua original aparecem em notas para que o leitor possa conferir o conteúdo, conforme a seguir: “the term ‘literary personality,’ which he used to refer to a work’s internal abstract authorial entity.”

³ Prefiro, por questões de consciência da evolução diacrônica do pensamento crítico diante dos conceitos, bem como de localização histórica das obras, colocar a data da publicação original entre colchetes logo após o nome do autor e, depois da vírgula, a data da edição que utilizei. No caso em questão, como se trata de obra *online*, a primeira data é do texto original e a segunda do texto revisado, versão que cito.

⁴ “refers to the author-image evoked by a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text. [...] We have the implied author in mind when we say that each and every cultural product contains an image of its maker.”

Logo no título do primeiro capítulo o narrador aparece explicitamente, sendo ele a mesma figura que para o fim do romance vai se revelar não só narrador, mas autor da obra, pois coloca o livro como seu tratado de história. Diz o título: “De como o narrador, com certa experiência anterior e agradável, dispõe-se a retirar a verdade do fundo do poço”. (Amado [1961], 2009, p. 15). Ora, esse citado narrador, que aparece aqui sendo “narrado”, não é o responsável por esse título. A instância literária criadora de tal titulação (assim como de todos os outros títulos de partes e capítulos) é outra, um autor por cima do narrador, um autor implícito. Mais à frente na obra, outro título revela fortemente a disparidade de vozes: “Onde Dondoca põe chifres morais no narrador”. (Amado [1961], 2009, p. 71). Percebendo na leitura do capítulo que a assertiva não é irônica, fica claro que a voz é de outro, que vê o narrador criticamente. Trata-se, fique claro, do autor implícito.

Entendemos, então, que o autor implícito é a imagem do autor da obra, construída na obra como um todo, o que se dá a partir de quaisquer elementos que possam contribuir para isso, desde que atravessem a barreira da diegese e adentrem nosso mundo, como veremos a seguir.

Entre Autor Implícito e Narrador

Como já é possível perceber, é fácil confundir a figura do autor implícito com o narrador. Há que se compreender, então, as diferenças entre as duas instâncias. Wolf Schmid ([2013], 2014, online) pensa que qualquer um

dos atos que produzem uma obra pode funcionar como um sinal indicial que carrega essa forma indireta de autoexpressão. Em particular, esses atos incluem a fabricação de um mundo representado; a invenção de uma história com situações, personagens e ações; a seleção de uma lógica de ação específica com uma visão de mundo mais ou menos nítida; a implantação de um narrador e sua perspectiva; a transformação da história em uma narrativa com o auxílio de técnicas como o achatamento de eventos simultâneos em uma progressão linear e a reorganização da ordem dos episódios; e, finalmente, a apresentação da narrativa em formas linguísticas (ou visuais) específicas.⁵

Alguns desses traços, para nós, são internos à diegese, ou seja, não pertencem à construção da imagem do autor implícito. O arranjo da ordem dos eventos, por exemplo, é produto da narração, assim como a colocação linear de eventos simultâneos. São aspectos que não passam para nosso mundo, aspectos que, na verdade, permanecem dentro da história, pois a história é também o modo como os episódios são ligados, em que ordem, sob que hierarquia. O próprio Schmid ([2013], 2014, online) percebe isso, diz ele que alguns desses atos “também podem servir como sinais indicativos que expressam o narrador.”⁶ Após isso, Schmid ([2013], 2014, online) discute a respeito dessa relação entre autor implícito e narrador. Afirma que a questão

de a qual das duas entidades os índices devem ser aplicados é um problema hermenêutico que só pode ser respondido com observações muito gerais. A representação de uma história e de um narrador para apresentá-la é uma

⁵ “of the acts that produce a work can function as an indexical sign bearing this indirect form of self-expression. In particular, these acts include the fabrication of a represented world; the invention of a story with situations, characters, and actions; the selection of a particular action logic with a more or less pronounced world-view; the deployment of a narrator and his or her perspective; the transformation of the story into a narrative with the aid of techniques such as flattening simultaneous events into a linear progression and rearranging the order of episodes; and finally, the presentation of the narrative in particular linguistic (or visual) forms.”

⁶ “can also serve as indexical signs expressing the narrator.”

questão do autor. A seleção dos elementos dos acontecimentos, sua combinação em uma história, sua avaliação e nomeação são operações que caem no âmbito do narrador, que é revelado nelas. Todos os atos que expressam o narrador também funcionam, afinal, como índices para o autor, cuja criação é o narrador.⁷

Há, claro, casos em que a figura do narrador vai se confundir em certos momentos com o autor implícito, principalmente quando o narrador é heterodiegético (ou seja, ausente da história narrada, segundo nomenclatura de Genette, [1972], 2017). Vítor Manuel de Aguiar e Silva diz (de modo excessivamente generalizante, em minha opinião) que há romances

em que o narrador não está concretamente representado, fundindo-se a sua função com a do autor *implícito*, esse “segundo eu” do autor que está “escondido nos bastidores, na qualidade de encenador, de titereiro, ou de um deus indiferente, limando silenciosamente suas unhas”⁸ (Aguiar e Silva [1967], 1976, p. 269).

Um dos motivos para eu entender a fala de Aguiar e Silva como generalizante é que ele esquece, por exemplo, que o título (entre outros elementos de que tratarei mais à frente) não pode ser marca exclusiva do narrador, mesmo quando este se coloca fora da diegese, sendo assim escolha do autor implícito.

Nossa ideia, então, é que todos os elementos que levam ao nosso mundo, ou seja, que saem da história para a realidade vivida pelo leitor real, são traços do autor implícito, mesmo que possam, concomitantemente, caracterizar o narrador ou até mesmo uma ou mais personagens.

Wayne Booth também inclui, entre os elementos que denunciam o autor implícito, a escolha dos fatos a serem narrados. Ele afirma que a menos que

o autor se contente em simplesmente recontar *Os Três Ursos* ou a história de Édipo na forma exata em que elas existem nos relatos populares [...] a própria escolha do que ele conta vai traí-lo para o leitor. Ele escolhe contar a história de Odisseu, em vez da de Circe ou Polifemo. (Booth [1961], 1983, p. 20).⁹

No entanto, para mim, como já disse, trata-se de uma escolha do narrador. Não só a escolha de qual história contar dentre aquelas que se ensilam na narrativa, mas também a escolha da ordem dos fatos me parece muito mais uma questão narrativa do que, por assim dizer, pessoal. É óbvio que se trata de uma escolha de um sujeito real, mas os motivos de ordem são narrativos, não pessoais. Quando o texto fala para fora, eis o autor implícito, pois esse falar é para o mundo, não para a narrativa. Há uma diferença, então, entre aquilo que pertence à diegese e aquilo que se completa apenas fora dela, aquilo que surge na narrativa, mas apenas fora dela atinge seu fim.

Wayne Booth também trabalha com a ideia de que as duas instâncias se distinguem. Para ele, o narrador

⁷ “of to which of the two entities the indexes should be applied is a hermeneutical problem which can be answered only with very general remarks. The representation of a story and of a narrator to present it are a matter for the author. The selection of the elements of the happenings, their combination into a story, their evaluation and naming are operations that fall into the ambit of the narrator, who is revealed in them. All acts that express the narrator also function ultimately as indexes for the author, whose creation the narrator is.”

⁸ A citação que Aguiar e Silva faz no trecho é de Wayne Booth, do mesmo *The Rhetoric of Fiction*, que cito neste artigo.

⁹ “the author contents himself with simply retelling *The Three Bears* or the story of *Oedipus* in the precise form in which they exist in popular accounts [...] his very choice of what he tells will betray him to the reader. He chooses to tell the tale of *Odysseus* rather than that of *Circe* or *Polyphemus*.”

pode estar mais ou menos distante do autor implícito. A distância pode ser moral [...]. Pode ser intelectual [...]. Pode ser física ou temporal: a maioria dos autores está distante inclusive do mais sábio narrador, pois presumivelmente sabe como “tudo acaba no fim”. (Booth [1961], 1983, p. 156)¹⁰.

Assim, se compreendermos que há elementos da obra que são exclusivamente internos à diegese, outros que são externos (o título do livro, muitas vezes, por exemplo) e outros que perpassam do interno ao externo, podemos chegar a uma imagem do autor implícito, justamente ao analisar estes dois últimos tipos.

No que diz respeito a esse caráter “externo” da imagem do autor (implícito), podemos recorrer a Foucault, que, embora debata uma possibilidade de “morte do autor”, afirma que “o texto aponta para essa figura [o autor] que lhe é exterior” (Foucault [1969], 2012, p. 35).

Por fim, no que concerne a este debate, Walter Benjamin elabora duas analogias bastante interessantes para explicar o narrador. A meu ver, no entanto, elas servem muito melhor à figura no autor implícito. Ele diz que

os traços grandes e simples que caracterizam o narrador [...] surgem como uma cabeça humana ou um corpo de animal podem aparecer num rochedo para um observador que se coloque à distância certa e no ângulo de visão adequado. (Benjamin [1936], 1992, p. 27).

E, mais à frente, que “a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou.” (Benjamin [1936], 1992, p. 37). Ora, são as digitais do autor implícito que ficam na obra. A modelagem em si é que é marca do narrador.

O Autor Explícito

É fácil compreender que toda obra envolve uma postura de valores que dialogam com nosso mundo. Sendo assim, esses valores têm de pertencer a alguma figura humana, a quem estamos chamando de autor implícito. Com muita propriedade, Chatman afirma:

Sempre há um autor implícito, embora possa não haver um único autor real no sentido comum: a narrativa pode ter sido composta por uma equipe (filmes de Hollywood), por um grupo díspar de pessoas através de um longo período de tempo (muitas baladas folclóricas), por geração de números aleatórios de um computador ou qualquer outra coisa¹¹ (Chatman, 1978, p. 149).

Há casos que complicam a percepção do autor implícito, como num romance epistolar de carta única ou num romance em que o autor real se coloca como editor (fictício) de uma obra encontrada, por exemplo. Porém, se o autor é criado como personagem, a figura de “editor” que o autor real assume não é o autor implícito, mas um editor fictício, também uma personagem. Daí, quando há um “autor fictício” criado para a obra, este não se iguala ao autor implícito, sendo, em verdade, explícito. Quer dizer, há aqui

¹⁰ “may be more or less distant from the implied author. The distance may be moral [...]. It may be intellectual [...]. It may be physical or temporal: most authors are distant from even the most knowing narrator in that they presumably know how ‘everything turns out in the end.’”

¹¹ “There is always an implied author, though there might not be a single real author in the ordinary sense: the narrative may have been composed by committee (Hollywood films), by a disparate group of people over a long period of time (many folk ballads), by random-number generation by a computer, or whatever.”

outra figura, o autor fictício que aparece explicitamente na obra como se fosse um autor real.

No entanto, se a obra não se coloca como pronta no mundo, há, claramente, um autor implícito. No caso do romance *Os Velhos Marinheiros*, em que os títulos, por exemplo, não são criação do seu autor explícito, fica clara a presença do autor implícito. O título do segundo episódio do livro, por exemplo, diz:

Fiel e completa reprodução da narrativa de Chico Pacheco, apresentando substancioso quadro dos costumes e da vida da cidade de Salvador nos começos do século, com ilustres figuras do governo e ricos comerciantes, enjoadas donzelas e excelentes raparigas (Amado [1961], 2009, p. 81).

Ora, trata-se de nítida marca do autor implícito (poderíamos até arriscar, talvez indo longe demais: de sua voz). Esse modelo de titulação segue aquele típico das histórias de navegação, de viagens marítimas, do tempo dos descobrimentos, a exemplo do famoso *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, de 1614, cujo título completo cansa qualquer leitor contemporâneo. Essa escolha de modelo de título da obra de Amado foi feita pelo autor implícito, já que essa relação do livro com a literatura de viagens do tempo do descobrimento é caso literário externo à diegese, em que o autor faz referência às invenções desse tipo de texto, análogas às mentiras de Vasco no seu romance.

Nos casos em que a obra é posta como completamente criada por um autor fictício, este pode assumir tudo aquilo que pertenceria ao autor implícito. Por outro lado, se o autor fictício está, ele mesmo, dentro de um mundo fictício, então este corresponde a uma personagem igualmente criada pelo autor real; daí, é perfeitamente plausível a existência de um autor implícito mesmo em obras com um autor fictício dado como real, já que ele se revela apenas mais uma personagem, numa ficção em nível superior à da diegese da obra, uma ficção que “representa” a história de uma personagem que criou aquela obra. Assim, um texto supostamente encontrado de um autor real, por exemplo, tem seu autor implícito como figura distinta tanto do autor real quanto do autor fictício, do narrador e do editor fictício posto como real.

O autor explícito é fundamentalmente diferente do autor real e do autor implícito. Difere-se do autor real por ser uma criação ficcional, uma espécie de personagem, muitas vezes também tratado como narrador, a exemplo do Rodrigo S. M. n.º *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Distingue-se do autor implícito, por outro lado, por ser um autor que é colocado como tal na obra, tendo frequentemente nome, personalidade, tudo concretamente posto na obra. O autor implícito, claro, não pode ser representado na obra: “o autor implícito se tornou um termo difundido para um conceito referente ao autor evocado por, mas não representado, em uma obra.”¹² Então, o autor implícito “não é uma criação intencional do autor concreto e difere categoricamente nesse aspecto do narrador, que é sempre uma entidade representada implicitamente, ou mesmo explicitamente.”¹³ (Schmid [2013], 2014, online). No entanto, assim como, por coincidência, o autor implícito pode ser semelhante ao autor real, também isso pode acontecer com o autor explícito.

A marca por excelência do autor explícito é o que Yves Reuter chama de “metalepses de autor”. A metalepse é definida por ele como “os resvalares flagrantes entre ficção e narração” (Reuter [1991], 2004, p. 81), sendo o tipo que nos interessa apenas aquele em que o autor se revela como tal, ou seja, faz comentários que só podem ser feitos pelo autor, e não pelo narrador.

¹² “the implied author has become a widespread term for a concept referring to the author evoked by, but not represented in a work.”

¹³ “is not an intentional creation of the concrete author and differs categorically in this respect from the narrator, who is always an implicitly, or even explicitly, represented entity.”

No romance de Jorge Amado, o narrador é um autor explícito, embora (ou talvez por isso mesmo) apareça também como personagem e narre fatos de que ele jamais poderia ter conhecimento, de modo onisciente e interno, adentrando os pensamentos de personagens que viveram décadas antes dele: “Deviam ser milionários, cogitava o comandante: donos de extensões de terras vastas como países, com florestas inteiras de seringais, ilhas no Amazonas, índios, onças e serpentes de vinte metros.” (Amado [1961], 2009, p. 249).

Mas o narrador, sendo escritor e autor, pode se pôr nessa capacidade de examinador dos estados internos das personagens: “minha obra sobre os vice-presidentes da República. Não sei se conhecem esse meu trabalho, se não o leram vale a pena fazê-lo, pois, digo-o sem falsa modéstia, obteve aceitação e apreço.” (Amado [1961], 2009, p. 115). Ainda a outras suas obras ele faz referência: “Que títulos possuía eu? Nenhum, a não ser alguns sonetos publicados em cantos de página de jornais e revistas.” (Amado [1961], 2009, p. 116).

Entre Autor Implícito e Autor Real

É possível eliminar a confusão entre narrador e autor (mesmo implícito), e entre autor implícito e autor real. Uma das provas de que o autor real não é o autor implícito é que, se o fosse, suas marcas seriam sempre as mesmas, em todos os seus livros. Quer dizer, o autor implícito de determinada obra é único para ela, pois suas marcas estão no livro, e o autor real, mesmo sendo uma única pessoa, muda, toma novas posições, interessa-se por novos assuntos, aprende novas coisas, forja, frequentemente sem querer, novos autores implícitos, a cada obra que termina¹⁴. As obras de um mesmo autor (até por distância temporal e alteração de pensamento, estilo, etc. do autor real) podem aparecer adversas umas às outras no que diz respeito ao autor implícito. Em resumo, a um autor real podem corresponder diversos autores implícitos.

Por fim, podemos dizer que os valores implícitos da obra não são necessariamente os do narrador, mas, na verdade, são externos à diegese (embora possam ser, ao mesmo tempo, internos). Diz Aguiar e Silva que mesmo que o narrador,

exercendo uma contínua vigilância sobre *a sua escrita*, pudesse evitar juízos, comparações, metáforas, conotações, etc., e assim conseguisse uma narrativa rigorosamente circunscrita à descrição e à notação neutrais de agentes e sucessos diegéticos, não poderia abolir os valores e significados ideológicos que inevitavelmente defluem de qualquer diegese, pois que esta, como muito bem observa Maurice-Jean Lefebvre, não é um real “verdadeiro”, mas “um discurso que *reenvia ao mundo* como problema”. Esses valores e significados ideológicos podem não estar explicitamente comunicados, mas estão sempre *implicitamente afirmados*, através do que as personagens são, dizem e fazem, através dos meios sociais representados, através da montagem dos factos diegéticos, etc. Nenhuma narrativa, considerada sob este prisma, é inocente. (Aguiar e Silva [1967], 1976, p. 342-343, *grifos meus*).

Chamemos atenção para nossos grifos na citação acima. Primeiro, Aguiar e Silva coloca o narrador como *escritor*, o que nem sempre é o caso; mas o é no que diz respeito ao autor implícito (quer dizer, todo autor implícito é “escritor”). Posteriormente, põe a questão do discurso como *reenviado ao mundo*, como postulamos no que se refere às marcas do autor implícito. Por fim, revela que os valores e ideologias estão sempre *implicitamente afirmados*, o que é justamente o traço do “discurso” do autor implícito, e não do autor real.

¹⁴ Obviamente, alguns livros do mesmo autor podem ter o mesmo autor implícito. Talvez seja o caso da chamada “trilogia realista” de Machado de Assis.

Entre Ponto de Vista e Voz

Mesmo na crítica especializada, há por vezes confusão entre o narrador e o autor. Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 16), por exemplo, diz: “notaremos uma tendência progressiva ao desaparecimento do autor, enquanto autor intruso, narrador que se intromete na história.” Nesse caminho, até um nome do porte de Norman Friedman (embora o faça principalmente através de citações), vem tratar de uma ideia de desaparecimento da voz do autor:

Joseph Warren Beach escreveria: “Olhando de relance o romance inglês de Fielding a Ford, a coisa que nos impressionará mais que qualquer outra é o desaparecimento do autor”. De maneira conforme, Bradford A. Booth escreveu, em 1950: “Muito se tem falado que a mudança mais significativa na ficção de nosso tempo é o desaparecimento do autor. (Friedman [1967], 2002, p. 167).

Logo em seguida, Friedman vai falar desse mesmo caso (o do desaparecimento do autor) como um desaparecimento da voz do narrador:

Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência [...]. A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador. (Friedman [1967], 2002, p. 170).

Principalmente retomando Friedman, Arrigucci Jr. (1998, p. 19) comete o mesmo engano, ao dizer que pode “acontecer que não haja nenhum autor, nenhuma personagem narrando diretamente, que ninguém narre propriamente, e a história se conte a si mesma. Ostensivamente não há ninguém narrando.”

Além de entender que é necessário não confundir o autor com o narrador, penso que o fato de o narrador assumir o ponto de vista da personagem para contar a história não elimina sua voz, já que se trata de uma voz externa à personagem. Ora, mesmo a voz da personagem em primeira pessoa é voz de narrador. Mesmo uma narração em monólogo interior ou fluxo de consciência é voz do narrador, pois, se há narração, há alguém narrando. Quer dizer, embora haja uma voz em terceira pessoa que se identifica inteiramente com a mente da personagem, não há uma eliminação da voz do narrador, mas simplesmente um caso, no máximo, de narração homodiegética em terceira pessoa¹⁵.

O problema existe apenas porque há uma confusão entre ponto de vista e voz narrativa, voz que narra. Seymour Chatman (1978, p. 153) elucida a questão:

ponto de vista é o lugar físico, a situação ideológica ou a orientação prática da vida com a qual os eventos narrativos se relacionam. A voz, pelo contrário, refere-se ao discurso ou a outros meios evidentes pelos quais os eventos e os seres são comunicados ao público. Ponto de vista *não* significa expressão; significa apenas a perspectiva nos termos dos quais a expressão é feita¹⁶.

¹⁵ O uso da pessoa gramatical, fique claro, não constrói verdadeira diferença no modo de narrar. Daí que a distinção entre narração em primeira ou terceira pessoa nada diz sobre a postura do narrador em relação à narrativa: “a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira.” (Leite, 1985, p. 23). Visto dessa forma, esses casos seriam somente de um narrador personagem que usa a terceira pessoa, inclusive para falar de si mesmo.

¹⁶ “point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which

Em um romance como *Os Velhos Marinheiros*, por exemplo, o narrador toma o ponto de vista de uma personagem (Vasco) no primeiro episódio e de outra (Chico Pacheco) no segundo. Mas há, por cima desses pontos de vista, uma voz comum, uma voz que se funde às outras, às das personagens, assumindo seu ponto de vista, para poder contar os fatos. Ora, essa voz, na diegese, é a do narrador. Por extensão, podemos entender que, mesmo em uma história em que há apenas um ponto de vista, de uma determinada personagem, também existe a voz de um narrador, mesmo que implícita, mas um narrador que conta aquela história “através dos olhos” (por assim dizer) da personagem. Como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes ([1987], 1988, p. 259): “a presença do *narrador* no discurso [...] se denuncia pela simples existência do relato, resultado material da sua existência e ato narrativo”.

Todo esse debate sobre o desaparecimento do narrador (e/ou do autor) tem início com Henry James, em seus prefácios, como já referimos. Um ótimo comentário sobre o caso é feito por David Lodge ([1992], 2011, p. 37), que afirma que no romance *Pelos Olhos de Maisie*, do próprio James, tudo “é narrado sob o ponto de vista de Maisie — mas não na voz da garotinha nem em um estilo que pretenda imitar o discurso de uma criança. [...] Um ponto de vista ingênuo é articulado em um estilo maduro: elegante, complexo, sutil.”

A relação entre o ponto de vista e a voz do narrador pode ser ampliada para inserir o autor implícito. Diz Chatman (1978, p. 154): “o ponto de vista está na história (quando é do personagem), mas a voz está sempre fora, no discurso.”¹⁷ Ora, se o ponto de vista está na história e a voz está no texto, fora da história¹⁸, há que se perceber uma “voz” (implícita) que sai do texto, da obra em si, para adentrar nosso mundo; a “voz” daquele que engendra tudo isso: o autor implícito.

Em *Os Velhos Marinheiros*, os pontos de vista são pelo menos dois: no primeiro episódio, o narrador assume a visão de Vasco, defendendo suas histórias como verdadeiras; já no segundo episódio, ele assume o ponto de vista de Chico Pacheco, algoz de Vasco, que busca desmenti-lo¹⁹. Todo esse segundo episódio, inclusive, parece uma reprodução da realidade, sem identidade irônica quanto aos episódios marítimos. Aqui, parece ser mostrada a realidade crua, verdadeira, sobre Vasco. O conhecimento marítimo do “capitão”, por exemplo, é assim explicado:

Vasco era-lhe grato, pois o negro Giovanni o protegera sempre, desde os dias iniciais e sofridos de sua vinda ao prédio, com dez anos de idade. Contava-lhe histórias à noite, fora embarcações na juventude, falava-lhe de mares e portos. (Amado [1961], 2009, p. 94).

Ou seja, se no primeiro episódio as aventuras marítimas do comandante são inexistentes na voz do narrador, aparecendo de relance nas falas do próprio Vasco, aqui tudo se concretiza na voz que conta os fatos, o que indica uma predileção por esta versão como a real, sendo a outra a imaginada, a ficcional. A escolha pela segunda versão como verídica é feita pelo autor implícito, sendo a outra apenas a mentira da ilusão de vida de Vasco. Os pontos de vista variam, mas a voz central do narrador permanece a mesma, assim como a posição do autor implícito, que difere da posição do narrador. Para deixar claro: enquanto o narrador, para o fim do livro, toma as duas versões como possíveis, sem escolher entre elas, se dizendo “desorientado e confuso” quanto à realidade (Amado

events and existents are communicated to the audience. Point of view does *not* mean expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made.”

¹⁷ “point of view is in the story (when it is the character’s), but voice is always outside, in the discourse.”

¹⁸ Prefiro pensar que a voz está no texto, mas que pode sair dele, para adentrar nosso mundo, como se falasse para fora da obra.

¹⁹ O terceiro episódio parece conter uma voz que tende a neutra.

[1961], 2009, p. 154), o autor implícito deixa muito claro que a versão de Vasco é mentira ou, no mínimo, “sonho que nos é dado sonhar para fugir de nossa triste condição” (Amado [1961], 2009, p. 271).²⁰

Marcas do Autor Implícito

Friedman postula a existência do “autor onisciente intruso”. Para ele, essa seria uma categoria de narrador. No entanto, não pensando em categorias, mas em traços que possam ser percebidos na voz do narrador, vemos, no que Friedman fala sobre seu “autor onisciente intruso”, marcas do autor implícito: a “marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão.” (Friedman [1967], 2002, p. 173). Em nossa opinião, essas são marcas do autor implícito que podem aparecer em qualquer “tipo” de narrador. E mais, como são apenas algumas marcas, não todas, mesmo na falta de intromissões desse tipo o autor implícito pode ser percebido. O próprio Friedman ([1967], 2002, p. 174) parece corroborar com essa ideia, quando diz que a “ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz”.

N’Os *Velhos Marinheiros*, ocorrem intromissões muito pontuais, sendo as marcas mais concretas do autor implícito um tanto raras. Mas há, certamente, um caso bem concreto de intrusão: o narrador entra na história, como se fosse parte dela, embora esteja apenas contando-a. Isso ocorre, por exemplo, quando um dos ouvintes da história de Dorothy questiona Vasco, pois quem responde é o narrador/autor explícito:

— O marido apareceu?
Que importava o marido, um bobalhão! Chamava-se Robert, o comandante desprezava-o, não chegara a se preocupar com ele em todo o desenrolar dos acontecimentos. (Amado [1961], 2009, p. 47).

A intromissão, segundo Theodor Adorno, é marca da narrativa moderna. Ele afirma que, enquanto no romance tradicional a distância estética entre o narrador e o leitor era fixa, no romance moderno “ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” (Adorno [1974], 2003, p. 61).

Quanto ao que faz o autor implícito aparecer na obra concretamente, Booth indica o que ele chama de “comentário”. Para ele, não há apenas um tipo, há “comentário que é meramente ornamental, comentário que serve a um propósito retórico mas não faz parte da estrutura dramática, e comentário que é parte integrante da estrutura dramática”. (Booth [1961], 1983, p. 155)²¹.

Acredito que o termo “digressão” é mais amplo do que “comentário”. A digressão ocorre “sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados”. (Reis & Lopes [1987], 1988, p. 237).

Assim, a digressão é a marca por excelência do autor implícito, já que se trata de discurso que deixa a narrativa para adentrar nosso mundo, o mundo externo à diegesis:

admite-se que a digressão revista outras feições, além da de *comentário*. Se se insistir na sua condição de elemento funcionalmente marginal em relação à

²⁰ Um artigo outro (ou talvez mesmo uma tese) poderia ser desenvolvido sobre a questão realidade/ficção a partir do romance ora estudado.

²¹ “commentary that is merely ornamental, commentary that serves a rhetorical purpose but is not part of the dramatic structure, and commentary that is integral to the dramatic structure”

história que domina a narrativa, entender-se-á como *digressão* todo o discurso que se afasta desse eixo dominante [...]. (Reis & Lopes [1987], 1988, p. 237).

Obviamente, no entanto, quando se trata dos casos empíricos, o discurso pode variar fortemente na linha entre a narração diegética pura e a digressão pura (se é que existem). É cabível dizer que a própria intrusão do narrador revela, implicitamente, o autor (implícito, por isso mesmo):

Do *discurso abstrato* (que pode ser considerado, pelo seu teor sentencioso, uma forma de *intrusão* acentuada, por vezes abrindo caminho a uma digressão) à mera incerteza expressa pelo *discurso modalizante*, desdobra-se um amplo leque qualitativo de possibilidades de *intrusão*. (Reis & Lopes [1987], 1988, p. 261).

Então, mesmo no discurso do narrador, está inserida, nas suas intrusões, a ideologia do autor: “as *intrusões do narrador* não podem dissociar-se da *representação ideológica* que na narrativa se concretiza.” (Reis & Lopes [1987], 1988, p. 261).

Em *Os Velhos Marinheiros*, o autor também aparece quando critica coisa do mundo (demonstrando, implicitamente, seu pensamento pessoal, ideológico, sobre a questão):

A mais nobre das profissões atuais, garantiu-me e provou-me, aquela que está na base da produção, do consumo, do progresso do país. A mais alta forma de literatura e de arte, a última instância da poesia: o anúncio, o reclame comercial. Homero e Goethe, Dante e Byron, Castro Alves e Drummond de Andrade são insignificâncias ante um jovem doutor publicitário especializado em poemas sobre sabonetes, pastas dentifricias, geladeiras, baterias de cozinha, toalhas de matéria plástica. (Amado [1961], 2009, pp. 118-119).

A ironia, ou melhor, o sarcasmo diante da poesia concreta é óbvio. A relação entre a poesia concreta e a publicidade está nos textos dos próprios Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Sendo o romance de Jorge Amado de 1961, a relação entre o trecho e a vertente poética se completa, pois se trata de ano em que o concretismo está na moda²². A crítica é produto do autor (implícito), pois não há qualquer menção à poesia concreta na história, sendo então algo que só pode ser recuperado no embate com o mundo externo: o nosso.

Em direção análoga à de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (conforme as citações acima), Yves Reuter, quando trata das funções do narrador, elenca entre elas uma “função generalizante ou ideológica, que

se situa em fragmentos de discursos mais abstratos ou didáticos, que propõem julgamentos gerais sobre o mundo, a sociedade, os homens... Estes frequentemente tomam a forma de máximas ou de morais no presente do indicativo (Reuter [1991], 2004, p. 70).

Daí meu entendimento de que a digressão não se compõe necessariamente de longos períodos ou diversos parágrafos semelhantes a um ensaio teórico no interior da narrativa, mas como qualquer fragmento, longo ou breve, que saia do campo do diegético e adentre nosso mundo. Por isso a digressão é o lugar por excelência do autor implícito.

A digressão é popular na obra de Jorge Amado que ora comento. Por exemplo, quando trata do cachimbo, diz o narrador: “um simples cachimbo — já de si extravagância no pacato arrabalde” (Amado [1961], 2009, p. 21). Ora, a opinião aqui é a de que um

²² Para comprovação, o leitor pode buscar o livro *Teoria da Poesia Concreta*, dos autores concretos citados, bem como o texto “O movimento concreto em sua primeira década”, de Luís Costa Lima.

cachimbo, um simples cachimbo, é uma extravagância num pequeno povoado. A fala sai da obra para adentrar nosso mundo, como opinião do autor implícito sobre ele.

Mas a digressão não é exclusiva do narrador, ela pode se dar na voz da personagem, e há que se manter a distinção. Quando fala sobre Giovanni, Vasco diz que “era italiano e, como os senhores sabem, os italianos são muito supersticiosos.” (Amado [1961], 2009, p. 39). A opinião é da personagem, não do narrador. No entanto, ela encerra uma “verdade” de um estereótipo que adentra nosso mundo, ou seja, vai além dos limites da diegese e da obra, podendo ser vista como opinião do autor implícito.

Ainda, quando Vasco conta sua versão imaginada do caso de Dorothy, no primeiro episódio, o narrador diz:

Sozinho, o comandante apagou as luzes da sala. Preferiria não ter matado Dorothy, não havê-la enterrado naquele porto sujo, batido de febre. Bem podia tê-la desembarcado em terra mais civilizada, mas como pode terminar um amor assim ávido e total, senão com a morte? (Amado [1961], 2009, p. 48).

No questionamento retórico final, uma afirmação a respeito da literatura: uma história de amor desse tipo só pode terminar em morte, pois esse é o lugar-comum do gênero²³. Esse comentário, obviamente, é feito pelo autor implícito, não pelo narrador, que não conhece literatura do ponto de vista teórico-crítico, nem consta que seja grande leitor.

No entanto, o caso mais interessante de digressão desse romance se dá pelo uso de uma vírgula. Quando ocorre uma luta num cabaré, assim é determinado o motivo: “Eram o amante da mulata e dois amigos seus, dispostos a vingar a traição sofrida pelo primeiro e a curar-lhe assim a dor-de-corno, insuportável.” (Amado [1961], 2009, p. 102). Ora, o qualificativo “insuportável”, fosse posto sem vírgula, estaria apenas como adjetivo (restritivo) daquele substantivo composto, porém, sendo precedido pela vírgula, toma ares de comentário sobre a dor-de-corno como um todo (adjetivo com função explicativa), não aquela em específico, mas todas elas, ou seja, a dor-de-corno do nosso mundo, não daquela diegese. Como eu disse em parágrafo anterior, apenas um fragmento pode conter uma digressão.

Embora se confundam digressão e comentário, aquela é mais ampla. Difere do comentário e da postura ideológica por trás do livro pelo fato de ser muitas vezes usada para expor conhecimento sem opinião. Ou seja, não é necessariamente uma questão de ideologia, mas de examinar um assunto, como se se escrevesse um verbete de enciclopédia: “a voz autoral é um dos recursos narrativos mais aptos a incorporar o conhecimento enciclopédico e a sabedoria proverbial ao texto.” (Lodge [1992], 2011, p. 20). Ora, esse conhecimento científico, filosófico, acadêmico, sem opinião ou ideologia nítidas por trás, é também marca do autor implícito.

O debate sobre o “comentário” leva Booth ([1961], 1983, p. 155) a fazer uma distinção entre tipos de narradores em relação à autoria, postulando que há

narradores autoconscientes [...], cientes de si mesmos como escritores [...], e narradores ou observadores que raramente discutem suas tarefas de escrita [...] ou que parecem desconhecer que estão escrevendo, pensando, falando ou “refletindo” uma obra literária²⁴

²³ Penso num romance do Romantismo ou numa história no interior de um livro de viagens marítimas dos descobrimentos, textos em que cabe bem um romance hiperbólico desse tipo.

²⁴ “self-conscious narrators [...], aware of themselves as writers [...], and narrators or observers who rarely if ever discuss their writing chores [...] or who seem unaware that they are writing, thinking, speaking, or ‘reflecting’ a literary work”

A meu ver, o narrador pode estar consciente de que está criando uma narrativa, ou narrando, mesmo sem se colocar como autor. Ele pode estar contando a história e assim refletir sobre isso. Quando há reflexão sobre o ato da escrita, da criação literária em si, enquanto pessoa do mundo que tece a narrativa, trata-se, provavelmente (vai depender do caso empírico), de autor implícito. Ou seja, quando o ato de escrever (ou de construir uma história) possui reflexão e exposição de um ponto de vista externo à diegese e pondo-se como próprio da criação de um indivíduo que pensa literatura e que faz disso um trabalho linguístico, há uma externalização do debate para nosso mundo, daí que seja isso marca do autor implícito.

Devemos lembrar, também, que o estilo é algo próprio do autor implícito, não do narrador, grosso modo. Ou seja, as marcas estilísticas, como o uso de determinadas figuras em menor ou maior frequência, são marcas também do autor implícito. Wayne Booth ([1961] 1983, p. 272) faz referência a isso, chamando de “padrões de imagens e símbolos” (“Patterns of imagery and symbol”).

Jorge Amado²⁵, por exemplo, usa um mecanismo muito comum do cinema para construir uma imagem metafórica: “menina de dezesseis anos, sem tostão, sem conhecidos, sem experiência, vagando entre as pontes, a fitar as águas do rio como um caminho.” (Amado [1961], 2009, p. 83). Em vários filmes, a exemplo de *Laranja Mecânica* (do diretor Stanley Kubrick), ocorre o mesmo: uma personagem em momento de depressão (campo) olha para algo no extracampo, um rio, o mar, um parapeito (contracampo). O sentido é óbvio: a personagem pensa em se matar. No livro em questão, a metáfora é mais concreta, feita também na comparação do “rio como um caminho”, uma saída do sofrimento. A escolha dessa imagem é do autor implícito, não do narrador, ele mesmo um sujeito sem imaginação poética.

Nesse mesmo capítulo o autor implícito ainda insiste na imagem: “a pequena Carolina desonrada, um nó na garganta e um tremor nas pernas, perdida nas ruas e no terror da cidade, tentada pelas águas do Capibaribe.” (Amado [1961], 2009, p. 84). E, mais explicitamente, ao fim do capítulo: “Àquela pequena Carolina de Garanhuns, uma noite quase suicida nas pontes do Recife, hoje coberta de joias na praça do Teatro, em Salvador da Bahia.” (Amado [1961], 2009, p. 88). O gosto pela imagem é nítido, e esse gosto só pode ser do autor implícito.

Também certos elementos externos à narrativa, elementos da obra e do livro físico podem concorrer para apresentar marcas do autor implícito. Os títulos e os intertítulos (de que já tratamos), as epígrafes em alguns casos, talvez também as notas, todos esses elementos de que Genette trata em *Paratextos Editoriais* ([1987], 2009) como pertencendo, por assim dizer, ao editor, podem denunciar o autor implícito. Diz Maria Lúcia Dal Farra, citada por Lígia Chiappini Moraes Leite (1985, p. 18), que

na própria escolha do título, ele [o autor] se trai, e mesmo no interior dela [da obra], a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação²⁶, denunciam a sua marca e a sua avaliação.

Quando trata do *autor*, e não do *autor implícito*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes definem diversos elementos que se ligam à ideia de autor implícito, a meu ver. Eles dizem que a “condição do *autor* liga-se estreitamente às várias incidências que atingem a *autoria*: nos planos estético-cultural, ético, moral, jurídico e econômico-social”. (Reis & Lopes [1987], 1988, p. 14). E, ainda, que “o *autor* adota *estratégias narrativas* consequentes: opções de *gênero*, instituição de *narradores* e situações narrativas adequadas, configuração

²⁵ Deveríamos dizer “O autor implícito d’*Os Velhos Marinheiros*”.

²⁶ É notório o caso de Saramago, que, no meio da carreira, começou a usar apenas vírgula seguida de letra maiúscula para indicar as falas das personagens.

compositiva, economia actancial, etc.” (Reis & Lopes [1987], 1988, p. 14). Deve ter ficado claro que eu entendo essas características autorais como sendo do autor implícito, e que elas podem sofrer embate com as mesmas características do autor real, tanto para encontrar semelhanças quanto diferenças.

Críticas ao Conceito e Possibilidades de Estudos

A ideia de autor implícito foi profundamente criticada. Genette foi um dos teóricos que determinou a exclusão do autor implícito dos estudos narratológicos. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes ([1987], 1988, p. 19) dizem estar

de acordo com Genette que, excluindo terminantemente do campo da narratologia essa “instância fantasma” que é o *autor implicado*, considera que “uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real); entre eles ninguém labora e qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado”.

Do ponto de vista restrito da narratologia, estamos de acordo com Genette e com Reis & Lopes. No entanto, uma narrativa não precisa ser compreendida apenas de um ponto de vista, e, além disso, qualquer elemento ou conceito que possa levar o crítico a compreender melhor a obra é bem-vindo.

Já Schmid ([2013], 2014, online) cita Hempfer, que entende que o conceito não tem uso teórico e turva “a real distinção fundamental, aquela entre a situação do discurso no texto e fora dele.”²⁷ Mas meu entendimento do autor implícito é justamente aquele que ilumina a distinção entre o discurso interno à narrativa e externo a ela, já que os elementos que saem da história para adentrar nosso mundo são os que revelam o autor implícito.

Em parágrafo que posteriormente se torna irônico (depois que sua opinião final se revela contra a ideia de autor implícito, como vimos na citação anterior), Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes ([1987], 1988, p. 18) definem o lado positivo do conceito de autor implícito:

pode considerar-se que a concepção de uma entidade como *autor implicado* decorre da necessidade de escapar a dois extremismos: por um lado, o *biografismo* que remete direta e imediatamente para o *autor*, responsabilizando-o ideológica e moralmente pela narrativa; por outro lado, o *formalismo immanentista* que tende a desvalorizar a dimensão histórico-ideológica do texto narrativo, ignorando que “não só o ‘conteúdo’ da obra, mas também suas estruturas formais [podem ser] entendidas como reflexo da opinião do autor’ [...]. O *autor implicado* corresponde assim a uma espécie de solução de compromisso, tentativa mitigada de recuperar para a cena da análise da narrativa uma responsabilidade que não se confunda com a do *autor* propriamente dito.

Outra crítica citada por Schmid, feita por Zipfel, tem relação com a ideia de autor implícito e da responsabilidade do texto por parte do autor, ao dizer que o conceito de autor implícito

fomentou a prática equivocada de isolar autores das ideologias de suas obras. O autor implícito, ela [Zipfel] acredita, é uma noção enganosa que prometeu dar

²⁷ “the real fundamental distinction, that between the speech situation in the text and that outside it.”

conta da ideologia do texto. “Isso permitiria condenar um texto sem condenar seu autor”²⁸. (Schmid [2013], 2014, online)

A condenação do autor é realmente necessária? E mais: é algo verdadeiro a condenação do autor por causa de um texto? Ora, a construção do autor implícito pode, inclusive, servir para embate com a ideologia do autor real, tanto para provar igualdade quanto desigualdade. A ideologia assumida em um texto pode diferir da ideologia do autor real, e isso deveria bastar para considerar o conceito de autor implícito como válido. Existe uma relação entre a ideologia da narrativa (por assim dizer) e seu autor real, mas enquanto essa pode ser de disparidade, a relação entre a ideologia da narrativa e a do autor implícito só pode ser de igualdade. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes ([1987], 1988, p. 15) dizem que entre autor e narrativa existe “uma linha de conexão regida pela posição pessoal daquele [do autor]. Mesmo pela negativa pode observar-se essa conexão”.

Daí que não se trata de eliminar o autor, mas ver, em contexto de produção (através de entrevistas e outros textos da época), como o autor implícito do texto pode semelhar ou se distinguir do autor real. Trata-se de um tipo de estudo viável. Assim, não se exime o autor real da responsabilidade do seu texto, mas se faz uma comparação que possa melhor revelar a posição real do autor, diante da noção tomada pelo autor implícito²⁹. Outra possibilidade é a re/construção da imagem do autor de um livro cujo autor real é desconhecido, por força política ou temporal.³⁰

A noção de autor implícito, nesse sentido, torna-se importante para os dias atuais, em que o autor voltou ao centro do debate, como mostram diversos textos, a exemplo de “O lugar de fala”, de Regina Dalcastagnè (2012), que retoma o autor como assunto literário a partir da perspectiva dos estudos culturais.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003 [1974].
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976 [1967].
- AMADO, Jorge. **Os Velhos Marinheiros ou O Capitão de Longo-Curso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1961].
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Teoria da Narrativa: Posições do Narrador”. *Jornal de psicanálise*. São Paulo, n. 31 (57), pp. 9-43, set. 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D’água, 1992 [1936].
- BOOTH, Wayne. **The Rhetoric of Fiction**. 2 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983 [1961].
- CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. London: Cornell University Press, 1978.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um Território Contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 8 ed. Lisboa: Vega, 2012. Originalmente publicado no *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63º ano, n. 3, pp. 73-104, julho/setembro 1969.

²⁸ “have fostered the misguided practice of isolating authors from the ideologies of their works. The implied author, she believes, is a deceptive notion that promised to account for the ideology of the text. This would have made it possible to condemn a text without condemning its author.”

²⁹ Caso um estudo desse seja do interesse de alguém, claro.

³⁰ Tal debate, dentre outros que arrisco aqui, ocorre de um ponto de vista filosófico em FOUCAULT [1969], 2012.

- FRIEDMAN, Norman. “O Ponto de Vista na Ficção: o Desenvolvimento de um Conceito Crítico”. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, pp. 166-182, março/maio 2002 [1967].
- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017 [1972].
- GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009 [1987].
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LODGE, David. **A Arte da Ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2011 [1992].
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988 [1987].
- REUTER, Yves. **Introdução à Análise do Romance**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1991].
- SCHMID, Wolf: “Implied Author”. In: Hühn, Peter et al. (eds.). **The Living Handbook of Narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2014 [2013]. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/58.html>> Acesso em 12 de fev. de 2019.