



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**UMA LUZ NA ESCURIDÃO:
Ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de
Salim Miguel**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**UMA LUZ NA ESCURIDÃO:
Ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de Salim
Miguel**

por

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a dissertação de Mestrado em Letras.

**UMA LUZ NA ESCURIDÃO:
Ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de Salim Miguel**

elaborada por
Ana Cláudia de Oliveira da Silva

como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Pedro Brum Santos Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Prof. Mauro Nicola Póvoas Dr. (FURG)

Prof. Orlando Fonseca Dr. (UFSM)

Santa Maria, 04 de março de 2011.

*À minha família,
com amor.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em especial, ao Prof. Pedro Brum Santos, por confiar no meu trabalho e pela paciência, compreensão e carinho com que conduziu as orientações, não apenas durante o mestrado, mas desde a graduação e na iniciação científica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela oportunidade.

Aos professores do Curso de Mestrado em Estudos Literários: André Soares Vieira, Maria Eulália Ramicelli, Rosani Umbach, pelo valioso aprendizado proporcionado por suas aulas.

À professora Raquel Trentin Oliveira, pela leitura atenta e pelas importantes contribuições para a sequência do trabalho feitas durante o exame de qualificação; aos professores Mauro Nicola Póvoas e Orlando Fonseca, por aceitarem o convite para participar da banca examinadora.

Aos queridos funcionários do PPGL, Jandir e Irene, pelo carinho e profissionalismo demonstrados sempre.

Aos colegas das Pró-Reitorias de Extensão e Graduação da UNIPAMPA, por terem me escutado nos momentos mais difíceis de elaboração deste trabalho, em especial, a Neiva Medianeira Mario, pela leitura atenta da dissertação.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar e a gostar de ler, pelo exemplo de vida e honestidade; aos meus irmãos, que mesmo a distância, torceram por essa realização; aos meus sobrinhos pelo carinho.

Ao meu noivo com carinho, Rafael M. Bald, por sempre estar ao meu lado, ouvindo minhas ideias e lamúrias, mas, principalmente, por me mostrar que a vida pode ser como sonhamos, pois estamos juntos nessa caminhada.

A todos os meus amigos, em especial aqueles que acompanharam de perto esta trajetória, minha gratidão e afeto.

Aos colegas do Curso de Mestrado, pela amizade e pelo conhecimento compartilhado.

A Deus, por estar sempre ao meu lado.

É precisamente quando se tornam controláveis e objetivas, quando o sujeito acredita estar inteiramente seguro delas, que as recordações desbotam como tapeçarias expostas à crua luz do sol. Mas quando, protegidas pelo esquecimento, conservam sua força, correm perigo, como tudo o que é vivo.

Mínima Moralía, Theodor Adorno

*Toda e qualquer obra [...] deve ter como finalidade não o agradar,
mas o agredir.
Agredir e fazer pensar.
Agredir e fazer reagir.*

Salim Miguel

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

Uma luz na escuridão: ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de Salim Miguel

Autora: Ana Cláudia de Oliveira da Silva
Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 04 de março de 2011.

Nur na escuridão (1999) conta a história de uma família de libaneses que decide abandonar sua terra natal e emigrar rumo às Américas, buscando melhores condições de vida. A travessia dessa família entre mundos tão distintos, como são o Oriente e Ocidente, constitui-se como marca indelével no modo de ser e sentir das personagens e do próprio narrador. Nesse cenário, de travessia entre mundos, culturas e tradições, é que se inscreve a narrativa de Salim Miguel, bem como a sua própria experiência de vida enquanto imigrante árabe. A partir dessas considerações iniciais, esta dissertação busca verificar a função do narrador e sua relação com o discurso memorialista, bem como analisar, na obra, a inter-relação de diferentes gêneros literários, como a autobiografia, as memórias, a biografia e a própria ficção.

PALAVRAS-CHAVE: narrador; memória; gênero literário; *Nur na escuridão*

ABSTRACT

Master Dissertation
Graduate Program in Languages
Federal University of Santa Maria

A light in the darkness: fiction, memories and (auto)biography in Salim Miguel's work

Author: Ana Cláudia de Oliveira da Silva
Adviser: Prof. Dr. Pedro Brum Santos
Date and Place of Defense: Santa Maria, March 04, 2011.

Nur na escuridão (1999) tells the story of a Lebanese family that decides to leave their homeland and emigrate to the Americas, in order to find better living conditions. The crossing from this family between distinct worlds, as the East and West are, is constituted as indelible mark in the way of being and feeling from the characters and the narrator himself. In this scenario, crossing between worlds, cultures and traditions, it is inscribed the Salim Miguel's narrative, and their own life experience as an Arab immigrant. From these initial considerations, this dissertation sought to verify the role of narrator and his relationship with the memoirist discourse, as well as to examine, in the work, the interrelation of different literary genres such as (auto)biography, memories, biography and fiction itself.

KEYWORDS: narrator; memory; literary genre; *Nur na escuridão*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. “MAKTUB: ESTAVA ESCRITO”	4
1.1 Salim Miguel: autenticidade e estilo	8
1.2 Nur na escuridão e suas referências críticas	13
1.3 Fragmentos dispersos no escuro passado: a saga da família Miguel.....	18
2. O ARTESÃO DAS MEMÓRIAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR	27
2.1. Intercambiar experiências: a função do narrador	29
2.2. Reminiscência: memória e rememoração	33
2.3. O romance moderno: mudanças na instância narrativa.....	38
2.4. O narrador de memórias na obra de Salim Miguel.....	43
2.5 Deslocamento e distância: o movimento narrativo em Nur na escuridão.....	53
3. ESCRITAS DE SI / ESCRITAS DO OUTRO	64
3.1 As diferentes formas de manifestações do Eu	66
3.2 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico.....	69
3.2.1 Distinção entre autobiografia e romance autobiográfico	72
3.3 Um novo conceito: autoficção	73
3.4 A ilusão autobiográfica.....	74
3.5 Nur na Escuridão: inter-relações entre gêneros narrativos	76
CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
ANEXO 1 – Bibliografia do autor	97

INTRODUÇÃO

A época atual é “com efeito a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”.¹ Para Said, isso acarretou, na era moderna, em imensos agregados de humanidade como transplantados, refugiados e deslocados. Nesse contexto, o Brasil não fugiu à regra e tornou-se uma nação de imigrantes, marcada pelo transplante de povos e deslocamentos. É de se esperar, portanto, que esta formação múltipla encontre ressonância também na produção artística mundial e brasileira.

Na cena literária contemporânea são recorrentes as narrativas que elegem a imigração como tema, trazendo à frente do “palco” figuras até então relegadas aos bastidores. São figuras de exilados, imigrantes ou desterrados que, de uma situação periférica, passam ao centro da narrativa, assumem a narração do relato e contam sua própria história.

Isso talvez ocorra, visto a necessidade urgente que os exilados² têm de “reconstituir suas vidas rompidas”³, criando um mundo somente deles para governar. Por esta razão, não é de se estranhar que tantos exilados sejam romancistas. George Lukács já dizia que o romance era a forma da “ausência de uma pátria transcendental”, portanto, ele existe porque outros mundos podem existir como

¹ SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 47.

² Entenda-se por **exilados** todas aquelas pessoas impedidas de retornar para casa, seja por motivos políticos, religiosos ou financeiros. Desse modo, a palavra adquire contornos mais amplos, incluindo todos os indivíduos separados das suas raízes, isto é, dos seus referenciais de origem, quer sejam refugiados, expatriados ou emigrados. No livro em análise, *Nur na escuridão*, tratar-se-á, obviamente, do conceito de emigrante, sujeitos que gozam de uma situação ambígua, pois moram voluntariamente em outro país, como os expatriados, mas essa decisão geralmente é tomada por motivos que fogem ao seu domínio pessoal. (SAID, 2003, p. 54)

³ SAID, 2003, p. 50.

alternativas para errantes, exilados, deslocados. Desse modo, o único lar disponível agora, embora frágil e vulnerável, encontra-se na escrita.

Aliado ao deslocamento físico, a figura do exilado e sua representação no espaço literário põem em evidência uma complexidade e uma pluralidade de olhares. Isso ocorre porque o imigrante, além de atravessar fronteiras geográficas, “rompe barreiras do pensamento e da experiência”⁴ ao transitar entre duas culturas diferentes. Nesse processo, ele adquire, na visão de Said, uma consciência contrapontística, de dimensões simultâneas, pois suas experiências na nova terra ocorrem contra o pano de fundo da memória de sua vivência em outro ambiente.

Nesse cenário, de travessia entre mundos, culturas e tradições, é que se inscreve a narrativa de Salim Miguel. *Nur na escuridão*⁵ conta a história de uma família de libaneses⁶ que decide abandonar sua terra natal e emigrar rumo às Américas, buscando melhores condições de vida. A travessia dessa família entre mundos tão distintos, como são o Oriente e o Ocidente⁷, constitui-se como marca indelével no modo de ser e sentir das personagens e do próprio narrador.

Entretanto, essa também é a história familiar do próprio autor, Salim Miguel. Fato esse que suscita diversos questionamentos, os quais nortearam o presente trabalho de pesquisa. A primeira questão indaga a possibilidade de se ler *Nur na escuridão* como o relato verídico da história de vida do autor e da sua família. Nesse caso, ler-se-ia o livro como autobiografia e não como romance, o que destoaria da afirmação paratextual presente na capa. Outro aspecto contraditório refere-se ao uso de um narrador em terceira pessoa num texto de nítido teor autobiográfico.

Tais questionamentos impuseram-se, inicialmente durante a análise, como eixos problematizadores, auxiliando na compreensão de alguns elementos

⁴ SAID, 2003, p. 58.

⁵ MIGUEL, Salim. **Nur na escuridão**. 4ª ed. Rio de Janeiro: TopBooks, 2004a. (Todas as demais citações da obra serão retiradas dessa edição).

⁶ Decidiu-se pela denominação “libaneses” ao invés de “sírio-libaneses” para se referir ao grupo familiar apresentado em *Nur na escuridão*, posto que essa é a forma utilizada pelo narrador do relato. Mesmo assim, importa destacar que quando da chegada da família Miguel ao Brasil, 1927, o Líbano, enquanto país, ainda não existia. A República Parlamentar Independente do Líbano somente foi proclamada em 1946. (LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2001.)

⁷ Said sustenta que o estabelecimento de pontos limítrofes de separação entre o Oriente e o Ocidente não se caracteriza enquanto coordenada geográfica, pois se trata de uma produção conceitual do homem, ao qual o ensaísta denomina de “geografia imaginativa”. De acordo com tal produção, tanto o Ocidente quanto o Oriente não passariam de uma elaboração discursiva empreendida pelas potências européias e alimentada por toda sorte de concepções estereotipadas e generalizantes. Nesse contexto, o Oriente (atrasado) passa a ser visto como uma outra face do Ocidente (civilizado), ou seja, o seu “Outro”. (SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.)

estruturais da narrativa. Optou-se, assim, por centralizar a pesquisa em torno de dois pontos: narrador e gênero literário. No entanto, durante esse processo verificou-se a impossibilidade de excluir da análise a temática da imigração e do deslocamento, visto que eles constituem-se, mesmo que de forma transversal, em chave de leitura.

Dessa forma, através do trabalho intitulado *Uma luz na escuridão: ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de Salim Miguel*, objetivou-se verificar a função do narrador e sua relação com o discurso memorialista, bem como analisar, na obra, a inter-relação de diferentes gêneros literários.

A fim de atingir os objetivos propostos, o trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, “Maktub: estava escrito”, compreende um panorama da história de vida do escritor Salim Miguel, sua fortuna crítica e uma breve apresentação da obra em análise, *Nur na escuridão*.

O segundo capítulo, “O artesão das memórias: considerações sobre o narrador”, constitui-se de uma revisão teórica acerca do narrador, enfatizando aquele conceito preconizado por Walter Benjamin, chamado de narrador clássico, e seu resgate na contemporaneidade por meio dos textos memorialista e autobiográfico. O capítulo destaca também o movimento empreendido pelo narrador, a forma como ele se coloca em relação à história e quais as marcas deixadas por ele no relato.

Por fim, o terceiro capítulo, “Escritas de si/Escritas do outro”, apresenta uma revisão teórica sobre as diferentes formas de escritas do eu/outro, visando compreender por que motivo a narrativa de Salim Miguel desliza por diferentes gêneros narrativos, como a autobiografia, a ficção, as memórias e a biografia.

1. “MAKTUB: ESTAVA ESCRITO”

Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode empreender um homem, ainda que penetre todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoeidar o vento sem efígie.

As ruínas circulares. Jorge Luís Borges

“*Maktub*, estava escrito”. O destino de Salim Miguel parece ligado desde muito tempo à literatura, seja como leitor, ouvinte, escritor ou conselheiro daqueles que desejam ingressar na “carreira” literária. Fatalismo árabe que marcará a trajetória desse autor, criado desde cedo na árdua tarefa de “modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos”, os desejos e a fantasia por meio da palavra escrita.

Além de escritor, Salim Miguel é também jornalista, crítico literário e, porque não dizer, “animador cultural”, tamanho o apoio e a influência que exerceu e exerce nas artes catarinenses em geral.⁸

Nasceu em Kfarssouroun, no Líbano, mas emigrou para o Brasil com apenas três anos de idade junto com a família: pai, mãe, duas irmãs e um tio materno. Em maio de 1927, a família desembarcou no Rio Janeiro, depois de uma viagem conturbada, cujo destino inicial era o México – via de acesso para os Estados Unidos, onde a mãe, Tamina, possuía irmãos e já havia residido. Contudo, por

⁸ SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991. CARDOZO, Flávio José (Org.). **Salim na clareza**: 24 depoimentos sobre o escritor, jornalista e animador cultural Salim Miguel em seus 50 anos de atividade literária. Florianópolis: FCC edições, 2001.

Todas as demais referências biográficas da vida de Salim Miguel são retiradas dos livros organizados por Iaponan Soares (1991) e Flávio José Cardozo (2001).

razões médicas, seu tio foi impedido de prosseguir viagem. A família, então, desembarcou em Marselha, na França, e de lá decidiu emigrar para o Brasil, onde seu pai possuía parentes.

Por um ano, a família permaneceu em Magé, interior do Rio de Janeiro, onde morava uma tia paterna de Salim Miguel. Em 1928, o pai decidiu visitar sozinho alguns parentes no Estado de Santa Catarina. Entretanto, quando estava prestes a retornar, uma correspondência mal interpretada fez com que sua família deixasse o Rio e embarcasse rumo à região Sul para reencontrá-lo.

Depois desse episódio, o destino final “dos Miguéis” foi o estado de Santa Catarina. No início, a família “peregrinou” por diferentes cidadezinhas do interior catarinense, como São Pedro de Alcântara (1928/1929), Rachadel (1929/1930) e Alto Biguaçu (1930/1931), não permanecendo muito tempo em cada uma delas. Será Biguaçu a cidade escolhida pela família para fundamentar suas bases, permanecendo lá até 1943. A ligação com a cidade é tão próxima, que Salim Miguel se autointitula “líbano-biguaçuense”.

Durante sua residência em Biguaçu, o menino Salim Miguel entrará em contato com diferentes autores, desde Machado de Assis até Arthur Schopenhauer. Tais leituras foram fruto direto de um dos seus ofícios, o de leitor para o poeta cego João Mendes, dono de uma livraria na cidade.

Em 1943, a família, agora acrescida de mais quatro irmãos, muda-se para Florianópolis, capital do Estado. Pouco tempo depois, Salim Miguel ingressa no Curso Clássico do Colégio Catarinense e publica seus primeiros trabalhos (1945/1946).

Ainda em 1946, organiza, juntamente com outros jovens, a *Folha da Juventude* e o jornalzinho *Cicuta*, cuja tiragem era de apenas quatro exemplares datilografados, com papel carbono, que circulavam de mão em mão. Um ano depois surge o *Círculo de Arte Moderna*, que ficaria conhecido como *Grupo Sul*, onde Salim Miguel conheceria Eglê Malheiros, sua esposa. O grupo, de 1948 a 1958, publicaria a revista intitulada *Sul – Revista de Arte Moderna* e, em 1948/1949, auxiliaria na criação do *Museu de Arte Moderna*, atual *Museu de Arte de Santa Catarina*.

Em entrevista, publicada no livro organizado por Iaponan Soares, Salim Miguel esclarece como surgiu a ideia de criar o Grupo Sul:

Fins da década de 40. Um grupo de jovens, insatisfeitos com o mundo que se lhe deparava (um mundo caótico saído de uma guerra) e com a pasmaceira da cidadezinha onde vivia, resolveu intentar mexer com o ambiente acanhado e deixar seu recado estético e humano. Basta dizer que embora a Semana de Arte Moderna de 22 já estivesse sendo revista em outras regiões do país, entre nós ainda não havia chegado. Partimos para a luta. Que, parece, deu resultado. Não só nas letras. Mas também no teatro, nas artes plásticas, na música, no cinema.⁹

A partir do Grupo Sul, Salim Miguel começou a publicar seus primeiros livros de ficção e crítica literária. Em 1951 é lançado seu primeiro livro de ficção *Velhice e outros contos*, pela Editora Sul, em Florianópolis. De lá pra cá já foram mais 30 livros publicados, entre ensaios e literatura, conforme bibliografia do autor em anexo (Anexo 1).

A opção de Salim Miguel pela ficção é assim definida:

Talvez que em outras condições eu tivesse optado por uma atividade crítica ou ensaística. Mas não me bastava ser mais um crítico ou ensaísta de orelhada, sem uma formação universitária sólida e com uma cultura de autodidata que me parecia cheia de lacunas. A ficção me pareceu não menos difícil, porém dependendo mais da intuição, de uma inteligência liberta de preconceitos e convenções. Pensava que me podia soltar livremente. Decidi-me pela ficção.¹⁰

Mas o comércio também seria, assim como foi ao seu pai, uma das vias de sustento do autor. Por volta dos anos 50, Salim Miguel funda, juntamente com seu sócio Armando Carreirão, a livraria *Anita Garibaldi*, mais conhecida, mesmo depois de sua venda a um clandestino representante do Partido Comunista, como a “livraria do Salim”. Assim relata Silveira de Sousa, escritor e amigo de Salim Miguel:

Quem tocava a Livraria Anita Garibaldi era o Salim, com seu gosto pela leitura, com seu conhecimento de editoras, com a sua imensa capacidade para aglutinar pessoas. O local naturalmente passou a ser ponto de reunião e de encontro dos intelectuais da cidade, palco para múltiplas representações, desde o inocente bate-papo à discussão dos projetos culturais mais audaciosos ou ambiciosos. Além disso, os menos aquinhoados financeiramente encontravam ali facilidades de pagar o livro desejado em módicas e prolongadas prestações, sem mencionar-se o caso de livros que desapareciam misteriosamente das prateleiras.¹¹

Além de tudo isso, Salim Miguel também organizou numerosas antologias e adentrou no terreno do cinema. Em 1957/1958 produziu o argumento e o roteiro,

⁹ SOUZA, Sílvia de; SOUZA, Mariléia B. de. Uma entrevista. In: SOARES, 1991, p. 57.

¹⁰ MIGUEL, Salim. O movimento do Grupo Sul (depoimento). In: SOARES, 1991, p. 110.

¹¹ SOUZA, Silveira. A “livraria do Salim”. In: CARDOZO, 2001, p. 24.

juntamente com sua esposa Eglê Malheiros, do primeiro longa metragem de Santa Catarina, *O preço da ilusão*. Realizou também adaptações literárias para o cinema, como do conto *A cartomante*, de Machado de Assis, e do romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego.

Trabalhou na Agência Nacional de Santa Catarina (1962), dirigida nacionalmente por Josué Guimarães, mas teve que se mudar, em 1965, para a Agência Nacional do Rio de Janeiro, sob direção de Adonias Filho, por razões de segurança. Em 1964, havia sido preso e detido para averiguações pelo golpe militar, permanecendo no quartel da Polícia Militar durante 48 dias. Depois disso, seu processo foi arquivado, graças à interferência de amigos e intelectuais.

Em 1965, ingressa na Bloch Editores, trabalhando na divisão de Projetos Especiais até 1976, quando funda, juntamente com um grupo de escritores, a editora e revista *Ficção*, que circulou até 1980.

No ano de 1979 retorna para Florianópolis e pouco tempo depois já está trabalhando na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Em 1983, assume a direção executiva da editora da UFSC, permanecendo no cargo até 1991. Dois anos antes receberia o título de Cidadão Honorário de Biguaçu, transformando-se, enfim, naquilo que sempre declarou: um líbano-biguaçuense.

Pouco tempo depois, em 1992, recebe da Câmara Municipal de Florianópolis o diploma de Honra ao Mérito pelos serviços prestados à comunidade e a Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina concede-lhe, em maio, o título de Cidadão Catarinense.

Em 2009, Salim Miguel recebeu a mais importante honraria da Academia Brasileira de Letras (ABL), o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da sua obra. Antes disso, o escritor já havia recebido, por *Nur na escuridão*, o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor romance brasileiro do ano e o prêmio Zaffari-Bourbon, em 2001, além do Troféu Juca Pato de Intelectual do Ano, em 2002.

1.1 Salim Miguel: autenticidade e estilo

Salim Miguel, mesmo tendo recebido importantes prêmios e distinções pelo seu fazer literário, ainda é um escritor pouco conhecido do grande público e no meio acadêmico, salvo dentro de seu próprio Estado. Isso talvez se deva a uma questão geográfica, visto que Santa Catarina encontra-se distante do eixo Rio-São Paulo, principais centros culturais do país.

Nesse sentido, a fortuna crítica do autor, mesmo não sendo escassa, fica muito restrita geograficamente. Entre o material disponível encontram-se alguns livros como: *A literatura catarinense em busca da identidade: o conto*¹², de Antônio Hohlfeldt; *Salim Miguel, literatura e coerência*¹³, organizado por Iaponan Soares; e *Salim na claridade: 24 depoimentos sobre o escritor, jornalista e animador cultural Salim Miguel em seus 50 anos de atividade literária*¹⁴, organizado por Flávio José Cardozo. Serão esses livros os balizadores da referência crítica aqui apresentada.

A *Coleção Santa Catarina* realizada por Antônio Hohlfeldt dedicou-se à literatura produzida naquele Estado. A coleção foi dividida em três gêneros: romance, conto e poesia, sendo o livro *A literatura catarinense em busca da identidade: o conto*, parte desse conjunto. A realização de tal empreendimento justifica-se para o autor porque “os últimos anos da década de setenta apresentaram ao Brasil uma literatura catarinense surpreendentemente pujante e dinâmica”¹⁵, fato desconhecido até então nesse “país-continente”. A partir disso, Hohlfeldt destaca que a maior parte dos escritores renomados desse Estado nasceu em torno de 1922 e suas obras integram a chamada geração modernista, entre os quais o próprio Salim Miguel. Esses escritores iniciam sua obra por volta dos anos cinquenta, quando da estruturação, em Florianópolis, do Grupo Sul, movimento balizador da história da literatura e das artes catarinenses em geral.

A presença de um escritor como Salim Miguel numa coletânea dedicada ao conto e não ao romance pode ser compreendida ao analisarmos a bibliografia do escritor quando da publicação de Hohlfeldt, 1985. Até esse ano, Salim havia

¹² HOHLFELDT, Antônio. **A literatura catarinense em busca da identidade: o conto**. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. (Coleção Santa Catarina)

¹³ SOARES, 1991.

¹⁴ CARDOZO, 2001.

¹⁵ HOHLFELDT, Op. Cit., p. 09.

publicado apenas dois romances: *Rede* (1955) e *A voz submersa* (1984). O crítico, ao analisar *Rede*, afirma que Salim Miguel é essencialmente um contista, posto que “o romance exige outro ritmo, um ‘tour’ que não lhe é de feitio, pois adora deter-se nas figuras que têm em mãos, enquanto que o romance [...] exige-lhe maior ação dramática”.¹⁶

No entanto, seis anos após publicar seu livro sobre o conto na literatura catarinense, Hohlfeldt, convidado por Iaponan Soares, produz o ensaio “Entre a aparência e a realidade, a essência na fragmentação” e altera seu ponto de vista sobre a produção literária de Salim Miguel. Para ele, o escritor catarinense, seguindo a tendência verificada na literatura brasileira da década de oitenta em diante, trocou a narrativa curta pelo romance.

Já Luiz Antonio de Assis Brasil afirma: “Estamos aqui tratando, precipuamente, de um ficcionista, pois Salim o é, e em condição cabal; pode ter escrito em outros gêneros, mas é a narrativa que o fez conhecido e respeitado”.¹⁷

Independente da forma escolhida – conto, romance ou roteiro cinematográfico – Salim Miguel procura sempre no seu fazer literário e como artista, conforme ele mesmo afirma, a autenticidade:

Ser autêntico significa [...] mais do que saber copiar ou recriar o real, saber inventar esse real. Inventá-lo e torná-lo plausível ao leitor, ao ouvinte, ao assistente. Fazer com que o que participa da mensagem, integrado, chocado, atingido no mais íntimo do seu ser, acredite, vibre e viva com o que inventamos. [...] Teoricamente, foi assim que procurei fazer minha literatura.¹⁸

Hohlfeldt destaca esse mesmo aspecto nos seus ensaios críticos ao tratar da produção literária de Salim Miguel e afirma que o escritor mantém-se fiel a uma espécie de programação que fez a si mesmo, que surge explicitada nos textos do período de 1950 a 1952, como se pode depreender do conto “Velhice, dois”, do livro *Velhice e outros contos*: “Ficava-me a pensar que meus trabalhos sempre se haviam baseado em fatos verídicos, metamorfoseados, é claro. Dificilmente conseguia algo de outra forma”.¹⁹

¹⁶ HOHLFELDT, 1985, p. 143.

¹⁷ BRASIL, Luiz Antônio de Assis. Romance de prazer, conhecimento e transformação. In: CARDOZO, 2001, p. 122.

¹⁸ MIGUEL, Salim. In: SOARES, 1991, p. 111.

¹⁹ MIGUEL, Salim. **Velhice e outros contos**. 3ª ed. Tubarão: Ed. Unisul, 2004b, p. 79.

Tal afirmativa, conforme o pensamento de Hohlfeldt, parece balizar o fazer literário de Salim Miguel, qual seja: “a ficção como recriação, trabalho da memória, a partir de uma realidade vivida ou conhecida”.²⁰ Para o escritor catarinense a literatura não é simplesmente um documentário ou uma cópia fiel da realidade, mas *recriação*. “Uma recriação na qual o autor, além de situar o problema e apresentá-lo, deu a sua visão das coisas, arquitetou fragmentos de situações, completou o que a vida deixara interrompido e interrompeu o que a vida completara”.²¹

Do mesmo modo, Salim, ao ser perguntado no que baseava suas histórias, declara que “nada sai do nada”, pois “há, em tudo que escrevemos, por mais fantástico que possa parecer, um eco longínquo de algo aprendido e que, consciente ou inconscientemente, permaneceu em nós”.²² Mas isso, segundo o autor, não significa que determinada situação ou acontecimento tenha sido vivido pelo sujeito ou mesmo presenciado, posto que se aprende das maneiras mais diversas e algo, intimamente recolhido, até mesmo esquecido, de repente pode vir à tona como que acionado por uma faísca qualquer.

No entanto, mesmo considerando todos esses aspectos da sua obra, Salim não se considera um memorialista na acepção tradicional e comum da palavra, ou seja, aquele que escreve suas memórias ou as memórias dos outros. Mas o escritor admite: “sou centrado, obcecado por temas como o tempo e a memória, velhice e morte (meu primeiro livro publicado, eu não chegara aos trinta anos, se chamava exatamente *Velhice e outros contos*)”.²³

O tempo como elemento fundamental na obra de Salim Miguel é apontado por diversos críticos. No entanto, como apresenta Antônio Hohlfeldt²⁴, o tema central das obras do escritor catarinense não se reduz ao tempo, mas a ele e a sua passagem, conservados pela memória. Assim, a vida é recriada ou reinventada por meio da memória, que muitas vezes acrescenta, retém, filtra, transforma, e é sob certo aspecto traidora, ainda que, sob outro, iluminadora.

A memória, por sua vez, não é utilizada pelo autor apenas tematicamente, mas, principalmente, como recurso ficcional. Será esse o ângulo de visão adotado por Tânia Ramos em seu trabalho “Voz e vozes submersas: a memória na obra de

²⁰ HOHLFELDT, 1985, p. 135.

²¹ HOHLFELDT, 1985, p. 138.

²² SOUZA; SOUZA, In: SOARES, 1991, p. 55-56.

²³ Ibid., p. 56.

²⁴ HOHLFELDT, Antônio. Entre a aparência e a realidade, a essência na fragmentação. In: SOARES, 1991.

Salim Miguel”.²⁵ Para ela, nos textos do escritor a memória ocupa um papel importante como atualizadora e revitalizadora da experiência vivida ou imaginada. Dessa forma, as lembranças, inseridas num contexto social e temporal, podem recuperar a História e as histórias.

A autora enfatiza ainda que Salim Miguel:

Ao ficcionalizar o microcosmo (Biguaçu) no macrocosmo (Brasil), o discurso poético harmoniza a ficção com a história, numa síntese que incorpora tensões, mostrando mais uma vez que “a oportunidade poética das memórias” se realiza nesse diálogo entre forma e conteúdo, entre o acontecido e o imaginado. O real e o literário encontram o seu ponto de confluência, a partir mesmo de seus pontos de partida: o indivíduo, a terra natal, a família, seus casos, seus amigos, “tipos inesquecíveis”, choque social, perdas, vitórias, tristezas, mortes, saudade, a própria literatura e a certeza de que “recordar é viver duas vezes” [...].²⁶

Nesse sentido, declara Ramos que o escritor optou pelas memórias ficcionais ou ficcionalizadas. Ele usou o texto memorialístico, porque fundamentalmente narrativa de experiências, fugindo do “fetiche do nome próprio”, comum nas narrativas dos anos setenta e oitenta, e quebrando o pacto autobiográfico ao excluir a articulação entre nome do autor, do narrador e da personagem principal.

Para Carlos Jorge Appel, “o complexo jogo do tempo”, na obra de Salim Miguel, “unindo, sobrepondo e mesclando passado e presente é inerente ao modo de ver a realidade de nosso tempo”.²⁷ Assim, torna-se difícil distinguir os tempos – passado, presente e futuro –, bem como separar realidade e imaginação. Outro aspecto destacado por Appel atém-se a um elemento importante da prática do escritor, qual seja a preocupação com o tempo, futuro e passado, como busca para se compreender o presente.

Esse desejo de entender o presente também é citado por Hélio Pólvora no seu ensaio “Biguaçu, a Babilônia revisitada”. Para ele, “a memória serve de gatilho e também de transporte para o presente, o aqui e agora, que afinal inserem Salim, apesar dos seus mergulhos, entre os realistas mais ferrenhos”.²⁸ Já Lauro Jankes

²⁵ RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Voz e vozes submersas: a memória na obra de Salim Miguel. In: SOARES, 1991.

²⁶ RAMOS, Tânia Regina Oliveira. In: SOARES, 1991, p. 39.

²⁷ APPEL, Carlos Jorge. Duas ou três coisas sobre o romance de Salim Miguel. In: CARDOZO, 2001, p. 98.

²⁸ PÓLVORA, Hélio. Biguaçu, a Babilônia revisitada. In: CARDOZO, 2001, p. 112.

prefere relacionar tal prática da “busca do tempo perdido”, citando Proust, com a “busca de si mesmo e de uma razoável compreensão da vida e do mundo”.²⁹

Diferentes perspectivas sobre a produção literária de Salim Miguel que ao final convergem para o mesmo ponto: a memória como (re)criação ou (re)invenção da “vida” para compreendê-la melhor. Visto que, “a realidade, que aparenta ser essencial, é falsa [e] só na arte, que é falsificação (porque recriação, porque transformação do real), é que encontraremos o essencial”³⁰, ou seja, o verdadeiro sentido da existência.

Baseado nesse princípio, não se pode afirmar que Salim Miguel seja um escritor de narrativas de ação, pois não importa tanto o que está sendo contado, mas antes a forma de contar. Para ele, não interessam as ações realizadas pelas personagens, “e sim os esboços que delas são estruturados, a partir da memória, principalmente, mas também da observação direta, presentificada, pelo escritor”.³¹ Isso é igualmente enfatizado por Salim Miguel em entrevista concedida a Sílvia de Souza e Mariléia B. de Souza: “Também me interessa mais o clima, a atmosfera, a maneira de narrar do que propriamente aquilo que está sendo narrado. E tenho acentuada preocupação com o tempo e a memória, a velhice e a morte, o inter-relacionamento conflituoso do ser humano”.³²

A forma estilística do escritor também é destacada por diferentes críticos, como, por exemplo, Edda Ferreira³³. Ela destaca a ruptura instaurada por Salim em relação ao conto tradicional, enfatizando alguns recursos narrativos modernos utilizados pelo escritor, como a confusão entre real e imaginário, a ruptura com a sucessão temporal e com a linearidade, tornando o texto ambíguo, e, principalmente, o uso do discurso indireto livre, através do qual o narrador, ausente da história, apresenta-se como que colado às suas personagens.

Segundo Edda Ferreira, outro dado comum nas obras de Salim Miguel é o trabalho com a palavra. Para a ensaísta, o escritor realiza um trabalho minucioso com a linguagem. Palavras de artesão e de ourives:

²⁹ JANKES, Lauro. Sezefredo das Neves e os escaninhos dos escritores. In: CARDOZO, 2001, p. 116.

³⁰ HOHLFELDT. In: SOARES, 1991.

³¹ Ibid., p. 131.

³² SOUZA; SOUZA. In: SOARES, 1991, p. 56.

³³ FERREIRA, Edda Arzúa. Salim Miguel e a ruptura com o conto tradicional. In: SOARES, 1991.

Linguagem ao mesmo tempo clara e ambígua, popular e erudita, linguagem que veicula várias “línguas”, representativas dos diversos segmentos sociais, e que instaura, assim, o plurilingüismo [...]. Linguagem que diz-não dizendo, linguagem sobretudo sugestiva.³⁴

Para Carlos Jorge Appel, Salim não se filia a nenhuma proposta estética, mesmo as conhecendo muito bem. Seu interesse reside na experimentação de novas soluções para velhos problemas, abarcando tendências múltiplas. Nesse sentido, “a marca da sua obra, que o autor reconhece desigual, é a da ousadia, da transgressão dos cânones do seu tempo”³⁵, construindo um diálogo constante com seus interlocutores e escritores preferidos.

Já Hélio Pólvora, prefere salientar na obra de Salim a ambivalência, a dualidade, decorrente da sua condição migrante. Nas palavras do crítico, Salim Miguel, “catarinense de Biguaçu, libanês de nascimento, traz dois mundos na sensibilidade e na consciência” e isso “há de dar-lhe a sensação de estar entre fronteiras, em região desconhecida que poderá ensejar-lhe descobertas”.³⁶

Muitos desses aspectos levantados acerca da obra literária de Salim Miguel estão presentes em *Nur na escuridão*, narrativa escolhida para análise. Entre eles destacam-se a passagem do tempo, a memória, a velhice, a morte e, principalmente, a recriação do real por meio do trabalho com as palavras.

1.2 *Nur na escuridão* e suas referências críticas

Maria Zilda Cury, no ensaio “Uma luz na escuridão: imigração e memória”, relaciona seus estudos acerca da temática da imigração na literatura e nas artes em geral com a memória e seu funcionamento na obra de Salim Miguel. Para a autora, *Nur na escuridão* pode ser considerado um “livro de memórias”, pois “apresenta ao leitor a saga de uma família de imigrantes libaneses”³⁷ por meio da recuperação das

³⁴ Ibid. p. 23.

³⁵ APPEL. In: CARDOZO, 2001, p.93.

³⁶ PÓLVORA. In: CARDOZO, 2001, p.109.

³⁷ CURY, Maria Zilda. Uma luz na escuridão: imigração e memória. In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilda (Org.). **Literatura e imigrantes: sonhos em movimento**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, POS-LIT; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006b, p. 16.

memórias familiares. Aliado a isso, o narrador, descrito por Cury como autobiográfico, espécie de *alter ego* do escritor, alterna seu relato de memórias com pequenos trechos da autobiografia paterna.

De acordo com a autora, “o relato de memórias é compreensivelmente estratégia narrativa recorrente na literatura contemporânea, nos escritos que trazem o imigrante à frente da cena”.³⁸ Tal afirmação baseia-se nos estudos contemporâneos sobre o fenômeno da imigração como temática recorrente na literatura mundial e brasileira. Nessa perspectiva, ela destaca o pensamento do escritor Salman Rushdie e parafraseando-o afirma:

[...] escritores emigrantes, exilados ou expatriados são invadidos por um sentimento de perda que reclama com insistência um olhar que se volta para trás e que os faz criarem não cidades reais, mas aquelas invisíveis, uma terra natal imaginária, pertencente à memória.³⁹

A história familiar em *Nur*, segundo Cury, será a “malha” através da qual os acontecimentos do Brasil serão filtrados. Desse modo, ao ficcionalizar uma história da imigração, o escritor transforma-a num espaço de enunciação alternativo ao relato oficial. A partir disso, a autora passa a apresentar, aliada a pequenos fragmentos do livro, a história do Líbano, os percursos da imigração libanesa no nosso País e as principais características desse grupo étnico para compreender, afinal, a própria identidade nacional brasileira.

Dessa forma, afirma Cury que “a imigração é [um] fenômeno para cujas raízes históricas temos de olhar”, porque “a presença do imigrante e as imagens por ele elaboradas participam da construção de ‘identidades’ neste entre-espaço cultural e histórico atravessado pelas contradições que constitutivamente estruturam a realidade contemporânea”.⁴⁰ A figura do imigrante e sua representação literária possibilitam uma maior complexidade e pluralidade de olhares, visto que aliada ao deslocamento físico, tem-se o trânsito entre culturas, línguas, instituições, tradições.

A relação estabelecida por Maria Zilda Cury entre *Nur na escuridão* e a temática da imigração na literatura também é ressaltada por outros autores, como

³⁸ CURY, Maria Zilda. In: BAUMGARTEN; CURY (Org.), 2006b, p. 20.

³⁹ Ibid., p. 20.

⁴⁰ Ibid., p. 11.

Carlos Jorge Appel⁴¹, cujo texto reflete sobre a estrutura da obra, e Daniela Silva da Silva⁴².

Para Appel, no momento que Salim Miguel publica *Nur*, em 1999, o escritor já havia percorrido todas as experiências literárias, ousando muito ao longo desse caminho. Dessa forma, já estava “maduro para contar a saga da sua família e, por extensão, a dos imigrantes libaneses”.⁴³ Destaca o crítico, que Salim Miguel fugiu de um modelo convencional, semelhante ao romance histórico tradicional ou à maneira dos romances lineares, com começo, meio e fim, onde não importa tanto o modo de contar, mas sim o assunto.

O autor enfatiza que *Nur* possui um fundo memorialístico muito acentuado, confirmando a predileção do escritor pelo tempo e sua recuperação por meio da memória. Afirma também que Salim Miguel não precisou buscar novos temas e assuntos, pois “ele mesmo, seus pais, antepassados, tios e irmãos constituíam a própria matéria narrativa”.⁴⁴ No entanto, isso criou para Salim um problema quanto à estruturação do livro, pois o autor era também personagem.

Para fugir desse impasse, o crítico destaca que o escritor catarinense utiliza-se da narração em terceira pessoa, mas apenas de forma aparente. Opta também por enfoques múltiplos, transformando seus pais, irmãos, tios e amigos em personagens. Tais recursos, segundo o autor, foram utilizados por Salim para criar o distanciamento narrativo e fugir do que era apenas pessoal e familiar ou ainda emotivo e documental.

De acordo com Appel, Salim Miguel conseguiu transformar a história de sua família em uma “história muito antiga: a de pessoas que emigram e vivem a sina de terem duas terras e duas línguas e precisam conviver com esse conflito permanente”.⁴⁵ Assim,

Nur na escuridão busca ser a história de emigrados, com seu *ethos* e sua história milenar, com seu problema de identidade ante um mundo adverso, raramente acolhedor. A sensação de errância se instala nas relações

⁴¹ APPEL. In: CARDOZO, 2001.

⁴² SILVA, Daniela Silva da. Maksuna brasileira: uma colcha de retalhos. In: Semana de Letras, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos do evento realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nos dias 14 a 16 de setembro**, Porto Alegre: PUCRS, 2005, disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanalettras/Artigos%20e%20Notas_PDF/Daniela%20Silva%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 30 Ago. 2010.

⁴³ APPEL. In: CARDOZO, 2001, p. 100.

⁴⁴ Ibid., p. 101.

⁴⁵ Ibid., p. 101-102.

interfamiliares, no contato com o meio e os novos costumes. Mais que os aspectos sociais e econômicos, o que marcou os emigrados é o estranhamento do novo mundo e os problemas psicológicos e existenciais que afloram nos personagens dessa história da imigração.⁴⁶

Já Daniela S. da Silva prefere analisar em *Nur* “a constituição identitária de sujeitos híbridos e como essa mistura de heterogeneidades termina por configurar o multiculturalismo que delinea o quadro das sociedades contemporâneas e também os gêneros da escrita”.⁴⁷

O trabalho analítico de Silva, apoiado nas considerações teóricas de Néstor García Canclini e Homi Bhabha, destaca aspectos do hibridismo cultural brasileiro por meio da apresentação de um Brasil plural, dos contatos interétnicos e da transculturalidade, isto é, a transformação cultural proveniente do contato entre duas ou mais culturas diferentes.

Para a autora, o Brasil é formado por grupos das mais variadas características, como portugueses, índios, negros, alemães, italianos, árabes, dentre outros, o que exemplifica a mestiçagem intercultural presente na formação das sociedades contemporâneas, marcadas pelo apagamento das fronteiras entre os grupos sociais, étnicos, raciais, e também pela relativização da noção de identidade. Tais aspectos se refletem, em nível estético, na escrita de *Nur*, apontando para o desaparecimento das divisas entre os gêneros literários, uma vez que a narrativa é perpassada por diferentes registros, como a autobiografia, o romance e a História. Para finalizar, Silva destaca que “as histórias narradas em *Nur na escuridão* constituem uma das muitas ‘peças’ que integram essa grande colcha de retalhos que é a *Maksuna*⁴⁸ brasileira”.⁴⁹

A movência de gêneros literários como estratégia narrativa, decorrente do processo de hibridização das culturas na sociedade contemporânea, também é enfatizada por Nídia Heringer⁵⁰, em seu ensaio “Rastros de viagem: o olhar e a memória”, ao comparar *Nur na escuridão* e o romance *De profundis: valsa lenta*, do escritor português José Cardoso Pires. Para a autora, pode-se perceber nas

⁴⁶ Ibid., p. 102.

⁴⁷ SILVA. 2005, p. 02.

⁴⁸ A palavra árabe *Maksuna* significa em português “terra”.

⁴⁹ Ibid., p. 07.

⁵⁰ HERINGER, Nídia. Rastros de viagem: o olhar e a memória. In: **Revista Letras de Hoje**, Ed. Especial. PUCRS, nº 2, s/ano. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/fale/article/viewFile/639/468>>. Acesso em: 15 set. 2010.

narrativas contemporâneas o surgimento de obras que fundem gêneros diversos, produzindo uma multiplicidade de códigos linguístico-teóricos.

O romance passa a incorporar diferentes gêneros literários, como a autobiografia, a biografia e as memórias, tornando difícil a tarefa de classificá-los ou delimitar suas fronteiras. Além disso, há também a contaminação de outros discursos, como o discurso histórico, político, midiático. Dessa forma, na tentativa de classificar o texto de Salim Miguel, Heringer assim o conceitua: “*Nur na escuridão* é uma original biografia romanceada de base autobiográfica”.⁵¹ O que não define o livro, mas tampouco o restringe aos limites de apenas um gênero literário.

Importa destacar também a dissertação *(Des)Orientes no Brasil: visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira*, de Sara Freire Simões de Andrade⁵². A autora, nesse trabalho, analisa, a partir da relação entre literatura, sociedade e suas produções simbólicas, as representações do imigrante libanês na literatura brasileira, elencando, para isso, quatro autores: Milton Hatoum, Raduan Nassar, Salim Miguel e Ana Miranda.

De acordo com Andrade, pode-se perceber uma mudança na literatura brasileira contemporânea no que se refere à representação do imigrante árabe. Se antes ele estava relegado às margens da ficção, geralmente caracterizado como um “turco mesquinho, dono de um comércio qualquer na esquina”⁵³, passa, agora, a ocupar o centro da narrativa, assumindo a narração do relato e contando seu enredo, sua trama.

No intuito de historicizar a imigração libanesa a autora utiliza-se do livro de Salim Miguel, *Nur na escuridão*, como aporte para apresentar os motivos para emigrar, as dificuldades enfrentadas no Líbano e as características desse grupo migrante no Brasil, como a opção pelo comércio e pela mascateação. A opção pelo livro de Salim Miguel justifica-se, posto que os outros autores – principalmente, Milton Hatoum e Raduan Nassar – não apresentam em seus romances a saga da imigração libanesa, desde as origens até o definitivo estabelecimento no Brasil. Ao contrário, apresentam personagens imigrantes e seus descendentes já fixados, enfocando outros aspectos, como a desestrutura familiar.

⁵¹ HERINGER, Nídia. In: **Revista Letras de Hoje**, s/ano, p. 12.

⁵² ANDRADE, Sara Freire Simões de. **(Des)Orientes no Brasil: visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira**. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Literatura / Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. UnB Brasília, 2007.

⁵³ *Ibid.*, p. 09.

Para a autora, a comparação e mesmo a justaposição de passagens do livro de Salim Miguel com outros textos históricos sobre a imigração libanesa indicam o caráter ficcional e, ao mesmo tempo, documental da obra *Nur na escuridão*. Assim, ao contar a história da sua família o escritor transpõe o que é particular e passa a contar a saga de uma família libanesa para o Brasil, cuja história assemelha-se a tantas outras.

A autora destaca que o “romance” de Salim Miguel “mistura fatos reais com ficção e mostra toda a saga de uma família libanesa rumo ao Brasil e seu processo de fixação no decorrer dos anos”.⁵⁴ Sua afirmação baseia-se na própria definição dada pelo escritor em entrevista ao jornal JC Online:

Com esse livro, eu quis que os descendentes de libaneses descobrissem que eles são um povo que lutou e trabalhou para formar o Brasil. Por isso, misturei fatos reais da história da minha família com ficção, para assim um maior número de pessoas ver a sua saga refletida em *Nur na escuridão*.⁵⁵

Assim, Andrade define *Nur* como “texto guia”, que abre caminho para a leitura de outros romances, iluminando-os. Dessa forma, “a pequena grande saga familiar contém o arcabouço que nos outros romances será desmembrado, deslocado, fraturado”.⁵⁶

1.3 Fragmentos dispersos no escuro passado: a saga da família Miguel

Nur na escuridão apresenta a saga de uma família de imigrantes libaneses, que resolve “fazer a América”, buscando melhores condições de vida. A história dessa família é contada por meio de um intrincado jogo memorialístico, que alterna fatos, tempos e lugares, desde sua saída da terra de origem e chegada ao Brasil até a morte do patriarca Yussef Miguel.

A família de imigrantes é composta pelo pai, Yussef/José, a mãe, Tamina, seu irmão Hanna/João, que pouco tempo depois do desembarque decide fixar residência

⁵⁴ ANDRADE, 2007, p. 40.

⁵⁵ MIGUEL *apud* ANDRADE. 2007, p. 40.

⁵⁶ ANDRADE, 2007, p. 96.

em Porto Alegre, e os sete filhos: Salim, Fádua, Hend, Jorge, Sayde, Fauzi e Samir. Os três primeiros, nascidos ainda no Líbano, vieram junto com os pais e o tio na tumultuada viagem para o Brasil.

Nur, palavra árabe que em português significa luz, será a primeira palavra aprendida no novo País pelo patriarca da família: “palavra que jamais esqueceria e [que] lhe abre as portas do novo mundo”.⁵⁷ A luz será uma busca constante em meio à escuridão do passado, das memórias incompletas, perdidas no “mais fundo do tempo”, no “escuro abismo”.⁵⁸ Esforço empreendido não apenas pelas personagens que rememoram, mas também por esse narrador que procura tecer as memórias dispersas no escuro passado “com paciência, com pertinente monotonia, em busca de uma ilusória eficácia, para, com lentidão, unir os fios, harmonicamente se possível”.⁵⁹

A procura por essa estrutura minimamente compreensível pode ser visualizada na organização da narrativa. Essa é dividida em 30 capítulos, os quais poderiam ser dispostos em seis partes. Do primeiro capítulo ao quinto (**1ª parte**), destaca-se a chegada da família ao Brasil, sua acolhida por um patrício na cidade do Rio de Janeiro, o primeiro contato com esse “mundo novo” até a partida da família para Magé, cidadezinha do interior carioca, onde residia uma irmã de Yussef.

O primeiro fato retratado será o desembarque da família no cais do porto da Praça Mauá, Rio de Janeiro, no ano de 1927. Não por acaso, esse acontecimento será constantemente retomado e rememorado pelo narrador e pela personagem do pai, marcando não apenas a origem do relato como também a emblemática situação de se estar em uma terra estranha, com outra cultura, outra língua e costumes.

Nessa primeira parte, a personagem de Yussef, já bastante velho, rememora fatos passados, misturando o presente e o pretérito. Acomodado na sua cadeira de palhinha, e que comporta a maior parte das suas horas, passa a contar e recontar para os filhos, netos, noras, sempre a mesma história – o desembarque da família no Brasil –, mas acrescida muitas vezes de outros “ingredientes”, “com variações na forma do narrar, na estrutura da frase, que para o pai, encharcado das histórias das *Mil e uma noites*, tem sempre um novo tempero, inédito sabor”.⁶⁰

⁵⁷ MIGUEL, 2004a, p. 2.

⁵⁷ *Ibid*, p. 25.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

Depois do desembarque tumultuado, que para sempre lhes marcaria, a família enfrenta novo impasse: não sabiam o endereço da irmã de Yussef em Magé. Contudo, novamente o destino os auxiliaria, pois o pai tem anotado em uma caderneta, espécie de “abre-te-sésamo”, que lhes possibilita descobrir a nova terra, o endereço de um patrício na cidade do Rio de Janeiro, o qual lhes dá pouso e moradia nos primeiros dias no novo país até que a irmã de Yussef, Sada, venha buscá-los. Durante a estada na casa do patrício, a família receberá suas primeiras lições de português e de Brasil.

Na **2ª parte**, que vai do sexto capítulo ao décimo segundo, há um recuo temporal, aludindo ao primeiro encontro entre Yussef e Tamina, ao nascimento dos filhos, aos sérios problemas financeiros enfrentados pela família no Líbano, à decisão de emigrar rumo à América, à viagem de navio até Marselha e de lá para o Brasil, e, por fim, à chegada ao porto do Rio de Janeiro. Nessa parte, há um grande destaque à autobiografia de Yussef, *Minha vida*, a qual é utilizada em cinco dos seis capítulos analisados.

O primeiro encontro do casal aconteceu quando ele tinha 14 e ela apenas 11 anos de idade. Na sua autobiografia, Yussef relata que se encantou com aquela menina “magra, cútis morena, olhos de mel, nos quais resplandecia a luz da inteligência”⁶¹, ao ouvi-la pela primeira vez:

Estanquei e fiquei ouvindo sua leitura escorreita, sua voz suave e maviosa. Quando aquela voz soou em meus ouvidos, senti como se uma corrente elétrica percorresse todo o meu corpo. Acometeu-me um estremecimento e as batidas do meu coração se aceleraram. Quanto mais ela se aprofundava na leitura e eu em ouvi-la, mais aumentava o ritmo das minhas pulsações.⁶²

Casaram-se em 1923, mesmo que a família de ambos fosse contra, e logo nasceu o primeiro filho, Salim. A escolha do nome, explicada na autobiografia *Minha vida*, é conferida a um sonho que atormentava Yussef desde o início da gravidez da esposa. Nele, um homem muito velho, um vulto desconhecido, aproximava-se e dizia em forma de ordem que eles não dessem o nome que haviam escolhido, Antônio, para o filho, repetindo sempre: “Não te esqueças. Chama o menino de Salim”.⁶³

⁶¹ Ibid., p. 45.

⁶² Ibid., p. 45.

⁶³ Ibid., p. 51.

Nessa época, a situação no Líbano tornou-se insustentável. Yussef não conseguia fixar-se em nenhum emprego, fruto muitas vezes do seu temperamento explosivo. Aos poucos uma ideia vai se insinuando, toma vulto: emigrar para os Estados Unidos, onde Tamina possuía irmãos já estabelecidos. Eles consultam parentes, amigos, conhecidos, que pouco os auxiliam. Entretanto, depois de passados três anos naquela condição, a família já acrescida de mais duas filhas, decidem-se: “vão partir”.

A escolha do país de destino é bastante confusa, tanto que o narrador apresenta duas versões da história. Na primeira versão, a família opta pelo México, via de acesso até os Estados Unidos. Porém, uma infecção ocular em Yussef, ainda no Líbano, faz com que eles desistam desse trajeto, preferindo, então, o Brasil, cujas exigências para viajar eram menos rígidas. Entretanto, ao chegarem ao porto de Marselha, na Itália, outro contratempo: o navio para a América do Sul já havia saído e deveriam aguardar dez dias até que o próximo navio para o Brasil atracasse.

Essa é a versão presente na autobiografia *Minha Vida*, deixada por Yussef após sua morte, chamada pelo narrador de “real”. Contudo, outra história foi inculcada, durante décadas, na mente dos filhos, uma versão alternativa ao relato paterno e que prevalecerá no seio da família e ganhará foros de verdade. Nela o destino inicial da família era a América do Norte, porém no desembarque em Marselha, para trocar de navio, o irmão de Tamina é impedido de prosseguir viagem, devido a uma inflamação nos olhos. A família decide ficar na cidade italiana até o pronto restabelecimento de Hanna.

Durante um bom tempo permanecem numa pequena pensão perto do porto e acabam gastando suas poucas economias. A viagem para o México parece cada vez mais distante e temem ficar sem dinheiro até lá, como também receiam que o patrício que haviam contatado para levá-los do México até os Estados Unidos não os receba mais. A família pensa em voltar para o Líbano, mas “quando o desespero começou a miná-los” Yussef lembra-se da caderneta, em que havia anotado o nome da localidade no Brasil onde morava Sada, sua irmã. Como a personagem do pai chegou àquela anotação ou o porquê de tê-la encontrado são questões que o próprio narrador se impõe. Procuram, então, saber se havia um navio com destino à América do Sul saindo naqueles dias do porto de Marselha e descobrem que sim. *Maktub*, é o destino! Embarcam rumo ao Brasil, “país tropical, fabuloso, fantástico,

de índios, de negros, de mistura de raças, imenso, tão misteriosamente misterioso que, diziam, dava dinheiro em árvores”.⁶⁴

Nos capítulos destinados ao relato da viagem de navio há uma prolepse temporal e as personagens retornam para o ambiente familiar em Santa Catarina. Isso ocorre porque Tamina não consegue contar o que se passou durante a viagem, pois uma sensação muito forte de enjoo e mal-estar a domina por completo. Só recorda da comida servida nos intermináveis dias de céu e céu, mar e mar:

[...] sempre a mesma, macarrão, macarrão pela manhã, macarrão no almoço, macarrão no lanche, macarrão à noite na janta, macarrão como sobremesa, macarrão como remédio, macarrão como aperitivo, macarrão nas mais diferentes modalidades, com temperos variados, mas o mesmo gosto, lhe parecia, seja com queijo, com lingüiça, com salame, com frango, com peixe, com carne, com alho, com verduras, com azeitona, com o diabo, mas sempre e sempre o mesmo macarrão [...].⁶⁵

A repugnância da personagem da mãe pelo alimento tolda-lhe as recordações da viagem de navio, lapsos incompreensíveis, como se uma nuvem compacta e pegajosa de macarrão tudo encobrisse. Dos acontecimentos durante o percurso somente se sobressai a doença do filho mais velho, contraída em Dakar, e o temor dos pais pela sua vida.

No capítulo doze, o relato retorna ao início da narrativa quando do desembarque da família no Brasil, que permanece durante um tempo de quarentena no navio, avistando de longe o “novo país”, ao qual teriam que se acostumar. O desembarque é tumultuado e o que lhes chega é uma verdadeira babel, com os mais diferentes falares, sotaques e pronúncias que eles não conseguem identificar. De tudo isso só lhes resta a tensão, a angústia, por estarem em solo estranho, sem conhecerem a língua, os costumes, e também o medo de serem deportados de volta para o Líbano ou para Marselha, barrados pelo serviço de fiscalização sanitária devido à inflamação ocular de Hanna ou a problemas com a documentação. No fim, tudo transcorre normalmente e logo eles estariam em terras brasileiras.

Do capítulo treze ao vinte e três (**3ª parte**), a história avança, retornando ao contexto de Magé, e relata as primeiras investidas de Yussef como mascate, a viagem da família até Santa Catarina e as diversas mudanças dentro desse Estado – São Pedro de Alcântara, Rachadel, Alto Biguaçu, Biguaçu, Florianópolis – à

⁶⁴ Ibid., p. 66.

⁶⁵ Ibid., p. 71-72.

procura de melhores condições de vida, o cotidiano familiar, o trabalho, as dificuldades financeiras, o crescimento da família, os problemas com os filhos. Nessa parte, há uma preferência pelos episódios relacionados à infância e juventude dos filhos.

Na parte citada, a palavra “mascate” funciona como uma espécie de *madeleine* proustiana, pois tem o poder mágico de fazer com que a personagem recue até a chegada a Magé e relembre suas primeiras investidas como caixeiro viajante. Destino implacável para os imigrantes libaneses que chegavam ao país conforme declara o narrador: “Ao chegar ao Brasil, libaneses e sírios, árabes em geral, começam mascateando, trouxas ao ombro [...]”.⁶⁶

O destino do grupo familiar será o comércio: primeiro mascateando e depois estabelecendo sua própria casa de comércio em cidadezinhas do interior de Santa Catarina. Os primeiros tempos de mascateação são difíceis. Yussef tem que aprender a falar o português e o jeito árabe de negociar: “mim jura pra fureguês mim non ganha vin-tem, preça bar...rra...ta”.⁶⁷ Em razão disso, o personagem decide viajar até Santa Catarina, onde tem alguns primos, para “assuntar” sobre as possibilidades de trabalho naquele Estado.

Durante sua estada no Sul, Yussef encontra-se com alguns primos e conhece a região e suas possibilidades. Não se decide, mas novamente o destino os auxiliaria. Um telegrama mal interpretado enviado para Tamina faz com que ela e o restante da família aportem em Santa Catarina. *Maktub*, está escrito! Estabelecem-se no Estado catarinense.

A primeira casa de comércio será na cidade de São Pedro de Alcântara, mas a família, logo depois de um ano, é obrigada a mudar-se por conta da rejeição da comunidade alemã que lá residia:

E de repente, sem qualquer explicação, sem lógica visível, sem nenhum fato aparente que justificasse ou provocasse, a reclamação dos demais comerciantes, solerte de início, escancarada a seguir, dois ou três ou quatro, nem meia dúzia eram, diziam, estamos sendo prejudicados, a queixa ao padre, esse estrangeiro, esse turco, chegou ontem e nos tomou a clientela, sem lembrarem que também eles eram imigrantes, ou filhos ou netos de, passaram a chamar o pai de turco e gringo. Deslembravam-se de que eram chamados de galegos. O boicote começou.⁶⁸

⁶⁶ Ibid., p. 82.

⁶⁷ Ibid., p. 85.

⁶⁸ Ibid., p. 98.

Decidiram-se, então, por Rachadel, depois Alto Biguaçu e, por fim, Biguaçu, cidade “mítica e real”, onde se fixou a família, ou melhor, onde se formou a família. Para o narrador, Biguaçu passa a ser a terra dos Miguéis, pois lá todos “deitaram raízes” e gostariam de permanecer.

Durante todos esses percursos, a família aumenta. Do Líbano até o Brasil são três filhos. De Magé para Florianópolis os mesmos três. De Florianópolis para São Pedro de Alcântara mais um, o primeiro “árabe/brasileiro” da família: Jorge. Logo após seu nascimento a família já está em Rachadel e depois Alto Biguaçu, onde nasce mais um membro, Sayde. Em Biguaçu nascem os dois últimos, Fauzi e Samir, de um total de sete filhos.

Atrelados aos acontecimentos familiares, o narrador apresenta fatos marcantes da história do país, como a ascensão de Getúlio Vargas, a Revolução de 1930, o Integralismo numa zona de colonização alemã, a 2ª Guerra Mundial e a Ditadura Militar de 1964:

A lenta passagem dos anos. A rotina. O adaptar-se. A dúvida: o que é e o que não é rotina? O mundo em convulsão. O país em convulsão. Esperanças (e existiriam?) se esboroam. Tudo em vão. É um viver morno, sem perspectivas. Os sonhos de melhora com a vitória de Getúlio sumidos. A inexorável seqüência de acontecimentos que vão marcando a nação: a revolta paulista de 1932; a chamada Intentona Comunista de 1935; o *putsch* integralista de 1937; a decretação do Estado Novo; a aproximação de Getúlio com a Alemanha, namoro que duraria anos. Enquanto o pai ia acompanhando os acontecimentos que ocorriam no país, discutindo-os com os freqüentadores da venda, atento à proximidade da guerra, Franco na Espanha o primeiro indício.⁶⁹

[...] o pai discutindo, preocupantes as notícias da guerra, o pai relembra a passagem de Plínio Salgado, o líder verde empolgando Biguaçu, a calorosa recepção dos filiados em frente à casa de dois andares dos Reitz, o pai chegando até a porta da vendinha para ver o homem de bigodinho à Hitler se dirigindo aos galinhas-verdes, todos uniformizados, volta e meia erguiam a mão para a saudação do anauê, o pai inconformado ao perceber bandos de crianças, também uniformizadas, marchando ao som dos tambores, os filhos rodeando o pai, pedindo: deixa-deixa pai, tão bem marchar, a recusa, filhos recorrendo à mãe com um “é bonito”, queremos participar, o pai irredutível, como imaginariam eles o que havia por detrás daquele bonito; alerta: filhos, ouçam, nunca se deixem envolver por qualquer tipo de ditadura, e o integralismo é uma ditadura, modelo caricato do nazismo [...].⁷⁰

Por causa das dificuldades financeiras enfrentadas em Biguaçu, na época da 2ª Guerra Mundial, a família decide mudar-se novamente, agora para Florianópolis.

⁶⁹ Ibid., p. 116.

⁷⁰ Ibid., p. 184.

Se os problemas continuavam os mesmos, para os pais pelo menos na capital os filhos poderiam estudar. Enfim, poderiam realizar o sonho deles quando se aventuraram, de tão longe, para outra terra.

Na **4ª parte**, do capítulo vinte e quatro ao vinte e seis, há uma elipse temporal. A história avança até a aposentadoria do pai, os filhos já adultos, casados e com seus próprios filhos, os rituais de domingo, como a comida – quibe cru, *tabule*, esfiha, *labnia*, *malfufe*, *mjadra* – e o *nard*, jogo de gamão, além do constante passatempo de Yussef, escrever em árabe no seu caderninho, que sempre o acompanhava, pensamentos, memórias, passagens da sua vida. Ou é isso que o narrador imagina estar escrito nas anotações de Yussef:

[...] enquanto a vista permite, se dedica às anotações no caderno. Vai enchendo páginas, que o ajudarão a recuperar um mundo perdido, painel de sua vida. Ali devem estar sonhos, esperanças, desalento, felicidade, desilusões. [...] Os filhos intuem, não têm como saber ao certo o que se encontra escrito.⁷¹

Na **5ª parte**, que vai do capítulo vinte e sete ao vinte e nove, destacam-se pequenas histórias, atreladas à narrativa principal. No capítulo *Fios*, há uma mudança no centramento temático, destacando-se histórias dispersas no emaranhado das memórias familiares. Depois de uma breve reflexão sobre a memória, o narrador passa a discorrer sobre fatos isolados, separados pelo subtítulo “Nítida a cena”. São cenas conservadas inconscientemente, mas que não possuem uma ligação causal e temporal clara, como os acontecimentos relatados nas primeiras partes do livro.

No capítulo vinte e oito, *Perfis*, também serão narradas histórias dispersas sem uma ligação causal ou temporal nítida. Alguns personagens, que ficaram guardados na memória do narrador, serão apresentados lembrando “perfis”. Já no capítulo vinte e nove, *Mortes*, o narrador rememora algumas mortes ocorridas na família, como a do personagem do Tio Hanna, do filho caçula Samir, de Tamina e da filha mais velha Fádua, que nunca se casou e permaneceu até o fim da vida morando com o pai.

Por fim, no último capítulo (**6ª parte**), *Sementes*, retoma-se a estrutura narrativa das quatro primeiras partes. Nesse capítulo há a narração do episódio final: a morte de Yussef, o patriarca da família. Contudo, como o próprio título sugere,

⁷¹ Ibid., p. 160.

não há a intenção de apresentar o fato como derradeiro, pois a personagem deixou sementes: “os filhos, os netos, novas gerações que me irão continuar”.⁷²

De forma bastante resumida essa é a história apresentada em *Nur na escuridão*. Entretanto, nessa narrativa, como ocorre nas demais obras de Salim Miguel, não importa tanto o que está sendo contado, mas sim a maneira de contar, o clima, a atmosfera, as constantes idas e vindas no tempo, a fragmentação do relato.

⁷² Ibid., p. 257.

2. O ARTESÃO DAS MEMÓRIAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR

Meu avô [...]. Legou-me talvez a vocação absurda para as coisas inúteis. [...] Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis. O autor, insensível à crítica, perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse, mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável.

Infância. Graciliano Ramos

A narrativa é inerente ao homem e está presente na humanidade desde sempre. Encontram-se formas narrativas desde os primórdios da humanidade: nos mitos, nas lendas e mesmo nas manifestações da arte primitiva. Sobre isso discorre Roland Barthes:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, [...] a narrativa está aí, como a vida.⁷³

⁷³ BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-20. (Coleção Novas Perspectivas de Comunicação)

Sendo presença tão forte na história da humanidade, a narrativa não é, com certeza, objeto exclusivo da literatura. Mas, desde sempre, entre o público e os fatos narrados, interpôs-se um narrador.

Entretanto, “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva”, pois “é algo de distante, e que se distancia cada vez mais”⁷⁴, como observa Walter Benjamin em seu ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. O progressivo distanciamento do narrador é resultado do desaparecimento da arte de contar, de intercambiar experiências, num mundo dominado pela informação e pelas técnicas de reprodução em série.

Na atualidade, de acordo com Wander Melo Miranda⁷⁵, há um resgate desse “narrador benjaminiano” por meio do texto memorialista ou autobiográfico. Textos da reminiscência que evocam um passado, cuja experiência de quem narra é indissociável da ação apresentada. Nesses textos, percebe-se também uma clara alusão à tradição oral dos contadores de histórias, fonte a que recorrem muitos autores contemporâneos, como Jorge Luis Borges, José Saramago, Guimarães Rosa e outros.

No entanto, o resgate desse narrador benjaminiano na contemporaneidade não é dado nos mesmos moldes da tradição clássica, visto a impossibilidade de se narrar a experiência de forma plena. Nesse contexto, resta à figura do narrador recolher os resquícios de uma história e organizá-los de modo a formar um todo compreensível, embora fragmentado.

Nessa tarefa, ele recorre a um Outro ou Outros para dizer o que não consegue ou não tem autoridade para enunciar. Isso faz com que a sua narrativa não se transforme em mera informação, mas tenha a forma da experiência, que no caso de *Nur na escuridão* seria a experiência singular da migração, do entrecruzamento entre culturas, línguas e saberes.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197.

⁷⁵ MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

2.1. Intercambiar experiências: a função do narrador

Para Walter Benjamin, a arte de narrar encontra-se em vias de extinção na modernidade⁷⁶, porque são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. As ações da experiência – fonte a que recorrem todos os narradores – estão em baixa, e isso é apontado pelo autor como uma das causas do fenômeno. Sendo assim, a faculdade de intercambiar experiências, outrora existente, tornou-se problemática.

O conceito de experiência, enquanto *Erfahrung*, atravessa toda a obra de Benjamin, sendo central para o entendimento de conceitos como a perda da aura, a morte da narrativa e a alegorização da história. A experiência, em síntese, é o conhecimento que se obtém gradativamente ao longo da vida, devendo ser compartilhada, pois carrega em si uma carga de sabedoria útil a todas as gerações. Por ser eminentemente comunicativa, ela encontra na narrativa sua melhor forma de transmissão, aproximando tempos e modos de vida diferentes, mas mesmo assim intercambiáveis.

Em seu ensaio sobre o narrador na obra de Nikolai Leskov, Benjamin privilegia dois tipos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, ambos anônimos e anteriores ao surgimento da imprensa e do romance. O primeiro, fixado à terra e que conhece as histórias e tradições do lugar onde reside, conserva o saber do passado. O segundo, o viajante, é aquele que vem de longe e tem muito a contar, sendo o portador do saber de terras distantes, estrangeiras.

Tanto o camponês sedentário quanto o marinheiro comerciante produziram suas respectivas famílias de narradores, com características próprias. No entanto, na Idade Média, essas duas espécies de narradores interpenetraram-se por meio da convivência do artesão sedentário com os seus aprendizes imigrantes. O artífice medieval, nesse processo, aperfeiçoou a arte narrativa herdada dos mestres.

⁷⁶ O termo “modernidade” e “moderno”, de acordo com a lógica proposta por Walter Benjamin no ensaio estudado, possui sentido diverso daquele adquirido no século XX. Benjamin refere-se aos tempos modernos aludindo à ascensão da burguesia e do individualismo burguês, em oposição à tradição clássica.

A partir disso, percebe-se que a narração de histórias sempre esteve atrelada a formas sociais comunitárias, como as existentes entre os artesãos. Para Benjamin, o ato de narrar assemelha-se ao trabalho artesanal, pois a marca do narrador é impressa na narrativa, “como a mão do oleiro na argila do vaso”.⁷⁷ Sendo a narrativa uma experiência acumulada ao longo do tempo, cuja matéria-prima encontra-se na tradição oral.

O narrador idealizado por Benjamin, ao qual denominaremos narrador clássico, é um homem que sabe dar conselhos, seja baseado na sua experiência e sabedoria ou na experiência alheia, no que ouviu dizer. Porém esse “conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem [...], mas em ‘fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada’”.⁷⁸ Nesse sentido, o conselho destaca a relação entre narrador e ouvinte dentro de um mesmo fluxo narrativo e a abertura da obra a novas propostas e ao fazer conjunto.

Esse saber prático, o conselho, possui como expressão privilegiada a palavra do moribundo, “não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a [...] revelar, mas muito mais porque, no *limiar* da morte, ele aproxima [...] nosso mundo vivo e familiar deste *outro* mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos”.⁷⁹

Para Walter Benjamin, é no momento da morte, antes da última viagem, que o saber e a sabedoria de um homem assumem, pela primeira vez, uma forma transmissível: a narrativa. É também nesse momento que qualquer indivíduo, mesmo o mais pobre homem, adquire a autoridade necessária para narrar suas experiências. Assim, ele conclui que na fonte da narração tradicional existe, portanto, esta autoridade, que não advém de um saber particular, mas que circunscreve qualquer homem na viagem derradeira. Gagnebin lembra que o conceito de Experiência (*Erfahrung*) vem do radical *fahr* do antigo alemão e significa percorrer, atravessar determinada região durante uma viagem.

Entretanto, todos esses aspectos relacionados com a épica de forma geral modificaram-se na modernidade com o advento da imprensa e do romance. O

⁷⁷ Ibid., p. 205.

⁷⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. (prefácio) Walter Benjamin ou a história aberta In: BENJAMIN, 1994, p.11.

⁷⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 58.

primeiro sinal dessa mudança e que resultará na “morte da narrativa é o surgimento do romance”.⁸⁰

De acordo com Benjamin, o que separa radicalmente o romance da narrativa é o livro, pois ele segrega o indivíduo, enquanto que a narrativa, essencialmente vinculada à tradição oral, reúne as pessoas em torno de um saber comum e partilhado. Isso ocorre, porque o narrador clássico retira da experiência, sua ou dos outros, o que irá contar, incorporando as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.

Além do surgimento do romance, a informação influenciou igualmente a narrativa. Para o autor, a informação “é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise”⁸¹ neste último. Ela é mais ameaçadora, pois sua base reside nos acontecimentos próximos, que aspiram a uma verificação imediata, ao contrário do saber que vinha de longe, de terras distantes ou da tradição. Dessa forma, enquanto que os relatos antigos recorriam ao fantástico e ao miraculoso, a informação necessita ser plausível, sendo, nesse sentido, incompatível com o espírito da narrativa.

Para esclarecer seu argumento, Benjamin recorre ao relato do rei egípcio Psammenit, quando este foi derrotado e condenado ao cativeiro pelo rei persa Cambises. Nessa história, como forma de humilhação, Psammenit foi posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Durante a procissão o rei egípcio pôde ver sua filha, reduzida à condição de criada, e seu filho, caminhando em direção à morte. Psammenit, ao ver as cenas, permaneceu em silêncio e imóvel. Porém, quando assistiu a um dos seus criados andando na fila dos prisioneiros começou a golpear a cabeça com os punhos, mostrando seu desespero.

O real significado desse gesto do rei Psammenit ainda guarda suas forças germinadoras, pois ainda hoje é capaz de provocar espanto e reflexão, gerando explicações as mais diversas. Por isso, essa história ilustra o que é a verdadeira narrativa, que mesmo depois de muito tempo ainda conserva suas forças e pode desenvolver-se, permitindo diferentes interpretações. Já a informação só tem valor enquanto é nova, vive, portanto, apenas no momento presente e necessita encontrar explicações plausíveis para os acontecimentos que relata.

⁸⁰ BENJAMIN, 1994, p. 201.

⁸¹ Ibid., p. 202.

A narrativa, ao contrário, enquanto uma forma artesanal de comunicação, não está interessada no “puro em si” da informação, pois “mergulha [...] na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”.⁸² Por meio do seu ofício manual, o narrador clássico, além de imprimir a sua marca no que relata, adquire o dom de contar histórias. Contudo, conforme esclarece Benjamin, com o advento da técnica, da industrialização, as histórias não são mais conservadas:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. [...] Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.⁸³

A partir dessa introdução ao ensaio de Walter Benjamin, pode-se perceber uma clara distinção entre a narrativa tradicional e o romance, relacionado com a sociedade burguesa. Naquela, o narrador é alguém com sabedoria e experiências a transmitir, logo, próximo, ou melhor, íntimo dos acontecimentos que narra. Neste último, o “narrador” é um indivíduo isolado, que “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.⁸⁴ Nesse sentido, a crise da narrativa é também a crise da sabedoria.

O enfraquecimento, na sociedade capitalista moderna, da arte de contar histórias e de intercambiar experiências por meio delas ocorre porque as suas condições de realização já não existem mais. Dentre essas condições, destacam-se três principais, conforme o prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. A primeira (1) pressupõe “uma comunidade de vida e de discurso”, pois “a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte”.⁸⁵ Todavia, as mudanças ocorrem num ritmo tão acelerado que não possibilita sua assimilação, criando um verdadeiro abismo entre as gerações e os grupos humanos.

⁸² BENJAMIN, 1994, p. 205.

⁸³ Ibid., p. 205.

⁸⁴ Ibid., p. 201.

⁸⁵ GAGNEBIN. In: BENJAMIN, 1994, p. 10.

Tal “caráter de comunidade entre vida e palavra” apoia-se numa (2) “organização pré-capitalista de trabalho, em especial na atividade artesanal”⁸⁶, que permite, devido a seus ritmos lentos, orgânicos e seu caráter totalizante, ao contrário da rapidez e da fragmentação do processo de trabalho industrial, sedimentar progressivamente as diversas experiências em uma palavra unificadora, em uma narrativa.

Por fim, a terceira condição (3) relaciona-se com a “dimensão prática da narrativa tradicional”, qual seja a transmissão de um saber, que muitas vezes toma a forma de um conselho, uma moral ou uma advertência. No entanto, hoje os indivíduos estão tão isolados no seu mundo particular e privado, que não sabem mais o que fazer com esse saber, eles estão, nas palavras de Benjamin, desorientados, desaconselhados.

Enfraquecida, a *Erfahrung*, a experiência coletiva, cedeu o seu lugar para a *Erlebnis*, a vivência, espécie de “experiência” do homem isolado e segregado no seu mundo particular. Indivíduo absorto na correria da vida moderna, na fragmentação do trabalho industrial, na mesmidade da sua existência.

Entretanto, para Wander Melo Miranda⁸⁷, há uma retomada do narrador clássico, idealizado por Benjamin, na atualidade. Isso se dá, principalmente, nos textos memorialistas e autobiográficos, aos quais denomina de “textos da reminiscência”. Nesses textos, o narrador, através da evocação do passado, é capaz de traduzir o vivido em experiência e intercambiá-la aos seus leitores, do mesmo modo que o contador de histórias da tradição oral fazia com os seus ouvintes atentos.

2.2. Reminiscência: memória e rememoração

A palavra memória, segundo o *Dicionário Houaiss*, tanto pode ser “a faculdade de conservar e lembrar estados da consciência passados” quanto o “relato que alguém faz, muitas vezes na forma de obra literária, a partir de acontecimentos

⁸⁶ GAGNEBIN. In: BENJAMIN, 1994.

⁸⁷ MIRANDA, 1992.

históricos dos quais participou ou foi testemunha, ou que estão fundamentados em sua vida particular”.⁸⁸

Em seu sentido etimológico, a palavra memória, no sentido de recordar, lembrar-se de algo, vem do latim *memoria*, que significa recordação, lembrança, reminiscência. Entretanto, para Aristóteles⁸⁹, é necessário distinguir memória de reminiscência. Esta primeira seria a faculdade de conservar o passado, sendo que ela ocorre nos seres que têm a faculdade de perceber o tempo. Já a reminiscência seria a faculdade de evocar esse passado conscientemente.

Na Grécia Antiga, a memória alcançou o *status* de categoria divina. *Mnemosine*, a deusa da memória, foi considerada como a única capaz de controlar o tempo. Filha da Terra e do Céu, ela foi uma das esposas de Zeus, nascendo dessa relação as nove musas, “cujo coro [deveria recordar] aos deuses, em forma de arte, a lembrança dos seus altos feitos”.⁹⁰

Nesse período, o poeta é considerado um homem possuído pela memória, espécie de adivinho do passado e testemunha dos tempos antigos. Ele faz da poesia, identificada com a memória, um saber e mesmo uma ciência, retirando daí seu lugar entre os mestres da verdade.

De acordo com Le Goff⁹¹, a deusa *Mnemosine* ao revelar para o poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do além. A função da memória, dessa forma, é extinguir as barreiras que separam o presente do passado, lançando uma ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Essa relação entre memória e reminiscência será retomada por Walter Benjamin no intuito de esclarecer a diferença entre a memória, musa da narrativa e cuja matéria seria a experiência coletiva (*Erfahrung*), da rememoração, musa do romance e cuja matéria-prima seria a vivência (*Erlebnis*) do homem moderno, isolado em seu próprio mundo.

A deusa da reminiscência – *Mnemosine* – era a musa da poesia épica em seu sentido mais amplo, pois incluía todas as variedades da forma épica, compreendendo também a encarnada pelo narrador. Nesse sentido, ela funda a cadeia da tradição, em que, de geração em geração, se transmitem os

⁸⁸ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

⁸⁹ ARISTÓTELES *apud* LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1996.

⁹⁰ HACQUARD, Georges. **Dicionário das mitologias grega e romana**. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Asa, 1996, p. 211.

⁹¹ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1996.

acontecimentos. Todavia, após a desagregação da poesia épica na sociedade capitalista, separou-se a musa da narrativa da musa do romance, desaparecendo “a unidade de sua origem comum na reminiscência”.

A musa da narrativa, então, passou a ser a *memória*, considerada a mais épica de todas as faculdades, em contraste com a musa do romance, a *rememoração*. Na primeira, o narrador “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si”⁹², espécie de Sherazade, que a cada nova história imagina outra. Já na segunda, o “romancista” busca perpetuar uma história por meio da consagração “a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate”.⁹³

Na visão de Benjamin, a conservação do que foi narrado aparece de forma diferente no romance e na narrativa, pois são diferentes as relações estabelecidas entre o ouvinte e o narrador de uma história e o leitor e o “romancista”. Se no primeiro caso, essa relação é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado ao longo da tradição, sendo a memória, portanto, infinita, pois cada nova história enseja outra. No segundo caso, a relação é contrária, pois o romance parte da procura do “sentido da vida” e o leitor persegue o mesmo objetivo, buscando “na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido”.⁹⁴ Assim, o romance, “na sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa à conclusão”⁹⁵, a um sentido finito e acabado.

No seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*⁹⁶, Benjamin destaca que o título do livro de Henri Bergson, *Matéria e memória*⁹⁷, demonstra que a estrutura da memória é decisiva para a estrutura filosófica da “verdadeira” experiência. Essa seria encontrada na manifestação da memória espontânea, nas imagens-lembranças.

Para Bergson, o passado, além de conservar-se, atua no presente de duas formas distintas. De um lado, há a memória hábito, de mecanismos motores, e de outro, as lembranças que ocorrem independentes desses esquemas de comportamento: lembranças singulares, autênticas ressurreições do pretérito. Essas são as imagens-lembrança, as quais trazem à consciência, casualmente, um momento único.

⁹² BENJAMIN, 1994, p. 211.

⁹³ Ibid., p. 211.

⁹⁴ GAGNEBIN. In: BENJAMIN, 1994, p. 14.

⁹⁵ Ibid., p. 15.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁹⁷ BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

O autor descobriu, sob uma memória superficial, anônima, assimilável ao hábito, uma memória profunda, pessoal, “pura”, que não poderia ser analisável em termos de “coisas”, mas de “progresso”. Essa teoria, que realça os laços da memória com o espírito tem uma grande influência na literatura. Ela marca o ciclo narrativo de Marcel Proust e causa uma expansão da memória na ficção.

Proust, segundo Benjamin, reproduziu artificialmente, de acordo com as condições em que vivia, a experiência tal como Bergson a imaginou. Ele transformou a memória “pura”, da teoria bergsoniana, em “memória involuntária” e a confrontou com a “memória voluntária”, controlada pela consciência. Para o autor, a “memória involuntária” não possuiria um caráter utilitário, pois depende do acaso para emergir do inconsciente, podendo ser ativada por pequenos dados sensoriais como um odor, uma forma, um som ou uma sensação tátil. Nesse sentido, no seu aflorar poder-se-ia encontrar a experiência “verdadeira”, ligada a *Erfahrung*, pois “só se torna componente da *mémoire involontaire* [memória involuntária] aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”.⁹⁸

A memória involuntária de Proust, conforme esclarece Walter Benjamin, está mais próxima do esquecimento do que do lembrar, pois o sujeito só se recorda no mais profundo do olvido. Sobre isso, Gagnebin esclarece que:

[...] como a tecedura, para produzir um véu, se compõe dos movimentos ao mesmo tempo complementares e opostos dos fios da trama e da urdidura, assim também se mesclam e se cruzam, na produção do texto, a atividade do lembrar e a atividade de esquecer.⁹⁹

A “empresa proustiana”, dessa forma, ao relacionar essas duas atividades – lembrar e esquecer – mostra as medidas necessárias à restauração da figura do narrador na atualidade. Proust personifica a força salvadora da memória ao escrever não uma vida como de fato ela foi, mas lembrada por quem a viveu. Benjamin destaca que se “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, [...] o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.¹⁰⁰ A grandeza de Proust consiste,

⁹⁸ BENJAMIN, 1989, p. 108.

⁹⁹ GAGNEBIN. In: BENJAMIN, 1994, p. 05.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

portanto, não em ter escrito memórias, mas em buscar as analogias e semelhanças entre passado e presente.

Em oposição ao pensamento de Bergson, principalmente no que se refere à conservação total e independente do passado no espírito de cada ser humano, encontra-se o pensamento de Maurice Halbwachs¹⁰¹, estudioso da memória enquanto fenômeno social.

Halbwachs relativizará a pureza da memória ao enfatizar a precedência do fato e do sistema social sobre os fenômenos de ordem psicológica e individual. Sua preocupação não se baseia no estudo da memória enquanto tal, mas nos “quadros sociais da memória”. Sua ótica, ao contrário de Bergson, desvia-se do que é individual, como as relações entre o corpo e o espírito, e passa a enfatizar a realidade interpessoal das relações sociais. Dessa forma, “a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”.¹⁰²

Halbwachs enfatiza as instituições formadoras do sujeito e realça a importância que a vida atual tem sobre o indivíduo ao desencadear o curso da memória. Nesse sentido, ele é contrário ao princípio bergsoniano de que o passado conserva-se inteiro de forma inconsciente e pode ser atualizado pelas imagens-lembranças, pois, em sua opinião, os indivíduos constroem suas lembranças baseados no conjunto de representações posto a sua disposição no momento atual.

Para o autor, recordar não é reviver, mas reconstruir, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. Assim, por mais nítida que nos pareça uma lembrança de um fato pretérito, ela não é a mesma imagem que experimentamos anteriormente, porque os sujeitos mudam de ideias, concepções, juízos. Por essa via, Halbwachs une a memória pessoal à memória do grupo social, e esta à memória coletiva de cada sociedade.

¹⁰¹ HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

¹⁰² BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 54.

2.3. O romance moderno: mudanças na instância narrativa

O ensaio sobre *O Narrador*, para a maioria dos intérpretes da obra do autor alemão, apresenta uma visão um tanto nostálgica, de retorno a uma harmonia perdida. Todavia, para Gagnebin, um dos mais versados e profundos analistas da produção intelectual de Walter Benjamin, “é uma tentativa de pensar juntos, de um lado o fim da experiência e das narrativas tradicionais, de outro a possibilidade de uma forma narrativa diferente das baseadas na prioridade da *Erlebnis*”.¹⁰³

O autor postula a ideia de uma nova forma de “narratividade”, que saberia “rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal”.¹⁰⁴ Assim, o que importa em relação ao ensaio de Walter Benjamin não é “deplorar o fim de uma época e de suas formas de comunicação”, mas de “detectar na antiga personagem, hoje desaparecida do narrador, uma tarefa sempre atual: a da *apokatastasis* (restauração)”.¹⁰⁵

Tarefa essa de retomada salvadora do passado, mas sem preencher suas faltas ou silêncios. A restauração pressupõe uma perda, pois só pode ser restaurado aquilo que não se tem mais. Sendo assim, esse regresso ao passado é precário, frágil, incompleto, e não pode cumprir-se por meio de um suposto retorno às origens, mas através de uma nova ligação entre o passado e o presente.

Dessa forma, se, na modernidade, não existe mais uma experiência – articulada na memória coletiva – a ser transmitida, só é possível estabelecer essa nova ligação por meio da rememoração. Este último conceito possui na obra de Walter Benjamin um duplo significado: por um lado, auxilia na interpretação da “memória involuntária” de Proust, colocando alternativas literárias à narração e a restauração da figura do narrador; e, por outro, serve para caracterizar o trabalho de salvação (*apokatastasis*) do passado a partir de sua atualização pela palavra, sem a qual desapareceria no silêncio e no esquecimento. No entanto, o conceito de rememoração não objetiva recuperar

¹⁰³ GAGNEBIN, 2007, p. 62.

¹⁰⁴ Ibid., p. 62.

¹⁰⁵ Ibid., p. 62-63.

uma experiência, no sentido de *Erfahrung*, impossível na sociedade moderna, mas produzir uma outra experiência em que seja possível ao indivíduo apropriar-se da atualidade.

Essa nova “narratividade” proposta por Benjamin, mas não explicitada por ele, apoia-se na antiga figura do narrador clássico e na rememoração do passado, mas não pode mais ser expressa como na epopeia antiga, pois houve profundas mudanças na percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual. Assim, contemporaneamente ela só pode realizar-se por meio de outra forma narrativa, o romance¹⁰⁶. Desse modo, apresentar-se-ão algumas reflexões teóricas sobre esse novo gênero e as inovações relacionadas ao narrador que ele propõe.

Para George Lukács, em seu clássico livro *A teoria do romance*, o “romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”.¹⁰⁷ Para ele, o herói moderno é problemático porque não consegue visualizar sua vida enquanto totalidade, então o romance se constituirá na busca dessa totalidade, do sentido da vida.

O autor destaca que o romance corresponde, enquanto forma artística, à fratura entre o sujeito e o mundo. Isso significa que, ao contrário do que ocorre na epopeia antiga, no romance não é mais possível um acordo perfeito entre o indivíduo e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente, incerto.

Portanto, alguns aspectos composicionais do romance diferem dos da epopeia antiga, mesmo porque os “dados histórico-filosóficos” com que se deparam o *aedo* e o romancista são distintos. Desse modo, se na epopeia o herói nunca é, a rigor, um indivíduo, pois representa uma coletividade, no romance ele está sozinho, num mundo abandonado pelos deuses.

¹⁰⁶ O termo “romance” surgiu na Idade Média e referia-se, primeiramente, à língua vulgar, resultado da deturpação do latim. Somente algum tempo depois, passou a referir-se às composições literárias que nela eram escritas, em verso ou em prosa. (VASSALO, Lígia. Tecendo o romance. In: **Revista Ipotesi**: revista de estudos literários. v.5, nº1, 2001, p. 71-77.)

¹⁰⁷ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 55.

Além disso, como observa Lúcia Vassalo¹⁰⁸, o romance nasceu praticamente junto com o realismo, surgindo dessa relação a importância dada à época presente, em detrimento das histórias oriundas do passado e da tradição oral. Ele também se caracteriza pela utilização da prosa ao invés do verso, por seus assuntos puramente inventados e sua preferência por temas da atualidade. Aspectos que diferem da forma destacada por Benjamin no ensaio anteriormente discutido sobre a narrativa clássica.

A função exercida pelo narrador, nesse novo contexto, também se modificou. No realismo, por exemplo, certos teóricos e mesmo romancistas, em nome da verossimilhança, defenderam regras gerais para o romance. Entre essas, está o desaparecimento estratégico do narrador por meio de recursos, como o uso da terceira pessoa. Henry James, principal expoente dessa corrente, defendia que a narrativa deveria “contar-se a si mesma”, pressupondo certa objetividade ou neutralidade, contestadas, mais tarde, por diversos críticos. Mesmo assim, boa parte da produção literária e teórica do século XIX fundamentou-se no princípio da objetividade narrativa¹⁰⁹. Tal princípio destoa da visão proposta por Benjamin, pois retira da figura do narrador sua função principal: narrar e, assim, intercambiar experiências.

Entretanto, o que se percebe atualmente, conforme afirma Leite¹¹⁰, é a fragmentação da narrativa em múltiplos centros. As visões totalizadoras e unificadoras tornaram-se duvidosas frente à imagem de um mundo fragmentado, dividido e caótico.

Anatol Rosenfeld discorre sobre esse assunto no seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*¹¹¹ ao analisar na literatura, por analogia com a pintura, o fenômeno da desrealização e da perda da perspectiva. Para esse autor, “uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas”.¹¹² Nesse mundo caótico, não é mais possível acreditar ingenuamente

¹⁰⁸ VASSALO, Lúcia. Tecendo o romance. In: **Revista Ipotesi**: revista de estudos literários. v.5, nº1, 2001, p. 71-77.

¹⁰⁹ LEITE, Lúcia Chiappini Moraes Leite. 2001.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

¹¹² Ibid., p. 86.

numa posição divina do indivíduo, como se a partir de uma consciência fosse possível reproduzir a realidade.

A perspectiva, segundo o autor, surgiu no Renascimento e constituiu-se em um “recurso para a conquista artística do mundo terreno”.¹¹³ O homem renascentista acreditava na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo, apresentando, dessa forma, um mundo relativo como se fosse absoluto.

No romance tradicional pode-se perceber mais claramente essa relação. Rosenfeld esclarece que no romance do século XIX o narrador utiliza-se de um “truque” para criar uma ilusão da realidade. A perspectiva, nesse sentido, cria uma distância entre quem narra e o que é narrado, semelhante à distância estabelecida entre o homem e o mundo projetado.

Destaca o autor que no romance tradicional:

[...] o narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo.¹¹⁴

O desaparecimento estratégico do narrador denota distância e indica que essa figura não faz parte das ações narradas. Da mesma forma, a utilização do pretérito imperfeito pelo narrador revela esse distanciamento, mesmo quando o sujeito alega narrar às próprias aventuras, pois “o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectivica”¹¹⁵, tornando esse último, objeto da sua narração.

Nos romances modernos, a abolição da perspectiva e a negação do ilusionismo realista causam na estrutura narrativa modificações análogas às aquelas percebidas na pintura. No que se refere à figura do narrador, importa destacar a radicalização do monólogo interior no fluxo de consciência e a consequente substituição da voz do narrador por outra, a da personagem, diretamente envolvida no que narra. Com isso, elimina-se a distância entre narração e fato narrado.

¹¹³ ROSENFELD, 1996, p. 77.

¹¹⁴ Ibid., p. 92.

¹¹⁵ Ibid., p. 92.

Esse mesmo processo pode ser percebido nos romances narrados na voz do presente, transformando o passado e o futuro em atualidade viva. Rosenfeld cita como exemplo Marcel Proust, referindo-se a ele como o “primeiro grande romancista” a romper com a tradição do século XIX.

O narrador do romance *Em busca do tempo perdido*, o mais conhecido de Marcel Proust, embora ainda esteja distanciados do mundo narrado, o percebe, não como um dado objetivo, mas como “vivência subjetiva”. Isso ocorre, pois o “romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, [...] a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade”.¹¹⁶

Outra via de emancipação do romance do século XX, de acordo com Gérard Genette, consiste “em levar ao extremo a mímese do discurso, diluindo o controle da instância narrativa”.¹¹⁷ O romance moderno ao invés de contar com apenas um narrador onisciente, em terceira pessoa, que controla e governa todo o universo romanesco, atenua o papel da voz narradora ao, digamos assim, “dividir” a tarefa de narrar com as personagens.

A partir desses aspectos apresentados, percebem-se algumas mudanças no enfoque dado ao narrador e seu papel na narrativa. Elementos importantes para refletir acerca dessa nova forma narrativa vislumbrada por Walter Benjamin, posto que ela apoia-se na restauração do passado e da figura do narrador.

Um dos caminhos para se pensar, contemporaneamente, essa restauração é proposto por Wander Melo Miranda ao destacar o resgate do narrador clássico nos textos memorialistas ou autobiográficos. Contudo, esse narrador não pode mais basear suas histórias na *Erfahrung*, na experiência coletiva vivida em comunidade, pois esse modelo já não existe mais na sociedade atual. Então, resta-lhe recolher os pedaços, os resquícios dessa história, e organizá-los de modo a formar um todo compreensível, mesmo que fragmentado.

Assim, mesmo que o indivíduo moderno busque resgatar uma totalidade perdida, o sentido da sua existência, seria falso, ou melhor, ilusão representar essa busca a partir de uma visão única e totalizadora do mundo. Por isso, ele recorre a um Outro ou Outros – diferentes personagens e perspectivas narrativas

¹¹⁶ ROSENFELD, 1996, p. 92.

¹¹⁷ GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, s.d., p. 171.

– para dizer o que não consegue ou não tem autoridade para enunciar. Dessa forma, o que se conta não se transforma em mera informação, descartável no dia imediatamente subsequente de sua publicação, mas ganha a forma da experiência. Aspecto esse que no caso de *Nur na escuridão* seria a experiência singular de se estar entre duas culturas, duas línguas, duas visões de mundo (Oriente/Ocidente), em suma, a experiência da imigração.

2.4. O narrador de memórias na obra de Salim Miguel

Nur na escuridão inicia referindo-se ao papel da memória por meio de três epígrafes:

Como é que isso vive em tua memória? O que vês mais, no escuro do passado e no abismo do tempo? Se consegues lembrar-te de algo acontecido antes, também podes lembrar-te de como para cá vieste.
SHAKESPEARE

O passado nunca está morto; ele nem mesmo é passado.
FAULKNER

Quando a onda dos desejos inquietantes
Que do peito transborda
Morrer, enfim, nas amplidões distantes,
Recorda-te, recorda...
CRUZ E SOUSA

A primeira, retirada do livro *A tempestade*, de Shakespeare, faz alusão à capacidade de relembrar o passado e, assim, conhecer-se a si mesmo. Posteriormente, ela será retomada no livro, esclarecendo qual o caminho percorrido pela memória na recuperação do que já passou.

Já o fragmento retirado do livro *Réquiem para uma freira*, de William Faulkner, remete à possibilidade de presentificar o passado por meio da memória. Essa epígrafe define bem o objetivo da obra, pois a rememoração dos fatos pretéritos apresenta-se como atualidade viva. Os acontecimentos são narrados como se estivessem acontecendo novamente, ou melhor, continuamente.

Por fim, a terceira epígrafe, retirada do poema *Recorda!*, do catarinense Cruz e Sousa, incita a memória, como última alternativa para não se deixar morrer os desejos e sentimentos. Nesse sentido, a recuperação do passado é vista como uma forma de “imortalizar” intimamente determinadas “pessoas” e situações.

Essas três epígrafes dão o “tom” que regerá a narrativa: a recuperação da história familiar, como recurso para compreender as origens e, dessa forma, a própria vida.

A personagem do pai, Yussef ou José Miguel, será o guardião desse saber familiar. Espécie de um daqueles tipos arcaicos de narradores preconizados por Benjamin: o marinheiro comerciante, vindo de terras estrangeiras e tendo muito a contar. Seu saber baseia-se na experiência adquirida ao longo da vida e na tradição oral herdada dos seus antepassados orientais, conforme esclarece o narrador: “O pai retoma o fio narrativo, numa técnica só dele, muito dele, que lhe vem dos ancestrais, das fantásticas lendas que ouvia ou lê”.¹¹⁸

A forma de narrar da personagem, herdada dos ancestrais, mistura fatos dispersos num mesmo tecido, num mesmo texto, acrescentando às histórias novos ingredientes ao fundir realidade e fantasia:

O pai titubeia, não se fixa, pula de um assunto para outro, mais outro, outro ainda, sabe-não-sabe o que quer, de novo naquela técnica tão dele, que é a maneira própria do seu comunicar, adquirida nos tempos de infância, das lendas recolhidas de um fabuloso imaginário oral. De repente engrena. Retoma a explicação já mais do que conhecida, com variações na forma do narrar, na estrutura da frase, que para o pai, encharcado das histórias das *Mil e uma noites*, tem sempre um novo tempero, inédito sabor.¹¹⁹

Sua função é transformar o vivido em experiência e intercambiá-la aos seus ouvintes. Esse intercâmbio realiza-se na forma de um saber prático, que pode ser um conselho, implícito nas inúmeras histórias e lendas que conta aos seus “herdeiros”, seus filhos. Entre essas, uma, em especial, se destaca:

Gostava de transmitir ensinamentos através de fábulas, tradição milenar de sua gente. Relembra, com frequência, uma em especial. A do veado diante da fonte, que reclamava, mirando-se na água: por que essas pernas tão finas, e vangloriava-se de seus chifres, tão belos. Perseguido por caçadores, conseguiu se safar enquanto corria a céu aberto; mais adiante, em plena mataria cerrada, enredou-se nos chifres. Foi caçado. Antes de

¹¹⁸ MIGUEL, 2004a, p. 18.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

morrer, refletiu: coitado de mim, reclamei do que me salvou, minhas pernas tão ágeis, e elogiei o que me causa a morte, meus chifres.¹²⁰

Porém, a função de intercambiar experiências também se dá por meio da narração da própria história. Percebida pela personagem como uma necessidade: “[...] as lembranças me afogam, e repete, e repete, e repete, *nur, nur*”.¹²¹ A insistência nessa última palavra, *nur*, que compõe o título e significa, em português, luz, remete à recuperação do passado, conforme se pode perceber no fragmento abaixo, também presente na parte inicial da narrativa:

Muitos anos depois, já bem velho, o pai gostava de rememorar, de repetir insistindo: a primeira palavra que aprendi em português, que me foi diretamente dirigida, que gravei: luz. *Nur*.
Cala. Pensa. Concentra-se. Se esforça. Se perde para se achar. Ativada, a memória recua. Busca resgatar o passado. Retirá-lo do mais fundo do tempo. Devassar o escuro abismo. Tornar hoje o ontem.¹²²

Nesse sentido, pode-se afirmar que o passado, para Yussef, não é percebido como algo irreversível, pelo contrário, as lembranças o sufocam. É necessário transmiti-las e revivê-las por meio da recuperação da memória, ou melhor, é preciso iluminar o “escuro abismo” onde elas residem. A palavra *nur*, que “jamais esqueceria e que lhe abre as portas do novo mundo”¹²³, será uma busca constante em meio à escuridão do passado, das memórias incompletas, perdidas no “mais fundo do tempo”.

Portanto, por meio da apresentação desse fragmento percebe-se, não apenas uma clara alusão à epígrafe de Shakespeare anteriormente citada, mas, principalmente, um dos objetivos do livro. Desvendar o passado, ou seja, iluminá-lo, não significa apenas revivê-lo, mas compreender o real significado da vida.

O narrador, nessa situação, realiza um esforço semelhante ao da personagem que rememora, pois procura tecer as memórias dispersas no escuro passado “com pertinente monotonia, em busca de uma ilusória eficácia, para, com lentidão, unir os fios, harmonicamente se possível”.¹²⁴ Dessa forma, sua função é

¹²⁰ Ibid., p. 164.

¹²¹ Ibid., p. 16.

¹²² Ibid., p. 15.

¹²³ Ibid., p. 25.

¹²⁴ Ibid., p. 166.

tecer o fio narrativo das memórias dessa família de imigrantes, isto é, estruturar seu relato fragmentário:

E o fio outra vez rompido só volta a se unir (quantas vezes, em quantas diferentes ocasiões, em quais cidades também tão diferentes) tempos mais tarde, entrelaçando Biguaçu, Florianópolis, Rio de Janeiro, na mesma trama, na mesma teia, que acaba por envolver o país e a família, cujo início acontecera no desconcertante e traumático desembarque.¹²⁵

O artífice, que “herda” da personagem do pai a arte de narrar dos orientais, aperfeiçoa sua técnica ao incorporar componentes e aspectos do contar de Ti Adão, exemplificados no fragmento abaixo:

Ti Adão não titubeia, logo retoma o caso, outros, afinal todos estão interligados por um tênue fio, instigantes, fantasiosos, fascinantes, misteriosos, envolventes, adora recontá-los, sempre com pitadas que inexistiam em versões anteriores, pouco adianta adverti-lo, nem se pensa nisso, são causos que emocionam e marcam a fundo os ouvintes, um deles em especial, que nem consegue dormir, bem desperto no quartinho ao lado.¹²⁶

Ti Adão assemelha-se àquele outro tipo de narrador preconizado por Benjamin, o camponês sedentário, fixado à terra e que detém o conhecimento das histórias e tradições do lugar onde mora. A personagem é o depositário de todo um saber do passado, desde histórias da tradição africana, muitas vezes contaminadas com lendas do imaginário indígena ou misturadas àquelas vivenciadas por ele mesmo, até um vasto conhecimento de medicamentos, ervas e simpatias.

Seu impressionante poder de fabulação aliava técnicas muito peculiares. Tanto que o narrador, ao tentar compreendê-las, afirma: “Ti Adão não tinha método. Ou tinha um método só dele”.¹²⁷ Esse método, ou técnica narrativa, é assim descrita:

Podia, por exemplo, interromper um caso hoje e retomá-lo dias depois, intercalando-o com outro, ou nunca mais retomá-lo, inútil insistir, tudo acabava por se fundir-confundir e formava um complexo homogêneo, era como se tivesse continuado a narrativa sem interrupção, logo depois de outra bicada no copo, ria um risinho agora para dentro, dizia: arre, essa é das boas, da queimante pra valer, mas desce bem, aquece as tripas e o coração, aviva a memorosidade; recomeçava: antonces... E um mero incidente, um personagem circunstancial, uma situação mal-e-mal esboçada podia se tornar predominante, um protagonista sumir sem jamais reaparecer, como na própria vida, alguém que conhecemos na infância e de

¹²⁵ Ibid., p. 19.

¹²⁶ Ibid., p. 200.

¹²⁷ Ibid., p. 201.

que fomos íntimos se vai para sempre e nem sombra dele resta. A vida, ou as múltiplas vidas de que se compunha aquele inquietante Ti Adão faziam, quase sempre, ou seria sempre?, parte intrínseca dos enredos, das tramas, da proposta narrativa.¹²⁸

Em cada uma das histórias que Ti Adão contava havia um componente prático, a transmissão de um saber, que provinha, muitas vezes, da sua própria experiência, mas também da experiência alheia, do que ouviu dizer. Tanto que o narrador declara no fragmento anterior que “as múltiplas vidas” de Ti Adão eram inseparáveis da trama narrativa que ele articulava. A partir disso, pode-se afirmar que Ti Adão é uma espécie de narrador clássico, conforme os moldes propostos por Walter Benjamin, porque suas narrativas ganham a forma de um saber prático, um conselho. Um exemplo disso é a história do oleiro distraído e do desastre na fabricação das cabeças para os filhos de Ogum que resolveram vir ao mundo:

A fabricação dos corpos, com barro, por outros oleiros, foi eficiente. Com as cabeças tiveram problemas. O oleiro embora parecesse qualificado, era velho, esquecido, não tinha nenhuma ideia de mundo. Um desastre! As cabeças deviam ter a função básica de dar personalidades diferenciadas e sábias aos homens, adaptando-as ao mundo para o qual se dirigiam. Na mistura, no preparo do barro, o oleiro se perdeu. Resultado é o que vemos até hoje, homens desmiolados, um mundo em desentendimento, raras pessoas de boa qualificação.¹²⁹

A partir da convivência do narrador, projeção da personagem do filho mais velho da família Miguel, com esses dois modelos – Yussef e Ti Adão –, há um aperfeiçoamento das técnicas narrativas herdadas dos mestres. Nesse processo, ele adquire espontaneamente o “dom” narrativo ao (re)contar as histórias ouvidas, conservando-as do esquecimento. Pode-se dizer também que o narrador de *Nur na escuridão* deixa seus vestígios no que conta, do mesmo modo que o artesão deixa sua marca no artefato que cria, ao incorporar modos de narrar provenientes, na sua essência, da tradição oral herdada dos pais, de Ti Adão e das fantásticas histórias que ouvia nos serões noturnos:

Bem mais tarde, o filho mais velho do seu Zé irá confrontar as histórias do velho africano, no seu fluir constante, no intérmino vai-e-vem, com leituras, narrativas que pai e mãe contavam e que passam de geração a geração, orais ou extraídas de lendas, fábulas, de fantasias, de parábolas, das *Mil e*

¹²⁸ Ibid., p. 201-202.

¹²⁹ Ibid., p. 207.

uma noites, assemelhavam-se por vezes até no clima, no tratamento, na estrutura, no desenrolar, na construção, na vaguidade e no misterioso.¹³⁰

Saber esse, aliado a um vasto conhecimento culto, oriundo das muitas leituras literárias que realiza para a personagem do poeta cego João Mendes. Segundo o narrador, “a livraria e seu dono” são “marcas indeléveis, abertura para um mundo que a partir daí começa a descortinar com mais precisão”.¹³¹

Acompanhado do poeta, o narrador/personagem¹³² descobre os *Mistérios da Torre de Nesle*, de Michel Zevaco, saltando, logo depois, para *As dores do mundo*, de Schopenhauer e muitos outros autores, como:

Shakespeare (*As alegres comadres de Windsor*); Xavier de Montepin (*A toutinegra do moinho*); Tolstoi (*Kahady Murat*); J. Conrad (*A flecha de ouro*); Camilo Castelo Branco (*Amor de perdição*); Lima Barreto (*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*); Tchecov (*Os inimigos*); Raul Pompéia (*O Ateneu*); Mário de Andrade (*Paulicéia desvairada*); A. Dumas (*Os três mosqueteiros*); Alencar (*O tronco do ipê*); M. Delly (*Escrava ou rainha*); Ricardo Güiraldes (*Dom Segundo Sombra*), lido em espanhol, procurando adivinhar a maior parte dele; e uma edição pirata de *O amante de Lady Chatterley*, de Lawrence [...]. Entre tantos outros que a memória não preservou.¹³³

Percebe-se, a partir do que foi exposto, que a capacidade do narrador de *Nur na escuridão* de contar histórias advém da tradição oral, herdada dos orientais e dos contadores populares como Ti Adão, unida a um amplo conhecimento de literatura, que lhe possibilita incorporar aspectos da criação moderna. Nesse sentido, ele assemelha-se ao narrador memorialista tal como foi consagrado na célebre série de Pedro Nava:

[...] um narrador formado pela cadeia da transmissão oral da experiência através das gerações, por esse lento processo de assimilação do vivido que, depois da gradativa apropriação pela memória, se transforma na matéria-prima das narrativas que parecem não findar jamais, renascendo cada vez no quem quiser que conte outra – cadeia inumerável que nunca tomba definitivamente ao chão. Noutro sentido, sua novidade é fruto da criação moderna, que não reconhece fronteiras de gênero e se reinventa a cada lance, avançando consciente de si mesma e imbuída do senso relativo das escolhas por todos os

¹³⁰ Ibid., p. 201.

¹³¹ Ibid., p. 208.

¹³² Na próxima seção, “Deslocamento e distância: o movimento narrativo em *Nur na escuridão*”, apresentar-se-ão alguns fragmentos em que o narrador mostra-se como membro da família, sendo, portanto, também personagem do relato.

¹³³ Ibid., p. 213.

caminhos possíveis (e às vezes também impossíveis) com que se depara, espalhada na multiplicidade.¹³⁴

Esse caráter infinito, particularidade principal da verdadeira narrativa, exemplificada por Walter Benjamin na história do rei Psammenit, pode ser vislumbrado na cena final do livro, quando Yussef, no leito de morte, profere ao filho primogênito suas últimas palavras: “*ibn, habib*, é o ciclo da vida, o que querias, o que queriam vocês, por *Allah*, que eu ficasse para semente, *dahaba*, partir, está na hora, chegou a hora, demorei demais em ir ao encontro da Tamina, do Samir, da Fádua...”¹³⁵

Essa cena carrega em si um saber, uma sabedoria, expressa na forma de um conselho, cuja expressão privilegiada encontra-se na palavra do moribundo que, no limiar entre os dois mundos, dos vivos e dos mortos, adquire a plena autoridade para narrar. Entretanto, o filho, ao ouvir o pai nesse momento final, não encontra para o que ele disse um sentido último, finito. Reside, exatamente, na falta dessa explicação, desse sentido final, a força das palavras que o pai pronunciou antes de morrer, conforme o narrador enuncia:

E nunca mais, no decorrer dos tempos que lhe sobram, encontra explicação para o que lhe pareceu vir completar a frase, já de si completa, definitiva, frase tantas vezes repetida pelo pai nos longos meses da doença, o filho não consegue saber se na verdade o pai acrescentara, nas vascas da agonia, num derradeiro esforço, o que se encaixa no então dito, ou se em momento de plena integração apreendera o que o pai tentava, sem conseguir, voz sumida, retransmitir, e que era, *ibn*, sim, filho, semente, deixo sementes, os filhos, os netos, novas gerações que me irão continuar...¹³⁶

A partir dessa cena final, a morte de Yussef, que poderia representar também o fim de toda uma história – familiar, imigrante, árabe –, percebe-se mais claramente o objetivo do livro. Esse não reside apenas na rememoração do passado para melhor compreender o sentido da vida, mas, principalmente, em conservar o que foi narrado para não deixar “morrer” os desejos, os sentimentos, os sonhos que acompanharam essa família de imigrantes desde a vinda da terra natal até o Brasil.

¹³⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Móbile da memória. In: _____. **Enigma e comentário**: ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 70.

¹³⁵ MIGUEL, 2004a, p. 256-257.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 257.

Na busca de tal objetivo, muitas histórias e personagens paralelas se cruzam com a história da família Miguel, entre elas Ti Adão, João Mendes, Seu Fedoca, e tantos outros, como “fios” dispersos que no fim contribuem para formar o todo, o tecido/texto da saga dessa família. Esses pequenos relatos estão presentes nos capítulos XXVII e XXVIII do livro, respectivamente intitulados *Fios e Perfis*.

Nesses capítulos, as histórias, compostas de modo fragmentado, lembram a estrutura típica do conto, em que tudo gira em torno do desfecho ou clímax. Desse modo, a fragmentação do relato em pequenas histórias que se entrelaçam a um núcleo comum, a história da família Miguel, lembra a estrutura do “conto enquadrado”, uma das primeiras formas escritas do conto, presente nas passagens episódicas da Bíblia, e que guarda estreita ligação com a tradição oral. Segundo Hohlfeldt, o conto enquadrado é “não a narrativa isolada, mas a sucessão de narrativas curtas, ligadas a uma unidade mais ou menos artificial que explica como e por que narrador e ouvintes estão presentes num determinado local, ao longo de um certo tempo, a desfiarem suas lembranças”.¹³⁷

Além disso, ao destacar tais relatos e personagens o narrador alia a sua história íntima com a(s) história(s) dos grupos com os quais se relacionou, principalmente sua família e os moradores da “mítica” Biguaçu. Tal aspecto incita à reflexão sobre a memória enquanto fenômeno social, proposta por Halbwachs. No livro, percebe-se claramente essa relação, pois o narrador utiliza-se desses “quadros sociais da memória” para compor o relato, conforme ele mesmo esclarece ao apresentar alguns “perfis”:

Por um estranho processo de composição, até mesmo inexplicável, que foge ao controle, estes se impuseram. Embora no decorrer da história apareçam e transmitam seus recados, não se deram por satisfeitos. Exigiram mais espaço. Queriam continuar ajudando a (re)compor o quadro, a acompanhar a trajetória e a completa integração daquela família, vinda de tão longe, ao novo mundo, fixar um painel que ambiciona ser abrangente, revelando determinada realidade e determinado estágio da vida do país.¹³⁸

Além disso, a narrativa obedece ao fluir da memória. Nesse processo, o narrador busca “unir os fios harmonicamente se possível”, alternando fatos e acontecimentos, dúvidas e certezas, num constante ir e vir:

¹³⁷ HOHLFELDT, 1985, p. 14.

¹³⁸ MIGUEL, 2004a, p. 198.

Desatado o fluxo da memória, fragmento de um caso puxa outro, não demora outro mais, tudo por vezes interrompido para por vezes retornar dias depois, ou não retornar nunca, sempre deixando rastros que se avolumam para formar um todo, que acaba por se transformar na saga da família.¹³⁹

Nesse sentido, a estrutura da narrativa assemelha-se às histórias das *Mil e uma noites*, pois a cada nova história o narrador imagina outra, relacionando fatos dispersos numa cadeia infinita que se transforma na própria história da família e também na história de tantas outras famílias migrantes que vieram para o Brasil. A partir disso, poder-se-ia dizer que a musa evocada pelo narrador é a *memória*, pois sua função é “tecer” a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si.

A estrutura do relato de *Nur na escuridão* compõe-se, conforme apresenta o título, de luz e escuridão, ou seja, de lembrança e esquecimento. Sendo assim, a dualidade – luz e escuridão – representa a busca empreendida pelo sujeito que rememora, perdido na escuridão do passado e que procura iluminá-lo por meio da recordação. Todavia, de acordo com o narrador, a memória em si, aquela que Henri Bergson denomina de “pura”, não pode ser acionada pela consciência, pelo simples desejo de recordar:

A memória se esgarça, flutua, se decompõe, se compacta. Fios se atam/desatam. Fragmentos somem reaparecem. Onde alguns gostaríamos de recuperar mais nítidos, reter, preservar; por que outros, que desejaríamos ignorar, desagradáveis ou sem significância maior, teimosos se entremostam, se fixam de forma perene? Necessário preencher vazios que incomodam. Inútil o esforço consciente. A memória não possui uma lógica cartesiana. Nem permite que a acionemos a qualquer momento, fazendo com que num átimo o tempo retroaja e tudo nos devolva íntegro e puro. [...] Mesmo que acreditemos tê-lo conseguido, é inevitável que existam lapsos, ocorram falhas, incompreensíveis rupturas. É um complexo processo que foge ao controle e tudo parece comandar, disciplinar.¹⁴⁰

Dessa forma, a função de juntar os fragmentos dispersos da memória não se constitui numa tarefa simples. O esforço consciente de recordar nem sempre corresponde ao desejo do sujeito que recorda. Portanto, é inevitável que existam falhas, lapsos incompreensíveis, como também é necessário, às vezes, preencher

¹³⁹ Ibid., p. 81.

¹⁴⁰ Ibid., p. 165.

“vazios que incomodam”. É nesses vácuos, entre a memória e a sua lembrança, que se instaura o ficcional.

Nesse processo, importa destacar a função da memória involuntária na narrativa de Salim Miguel. Esse conceito foi proposto por Marcel Proust a partir da distinção estabelecida por Bergson entre: a memória hábito, ligada aos mecanismos motores, e as imagens-lembranças, relacionadas com o espírito. A primeira é chamada por Proust de “memória voluntária”, pois pode ser acionada conscientemente pelo indivíduo, e, a segunda, de “memória involuntária”, pois depende do acaso para emergir.

Segundo Walter Benjamin, é por meio do aflorar da memória involuntária que se poderia reencontrar novamente a “verdadeira” experiência, aquela que ainda não sucedeu ao indivíduo enquanto vivência (*Erlebnis*). Isso ocorre porque a memória involuntária está mais próxima do esquecimento do que do lembrar. Desse modo, é por meio desse procedimento que se torna possível recuperar no presente, inesperadamente, um ato há muito perdido na escuridão do passado:

De repente, uma palavra entreouvida, um longínquo som inapercebido, uma paisagem apenas delineada à distância, o cheiro de uma flor, seu cambiante colorido, um vulto entrevisto de passagem, um trecho lido, uma desconhecida nota musical, o mastigar de não sabemos o quê, um sono/sonho esgarçado que despertados lutamos por recuperar, a imagem de algo desconhecido que de surpresa nos alcança, tudo deflagra (ou pode deflagrar) a ação que não mais conseguiremos deter e que nos leva-conduz mal sabemos para onde.¹⁴¹

Memória esta, que independe da vontade consciente do sujeito que rememora, espécie de *madeleine* proustiana que transforma um instante esquecido em atualidade viva, presentificada. São momentos que equivalem, conforme afirma Arrigucci Júnior, “à manifestação de uma totalidade, impossível de se alcançar pelo movimento geral da reconstrução da memória, obrigada à lacuna e à falta, mas aparentemente resgatável na forma fugitiva do símbolo momentâneo”.¹⁴²

Um desses instantes “mágicos” que devolvem o passado em sua totalidade ocorre quando o filho mais velho de Yussef ouve na televisão o depoimento de antigos militares, generais e pracinhas, que serviram na Segunda Guerra Mundial. A

¹⁴¹ Ibid., p. 166.

¹⁴² ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 85.

palavra “horror” surge de forma involuntária à mente do filho e recupera o pai morto, não faz muito tempo:

A palavra ‘horror’, dita no começo com tamanha ênfase, tem um poder catalisador. Só ela existe. Tudo centraliza. Agora devolve o pai morto, e o que ele certamente diria se estivesse ouvindo o depoimento do militar, que falava para a televisão da maneira mais calma, mais didática.¹⁴³

Na recuperação desse passado – seja pela memória voluntária ou pela memória involuntária, que tudo parece governar – é inevitável que existam lacunas, vazios deixados pelo esquecimento. Mesmo que se procure tecer os fios dispersos da memória com pertinente monotonia, com paciência, a reconstrução do todo se torna impossível, apenas um simulacro, uma imagem fugidia de uma totalidade há muito perdida. No entanto, é exatamente porque existem tais lapsos que é possível falar em uma retomada salvadora do passado, pois o tecido da memória é feito a partir desses dois movimentos: o lembrar (luz) e o esquecer (escuridão).

2.5 Deslocamento e distância: o movimento narrativo em *Nur na escuridão*

Os textos memorialistas constituem-se em estratégia recorrente na literatura brasileira contemporânea, principalmente naqueles textos que trazem o imigrante à frente da cena. Basta lembrarmos dos espanhóis de Pedro Nava, dos judeus de Moacyr Scliar e dos libaneses de Raduan Nassar e Milton Hatoum.

A representação da memória e seu registro, segundo Maria Zilda Cury, “corporificam-se de forma estratégica na fala do imigrante”¹⁴⁴, importando, portanto, analisar a figura do narrador nesse contexto.

Em *Nur na escuridão*, o narrador, que alterna seu relato com pequenos trechos da autobiografia do pai¹⁴⁵, apresenta-se predominantemente na terceira pessoa, mudando em determinados momentos para a primeira pessoa do plural. A

¹⁴³ MIGUEL, 2004a, p. 130.

¹⁴⁴ CURY, Maria Zilda F. Memórias da imigração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó, SC: Argos, 2006a.

¹⁴⁵ Os trechos da autobiografia *Minha Vida*, de José Miguel, foram traduzidos do árabe por Alia Haddad, conforme nota colocada no início do livro.

escolha por essa forma de narrar causou inquietação, posto que a narrativa é considerada por alguns como pertencente ao gênero autobiográfico, aspecto que analisaremos melhor no próximo capítulo. Nesse sentido, procurou-se analisar o porquê da escolha desse narrador em terceira pessoa para narrar uma história pessoal, de memórias familiares, o que, num primeiro momento, poderia gerar a impressão de que a narrativa deveria contar-se a si mesma.

Assim, mesmo que se saiba que a escolha, entre primeira ou terceira pessoa do discurso gramatical, não condiciona o conhecimento que o narrador possa ter sobre os fatos narrados, interessa perceber suas possibilidades e limitações, a forma como o narrador se coloca ou não na história narrada, as marcas deixadas por ele no relato e sua proximidade ou distância em relação aos fatos, bem como inferir o que tudo isso representa na narrativa.

Além disso, importa também destacar que o enredo de *Nur na escuridão* não é organizado nos moldes de uma trama realista tradicional. O narrador, conforme iremos perceber a partir da análise, insere-se na matéria da narrativa, apresentando em determinados momentos um ângulo subjetivo, próximo, e não apenas de forma objetiva, como a forma pronominal sugere. Na verdade, o distanciamento decorrente dessa forma de narrar parece ser mais uma estratégia, uma forma para melhor reconhecer-se a si mesmo, vendo-se “de fora”.

Logo na abertura do primeiro capítulo, há a marcação de uma cena inaugural, o desembarque de uma família de imigrantes no Brasil:

Anoitece.

Seis pessoas: três adultos, três crianças. Os adultos: faixa dos vinte anos. As crianças: a mais nova com menos de seis meses, o mais velho com pouco mais de três anos. Pai, mãe, tio, duas meninas, um menino.

O dia: 18. O mês: maio. O ano: 1927. O local: cais do porto da Praça Mauá.

O estado: Rio de Janeiro. O país: Brasil.¹⁴⁶

O acontecimento emblemático apresenta não apenas a origem do relato, como também o início de uma nova trajetória para o grupo familiar. Por esse motivo, o desembarque será constantemente retomado, recriado e recontado pelo narrador e pela personagem de Yussef Miguel. Fato esse, espécie de situação limítrofe entre dois mundos e duas culturas, que representa a dualidade vivida pelas personagens.

¹⁴⁶ MIGUEL, 2004a, p. 15.

Na cena inaugural, a marcação temporal, espacial e das personagens parece nos remeter a uma linguagem mais próxima do cinema, com suas didascálias¹⁴⁷. Entretanto, também podemos relacioná-las ao apontamento documental, em que o registro desses detalhes parece funcionar como recurso para o próprio narrador, como alguém que esquematiza fatos para não os esquecer.

Alguns parágrafos depois, o mesmo acontecimento será novamente narrado, agora pela perspectiva de Yussef Miguel:

De novo o pai se cala. Olha para a rua, quer divisar carros que passam, a vista sempre mais fraca, nesta hora de lusco-fusco o movimento aumenta, ele se mexe remexe na cadeira, a janela é, ao mesmo tempo, seu mundo atual e seu passado. Quer se situar, [...] quer que a rua passe a representar o porto, o pasmo, o impasse, o movimento, os carros são navios, o pai acaba de chegar, não, não está ali naquele início de noite, na Av. Rio Branco, 84, Florianópolis, mas **outra, outra vez é o anoitecer no cais da Praça Mauá, é sempre o 18 de maio, é o mesmo ano de 1927**, é a nova *maksuna* à qual terão que ir se adaptando, terra que precisarão aprender a amar, é o embate entre duas concepções de mundo, de vida.¹⁴⁸

O eterno retorno ao episódio do desembarque representa o ponto de contato entre as duas *maksunas* – o Líbano, país de origem, e o Brasil, terra de destino. Entre-lugar que marcará para sempre essa família e, principalmente, seu patriarca.

Pode-se perceber na narrativa, dessa forma, certo binarismo: duas *maksunas*, duas línguas, duas culturas. Dualidade esta presente também no título do romance *Nur na escuridão* ao relacionar luz e escuridão. Pólos antitéticos que podem referir-se à própria condição das personagens: sujeitos cindidos pela sua condição migrante, estrangeiros vivendo em terras estrangeiras. Conforme esclarece o fragmento:

O pai recua no tempo, fala de sua outra terra distante, dividido entre as duas, todo seu ser repartido – e pouco adianta discutir com ele, dizer que comparações são falaciosas, mostrar que o Líbano de décadas nem retrato na parede é mais, sumido, evaporado, basta acompanhar os noticiários. Não importa: o Líbano que o pai tem dentro é o que conta, e é desse que lhe interessa falar [...].¹⁴⁹

Contudo, a união no título da obra entre uma palavra árabe (*nur*) e outra portuguesa (*escuridão*) representa algo que foge do simples binarismo e aponta

¹⁴⁷ Conjunto de instruções ou indicações cênicas comum em textos teatrais e que possuem a função de auxiliar os atores na representação das obras. (HOUAISS, 2007)

¹⁴⁸ MIGUEL, 2004a, p. 17. (grifo nosso)

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 150.

para a convivência pacífica e enriquecedora de culturas, povos e línguas num mesmo espaço. Para Bhabha¹⁵⁰, esse espaço intersticial (entre-lugar) seria o local privilegiado para a enunciação de vozes até então periféricas e, portanto, recalçadas, como é o caso do migrante.

Aliado a isso, percebe-se a ênfase dada pelo narrador ao tempo presente. O episódio lembrado pelo pai não se encontra distante no tempo e no espaço da personagem que rememora, mas como atualidade viva, presentificada, como assinala a epígrafe retirada de um texto de Faulkner, que abre a narrativa: “O passado nunca está morto; ele nem mesmo é passado”.

No primeiro fragmento, o narrador afasta-se do que relata e assume o olhar de um observador distante em relação aos fatos, sem descrever os personagens além do parentesco e da idade. No segundo trecho, no entanto, ele assume a perspectiva da personagem, adotando uma atitude mais próxima dos acontecimentos e do protagonista e eliminando, assim, a distância entre narração e fato narrado.

Além disso, a utilização do substantivo “pai” nos dois fragmentos também difere. Naquele primeiro, há a descrição de uma família indeterminada – pai, mãe, filhos, tio. Já neste último, a designação “pai” assume caráter de proximidade e de parentesco. A questão é, se o intuito do narrador é manter-se ausente e distante do que narra, por que motivo ele utiliza palavras que denotam intimidade e parentesco, como a palavra pai, e não outras como: o imigrante, o árabe, Yussef ou José? Tal constatação demonstra a importância de questionar a relação que esse narrador estabelece com a história narrada.

Torna-se relevante, assim, destacar que no sexto capítulo, intitulado “*Amor*”, o narrador chamará o protagonista sempre de Yussef. Nesse capítulo ocorre uma analepse externa, em que o alcance e a amplitude da anacronia temporal é exterior à da narrativa primeira. Destaca-se, nessa parte, a história de amor entre Yussef e Tamina, relatando o primeiro encontro, a oposição das famílias, o casamento e as dificuldades iniciais enfrentadas no Líbano. Portanto, o passado descrito nesse capítulo refere-se a algo anterior ao nascimento dos filhos, quando a personagem de Yussef ainda não havia se tornado “pai”.

¹⁵⁰ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glúcia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

O narrador toma conhecimento desses fatos por meio da autobiografia paterna:

Por mais que insistissem, os filhos jamais viriam a saber com exatidão como fora o primeiro encontro a sós dos pais. O máximo que eles diziam era: bem cedo. Talvez um segredo tão deles que desejassem preservar, talvez a timidez em se expor, talvez, no mais íntimo, pensassem, isto é tão nosso, tão pessoal e intransferível que nem mesmo com nossos filhos devemos partilhar. Retraíam-se, mudavam de assunto. Só bem mais tarde, já mortos os dois, a autobiografia do pai viria a esclarecer os primórdios daquele amor eterno, revelar recônditas emoções.¹⁵¹

Nesse fragmento, percebe-se mais claramente essa proximidade do narrador com o que narra. Por não ter acesso à mente das personagens, a não ser por meio da autobiografia paterna, busca encontrar respostas para suas indagações e dúvidas jamais esclarecidas. Ele procura, através da análise de gestos, expressões, falas e histórias contadas recompor a trajetória desse grupo familiar, tendo como auxílio a autobiografia de Yussef.

Esse movimento realizado pelo narrador, afastando-se e aproximando-se da matéria narrada pode ser visualizado melhor no fragmento: “Unida [...] ali está aquela família postada indecisa, vinda de tão distante país – e o pai se interroga, de onde a coragem para tudo arriscarem – arriscarmos?”.¹⁵² O narrador apresenta a família como “aquela”, pronome demonstrativo que indica um objeto ou pessoa afastada de quem fala. Mas ao mesmo tempo coloca-se como membro daquela família: “arriscarmos?”. O verbo arriscar aqui, utilizado na primeira pessoa do plural, reforça o caráter dramático da cena e representa o impasse e a indecisão de prosseguir.

A mudança das pessoas no discurso, mesmo não sendo muito frequente na narrativa, ocorre em determinados momentos. Por exemplo: “Três anos se passam. Estamos em 1927. A família cresceu, e a decisão está tomada: vão partir”.¹⁵³ Nesse fragmento, a utilização dos verbos, “estar” na primeira pessoa do plural e “ir” na terceira pessoa do plural, destacam novamente o caráter, ao mesmo tempo, próximo e distante desse narrador. Ele é sujeito da narrativa, realizando digressões, dialogando com as anotações memorialistas do pai e tentando organizar o relato, e é

¹⁵¹ MIGUEL, 2004a, p. 52.

¹⁵² Ibid., p. 18.

¹⁵³ Ibid., p. 55.

também sujeito da história, buscando situar-se em meio às atribuições de uma família de emigrados e experimentando a vida em terra estranha.

Segundo Benveniste¹⁵⁴, o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade são os pronomes pessoais. Contudo, há outros indicadores (*déixis*) que participam desse *status*, como os pronomes demonstrativos, os advérbios e adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do sujeito da enunciação. No fragmento abaixo, um desses indicadores (agora) enfatiza o caráter subjetivo da afirmação do narrador, que parece refletir sobre as ações e consequências da atitude do filho mais velho.

Pelo resto da vida os irmãos se provocam: o do cavaquinho reclamando inconformado: vai ver com teu gesto cortaste uma nascente e promissora vocação de artista, e se eu tivesse feito o mesmo com teu livro, com teus escritos informes?; e o do livro retruca: por que não tentaste? Quanto ao teu caso pode até ser, quem sabe tenha cortado a trajetória inicial de um músico razoável, **agora afirmo e a história confirma**, nunca seria igual ao excelente bancário e executivo, que fez carreira brilhante. Afinal, para muitos, o manipular dinheiro se assemelha a uma música, para alguns até mais melodiosa [...].¹⁵⁵

O episódio relatado ocorre entre os irmãos Salim e Jorge. Esse, dono do cavaquinho, aquele, dos livros e “escritos informes” e que, num momento de raiva, quebra o instrumento musical do irmão. O diálogo entre os dois é apresentado pelo narrador inicialmente de forma objetiva, na terceira pessoa, como podemos perceber pela frase: “Pelo resto da vida os irmãos se provocam”. Além disso, ele é apresentado no meio do parágrafo, não havendo uma marcação específica para indicar a fala. Entretanto, podemos perceber pela pontuação que o diálogo entre os irmãos termina neste ponto: “por que não tentaste?”, terminando também nesse momento a utilização dos verbos no subjuntivo.

Depois da fala há uma quebra no modo de apresentação do episódio. O que era apenas suposição ou desejo, expresso pelos verbos no modo subjuntivo, passa a ser certeza, afirmação, pela utilização dos verbos no presente do indicativo. Qualquer indício de dúvida é quebrado pela utilização do advérbio de tempo, agora, que reforça a afirmativa. De observador afastado, que apenas apresenta os fatos, o narrador passa a fazer reflexões sobre o que narra e sobre as atitudes da

¹⁵⁴ BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes, 2005.

¹⁵⁵ MIGUEL, 2004a, p. 193 (grifo nosso).

personagem. Ele se coloca no presente da enunciação, refletindo sobre fatos passados e até mesmo justificando algumas das ações tomadas.

As reflexões desse narrador são recorrentes ao longo da narrativa e dialogam com os acontecimentos narrados e com a memória do pai. Ao narrar sob a perspectiva paterna o episódio do desembarque, o choro de uma das filhas do casal é assim descrito: “[...] a outra filha está indócil, talvez com fome, talvez com sede, talvez com sono, talvez com medo – e quem ali não está com medo?”.¹⁵⁶ A pergunta feita pelo narrador parece ratificar a preocupação daquela família frente ao desconhecido, frente a uma nova terra da qual nada conheciam. Em outro momento o narrador se pergunta: “E estes? Vieram em busca de quê? Como? Em camarote de luxo é que não foi.”.¹⁵⁷ As perguntas não são respondidas, mas permeiam a narrativa e auxiliam o narrador na reconstrução da história familiar.

Nesse processo de reconstrução, é necessário dar voz ao falar do outro. No entanto, muitas vezes o silêncio “fala” mais que a própria personagem, como é o caso de Fádua, a filha mais velha da família Miguel. Do passado da personagem, somente restaram fragmentos e incertezas, pois ela não legou a ninguém, nem mesmo na hora da morte, suas experiências e memórias. Sendo assim, resta ao narrador “criar” um possível diálogo:

Vejo, palavras lhe faltam, quer-não-quer prosseguir, por que recriar os seus, ela reflete, sempre procuraram me atender, sem quem sabe compreender-me, mas não, revolta-se, nesse caso a culpa é minha, é muito minha por não ter sabido viver minha vida, dar-lhe um rumo, independente dos outros, exigir da vida uma plenitude de viver, nunca um simulacro. E o que será vida plena, qual será, como será?
Fádua não sabe. Ou não saberão os irmãos, os parentes; não saberá esse irmão que busca reconstituí-la? Recuperá-la. Para melhor entendê-la e através dela entender a vida!¹⁵⁸

O narrador, nessa parte do texto, apresenta-se claramente como irmão de uma das personagens, diferindo de sua atitude na maior parte da narrativa. Assim, a recuperação das memórias familiares é descrita como mecanismo para melhor compreender sua família e, dessa forma, a própria vida.

Além desses aspectos relacionados com a instância narrativa, são apresentados diferentes pontos de vista. O termo ponto de vista, também conhecido

¹⁵⁶ Ibid., p. 18.

¹⁵⁷ Ibid., p. 28.

¹⁵⁸ Ibid., p. 253.

como foco narrativo, visão ou focalização, é mais antigo e provém da pintura, referindo-se à perspectiva adotada pelo pintor para situar os objetos.¹⁵⁹

Jean Pouillon, na sua obra *O tempo no romance*¹⁶⁰, prefere denominar esse termos de “visão”, distinguindo três possibilidades de visão do narrador sobre as personagens: visão com; visão por detrás; e visão de fora. Esses três tipos assemelham-se à teoria proposta por Gérard Genette¹⁶¹. Esse autor, no intuito de fugir do que os termos ponto de vista e visão têm de especificamente visual, recorre ao termo focalização, mais abstrato e vinculado diretamente ao campo da narratologia.

A focalização corresponde ao ponto de onde a narrativa é feita a cada instante, quer seja da personagem ou do narrador. Assim, além de condicionar a quantidade de informação veiculada, a focalização também traduz certa posição afetiva, moral e ética em relação a essa informação.

Genette denomina de narrativa com focalização zero ou não focalizada, quando o narrador sabe mais do que a personagem – narrativa clássica com narrador onisciente. De narrativa com focalização interna quando o narrador diz apenas o que a personagem sabe, podendo ser fixa, variável ou múltipla. E de narrativa com focalização externa, quando o narrador sabe menos do que a personagem.

Conforme destaca Gérard Genette, uma das vias de emancipação do romance do século XX consiste em diluir o controle da instância narrativa. Isso ocorre na narrativa de Salim Miguel por meio da apresentação de diferentes pontos de vista. Assim, ao invés de contar com apenas um narrador onisciente, em *Nur na escuridão*, a cada momento, a história é narrada a partir do “olhar” de uma das personagens: o pai, Yussef; a mãe, Tamina; o primogênito, Salim; e até mesmo a perspectiva de uma cachorra, Taira.

O narrador funciona mais como um organizador desses diferentes “olhares”, dividindo a tarefa de contar com os distintos membros da família. A opção pela terceira pessoa é decorrente dessa função e confere à narrativa um caráter plural, visto que a história é vista sob diferentes ângulos, às vezes pelo pai, às vezes pela

¹⁵⁹ CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981.

¹⁶⁰ POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

¹⁶¹ GENETTE, s.d.

mãe, outras pelo filho ou filhos. Destaca-se no fragmento abaixo a perspectiva do filho mais velho em relação a sua condição migrante:

O filho assiste às conversas, tem interesse em saber mais, embora se sinta constrangido quando reclamam, então veio do Líbano, começou aprendendo árabe e agora não entende uma frase do idioma de seus antepassados [...]. E fica pensando como tudo é estranho, me vejo e não me vejo aqui [...].

Por vezes sente-se alijado, um intruso, quando começam a conversar só em árabe. [...] Fica preso ao som, a todos os sons, que não lhe são alheios, procura captar o sentido de algumas palavras, mas o entendimento geral lhe foge, nunca consegue apreender as frases e o que significam, e se sabe que *buka* é choro, um choro que agora procura conter, segura o bolo na garganta, aquela *ihadditu* lhe escapa por inteiro. O pai diz, é um teimoso, um cabeça-dura.¹⁶²

O olhar do filho é que apresenta a cena. São os seus pensamentos, sentimentos, o que ele vê ou não naquela situação que é relatado na narrativa. Trata-se aqui do discurso da personagem, embora formalmente expresso pelo narrador, que adota o seu ponto de vista. Segundo Bakhtin, há diferentes formas de enunciar o discurso de *outrem* na narrativa. Ao discorrer sobre o discurso direto e indireto, o autor aponta algumas das suas variantes, como o discurso por substituição. Este tipo de discurso é bastante próximo do discurso indireto livre, pois as instâncias do narrador e da personagem se veem confundidas, mas “falta a interferência entre o discurso narrativo e o discurso citado e, conseqüentemente, os índices gramaticais e sintáticos que caracterizam o discurso indireto livre”.¹⁶³

Através do ponto de vista do filho podemos perceber o deslocamento dessa personagem, pois não domina a língua dos seus ancestrais, mesmo tendo nascido no Líbano. Ele não é árabe, nem brasileiro, mas um misto de árabe/brasileiro. Seu sentimento é de estar “fora do lugar”, deslocado em qualquer uma das culturas. Edward Said¹⁶⁴, também um imigrante árabe, usa essa expressão, “fora de lugar”, no seu livro de memórias para designar a condição inerente daquele que vem de fora para um lugar ao qual de alguma maneira não está integrado. Do mesmo modo, o narrador destaca que nos últimos dias de vida de Yussef, este repetia uma única palavra para todos que vinham visitá-lo, “*garib*”, estrangeiro. A repetição é assim

¹⁶² MIGUEL, 2004a, p. 21-22.

¹⁶³ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 173.

¹⁶⁴ SAID, Edward. **Fora do lugar**: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

esclarecida: “[...] por mais que a pessoa lute por se adaptar, ela continua, mesmo sem querer, às vezes sentindo-se estrangeira [...]”.¹⁶⁵

O deslocamento das personagens, decorrente da sua condição migrante, pode ser relacionado à categoria do narrador, ele também um deslocado em relação à história que narra. Assim, passa a contar o relato dos outros na terceira pessoa, cedendo à palavra para as personagens e narrando a partir da perspectiva delas os fatos passados. Sua função, desse modo, é de organizar essas diferentes perspectivas.

A partir disso podemos considerar como pertinente a “sexta proposta para o próximo milênio”¹⁶⁶, sugerida por Ricardo Piglia no texto *Una propuesta para el nuevo milenio*¹⁶⁷. Nesse artigo, o escritor argentino reflete sobre o deslocamento e a distância, considerados por ele como valores que possibilitariam uma enunciação diferenciada. Há um impasse, algo como uma impossibilidade de dizer, que faz com que este sujeito recorra a um outro, para que o que se conta não seja mera informação e tenha a forma da experiência. Assim, o texto seria, ao mesmo tempo, próprio e alheio, pessoal e comunitário, como o narrador de *Nur na escuridão*, que mesmo na aparente “objetividade” da terceira pessoa gramatical não consegue se excluir totalmente da história que narra.

Segundo Cury, o deslocamento e a distância, apontados pelo escritor argentino Ricardo Piglia, seriam “um espaço para a voz de um outro [...], que se faz ouvir como uma forma de experiência, como possibilidade de reabilitação da memória do vivido”¹⁶⁸. Para a autora, a literatura é o espaço por excelência para se fazer ouvir essas outras vozes enunciativas, “vozes de entre-lugar, articulando espaços e culturas diversas, se apresentando na sua singularidade, ao mesmo tempo próxima e distante”.¹⁶⁹

Assim, a escrita da memória seria o local privilegiado para essas vozes, mas sempre mediada por um outro, construindo um texto ambigualmente próprio e alheio,

¹⁶⁵ MIGUEL, Salim. Op. Cit., p. 256.

¹⁶⁶ Ítalo Calvino, em seu livro **Seis propostas para o próximo milênio**, propõe os valores ou as qualidades que a literatura deveria conservar ou que deveriam persistir no futuro, para que fosse possível uma melhor percepção da realidade, são elas: visibilidade, leveza, rapidez, exatidão e multiplicidade. Contudo, o autor não teve tempo de esclarecer qual seria a sexta proposta. O escritor argentino Ricardo Piglia, então, propõe escrevê-la a partir de partida Buenos Aires, como alguém que está na periferia e não num país central. Essa sexta proposta seria o deslocamento, a distância.

¹⁶⁷ PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. In: **Margens/Margenes**: Caderno de cultura. n.2, out. 2001. Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires.

¹⁶⁸ CURY, 2006a, p. 306

¹⁶⁹ Ibid., p. 306.

pessoal e comunitário. Como enuncia o narrador de *Nur na escuridão*: “Por vezes, o que nos chega nem é memória vivida, é memória de outrem que se nos incorpora reconstituída – e passa a ser nossa. Simulacros apenas? Quem sabe!”.¹⁷⁰

O narrador do romance reflete bem essa situação paradoxal. Ele está simultaneamente envolvido e distanciado, deslocado enquanto mediador do próprio discurso, pois não consegue excluir-se totalmente da história, e das falas alheias. Nesse sentido, ele cria para si esse lugar privilegiado em relação aos fatos enunciados, organizando as diferentes vozes enunciativas, às vezes, distante; outras vezes, próximo.

Sua função é reunir os cacos, os resquícios, tanto das falas de outrem, como de parte do passado, visto a impossibilidade, nos tempos modernos, de narrar a experiência de modo pleno. Experiência esta que, no livro de Salim Miguel, se refere ao dilema de se estar entre dois mundos, duas culturas, duas línguas, ou seja, a experiência singular de ser um “estrangeiro em terras estrangeiras”.

¹⁷⁰ MIGUEL, 2004a, p. 166.

3. ESCRITAS DE SI / ESCRITAS DO OUTRO

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. [...] Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e em letras de forma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias.

Infância. Graciliano Ramos

Na atualidade, vê-se um crescente interesse pela literatura de cunho íntimo, confessional e subjetivo, tais como autobiografias, diários íntimos, livro de memórias, relatos pessoais, confissões. Tais narrativas tornaram-se “produto de consumo corrente, marcadas pela crença no indivíduo, pela atitude confessional e pelo objetivo de preservar um capital de vivências, recordações e fatos históricos”. Esse tipo de narrativa ganha espaço nas livrarias e editoras, aproximando-se do leitor, “porque fala de um *eu*, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor”.¹⁷¹

Pode-se afirmar que a prática de falar de si mesmo tornou-se corrente a partir do Iluminismo e da Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos¹⁷². Nesse sentido, esse tipo de literatura, que possui como centro a expressão da intimidade

¹⁷¹ REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: _____. (Org.). **Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.9.

¹⁷² **Dicionário de termos literários Carlos Ceia**. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/L/literatura_confessional.htm>. Acesso em 11 jan. 2011.

de um sujeito, é uma produção típica da modernidade, sendo a subjetividade o princípio dos tempos modernos.

Sobre esse assunto discorre Maurizio Catani¹⁷³ ao estudar, baseado em pesquisas antropológicas, a autobiografia e a questão do Outro. Para ele, a autobiografia surge como uma “necessidade de configuração ideológica do mundo ocidental”, ocorrendo, principalmente, “a partir da formação plena do individualismo moderno”. A afirmação do gênero autobiográfico, nesse sentido, acontece de forma correlacionada à “ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação”.¹⁷⁴

Nessa mesma linha de pensamento, afirma Remédios, que a literatura de cunho íntimo começou a fortalecer-se e definir-se enquanto gênero a partir do estabelecimento da sociedade burguesa durante o século XVIII, período em que a noção de indivíduo definiu-se “segundo a concepção geral que mantém até hoje, ou seja, quando o homem ocidental adquire uma clara convicção histórica de sua existência”.¹⁷⁵

Não pretendemos afirmar com isso, que antes do século XVIII não houvesse manifestações narrativas de cunho subjetivo, pois de fato elas existiram. O que estamos afirmando é que foi com o advento do homem moderno que as condições de produção de uma narrativa sobre si, enquanto forma de expressão subjetiva e de afirmação perante si e os outros, foram concretizadas, ganhando, atualmente, destaque no cenário literário brasileiro e mundial.

Entretanto, isso nem sempre sucedeu desta forma. Por muito tempo, as formas narrativas chamadas confessionais ou íntimas foram consideradas menores, distintas, portanto, das “altas literaturas”¹⁷⁶. Tal separação deu-se graças a uma visão simplista, que considerava essas narrativas como formas de “não-ficção”, pelo fato de apresentarem vestígios factuais.

A distinção, portanto, entre as formas literárias pertencentes ao gênero autobiográfico e a ficção repousou, durante muito tempo, em torno da verificação empírica de determinados fatos. Verificação esta que não possui respaldos

¹⁷³ CATANI, Mauricio *apud* MIRANDA, 1992.

¹⁷⁴ MIRANDA, 1992, p. 26.

¹⁷⁵ REMÉDIOS, 1997, p. 10.

¹⁷⁶ Termo utilizado por Leyla Perrone-Moisés. In: **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

plausíveis na contemporaneidade, posto que em muitos casos a fronteira entre fato e ficção é bastante tênue.

3.1 As diferentes formas de manifestações do Eu

Se a distinção entre fato e ficção tornou-se problemática na literatura contemporânea, o mesmo poderá ser dito em relação às diferentes formas de manifestações do “eu”. Distinguir as formas narrativas pertencentes ao gênero autobiográfico, tais como autobiografia, memórias, confissões, diário íntimo e autorretrato, não constitui tarefa fácil.

Para esclarecer tal questão, recorreu-se ao *Dicionário de termos literários*¹⁷⁷ de Massaud Moisés, o qual explana sobre o significado do termo autobiografia. Palavra grega que pode ser traduzida como história de vida escrita pelo próprio autor: *auto* significa próprio; *bios*, vida; e *gráphein*, escrever. De acordo com o autor, o termo só começou a ser utilizado no século XIX, mesmo que “a atividade literária por ele designada remonte aos primeiros séculos do Cristianismo, mais precisamente desde Santo Agostinho e suas *Confissões*, escritas no ano de 400”.¹⁷⁸ Contudo, mesmo que numa primeira abordagem o conceito pareça claro e objetivo, Massaud Moisés destaca a dificuldade do analista em delimitar as fronteiras entre autobiografia, memórias, diário íntimo e confissões.

Para o dicionarista, a autobiografia permitiria supor o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro, enquanto que nas memórias o biógrafo teria maior liberdade na estruturação dos acontecimentos, podendo incluir pessoas com as quais teria entrado em contato. O diário íntimo, por outro lado, obedeceria a um formato mais restrito, constituindo-se do registro diário de uma vida, enquanto que as confissões decorreriam do esforço em engrandecer, pela autorretratação, algo digno de transmitir ao leitor.

Wander Melo Miranda¹⁷⁹ recorre a diferentes autores e estabelece distinções mais claras entre essas diferentes formas e a autobiografia. Para ele, distinguir-se-ia

¹⁷⁷ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁹ MIRANDA, 1992.

o diário íntimo dessa última, não em termos de ficcionalidade, mas em relação à perspectiva de retrospectão, que é menor no diário em razão da separação mínima entre o vivido e o seu registro. Assim, se na autobiografia a memória seleciona, modifica e hierarquiza a lembrança, reordenando o passado e dando-lhe um sentido; no diário existe a possibilidade de maior exatidão e fidelidade à experiência, mesmo que de forma fragmentária e caótica.

O autorretrato, por outro lado, diferentemente do diário íntimo, não apresenta o relato do que foi feito, mas tenta mostrar “quem é” o sujeito que ali se expõe. O autorretratista não tem nada a esconder ou confessar, ao contrário do que acontece no diário ou na autobiografia.

Por fim, importa distinguir autobiografia, memorialismo e biografia, posto que na obra em análise essas formas parecem se interpenetrar. A confusão entre autobiografia e biografia ocorre porque as duas contam a história de uma personalidade de forma retrospectiva e em prosa. Contudo, pode-se diferenciá-los a partir das relações existentes entre o narrador e a personagem principal. Na autobiografia essas instâncias são idênticas, já na biografia não há identidade entre quem narra e o protagonista.

Mesmo assim, permanece a pergunta: de que modo a identidade ou a não-identidade entre narrador e personagem principal se reflete no texto literário? Poder-se-ia resolver tal questão por meio da análise da pessoa gramatical, primeira ou terceira? Tais perguntas destacam a fragilidade da relação, pois é possível existir uma narrativa homodiegética, cujo narrador não é o personagem principal.

Já a diferenciação entre autobiografia e memórias, segundo Wander Melo Miranda:

[...] pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados.¹⁸⁰

Entretanto, o próprio autor reconhece que mesmo se as memórias forem consideradas “como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se

¹⁸⁰ MIRANDA, 1992, p. 36.

mantém muito nítida”.¹⁸¹ A interpenetração dessas duas formas é o mais comum e a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos, servindo, muitas vezes, como recurso metodológico.

Georges May também distingue autobiografia e memórias. O autor afirma que nestas últimas “destaca-se o fundo histórico cultural filtrado pela memória e pela subjetividade de um *eu* social”, pois aliado à lembrança o ficcionista “recorre, muitas vezes, a documentos como registros oficiais, cartas, diários, jornais”¹⁸², persuadindo melhor, dessa forma, o leitor sobre a verdade do que relata. Já na autobiografia buscam-se referências extratextuais no próprio “eu” que narra.

Em *Nur na escuridão*, a ambiguidade do texto se reflete na dificuldade em delimitar sua forma narrativa. Para Maria Zilda Cury¹⁸³, a obra de Salim Miguel pode ser considerada como um “livro de memórias”, pois apresenta ao leitor a saga de uma família de imigrantes libaneses. Contudo, tal definição difere da afirmação paratextual presente na aba esquerda do livro, que o considera um “romance autobiográfico”. Além disso, para dificultar um pouco mais, na capa e na contracapa da obra encontra-se a inscrição “romance” logo abaixo do título.

O livro de Salim Miguel constitui-se, dessa forma, numa construção narrativa híbrida, deslizando por diferentes gêneros narrativos: autobiografia, ficção, memórias, biografia. Nesse sentido, uma das problemáticas encontradas na narrativa refere-se ao gênero textual. Tentar-se-á, portanto, analisar o caráter híbrido da narrativa, relacionando-a com diferentes teorias.

¹⁸¹ MIRANDA, 1992, p. 36.

¹⁸² May, Georges *apud* REMÉDIOS, 1997, p. 13-14.

¹⁸³ CURY, 2006b.

3.2 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico

Na esteira dessa problemática sobre a autobiografia, o estudioso Philippe Lejeune¹⁸⁴ propôs, em 1975, o conceito de “pacto autobiográfico”. Esse pacto seria uma espécie de contrato entre autor e leitor, que estabeleceria os limites entre autobiografia e texto ficcional. Assim, o primeiro ato da autobiografia não seria o nascimento do autor, mas o nascimento do discurso, isto é, de um contrato de verdade estabelecido entre autor-narrador-personagem e leitor.

Com o propósito de melhor sistematizar o estudo acerca da autobiografia, Lejeune a define como: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua própria personalidade”.¹⁸⁵ Além disso, o autor propõe algumas condições básicas para que um texto seja considerado autobiográfico:

- 1) Forma da Linguagem
 - a) narrativa;
 - b) em prosa.
- 2) Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
- 3) Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
- 4) Posição do narrador:
 - a) identidade do narrador e do personagem principal;
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa.¹⁸⁶

A partir dessas categorias, Lejeune distingue a autobiografia de outros gêneros, como as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário e o ensaio. Segundo o autor, esses gêneros, ao contrário da autobiografia, não preenchem todas as condições expostas. Como exemplo, podemos citar as memórias, que não contemplam a segunda categoria, podendo tratar da história social ou da história de vida de outras pessoas. Ou a biografia, cujas identidades do narrador e da personagem principal não coincidem.

Para o autor francês, podemos nominar uma narrativa de autobiográfica se ela preencher, ao mesmo tempo, todas essas condições. Obviamente que uma

¹⁸⁴ LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

¹⁸⁵ Ibid., p. 14.

¹⁸⁶ Ibid., p. 14.

autobiografia pode conter graus variados de outros elementos, como o discurso ou seções de autorretrato. Entretanto, “para que haja autobiografia [...] é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”.¹⁸⁷ Identidade essa normalmente estabelecida por meio da utilização da primeira pessoa gramatical (eu), sendo, portanto, uma narrativa autodiegética¹⁸⁸.

No entanto, é possível haver uma narrativa homodiegética em primeira pessoa em que a identidade do narrador não coincida com a da personagem principal, como no caso do romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. Nessa mesma linha de pensamento, o processo inverso também poderia acontecer, ou seja, uma narrativa em que haja identidade entre o narrador e o personagem principal, mas sem a utilização da primeira pessoa.

Isso decorre da distinção que devemos estabelecer acerca do “critério da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais remetem os aspectos da pessoa gramatical”.¹⁸⁹ Segundo Lejeune, esses são critérios distintos, pois o uso do pronome pessoal refere-se apenas a uma questão gramatical, podendo a identidade entre autor-narrador-personagem ser estabelecida de outras formas.

Para esclarecer os problemas que podem advir da confusão entre pessoa gramatical e identidade, Lejeune propõe o seguinte quadro:

Pessoa Gramatical \ Identidade	EU	TU	ELE
Narrador = personagem principal	Autobiografia Clássica [autodiegética]	Autobiografia em segunda pessoa	Autobiografia em terceira pessoa
Narrador ≠ personagem principal	Biografia em primeira pessoa (narrativa de uma testemunha) [homodiegética]	Biografia endereçada ao modelo	Biografia clássica [heterodiegética]

Quadro 1 – Relação Pessoa Gramatical e Identidade entre narrador e personagem principal¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ibid., p. 15.

¹⁸⁸ Gerard Genette distingue dois tipos de narrativa, segundo a participação ou não do narrador. Na narrativa **heterodiegética** o narrador está ausente da história que conta, já na **homodiegética**, ele, enquanto personagem, participa das ações narradas. Neste último tipo, o narrador, em primeira pessoa, normalmente conta uma história na qual é personagem, seja principal ou secundária. Quando ele é personagem principal, denomina-se a narrativa de **autodiegética**.

¹⁸⁹ LEJEUNE, 2008, p. 16.

¹⁹⁰ Ibid., p. 18.

Para o autor, apoiado nas análises linguísticas de Emile Benveniste, “os pronomes pessoais (eu/tu) só possuem referência atual dentro do discurso”¹⁹¹, pois não remetem a nenhum conceito, exercendo, apenas, a função de remeter a um nome. Sendo assim, é “no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa”.¹⁹²

Se no nome próprio articulam-se pessoa e discurso, é em relação a ele que os problemas da autobiografia devem ser situados. Assim, a identidade “entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala”¹⁹³ pode ser estabelecida de outras formas, que não o emprego da primeira pessoa (eu). Lejeune apresenta dois modos de instaurar essa identidade: implicitamente, por meio de títulos ou de uma seção inicial; e explicitamente, no que se refere a igualdade de nomes entre narrador-personagem e autor.

Dessa forma, o autor propõe outro quadro explicativo, mas agora relacionando a categoria do nome próprio (autor e personagem) com o pacto estabelecido, ao invés de relacionar a pessoa gramatical com a identidade entre narrador e personagem:

Nome do personagem Pacto	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1a romance	2a romance	
= 0	1b romance	2b indeterminado	3a autobiografia
Autobiográfico		2c autobiografia	3b autobiografia

Quadro 2 – Relação Nome do personagem e Pacto estabelecido¹⁹⁴

Na primeira linha horizontal, podem-se visualizar três situações previstas. A personagem: 1) tem o nome diferente do autor; 2) não tem nome; ou 3) tem o mesmo nome do autor. E na primeira linha vertical, o pacto pode ser: 1) romanesco; 2) ausente; ou 3) autobiográfico. Todos esses critérios, ao serem articulados, geram

¹⁹¹ LEJEUNE, 2008, p. 19.

¹⁹² Ibid., p. 22.

¹⁹³ Ibid., p. 24.

¹⁹⁴ Ibid., p. 28.

diferentes combinações, excluindo-se as “casas” em cinza, as quais podem indicar inexistência ou incompatibilidade entre os elementos.

Quando o nome da personagem é diferente do nome do autor duas combinações são possíveis: 1a romance e 1b romance. Em ambos os casos, exclui-se a possibilidade de autobiografia, pois não há identidade entre autor-narrador-personagem.

Quando o nome da personagem não é referido são possíveis todas as combinações: 2a romance, 2b indeterminado e 2c autobiografia. Segundo Lejeune, esse é o caso mais complexo, pois tudo depende do pacto feito pelo autor. No primeiro – 2a romance –, a natureza fictícia do livro é indicada na capa ou na página de rosto. No segundo – 2b indeterminado –, a indeterminação é total, pois o personagem não tem nome e o autor não firma pacto algum com o leitor. No último caso – 2c autobiográfico –, o personagem não tem nome, mas o autor declara-se explicitamente idêntico ao narrador e logo ao personagem.

Por fim, quando o nome da personagem é idêntico ao nome do autor, exclui-se a possibilidade de um pacto romanesco. No caso “3a autobiografia”, o autor não estabelece nenhum pacto explícito com o leitor, mas se pode constatar a identidade autor-narrador-personagem através de outros meios, como o título. Já na combinação “3b autobiográfico”, que é o mais comum, não há dificuldade nenhuma em estabelecer o gênero, sendo o nome da personagem igual ao do autor e o pacto autobiográfico.

3.2.1 Distinção entre autobiografia e romance autobiográfico

Conforme percebemos pelo estudo de Philippe Lejeune acerca da autobiografia, o autor pretende sistematizar todas as ocorrências possíveis do gênero, distinguindo-o de outros pertencentes à literatura confessional e também do romance autobiográfico. No entanto, na modernidade, o estabelecimento de limites exatos entre autobiografia e romance autobiográfico tornou-se complexo.

No intuito de escapar dessa problemática, Lejeune assim define romance autobiográfico: “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de

suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la”.¹⁹⁵ Nesse sentido, o romance autobiográfico, definido por seu conteúdo, engloba diferentes tipos de narrativa, desde aquelas escritas em primeira pessoa (identidade entre narrador e personagem) até narrativas em terceira pessoa, chamadas “impessoais”.

Desse modo, podemos dizer que o romance autobiográfico comporta graus, diferente da autobiografia. Nele a suposta semelhança entre autor e personagem pode variar de um vago “ar de família” à quase transparência desta relação. Além disso, Lejeune apoia-se nos elementos paratextuais da narrativa para delimitar as fronteiras entre os dois. Dentre esses, o principal elemento para atestar o pacto autobiográfico é a assinatura do autor na capa do livro, coincidindo com o nome da personagem principal.

3.3 Um novo conceito: autoficção

Em 1977, Serge Doubrovsky, sentindo-se desafiado por Lejeune, decide preencher uma das “casas vazias” do quadro 2 – Relação Nome do personagem e Pacto estabelecido. Para isso ele escreve o romance, *Fils*, aliando o pacto romanescos ao emprego do próprio nome e criando o neologismo “autoficção”.

O conceito de autoficção é assim definido no livro:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer.¹⁹⁶

Tal conceito torna ainda mais indefinida a fronteira entre ficção e autobiografia, pois alia de maneira paradoxal, numa mesma palavra, duas formas de

¹⁹⁵ LEJEUNE, 2008, p. 25.

¹⁹⁶ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977, p. 10. (tradução nossa)

escrita que deveriam, em princípio, se excluir. Atualmente o termo, enquanto ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais, já se tornou corrente e vem sendo usado, segundo o próprio Doubrovsky, de forma indiscriminada.¹⁹⁷

Para que haja autoficção é necessário que os nomes do autor, narrador e personagem sejam idênticos e o texto deve ser lido como romance e não como recapitulação histórica. Segundo Phillippe Vilain, esse novo conceito seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”.¹⁹⁸

Além disso, outro aspecto importante na autoficção refere-se à linguagem, importando os espaços em branco, os quais quebram a continuidade discursiva e demonstram que a sintaxe tradicional não é mais possível. Assim, fazer autoficção não significa apenas narrar o desenrolar dos fatos, mas antes deformá-los, reformá-los por meio de artifícios. Nesse sentido, a autoficção pressupõe maior liberdade de criação, pois, aliado aos espaços em branco, o narrador pode escolher um determinado recorte ou recortes, ao contrário da autobiografia, em que se deve narrar toda uma trajetória, incluindo as origens.

3.4 A ilusão autobiográfica

Na tentativa de refletir sobre a diluição das fronteiras entre fato e ficção, autobiografia e romance, na atualidade, o crítico Wander Melo Miranda, ao estudar os textos de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, prefere discorrer sobre a “ilusão autobiográfica”, compreendendo a autobiografia como “um ato de discurso *literariamente* intencionado”.¹⁹⁹

Para o autor, interessa averiguar o que limita e define um texto como autobiográfico, se a vida concreta do autor ou a estrutura textual. Em ambos os casos os limites são bastante incertos, pois a escrita é, por si mesma, uma recriação

¹⁹⁷ FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: **Revista Criação & Crítica**. n.4, abr-2010, p. 91-102.

¹⁹⁸ VILAIN, Philippe *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92.

¹⁹⁹ MIRANDA, 1992, p. 25.

e não existem técnicas e procedimentos estilísticos próprios da autobiografia que a ficção não tenha incorporado, ou o seu contrário.

Assim, para Miranda, quando Lejeune cita o “pacto fantasmático”, no qual o leitor é convidado a interpretar determinados romances “não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor”²⁰⁰, embaralha-se ainda mais a tarefa de detectar a especificidade da autobiografia. Isso ocorre porque o pacto fantasmático torna-se uma forma indireta de pacto autobiográfico, não importando mais analisar qual seria o mais verdadeiro – romance ou autobiografia –, mas verificar, na relação entre os dois, a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico.

Para Wander Melo Miranda, o pacto fantasmático:

[...] ao realçar o desdobramento do autor em figuras e “personagens” diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como um *ser de papel*, e a da **autobiografia não como representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um eu exclusivo.**²⁰¹

Aliado a isso, a partir dos anos 60, conforme apresenta o autor ao citar o texto de Lejeune, *A autobiografia dos que não escrevem*²⁰², há uma mudança na situação clássica da autobiografia. Essa mudança decorre do surgimento de um novo gênero que consiste em relatos de vida de camponeses, operários, artesãos, prisioneiros, colhidos pelo gravador e publicados em formato de livro. O sujeito que redige e colhe tais relatos adota uma postura marcada pelo silêncio, deixando falar o saber do Outro.

O termo autobiografia, nessa situação, não seria o mais adequado, pois a narrativa é produzida a dois (que o termo auto- exclui) e o sujeito que conta sua vida faz isso de forma oral (que –grafia exclui). Assim, o mais simples e pertinente seria utilizar a expressão “relato de vida”, que nunca designou outro gênero e já é usado por quem pratica esse tipo de pesquisa. Além disso, segundo Lejeune, a expressão possui virtudes interdisciplinares, posto que designa, ao mesmo tempo, um terreno comum aos especialistas em ciências sociais e estudos literários, sem deixar de respeitar o contrato de verdade.

²⁰⁰ LEJEUNE, 2008, p. 43.

²⁰¹ MIRANDA, 1992, p. 38. (grifo nosso)

²⁰² LEJEUNE, Philippe. A autobiografia dos que não escrevem. In: _____. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

Outros termos mais modernos, como “escrita do eu” ou “escrita de si”, que começaram a ser utilizados por volta dos anos 80, também não definem bem esse novo gênero. Eles surgiram com o propósito de ampliar o campo de investigação do gênero autobiográfico, incluindo a ficção, a “verdadeira” literatura, e transformando o pacto de verdade em algo secundário.

Os relatos de vida dão “voz” aos que não a têm, aos excluídos e silenciados, mas, ao mesmo tempo, geram uma indeterminação em relação à autoria: o autor é quem conta ou quem sistematiza o que lhe foi narrado em forma de escrita? Desse modo, tais narrativas propiciam o questionamento em torno da unidade, que a noção de autor e personagem subentende na autobiografia.

Para Miranda, o cerne da questão autobiográfica reside nesse questionamento, conforme ele declara:

[...] o estatuto do autor de um texto autobiográfico não é determinado nem pelo “modelo” [quem conta], nem pelo “redator” [quem escreve], mesmo quando ambos perfazem uma única figura, já que o referido estatuto é, antes de mais nada, uma *forma* retórica existente para a representação ou dramatização do *sujeito*, para dá-lo como uma *unidade*.²⁰³

Nesse sentido, a autobiografia não passa de uma ilusão, de um discurso literariamente intencionado, visto a “impossibilidade inerente à linguagem de efetuar sem fraturas e disjunções a passagem do *eu* empírico ao *eu* textual”.²⁰⁴ A representação literária, enquanto elaboração linguística – uma das muitas formas de arte – opera um deslocamento, transformando a literatura em outra coisa, diversa da realidade empírica, que ali se encontra transfigurada.

3.5 Nur na Escuridão: inter-relações entre gêneros narrativos

Uma das questões mais frequentes em relação à obra literária repousa sobre a problemática da sua interpretação biográfica. Na narrativa em questão, os dados biográficos do autor, geralmente percebidos como de menor importância para a

²⁰³ MIRANDA, 1992, p. 40.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

compreensão da obra, ganham relevo, visto que se confundem com a própria história narrada.

Assim, em *Nur na escuridão*, poder-se-ia estabelecer diversos pontos de contato entre a narrativa e a história de vida do autor, Salim Miguel. Alguns desses pontos são facilmente identificáveis, como a correspondência entre os nomes dos pais: Yussef e Tamina Miguel. A referência a dados prossegue nos nomes dos irmãos – Fádua, Hend, Jorge, Sayde, Fauzi e Samir –, um deles inclusive é homenageado na folha de agradecimentos do livro: “Para JORGE, irmão muito querido, que sabia, mas não esperou para ler esta história”.

As referências espaciais e a cronologia de algumas datas também conferem com a biografia do autor. Salim Miguel nasceu na pequena cidade de Kfarssouron, no Líbano, mas emigrou para o Brasil com apenas três anos de idade juntamente com o restante de sua família. Em maio de 1927, a família desembarcou no Rio de Janeiro e, em 1928, mudou-se para o Estado de Santa Catarina, passando a residir permanentemente no Brasil.

Entretanto, mesmo que seja possível afirmar que a história narrada em *Nur na escuridão* seja idêntica a de Salim Miguel e sua família, o próprio narrador nos adverte, ao fazer referência a determinadas personagens da narrativa, do seu caráter de criação: “Aqui são eles e não são eles, transfigurados pela passagem do tempo, pela memória, pela imaginação”.²⁰⁵ Portanto, não são “reais”, mas representações dessa realidade, modificados ou transformados pelo olhar desse sujeito que organiza o relato.

Aliado a isso, *Nur na escuridão* apresenta, na capa e contracapa do livro, a inscrição “romance”. Referência paratextual que, mesmo não fazendo parte da narrativa, mantém uma relação muito próxima com essa, podendo inclusive influenciar sua leitura e recepção. No entanto, na aba esquerda, o livro é assim apresentado ao leitor:

Nur na escuridão conta a saga da família que veio do interior do Líbano e se estabeleceu em Santa Catarina. Salim Miguel, o filho mais velho de Youssef – e que tinha apenas três anos no desembarque tumultuado da Praça Mauá – comove o leitor neste **romance autobiográfico**.²⁰⁶

²⁰⁵ MIGUEL, 2004a, p. 198.

²⁰⁶ Ibid., aba esquerda. (grifo nosso).

As duas afirmações, mesmo que utilizem a palavra romance em comum, induzem o leitor a esperar tipos diferentes de texto. No primeiro caso, prevalece o sentido dado usualmente ao romance como ficção, isto é, como criação imaginária ou fantasiosa. Já no segundo caso, destaca-se a relação entre realidade e ficção e a dificuldade em estabelecer fronteiras precisas entre os dois.

Percebe-se claramente essa dificuldade no momento de apresentar ao leitor uma pequena biografia de Salim Miguel. Essa referência²⁰⁷ encontra-se na aba direita do livro e principia da seguinte forma: “Nascido em *Kfarssouroun*, no Líbano, Salim Miguel **era o menino de três anos** que desembarcou em 1927 no porto do Rio, junto com os pais, duas irmãs mais novas e um tio”.²⁰⁸ A expressão em negrito remete-nos ao início de *Nur na escuridão*, quando é relatado o episódio do desembarque de uma família no cais do Porto Mauá. Esta família é composta por seis pessoas, entre elas três adultos e três crianças, cujas identidades não são nomeadas, apenas suas idades e relações de parentesco. Os adultos (pai, mãe e um tio) estão na “faixa dos vinte anos” e as crianças: “a mais nova com menos de seis meses, o mais velho com pouco mais de três anos”.²⁰⁹

A problemática em torno da definição do gênero literário, no qual se poderia incluir *Nur na escuridão*, surge não apenas dessas indagações preliminares, mas, principalmente, a partir de aspectos estruturais da narrativa, os quais tornam essa tentativa ainda mais incerta. Entre eles, destaca-se a presença de um narrador em terceira pessoa, gerando um efeito de “estranhamento” num texto de nítido teor autobiográfico.

Essa questão, pontuada no segundo capítulo, configura-se como uma estratégia narrativa utilizada para melhor organizar o relato, visto que ele é composto por diferentes olhares. Nesse sentido, o uso da terceira pessoa facilita a estruturação da narrativa, tornando o texto verossímil, pois é possível reconstituir a perspectiva de outros membros da família.

Appel discorre sobre isso ao afirmar que Salim Miguel utilizou-se em *Nur* da terceira pessoa para criar o distanciamento narrativo, visto que ele, o autor, era também personagem do relato. Dessa forma, mesmo que o uso da terceira pessoa seja apenas aparente, ele conseguiu fugir do que era pessoal e familiar e

²⁰⁷ Tal referência não se encontra na edição de *Nur na escuridão* realizada pela editora Record.

²⁰⁸ MIGUEL, 2004, aba direita. (grifo nosso)

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

transformou a sua história em algo muito antigo: na narrativa de pessoas que emigram e convivem com esse conflito permanente de terem como referência dois mundos, duas culturas, duas línguas.²¹⁰ Auxilia igualmente na compreensão dessa questão um fragmento presente no primeiro livro de Salim Miguel, *Velhice e outros contos*: “Me imaginava na terceira pessoa, pois eu estava acompanhando as aventuras da pessoa que era eu, de fora”.²¹¹

Tal consciência física da narração, “de fora”, remete-nos ao poema *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, analisado por Antonio Candido no ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”²¹². Nesse ensaio o crítico analisa mais dois textos: *A idade do serrote*, de Murilo Mendes; e *Baú de ossos*, de Pedro Nava. Em todos eles há o acréscimo de elementos imaginários à realidade, como também a apresentação, no todo ou em parte, da realidade como se fosse produto da imaginação. Isso permite lê-los, apesar das diferenças, simultaneamente como recordação e invenção, como produto da memória e obra criativa.

No poema de Drummond, o sujeito lírico, ou como prefere Candido, o narrador poético vê-se de fora para dentro, operando um afastamento do seu eu presente. Ele focaliza o seu passado e da sua família, da sua cidade e da sua cultura, como se estivessem fora dele, causando um distanciamento que universaliza o que pareceria restrito e particular. Isso ocorre pelo fato do narrador utilizar-se de certa indeterminação entre a primeira e a terceira pessoa gramatical, pois o eu é ele, e o ele é eu, ou seja, os dois são o mesmo, mas podem afastar-se para observar de fora e de longe.

Candido destaca que nesse caso, a “experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo [...]”.²¹³ Será exatamente esse aspecto da obra de Drummond, a relação simultânea entre individualidade e alteridade, o que é próprio do Outro, que se entende como fundamental na obra de Salim Miguel, em especial no livro escolhido para análise.

A partir dessa mesma linha de reflexão, problematizar-se-á a questão em torno da forma literária de *Nur na escuridão*. Conforme afirmações anteriores, o livro

²¹⁰ APPEL In: CARDOZO, 2001.

²¹¹ MIGUEL, 2004b, p. 68.

²¹² CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.

²¹³ Ibid., p. 56.

de Salim apresenta alguns aspectos contraditórios, os quais geram uma indefinição em relação ao gênero. No entanto, o objetivo do trabalho orienta-se mais no sentido de tentar compreender essa narrativa do que classificá-la.

Pode-se afirmar que *Nur na escuridão* não pertence às formas: diário íntimo, confissões ou autorretrato, tanto pelo formato do texto, quanto pelo seu conteúdo. Primeiro, porque não há o registro diário do que ocorre com o narrador; segundo, porque o autor não pretende proclamar com sinceridade os erros que em vida cometeu para, assim, dar ao leitor um bom conselho; terceiro, o narrador não deseja dizer “quem é”, já que escrever é para ele um meio para melhor se conhecer.

Por outro lado, é possível estabelecer pontos de contato com outras formas narrativas, tais como a biografia, as memórias, a autobiografia, o romance autobiográfico, a autoficção e a própria ficção. No entanto, conforme destaca Carlos Reis e Maria Cristina M. Lopes, na literatura contemporânea, “há certa dificuldade em classificar os gêneros”, visto que “o ficcional se alimenta diretamente do histórico e do factual [e] o registro do romance se cruza com a biografia, com o diário e com a autobiografia”²¹⁴, para citar apenas alguns gêneros. Além disso, as memórias, a autobiografia e a biografia possuem características híbridas, que geram interpenetrações entre os gêneros.

A distinção estabelecida entre autobiografia e biografia não esclarece muito nossas dúvidas. Se a diferença entre as duas reside na relação entre o narrador e a personagem principal, sendo que na autobiografia essas instâncias são idênticas, enquanto que na biografia não há identidade entre quem narra e o protagonista, dir-se-ia que a narrativa de Salim Miguel aproxima-se da biografia. Isso porque se pode dizer que a personagem principal da história é a própria família Miguel e a função do narrador é contar e organizar a história desse grupo.

Entretanto, o caráter estritamente subjetivo do relato em *Nur na escuridão* destoa do que geralmente compreendemos como biografia, posto que o biógrafo não participa das ações, apenas tem a função de narrá-las. Nesse sentido, ele se aproxima do etnógrafo que recolhe e redige o relato dos que não têm voz, deixando falar o saber do Outro.

²¹⁴ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p. 189.

Philippe Lejeune²¹⁵ denomina esse tipo de narrativa de “autobiografia dos que não escrevem”, questionando os parâmetros da autobiografia clássica. O que se percebe a partir dessas narrativas é um questionamento em relação à autoria. Quem é o autor de tais relatos de vida, o sujeito que conta ou aquele que escreve? Desse modo, tais textos problematizam a questão em torno da unidade, que a noção de autor e personagem subentende na autobiografia.

Em ambos os casos, tanto o etnógrafo quanto o biógrafo não fazem parte das ações, tendo por função apenas narrá-las. Eles possuem como marca o silêncio dos que calam para dar voz ao saber de um Outro ou Outros. Nesse sentido, as formas em destaque parecem refletir bem o que ocorre na narrativa de Salim Miguel.

Conforme se destacou no segundo capítulo, o narrador se apresenta como uma figura deslocada em relação à história que narra e isso decorre da sua condição migrante. Desse modo, ele passa a contar o relato dos outros na terceira pessoa, cedendo à palavra aos distintos membros da família e narrando a partir da perspectiva deles os fatos passados. Sua função é de organizar essas diferentes vozes narrativas num todo estruturado e compreensível.

O deslocamento e a distância desse narrador assemelham-se, dessa forma, ao deslocamento do próprio biógrafo e do etnógrafo em relação aos relatos que organizam. Se no caso do etnógrafo o Outro está excluído do sistema, pois não pertence ao grupo dominante, no caso do biógrafo, o Outro geralmente é uma personalidade importante que lhe confere, ou não, o direito de narrar sua trajetória de vida. Em *Nur na escuridão* isso não ocorre exatamente dessa maneira, mas há uma espécie de interdito.

Ricardo Piglia²¹⁶ destaca que nos textos memorialistas da contemporaneidade haveria algo como um impasse, uma impossibilidade de dizer, que faz com que o narrador recorra a um Outro. Sua sexta proposta para o próximo milênio seria o deslocamento e a distância, valores que possibilitariam uma enunciação diferenciada, feita a partir da margem.

Dessa forma, se a biografia e os relatos de vida destacam a presença desse Outro, a forma memorialística permite que aquilo que se conta não seja mera informação e tenha a forma da experiência. O resultado seria um texto, ao mesmo tempo, próprio e alheio, pessoal e comunitário.

²¹⁵ LEJEUNE, 2008.

²¹⁶ PIGLIA, 2001.

O livro de Salim Miguel, nesse sentido, contém também traços do gênero memórias, pois apresenta ao leitor, de forma subjetiva, a saga de uma família de imigrantes libaneses, ou seja, o foco não é a história de uma individualidade, mas de toda uma família. A narrativa de vida do narrador-autor é contaminada pelos acontecimentos testemunhados e ouvidos.

Aliado a isso, conforme destaca George May²¹⁷, nas memórias o ficcionista muitas vezes recorre a documentos como cartas, diários, jornais, para auxiliar a lembrança, persuadindo melhor, dessa forma, o leitor sobre a verdade do que relata. Em *Nur na escuridão* o documento que auxilia o narrador a recompor o quadro fragmentado da história dessa família é a autobiografia paterna, conforme ele destaca:

Se a dúvida permanece irresolvida, sem esclarecimentos convincentes, alguns episódios se fecham, ajudam a (re)compor o quadro, se não de conhecimento próprio ao menos ouvidos, vezes sem conta, em parte, dos pais e da Autobiografia.²¹⁸

Assim, se o fato das memórias diferenciarem-se da autobiografia pelo assunto tratado, que naquelas não é a vida individual, a história de uma personalidade, mas os acontecimentos vistos ou escutados, a interpenetração dessas duas formas é bastante comum. Isso ocorre visto a “impossibilidade da narrativa [autobiográfica] restringir-se exclusivamente à focalização do *eu* que narra”, pois este, no processo de retrospectão, “olha não apenas para si e para outros *eus* que com ele interagiram, e com os quais estabeleceu relações recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico”.²¹⁹ Nesse sentido, buscar-se-á estabelecer também pontos de contato entre o gênero autobiográfico e a narrativa em análise.

Conforme destaca Miranda, a suposta diferença entre memórias e autobiografia, ou seja, o assunto tratado, não delimita muito bem as fronteiras entre os dois gêneros. Como exemplo basta lembrarmos de um escritor como Graciliano Ramos, que em suas duas obras autobiográficas – *Infância* e *Memórias do Cárcere* –, desliza do que é pessoal para o comunitário, focalizando diferentes tipos humanos.

²¹⁷ MAY, *apud* REMÉDIOS, 1997.

²¹⁸ MIGUEL, 2004a, p. 167.

²¹⁹ MIRANDA, 1992, p. 37.

Se o assunto tratado, a vida individual de um sujeito real, não é critério suficiente para delimitar a autobiografia, Lejeune recorre a mais três condições: forma da linguagem (narrativa em prosa); identidade entre autor e narrador; e posição do narrador (perspectiva retrospectiva e identidade entre narrador e personagem).

Nur na escuridão é uma narrativa em prosa escrita de forma retrospectiva e nela pode-se supor a identidade entre autor, narrador e uma das personagens do relato, o filho mais velho de Yussef. No entanto, ele não é a personagem principal, visto que esta última corresponde à família Miguel como um todo. Será exatamente esse aspecto da obra em análise que destoará da compreensão habitual de autobiografia, pois a história central não gira em torno de um indivíduo, de um “eu”, mas de um grupo de pessoas, unidos por fortes laços de parentesco e convivência.

Além disso, a narrativa é escrita predominantemente na terceira pessoa, destoando do que geralmente se compreende como uma escrita autobiográfica. Entretanto, como afirma Lejeune, a identidade entre autor-narrador-personagem pode ser estabelecida de outras formas que não as relacionadas à categoria gramatical. O estabelecimento dessa identidade poderia ser encontrada, por exemplo, no título, numa seção inicial, ou pela igualdade de nomes entre autor, narrador e personagem. Para o autor, é “no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa”.²²⁰ Dessa forma, podemos dizer que a narrativa apresenta traços autobiográficos, pois essa igualdade de nomes aparece de forma explícita em um dos trechos do livro:

Na autobiografia, sob o título de *O nome real*, o pai faz questão de gravar o acontecido:

“Acho que quem ler isto me acusará de mentir ou exagerar.

Mas volto a jurar, por tudo que é mais sagrado, que tudo se passou exatamente dessa forma.

Três meses após nosso casamento, um feriado depois do almoço, coloquei meu travesseiro sobre a esteira no meio da casa e recostei-me para fazer a sesta. O sono venceu-me e dormi. Sonhei.

Vi um ancião venerável entrar em minha casa. Sua idade, cerca de oitenta anos. Alto e elegante, o rosto fulgurava como de um jovem. Tinha barba alva como a neve do Líbano. O aspecto era o de um santo. Chamou-me pelo nome:

Yussef!

Que desejas, senhor?

Tua esposa está grávida e dará à luz a um menino, ao qual chamará de **Salim**.²²¹

²²⁰ LEJEUNE, 2008, p. 22.

²²¹ MIGUEL, 2004a, p. 51. (grifo nosso)

Como se pode observar o nome da personagem do primogênito de Yussef Miguel coincide com o nome do autor do livro: Salim Miguel. Tal aspecto, conforme destaca o crítico francês, seria um atestado do pacto autobiográfico, espécie de contrato entre autor e leitor. Contudo, na capa e contracapa do livro encontra-se a inscrição “Romance” logo abaixo do título, estabelecendo com o leitor um outro pacto, no caso o romanesco.

A partir desse impasse poder-se-ia relacionar a obra em destaque também com outras duas formas: o romance autobiográfico, a autoficção. O romance autobiográfico englobaria todas as narrativas em que o leitor pode ter razões de suspeitar que haja identidade entre autor e personagem, englobando tanto as escritas em primeira pessoa (identidade narrador e personagem) quanto em terceira pessoa, chamadas impessoais.

Já a autoficção estabelece que os nomes do autor, narrador e personagem sejam idênticos e que o texto seja lido enquanto romance, pois não se acredita mais “numa verdade literal, [...] num discurso histórico coerente que se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”.²²² Assim, importam os espaços em branco e a deformação ou reformulação dos fatos por meio de alguns artifícios.

No entanto, essas duas formas apresentadas, romance autobiográfico e autoficção, mesmo que “pareçam” definir bem a narrativa de Salim Miguel, estão ligadas, desde os seus próprios nomes, ao ficcional. Sobre isso importa destacar o pensamento do crítico Wander Melo Miranda. Para ele a linguagem não permite que se efetue sem disjunções ou fraturas a passagem do “eu empírico” ao “eu textual”. Isso significa que o principal objetivo das formas pertencentes ao gênero autobiográfico, qual seja a fidelidade ao referente, não passa de uma ilusão. Baseado nisso, o crítico propõe o conceito de “ilusão autobiográfica”, pois compreende que a autobiografia é, em suma, um “ato de discurso literariamente intencionado”.

O narrador de *Nur na escuridão* reflete sobre isso ao destacar, no seu processo composicional, a recriação ou reelaboração do “real”:

²²² VILAIN *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92.

Diferente dos demais personagens que compõem o universo de Biguaçu, a partir de determinado momento a figura de João Dedinho torna-se mítica. Continua sendo real e passa por mutações. Começa, num processo complexo de reelaboração, a ser ficcionalmente trabalhada, instigando sempre, mas sem se presentificar conforme devia. Ou não? Real e mítica, como quase tudo que diz respeito a Biguaçu. De que modo delimitar um João Dedinho do(s) outro(s) João Dedinho? Qual o mais verdadeiro, difícil determinar. Por vezes fica a impressão de que a verdade real é menos significativa do que a elaborada como outra verdade. Assim, unem-se fatos que se justapõem e complementam. Forjando uma trama inextricável.²²³

Assim, o narrador de *Nur na escuridão* ao transpor para o papel a figura de João Dedinho, como acontece com as demais personagens da história, realiza um trabalho de reelaboração ficcional. Nesse processo, torna-se difícil delimitar o que é real, o que é criação, pois o(s) outro(s) João Dedinho parece(m) mais verdadeiros que o primeiro.

Pode-se perceber, a partir disso, que o livro caracteriza-se pelo jogo entre memória e imaginação, “realidade” e ficção. Nesse sentido, a recuperação do passado é atravessada pela invenção, que preenche os “vácuos” existentes entre a memória e a sua lembrança:

Pois foi em São Pedro da Alcântara, quando a cidadezinha completava cem anos, que a família Miguel acabou por se estabelecer. O fato permanece controverso. Logo ali? Por mais que os pais quisessem explicar, por mais que os filhos pesquisassem, não conseguiam uma razão lógica que os satisfizesse. Quais os motivos da escolha; de que maneira Yussef tomara conhecimento da localidade escondida, perdida num desvão; será porque ali não havia outra loja de nenhum patrício; e as que existiam, de alemães, não eram satisfatórias; houve alguma indicação, orientação? Talvez.²²⁴

Nesse processo, a dúvida é uma constante, pois o sujeito que rememora não tem certeza sobre o que relembra. Tanto que um capítulo do livro possui como título *Opção*, em que é dado ao leitor escolher entre duas versões diferentes sobre a decisão de emigrar para o Brasil. Na autobiografia paterna a decisão havia sido tomada ainda no Líbano. Já na segunda versão, o tio materno, Hanna, em razão de uma oftalmia, é impedido de prosseguir viagem até o México. A família é obrigada a permanecer durante longo tempo em Marselha na França, esperando sua melhora. Por fim, temerosos de serem deportados ao chegarem ao destino programado, decidem mudar a rota e seguir para o Brasil. Essa segunda versão é a que prevalece e ganha “foros de verdade”, conforme esclarece o narrador:

²²³ MIGUEL, 2004a, p. 227-228.

²²⁴ *Ibid.*, p. 96.

Se bem que os dados não deixem qualquer resquício de dúvida, embora a versão do pai, em sua autobiografia *Minha Vida*, seja a real, durante décadas outra versão foi inculcada na mente dos filhos. É a que acaba por prevalecer, mantém-se presente, ganha foros de verdade. Recusa ceder o lugar que lhe cabe na história e no seio da família.²²⁵

Muitas vezes o que lhe chega nem é memória própria, mas alheia, que se incorpora a sua de forma irremediável, causando dúvidas em relação a sua lembrança:

Agora adulto, ouvindo a mãe, será que a figura do médico que visualizava envolto em macarrão era real, ou imagem construída a partir das conversas maternas, mãe que jamais conseguira desvincular o médico do macarrão, o navio do macarrão, o próprio mar do macarrão.²²⁶

Para Ecléa Bosi, “muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros”. Mas com o passar do tempo, essas lembranças “passam a ter uma *história* dentro da gente”. As pessoas, nesse processo, enriquecem essas recordações com suas próprias experiências, formando algo tão homogêneo, que seria impossível imaginá-las como pertencentes a outrem. Essa incorporação, muitas vezes involuntária, leva a pensar no “lastro comunitário de que nos servimos para constituir o que é mais individual”.²²⁷

A partir da apresentação e análise dessas diferentes formas narrativas e seus possíveis pontos de contato ou exclusão com a narrativa de Salim Miguel pode-se afirmar que *Nur na escuridão* é sem dúvida uma narrativa em que se percebe a expressão de um eu, ao mesmo tempo individual e coletivo, pois aliada à experiência pessoal, filtro de tudo, ouve-se a voz do Outro. Contudo, trata-se de um eu reinventado, recriado, enfim, ficcionalizado, ao qual se incorporam fragmentos familiares, principalmente os ligados à imigração. O sujeito que organiza o relato e rememora acontecimentos passados da sua família e da sua própria vida é marcado pela sua condição migrante de “transplantado”, de deslocado, conforme destaca o trecho: “1927: estão prontos para a grande aventura do transplante”.²²⁸

²²⁵ Ibid., p. 61.

²²⁶ Ibid., p. 75.

²²⁷ BOSI, Ecléa. 1994, p. 407.

²²⁸ MIGUEL, 2004a, p. 56.

Dessa forma, a escrita de Salim Miguel realiza um movimento análogo ao do narrador que se aproxima e se afasta do que relata ao mover-se por diferentes gêneros literários, como as memórias, a (auto)biografia e a ficção. Nídia Henriger, na tentativa de classificar o livro de Salim Miguel, destaca que: “Nur é uma original biografia romanceada de base autobiográfica”.²²⁹ Assim, o foco de interesse da presente análise não recai classificação da obra de Salim Miguel em um determinado gênero literário, mas antes na compreensão de o porquê do inter-relacionamento dessas diferentes formas.

Pressupõe-se que a travessia entre esses diferentes gêneros literários é a expressão da movência entre dois mundos distintos, o Oriente e o Ocidente, característica da escrita migrante. Conforme se percebe nos dois trechos abaixo, em que a personagem sente-se “diferente”, porque não se reconhece enquanto árabe e nem como brasileiro, estando, dessa forma, à deriva entre duas referências culturais:

O filho assiste às conversas, tem interesse em saber mais, embora se sinta constrangido quando reclamam, então veio do Líbano, começou aprendendo árabe e agora não entende uma frase do idioma de seus antepassados [...]. E fica pensando como tudo é estranho, **me vejo e não me vejo aqui** [...]. Por vezes sente-se alijado, um intruso, quando começam a conversar só em árabe.²³⁰

Não faz muito a família chegou a Biguaçu. [...] São vistos com estranheza pelos demais, têm nomes exóticos, falam arrevesado, faltam-lhe palavras, se envergonham de dizê-las num arremedo de português e árabe. Passam a tudo fazer para serem aceitos e se integrar naquele mundo. Todos recusam ser diferentes dos demais [...].²³¹

A questão da alteridade, da condição de ser Outro, perpassa toda a narrativa de Salim Miguel e permite vislumbrar algumas possibilidades de leitura. Entre elas destaca-se a constante ambivalência ou dualidade presente na narrativa: eu/outro; luz/escuridão; lembrar/esquecer; passado/presente; árabe/brasileiro. Nesse contexto, a escrita constitui-se no espaço por excelência da travessia desse sujeito narrativo entre seus dois mundos de referência: Oriente e Ocidente.

Assim, em *Nur na escuridão* cria-se um espaço narrativo híbrido propício à reconstrução da memória e à (re)invenção de um eu fragmentado, em trânsito

²²⁹ HERINGER, Nídia, s/ano, p. 12.

²³⁰ MIGUEL, 2004a, p. 21-22.

²³¹ Ibid., p. 185.

permanente entre duas culturas e duas línguas. Em suma, a narrativa de Salim Miguel é a expressão da movência entre dois mundos distintos, movência geográfica, cultural e de gênero que marca a escrita migrante desse sujeito que se sente “transplantado”, isto é, deslocado e “fora de lugar”.

CONCLUSÃO

O tempo escorre como areia entre os dedos e nada se pode fazer para retê-lo. Essa consciência física da passagem do tempo levou a humanidade a criar mecanismos capazes de preservar nem que seja um instante, um pequeno momento considerado importante. Tais mecanismos são formas encontradas pelo homem para se autopreservar, para reter e prolongar uma existência que, sabidamente, é finita e breve.

Pegadas na areia do tempo, essa é a visão que Salim Miguel tem sobre a vida, conforme se percebe no fragmento de um dos seus livros:

O pai se lembrou de um poema que lera há muito, de quem não recordava, um verso lhe veio por inteiro, pegadas na areia do tempo. Pensou, pegadas na areia do tempo – isto somos nós. Pensou: ou nem isto. Pensou, logo vem uma onda – e nada sobra. Pensou: sumido o corpo, sumida a sombra, sumida a marca – tudo sumido.²³²

Por isso, o profundo interesse do autor em temas como a velhice e a morte, símbolos maiores da perenidade da existência.

Se a vida é finita, como pegadas na areia, resta ao homem conservá-la por meio da “retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento”²³³, ou melhor, apagar-se-ia com a força das águas do mar junto à praia. Como enuncia uma das epígrafes do livro, retirada de um poema de Cruz e Sousa:

Quando a onda dos desejos inquietantes
Que do peito transborda
Morrer, enfim, nas amplitões distantes,
Recorda-te, recorda...

²³² MIGUEL, Salim. **As areias do tempo**. São Paulo: Global, 1988, p. 37.

²³³ GAGNEBIN, 2007, p. 03.

A partir desse mote inicial, pode-se relacionar a ideia presente no poema com a narrativa de Salim Miguel, qual seja a memória como última alternativa para que os desejos, sentimentos e sonhos, que acompanharam essa família de imigrantes desde a saída de sua terra natal, não sejam esquecidos.

Entretanto, essa retomada salvadora do passado, na contemporaneidade, não pode mais ocorrer como na tradição clássica, visto a impossibilidade de se narrar a experiência de forma plena. Isso ocorre mesmo que o narrador guarde resquícios daqueles tipos idealizados por Benjamin: o lavrador e o marinheiro mercante, como é o caso do narrador de *Nur na escuridão*.

Agora, a alternativa que lhe resta é recolher os resquícios de uma história e organizá-los de modo a formar um todo compreensível, embora fragmentado. Nessa tarefa, é necessário recorrer a um Outro ou Outros – diferentes personagens e perspectivas narrativas – para narrar o que não se consegue ou não se tem autoridade para enunciar, posto que muitas das vivências descritas não pertencem exclusivamente a ele. Desse modo, o que se conta não se transforma em mera informação, mas ganha a forma da experiência, que no caso de *Nur* seria a experiência singular de se estar entre duas culturas, duas línguas, duas visões de mundo (Oriente/Ocidente).

Assim, Salim Miguel, ao explorar a experiência da migração na vivência de personagens deslocados de seus referenciais de origem, institui um espaço de enunciação da voz do Outro, que se faz ouvir através do resgate das memórias familiares convertidas em matéria literária. Nesse sentido, “o trabalho literário” constitui-se em “uma das vias de recuperação e registro dessas vozes, expressão de tantas memórias, palavras soltas, tradução de vidas, vidas traduzidas, luta contra a morte e o silêncio”.²³⁴

Nesse processo, o narrador de *Nur* constrói um texto ambigualmente próprio e alheio, pessoal e comunitário, pois está simultaneamente envolvido e distanciado, deslocado enquanto mediador do próprio discurso. Tudo isso porque, como ele mesmo enuncia: “Por vezes, o que nos chega nem é memória vivida, é memória de outrem que se nos incorpora reconstituída – e passa a ser nossa. Simulacros apenas? Quem sabe!”.²³⁵

²³⁴ CURY, 2006a, p. 30

²³⁵ MIGUEL, 2004a, p. 166.

Desse modo, mesmo que seja possível afirmar que a história narrada em *Nur na escuridão* seja idêntica a do autor e sua família, o narrador, ao fazer referência a determinadas personagens, nos adverte do caráter ficcional do relato: “Aqui são eles e não são eles, transfigurados pela passagem do tempo, pela memória, pela imaginação”.²³⁶ Portanto, não são “reais”, mas representações dessa realidade, modificados ou transformados pelo olhar desse sujeito que organiza o relato.

Tais estratégias narrativas, aliadas à utilização de um narrador em terceira pessoa num texto de nítido teor autobiográfico, transformaram a história de vida e familiar de Salim Miguel em algo mais universal: na narrativa de pessoas que emigram e convivem com esse conflito permanente de terem como referência dois mundos, duas culturas, duas línguas. Nesse caso, a “experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo [...]”.²³⁷

O livro de Salim Miguel constitui-se, dessa forma, numa construção narrativa híbrida, deslizando por diferentes gêneros narrativos como a autobiografia, a ficção, as memórias e a biografia. No entanto, o objetivo do trabalho orienta-se mais no sentido de tentar compreender essa narrativa do que classificá-la em um gênero específico, visto a dificuldade, na contemporaneidade, em realizar tal empreendimento.

Assim, pode-se afirmar que *Nur na escuridão* é sem dúvida uma narrativa em que se percebe a expressão de um eu, ao mesmo tempo individual e coletivo, pois aliada à experiência pessoal, filtro de tudo, ouve-se a voz do Outro. Contudo, trata-se de um eu reinventado, recriado, enfim, ficcionalizado, ao qual se incorporam fragmentos familiares, principalmente os ligados à imigração.

A escrita de Salim Miguel realiza, assim, um movimento análogo ao do narrador que se aproxima e se afasta do que relata ao mover-se por diferentes gêneros literários. Travessia essa que também é a expressão da movência entre dois mundos distintos, o Oriente e o Ocidente, característica da escrita migrante.

²³⁶ Ibid., p. 198.

²³⁷ Ibid., p. 56.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Sara Freire Simões de. **(Des)Orientes no Brasil: visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira**. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Literatura / Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. UnB Brasília, 2007.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Móbile da memória. In: _____. **Enigma e comentário: ensaio sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006

BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1971. (Coleção Novas Perspectivas de Comunicação)

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas: Pontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glúcia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.

CARDOZO, Flávio José (Org.). **Salim na claridade**: 24 depoimentos sobre o escritor, jornalista e animador cultural Salim Miguel em seus 50 anos de atividade literária. Florianópolis: FCC edições, 2001.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CURY, Maria Zilda F. Memórias da imigração. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó, SC: Argos, 2006a.

_____. Uma luz na escuridão: imigração e memória. In: _____. (Org.) **Literatura e imigrantes**: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, POS-LIT; Rio Grande: Fundação Universidade de Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006b.

Dicionário de termos literários Carlos Ceia. Versão online: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_confessional.htm

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: **Revista Criação & Crítica**. n.4, abr-2010, p.91-102.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.

HACQUARD, Georges. **Dicionário das mitologias grega e romana**. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Asa, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HERINGER, Nídia. Rastros de viagem: o olhar e a memória. In: **Revista Letras de Hoje**, Ed. Especial. PUCRS, nº 2, s/ano. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/fale/article/viewFile/639/468>>. Acesso em: 15 set. 2010.

HOHLFELDT, Antônio. **A literatura catarinense em busca da identidade**: o conto. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. (Coleção Santa Catarina)

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 10ª ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios)

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional**: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. São Paulo: UNESP, 2001

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2000.

MIGUEL, Salim. **As areias do tempo**. São Paulo: Global, 1988.

_____. **Nur na escuridão**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Top Books, 2004a.

_____. **Velhice e outros contos**. 3ª ed. Tubarão: Ed. Unisul, 2004b.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milênio. In: **Margens/Margenes**: Caderno de cultura. n.2, out. 2001. Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p.189.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: _____. (Org.). **Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.9.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward. **Fora do lugar**: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Daniela Silva da. Maksuna brasileira: uma colcha de retalhos. In: Semana de Letras, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos do evento realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nos dias 14 a 16 de setembro**, Porto Alegre: PUCRS, 2005, disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanalettras/Artigos%20e%20Notas_PDF/Daniela%20Silva%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 30 Ago. 2010.
SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991.

VASSALO, Lígia. Tecendo o romance. In: **Revista Ipotesi**: revista de estudos literários. v.5, nº1, 2001.

ANEXO 1

Bibliografia do autor

- 1951 – *Velhice e outros contos*. Ed. Sul, Florianópolis;
- 1953 – *Alguma gente* (histórias). Ed. Sul, Florianópolis;
- 1954 – *Contistas novos de Santa Catarina*;
- 1955 – *Rede* (romance). Ed. Sul, Florianópolis;
- 1973 – *O primeiro gosto* (contos). Ed. Movimento, Porto Alegre;
- 1979 – *A morte do Tenente e outras mortes* (contos). Ed. Antares, RJ;
- 1984 – *A voz submersa* (romance). Ed. Global, SP;
- 1985 – *Dez contos escolhidos*. Ed. Horizonte, Brasília;
- 1986 – *O castelo de Frankenstein v.1* (anotações sobre autores e livros). Ed. Lunardelli/UFSC, Florianópolis;
- 1987 – *A vida breve de Sezefredo das Neves* (romance ou biografia imaginária). Ed. Tchê, Porto Alegre;
- 1988 – *As areias do tempo* (contos). Ed. Global, SP;
- 1990 – *O castelo de Frankenstein v.2* (anotações sobre autores e livros). Ed. Lunardelli/UFSC, Florianópolis;
- 1994 – *As várias faces* (novela). Ed. Movimento, Porto Alegre;
- 1994 – *Primeiro de abril, narrativas da cadeia* (romance). Ed. José Olympio, RJ;
- 1995 – *As desquitadas de Florianópolis* (contos). Ed. Rio Fundo, RJ;
- 1997 – *Onze de Biguaçu mais um* (contos). Ed. Insular, Florianópolis;
- 1998 – *Variações sobre o livro* (ensaios). EdUFSCAR, São Carlos;
- 1998 – *As confissões prematuras* (novela). Ed. Letras Contemporâneas, Florianópolis;
- 1999 – *Nur na escuridão* (romance). Ed. Top books, RJ;
- 2000 – *Apontamentos sobre meu escrever*. Ed. Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, Florianópolis;
- 2001 – *Eu e as Corruíras* (crônicas). Ed. Insular, Florianópolis;
- 2002 – *Aproximações: leituras e anotações, anotações sobre livros* (ensaio). Ed. Letras Contemporâneas, Florianópolis;
- 2002 – *Memória de editor, com Eglê Malheiros*. Ed. Memória do Livro, Florianópolis;

- 2003 – *Estrangeiros: releituras*. Ed. Letras Contemporâneas, Florianópolis;
- 2004 – *Gente da terra: perfis*. Ed. Lunardelli, Florianópolis;
- 2004 – *Mare nostrum, romance desmontável*. Ed. Record, RJ;
- 2005 – *Cartas D'África e alguma poesia* (org.). Ed. ABL/Top books, RJ;
- 2007 – *O sabor da fome* (contos). Ed. Record, RJ;
- 2008 – *Minhas memórias de escritores*. Ed. Unisul, Tubarão, SC;
- 2008 – *Jornada com Rupert* (romance). Ed. Record, RJ;
- 2009 – *Os melhores contos de Salim Miguel*. Global Editora, SP.