

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

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

**VIVER E CONTAR:
“ESPAÇO AUTOFICCIONAL” COMO LUGAR DE ENCONTRO NA
OBRA DE SALIM MIGUEL**

**Santa Maria, RS
2018**

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

**VIVER E CONTAR:
“ESPAÇO AUTOFICCIONAL” COMO LUGAR DE ENCONTRO NA OBRA DE
SALIM MIGUEL**

Tese apresentada ao Curso 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 Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

**Santa Maria, RS
2018**

Silva, Ana Cláudia de Oliveira da
VIVER E CONTAR: "ESPAÇO AUTOFICCIONAL" COMO LUGAR DE
ENCONTRO NA OBRA DE SALIM MIGUEL / Ana Cláudia de
Oliveira da Silva.- 2018.
290 p. ; 30 cm

Orientador: Pedro Brum Santos
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2018

1. Escrita de si 2. Autoficção 3. Figuração de si 4.
Colecionador 5. Salim Miguel I. Santos, Pedro Brum II.
Título.

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

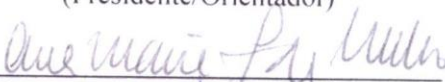
**VIVER E CONTAR:
“ESPAÇO AUTOFICCIONAL” COMO LUGAR DE ENCONTRO NA OBRA DE
SALIM MIGUEL**

Tese apresentada ao 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 título de **Doutora em Letras**.

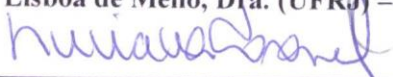
Aprovado em 01 de fevereiro de 2018:



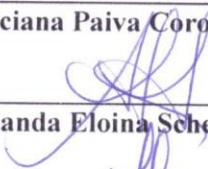
Pedro Brum Santos, Dr.
(Presidente/Orientador)



Ana Maria Lisboa de Mello, Dra. (UFRJ) – videoconferência



Luciana Paiva Coronel, Dra. (FURG)



Amanda Eloina Scherer, Dra. (UFSM)



Luciana Ferrari Montemezzo, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

Dedico este trabalho à minha família, em especial a duas pessoas: meu marido, o vinte primeiro dessas impressões de leitura, e meu pequeno Otávio, companheiro durante todo esse percurso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de forma especial, ao meu orientador, Prof. Pedro Brum Santos, por ter acreditado em minha disposição para aprender e pela compreensão e carinho com que sempre conduziu as orientações durante o doutorado e ao longo da minha formação como aluna de letras e pesquisadora. Professor, com certeza essas singelas palavras serão incapazes de expressar toda gratidão e admiração que sinto neste momento, em que uma etapa importante da minha vida acadêmica encerra-se: muito obrigada!

Aos membros da banca de qualificação e de defesa pela leitura atenta e pelas importantes contribuições para a sequência do trabalho. À professora Ana Maria Lisboa de Mello pela generosidade em emprestar-me alguns livros de seu acervo pessoal e pelas pertinentes questões propostas na qualificação e na defesa; à professora Luciana Paiva Coronel pelo olhar cuidadoso com o qual leu o trabalho e pelas palavras carinhosas de incentivo; à professora Amanda Eloina Scherer pelo interesse demonstrado em adentrar na área dos Estudos Literários e dar de si, do seu conhecimento sobre a linguagem e sobre a língua francesa, a fim de melhorar o texto; à professora Luciana Montemezzo, profissional admirável e que sabe como ninguém contagiar os seus alunos, pelo incentivo e pelo apreço demonstrado sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela oportunidade de crescimento pessoal e profissional. À secretaria do PPGL, nas pessoas da Fabrícia e da Helen, pelo apoio em todos os momentos desse processo.

Aos professores e colegas do Curso de Doutorado pelo conhecimento compartilhado. Em especial, ao Prof. André Soares Vieira pelo valioso aprendizado da cultura, da língua e da literatura francesa.

À Hemeroteca Digital Catarinense pela disponibilização da Coleção Eglê Malheiros & Salim Miguel, com textos originais, notas, artigos e matérias publicadas em jornais e revistas assinados por Salim Miguel e também sobre ele e a sua obra.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha pelo incentivo dado aos servidores, técnico-administrativos e docentes, para qualificarem-se de forma permanente. Aos colegas e à equipe diretiva do campus São Vicente do Sul pelo apoio institucional e pela valorização recebida como profissional. Aos antigos colegas da Reitoria pelo incentivo e pela amizade.

Aos colegas e professores do Curso de Letras Espanhol pela competência, companheirismo, angústias e risadas.

Ao meu pai, Valdori Oliveira da Silva, homem simples, honesto e um excelente contador de histórias, que, mesmo sem ter condições financeiras, me trazia livros e gibis para ler na infância. À minha mãe, Irlanda de Oliveira da Silva, mulher forte e trabalhadora incansável, que me ensinou, desde pequena, a persistir. Aos meus queridos irmãos que sempre acreditaram, provavelmente antes de mim mesma, nesta realização.

Ao meu marido com amor, Rafael Bald, por estar ao meu lado durante essa trajetória, por me ouvir e também saber ser ouvido, por ser um companheiro e um pai amoroso e participativo: sem você esse trabalho nunca seria concluído.

Ao meu querido filho, Otávio, por ter sido, desde a barriga, meu pequeno parceiro de vida.

Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica a la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras.

Octavio Paz

Há sempre alguma coisa do Salim Miguel na minha literatura que não é o Salim Miguel.

Salim Miguel

RESUMO

VIVER E CONTAR: “ESPAÇO AUTOFICCIONAL” COMO LUGAR DE ENCONTRO NA OBRA DE SALIM MIGUEL

AUTORA: Ana Cláudia de Oliveira da Silva

ORIENTADOR: Pedro Brum Santos

O presente trabalho consiste em um estudo da obra ficcional de Salim Miguel, centrado nas diferentes estratégias de figuração de si utilizadas com vistas a embaralhar as fronteiras entre vida e obra. Mais do que um gesto autobiográfico e/ou narcisista, esse apoio que o escritor busca em vestígios, rastros e fragmentos do seu próprio passado para criar ficcionalmente relaciona-se, de maneira fundamental, à sua concepção estético-literária: a ficção como recriação em outro universo, formado inteiramente por palavras, de uma dada experiência, conhecida ou vivida. A escrita literária caracteriza-se, assim, como uma espécie de entre-lugar, que possibilita a Salim Miguel um constante ir e vir entre a “realidade da vida” e a “realidade da ficção”, fenômenos os quais, em seu entender, fundem-se e confundem-se. No intuito de refletir sobre como isso se dá, selecionamos seis obras representativas: *A morte do tenente e outras mortes* (1979), *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (1987), *Primeiro de abril: narrativas da cadeia* (1994), *Onze de Biguaçu mais um* (1997), *Nur na escuridão* (1999) e *Reinvenção da Infância* (2009). Em tais narrativas, sobressaem-se aspectos que apontam para a necessidade premente de debater a presença incômoda do autor em seu texto, reativada, na contemporaneidade, pelos conceitos de autoficção, “retorno do autor” e “espaço biográfico”. A partir dessa perspectiva analítica, objetivamos discutir a criação de um “espaço autoficcional” na obra de Salim Miguel como lugar de encontro do ficcionista/coleccionador de histórias com a sua própria experiência e com o outro que comparte com ele um mesmo *habitat* social, constituindo-se, por fim, em lugar de recriação dessa experiência limiar entre o “ato de viver” e o “ato de contar”.

Palavras-Chave: Escrita de si. Autoficção. Figuração de si. Colecionador. Salim Miguel.

ABSTRACT

LIVE AND COUNT “AUTOFICTIONAL SPACE” AS MEETING PLACE IN THE WORK OF SALIM MIGUEL

AUTHOR: Ana Cláudia de Oliveira da Silva

ADVISOR: Pedro Brum Santos

The present work consists of a study of the fictional work of Salim Miguel, centered in the different figurative strategies used to blur the boundaries between life and work. More than an autobiographical and/or narcissistic gesture, this support that the writer seeks in vestiges, traces and fragments of his own past to create fictionally relates fundamentally to his aesthetic-literary conception: fiction as a re-creation in another universe, formed entirely by words, of an experience, known or lived. Literary writing is thus characterized as a kind of inter-place, which enables Salim Miguel to constantly come and go between the "reality of life" and the "reality of fiction", phenomena which, in his view, merge and become confused. In order to reflect on how this happens, were selected six representative works: *A morte do tenente e outras mortes* (1979), *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (1987), *Primeiro de abril: narrativas da cadeia* (1994), *Onze de Biguaçu mais um* (1997), *Nur na escuridão* (1999) and *Reinvenção da Infância* (2009). In such narratives, we identify these aspects that point to the urgent need to discuss the uncomfortable presence of the author in his text, reactivated in contemporary times by the concepts of self-fiction, "return of the author" and "biographical space". From this analytical perspective, the objective of this work is to discuss the creation of a "self-made space" in Salim Miguel's work as a meeting place of the fictionist/collector with his own experience and, also, a place of re-creation of this threshold experience between the "act of living" and the "counting act".

Keywords: Writing the self. Self-fiction. Figuration the self. Collector. Salim Miguel.

RESUMEN

VIVIR Y CONTAR: “ESPACIO AUTOFICCIONAL” COMO LUGAR DE ENCUENTRO EN LA OBRA DE SALIM MIGUEL

AUTORA: Ana Cláudia de Oliveira da Silva

ORIENTADOR: Pedro Brum Santos

El presente trabajo consiste en un estudio de la obra ficcional de Salim Miguel, centrado en las diferentes estrategias de figuración de sí utilizadas con vistas a mezclar las fronteras entre vida y obra. Más allá de un gesto autobiográfico y/o narcisista, ese apoyo que el novelista busca en vestigios, rastros y fragmentos de su propio pasado para crear ficcionalmente se relaciona, de manera fundamental, a su concepción estético literaria: la ficción como recreación en otro universo, formado enteramente por palabras, de una determinada experiencia, conocida o vivida. La escritura literaria se caracteriza, por consiguiente, como una especie de entre-lugar, que posibilita a Salim Miguel un constante ir y venir entre la “realidad de la vida” y la “realidad de la ficción”, fenómenos que, en su entendimiento, se funden y se confunden. A fin de reflexionar sobre cómo eso se da, seleccionamos seis obras representativas: *A morte do tenente e outras mortes* (1979), *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (1987), *Primeiro de abril: narrativas da cadeia* (1994), *Onze de Biguaçu mais um* (1997), *Nur na escuridão* (1999) e *Reinvenção da Infância* (2009). En tales narrativas, sobresalen aspectos que apuntan para la necesidad urgente de debatir la presencia incomoda del autor en su texto, reactivada, en la contemporaneidad, por los conceptos de autoficción, “retorno del autor”, y “espacio biográfico”. A partir de esa perspectiva analítica, objetivamos discutir la creación de un “espacio autoficcional” en la obra de Salim Miguel como lugar de encuentro del novelista/coleccionador de historias con su propia experiencia y con el otro que comparte con él un mismo *hábitat* social, de modo a constituirse, por fin, en lugar de recreación de esa experiencia umbral entre el “acto de vivir” y el “acto de contar”.

Palabras Clave: Escritura de sí. Autoficción. Figuración de sí. Coleccionador. Salim Miguel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Relação nome do personagem e pacto estabelecido	98
Figura 2 – Relação autor (A), narrador (N) e personagem (P) na autoficção.....	107
Figura 3 – Relação <i>Onze de Biguaçu mais um</i> e <i>Reinvenção da Infância</i>	195
Figura 4 – Imagem do manuscrito do texto intitulado “Dois minutos”	211
Figura 5 – Imagens dos cinco fragmentos presentes em <i>Reinvenção da infância</i>	212

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
ASME	<i>Apontamentos sobre meu escrever</i>
CAM	Círculo de Arte Moderna
CF v.2	<i>O castelo de Frankenstein</i>
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MTOM	<i>A morte do Tenente e outras mortes</i>
NE	<i>Nur na escuridão</i>
OBMU	<i>Onze de Biguaçu mais um</i>
PANC	<i>Primeiro de abril, narrativas da cadeia</i>
UBE-RJ	União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
VBSN	<i>A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta</i>
VOC	<i>Velhice e outros contos</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
1 VIVER E ESCREVER: PERCURSOS QUE SE RELACIONAM	31
1.1 APONTAMENTOS SOBRE O SEU ESCREVER.....	37
1.1.1 Algumas notas críticas sobre o seu escrever	39
1.1.2 Algumas notas sobre os seus livros	47
1.2 A FICÇÃO COMO RECRIAÇÃO: O PROJETO ESTÉTICO-LITERÁRIO DE SALIM MIGUEL.....	59
2 ESCRITA DE SI / ESCRITA DO OUTRO	65
2.1 ESCRITA DE SI: UM CAMPO DE INDEFINIÇÕES.....	72
2.1.1 A individualidade moderna e o papel da escrita de si	74
2.1.1.1 A autobiografia.....	77
2.1.1.2 O romance pessoal.....	85
2.1.1.3 O ensaio literário	88
2.1.2 Autobiografia, romance pessoal e ensaio literário: partes de uma forma híbrida ...	93
2.2 ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A AUTOFICÇÃO: A CRÍTICA DA ILUSÃO BIOGRÁFICA	94
2.2.1 França nos anos 1960/1970: nascimento do termo “autoficção”	102
2.2.2 Autoficção: uma aventura teórica.....	104
2.3 ESCRITA DO OUTRO: NOME PRÓPRIO E PACTO DE LEITURA EM TEXTOS AUTOFICCIONAIS.....	112
2.3.1 O debate teórico em contextos periféricos: hispano-americano e brasileiro	120
2.3.2 Diferentes figurações do autor Salim Miguel em seu texto.....	128
3 RELAÇÃO AUTOR/NARRADOR: O PAPEL DO COLECIONADOR DE HISTÓRIAS.....	135
3.1 A ARTE DE NARRAR: MODERNIDADE E EXPERIÊNCIA	136
3.1.1 O contador de estórias	140
3.1.2 O narrador romancista	145
3.1.3 O narrador jornalista.....	148
3.1.4 O autor como produtor	151
3.2 O COLECIONADOR DE HISTÓRIAS NA OBRA DE SALIM MIGUEL	155
3.2.1 O olhar descentrado do imigrante.....	160
3.2.2 Partícipe anônimo em seu “museu de sonhos”	167
4 COLOCAR-SE EM PALAVRAS: A AVENTURA SEM FIM DE SALIM MIGUEL	173
4.1 A MORTE DO TENENTE E OUTRAS MORTES	175
4.1.1 Representação disjuntiva da nação brasileira: tradição e modernidade	177
4.1.2 “Tou-lhe reconhecendo” – a presença do filho do seu Zé Miguel	186
4.2 ONZE DE BIGUAÇU MAIS UM E REINVENÇÃO DA INFÂNCIA.....	194
4.2.1 A reescrita obsessiva da infância: “ficções”	197

4.2.2 A construção de um “mito de escritor”	206
4.3 NUR NA ESCURIDÃO	215
4.3.1 A descoberta da América pelos imigrantes árabes.....	219
4.3.2 Recolha de memórias familiares: nur, nur, nur.....	224
4.3.2.1 Movência de gêneros literários: o eu em direção ao outro	230
4.4 A VIDA BREVE DE SEZEFREDO DAS NEVES, POETA.....	237
4.4.1 O escritor e o seu duplo.....	239
4.4.2 Um protótipo de poeta: a reconstrução discursiva do Grupo Sul	245
4.5 PRIMEIRO DE ABRIL: NARRATIVAS DA CADEIA.....	245
4.5.1 Narrar: dificuldade e necessidade	253
4.5.2 Performance de um corpo traumatizado	261
5. CONCLUSÃO	269
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277
ANEXO A	289

INTRODUÇÃO

A ninguém é dado abarcar num único instante a plenitude de seu passado. Nem a Shakespeare, que eu saiba, nem a mim, que fui seu herdeiro parcial, foi oferecido esse dom. A memória do homem não é uma soma; é uma desordem de possibilidades infinitas.

A memória de Shakespeare. Jorge Luis Borges.

Toda e qualquer leitura de um texto, seja ele literário, teórico ou informativo, pressupõe a existência de um diálogo entre duas instâncias, quem lê e aquilo que é lido. Nesse encontro/confronto do leitor com as palavras opera-se o “prazer do texto”, o qual nada mais é do que a reação plena do corpo à materialidade do objeto. Uma reação tão plena que, em determinadas circunstâncias, sentimos a necessidade de subverter a clausura corporal e expressar o prazer que sentimos naquele primeiro encontro.

Acredito que o trabalho de pesquisa em Letras seja essencialmente esse: procurar expressar, mesmo que, às vezes, de modo parcial ou imperfeito, “o lugar do nosso encontro” (ZUMTHOR, 2014) com aquele prazer inicial proporcionado pela leitura de um texto. No caso desta tese, esse diálogo prazeroso com a obra de Salim Miguel deu-se ainda na graduação, quando me interessei pelas relações entre literatura e imigração. Tal interesse, fruto do envolvimento em pesquisa sobre o romance histórico, levou-me até *Nur na escuridão* (NE, 2004a) e, posteriormente, ao sujeito Salim Miguel por detrás das palavras. Durante a leitura, vi, no menino de três anos, amedrontado diante do futuro incerto no país de destino, o escritor adulto que observa afetuosamente o seu passado familiar e encontra, na escrita e no embate com as palavras, um novo lar. Depois, embalada pela música que sai do gramofone do tenente adentrei no universo labiríntico de suas histórias, nos sonhos de juventude do filho mais velho de Yussef/José Miguel, nas frustrações do jovem intelectual metamorfoseado em poeta e na perplexidade do cidadão frente aos acontecimentos fatídicos daquele 01 de abril de 1964.

Percebi uma tênue linha a amarrar todas aquelas histórias, que não se reduz à biografia do escritor Salim Miguel, antes resulta da tarefa infinita e inalcançável do colecionador fascinado em contar/compartilhar histórias próprias e alheias. Assim, não espanta que criador e criatura geralmente confundam-se em sua obra, pois há uma espécie de entrega total do primeiro ao processo de montagem da segunda. Esse processo é composto, na visão do artista, de duas partes: primeiro, a satisfação do texto acabado, do “projeto intuído e sonhado, desesperadamente desejado”; depois, a necessidade torturante de “domar o texto sem lhe tirar a força intrínseca e a autenticidade [...], indispensável ao criador que não quer se contentar com pouco.” (RICCIARDI, 2009, p.63).

Desse embate entre o escritor e as palavras resultaram mais de 30 livros, entre contos, crônicas, romances, novelas, depoimentos e ensaios de crítica literária. No entanto, de forma paradoxal, tal proficuidade contrasta com a reiteração obsessiva dos mesmos temas: o tempo, a memória, a infância, a velhice, a morte, o inter-relacionamento conflituoso do ser humano. Esses fantasmas povoam o seu “museu de sonho”, permitindo vislumbrar, na produção narrativa do autor, a tentativa, sempre incompleta e provisória, de compreender os liames da vida humana. Para tal intento, parece questionar-se constantemente sobre a maneira de narrar, sobre como transmitir com relativa exatidão o que sente e pressente na sua relação com o Outro, sem diminuí-lo ou transformá-lo em mero artefato. Como colocar-se no lugar do próximo, para, dessa forma, insuflar-lhe “vida”, fazendo-o existir além da memória e da imaginação do seu criador. Tarefa árdua, com a qual Salim parece travar uma luta permanente, seja com a linguagem, no empenho em “domar” a palavra sem subtrair a sua força expressiva, seja com a memória, musa esquiva, que surge nos momentos mais inesperados e desaparece sem que se perceba.

Em sua concepção, a arte é uma projeção de nós mesmos, sendo o repositório daquilo que de mais autêntico e puro o artista possui, da sua visão de mundo. Por conta disso, muitas das experiências narradas em seus livros alinham-se com a história de vida do escritor, o qual se apoia em vestígios, rastros e fragmentos do seu próprio passado vivido para criar ficcionalmente. A escrita literária caracteriza-se, dessa forma, como uma espécie de entre-lugar,¹ que possibilita a Salim Miguel um constante ir e vir entre a “realidade da vida” e a “realidade da ficção”, fenômenos que, para ele, se fundem e confundem.

¹ Expressão proposta por Silvano Santiago, em 1970, durante sua estadia nos Estados Unidos, para definir o espaço intermediário e paradoxal que vive o discurso literário brasileiro e latino-americano em confronto com o europeu (HANCIAU, 2010). Não obstante, em relação à produção narrativa do escritor Salim Miguel o termo

Nesse percurso, o autor de forma semelhante à figura do colecionador passa a recolher fragmentos de experiências, suas e de *outrem*, apropriando-se delas como peças de uma coleção particular. Partícipe anônimo, ele assiste aos personagens e escuta as suas histórias de um local privilegiado, tentando compreendê-las e, simultaneamente, dando a sua visão das coisas. Além disso, recria continuamente os próprios textos, reutiliza personagens e situações, deixando uma obra fragmentada, incompleta, sem fechamento, que necessita do par leitura-leitor para preencher as lacunas do texto.

O lugar da experiência, neste sentido, é a escrita, é nela que o autor reinventa e recria o seu próprio mundo. Em sua obra, tal como sintetiza Wander Melo Miranda em relação à produção de Graciliano Ramos, “literatura e experiência confundem-se [...] como se fossem a urdidura de uma trama comum” (1992, p.08), na qual se torna impossível separar os romances, dos contos, das novelas, das crônicas e dos ensaios críticos, pois todos formam um mesmo conjunto, ainda que heterogêneo.

Entretanto, conforme destaca Eneida Maria de Souza:

Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. (2011, p.19)

Dessa forma, mesmo que determinados fatos, como o nome próprio de um personagem, remetam à vida do autor, é somente a partir de uma metamorfose processada por meio da escrita que a autenticidade artística pode emergir. Em outras palavras, o interesse não reside em verificar a veracidade do fato narrado ficcionalmente, realizando um movimento bidirecional entre literatura e vida, uma vez que “o próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se desconhece um mínimo grau de distanciamento e invenção” (E. SOUZA, 2011, p.21).

Na produção ficcional do autor catarinense, esse distanciamento encontra-se expresso no uso de alguns recursos formais, os quais subvertem a identidade entre autor-narrador-personagem principal e deslocam a questão do pacto autobiográfico ao problematizar a vinculação a um nome próprio. Isso se dá, por exemplo, através da utilização de distintas estratégias de figuração, a partir das quais esse ser empírico, o escritor, desdobra-se em Outros, os quais lhe possibilitam ser um *voyeur* de si mesmo. Dentre essas estratégias,

expande-se para abranger os limites difusos e porosos entre fato e ficção, centro e periferia, identidade e diferença, oralidade e escrita, formas arcaicas e modernas.

destacamos a utilização de um narrador em terceira pessoa, concomitantemente, envolvido e afastado da matéria narrada; a criação de um “personagem protótipo”, espécie de invenção coletiva que sintetiza as aspirações de um conjunto de pessoas e transforma-se, ao mesmo tempo, em um duplo do narrador-escritor; e a construção inusitada de um difícil diálogo entre o sujeito da enunciação e o seu outro “eu”, circunscrito ao passado e à experiência traumática vivida durante a Ditadura civil-militar brasileira.

Temos, desse modo, a criação de diferentes personas ou máscaras, nas quais o escritor desdobra-se e projeta os seus sonhos de infância, os seus anseios e ideais da juventude, o seu desejo de escrever, as suas obsessões e traumas. E, a cada vez, ele dá a conhecer uma face distinta de si mesmo, remetendo à ideia de um espelho estilhaçado, que reflete, e também refrata, diferentes imagens desse “eu”. Assim, mais do que um gesto autobiográfico e/ou narcisista, esse entrelaçamento entre realidade e ficção relaciona-se, em nossa opinião, de maneira fundamental à concepção estético-literária do autor: a ficção como recriação em outro universo, formado inteiramente por palavras, de uma dada experiência, conhecida ou vivida.

Para refletir sobre o modo como esses diferentes aspectos atuam na produção ficcional de Salim Miguel, selecionei os seguintes livros: *A morte do tenente e outras mortes* (MTOM, 1979), *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta* (VBSN, 1987), *Primeiro de abril: narrativas da cadeia* (PANC, 1994), *Onze de Biguaçu mais um* (OBMU, 1997), *Nur na escuridão* (NE, 1999) e *Reinvenção da Infância* (RI, 2009).² Em tais narrativas, mesmo sendo possível verificar a presença constante de traços biográficos, estes, ao serem metamorfoseados pela ficção, geram uma série de ambiguidades que colocam em “xeque” noções centralizadoras e unificadoras como as de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e pretensão de totalidade, as quais permeiam as diferentes formas de escrita de si. De modo paralelo, apesar do estabelecimento de um pacto ficcional com o leitor por meio do emprego de

² Excluímos, neste recorte, os livros da primeira fase do autor, de 1951 a 1955, os quais não estão coadunados com o seu projeto estético-literário posterior. Optamos também em dar preferência aos livros em que a presença figurativa e/ou testemunhal de Salim Miguel torna-se mais evidente, ainda que essas diferentes personas criadas sejam incapazes de abarcar uma ideia de totalidade e estejam, ademais, alicerçadas em distintas propostas discursivas. Portanto, nosso recorte não se justifica pela presença de uma linha narrativa linear, com um desenvolvimento sequencial ou em torno de um único personagem, a qual permitiria pensar em uma espécie de “hexalogia”, pelo contrário, ele aponta para a coexistência dialógica – em um mesmo espaço de reconfiguração da experiência – de diferentes gêneros discursivos em torno de posições de sujeito (figurações autorais) autenticadas por uma existência real, o autor. Sendo assim, tem-se em um mesmo *corpus*: um livro de contos (*A morte do tenente e outras mortes*), um livro de “ficções” (*Onze de Biguaçu mais um*) – os quais estruturalmente têm a feição de “romances desmontáveis” –, dois romances (*Nur na escuridão* e *Reinvenção da infância*), uma “biografia imaginária” (*A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*) e um relato testemunhal ou depoimento (*Primeiro de abril: narrativas da cadeia*).

recursos transtextuais³ e textuais, não há como deixar de perceber uma voz autoral profundamente envolvida com o relato e que, por isso, reflete criticamente sobre o que dizer e o como dizer. Esses aspectos apontam para a necessidade premente de debater a presença incômoda do escritor em seu texto, reativada, na contemporaneidade, pelos conceitos de “renascimento/retorno do autor”,⁴ autoficção⁵ e ampliação do “espaço biográfico”.⁶

Com base nessa perspectiva analítica, propus-me, neste trabalho doutoral, intitulado *Viver e contar: “espaço autoficcional” como lugar de encontro na obra de Salim Miguel*, refletir acerca da criação de um “espaço autoficcional”⁷ na produção desse escritor, o qual lhe

³ Para Gerard Genette (2010), um texto pode estabelecer diferentes tipos de relações transtextuais, como a intertextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade, a hipertextualidade e a paratextualidade. Interessa-nos, neste trabalho, definir duas delas: a intertextualidade e a paratextualidade. A primeira, explorada por Julia Kristeva a partir de sua leitura de Mikhail Bakhtin, é definida pelo teórico francês como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, como presença efetiva de um texto em um outro. Já a última constitui-se pela relação que o texto literário mantém com aquilo que o envolve, isto é, seus paratextos: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, notas finais, epígrafes, ilustrações, orelha, capa, dentre outros.

⁴ O conceito de renascimento/retorno do autor, proposto pelo crítico e historiador de arte Hall Foster (2014), está apoiado em três momentos fundamentais e distintos nas concepções ocidentais de sujeito individual e de outro cultural. O primeiro momento refere-se à concepção de um sujeito blindado e agressivo/autoritário que constrói o seu ego como uma armadura contra o mundo caótico interior e exterior, conforme postula Lacan em meados dos anos 1930, correlacionado à visão do outro social/cultural em termos de inconsciente e primitivismo. O segundo momento ocorre em meados dos anos 1960, quando é declarada a morte ou o desaparecimento desse sujeito autoritário por pensadores como Roland Barthes e Michel Foucault e, de forma análoga, o reconhecimento desse outro social/cultural, muitas vezes de forma fetichista. Já o terceiro momento, que Foster denomina de retorno do sujeito, ocorre em meados dos anos 1990, quando novas e ignoradas subjetividades são parcialmente reconhecidas e inseridas pelo discurso da globalização, em contraponto à concepção desse outro como diferença.

⁵ O conceito de autoficção, criado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em 1977, alia o pacto romanesco e o emprego do nome próprio, fundamento do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. De modo resumido, a autoficção pode ser definida como o relato pessoal feito por um sujeito, o autor, com plena consciência do caráter ficcional que a escrita de si assume, mas que, mesmo assim, decide “jogar” com os vestígios referenciais, borrando as fronteiras entre os dois discursos: autobiográfico e romanesco. Ademais, como o sujeito emerge de uma situação comunicacional que supõe invariavelmente um interlocutor, partimos neste trabalho da concepção de que a escrita autoficcional compreende o trabalho, sempre inalcançável e inconcluso, de reconstituição da própria história ao reconhecer-se e confrontar-se com o outro que lhe dá acabamento.

⁶ O conceito de espaço biográfico fundamenta-se nas considerações de Leonor Arfuch (2007), segundo a qual tal lugar de confluência e de circulação dá-se no cruzamento entre público e privado. Para a autora, esse limiar onde se constroem narrativas identitárias ampliou-se consideravelmente na nossa sociedade, tendo em vista a coexistência de diferentes gêneros discursivos (canônicos e não-canônicos) em um mesmo campo de reconfiguração da subjetividade contemporânea. Ademais, a partir dele é possível perceber as especificidades de cada gênero e a sua estabilidade apenas relativa, sem perder de vista a dimensão relacional com outras formas narrativas e, portanto, a sua abertura a novas mesclas e hibridações.

⁷ O conceito de “espaço autoficcional”, a semelhança dos conceitos de “espaço autobiográfico”, de Philippe Lejeune, e de “espaço biográfico” proposto por Leonor Arfuch, refere-se à possibilidade de um diálogo intertextual entre diferentes narrativas de um mesmo autor. Para Lejeune, essa zona não claramente definida destaca o fato de o sujeito autor não ser redutível a nenhum de seus textos autobiográficos, podendo ser reconhecido também em variados elementos fantasmáticos presentes em seus textos ficcionais. Já para Arfuch, o conceito expande-se para compreender todo o espaço compartilhado pelas escritas de si na contemporaneidade, apontando para a coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real”, em outras palavras, “un singular habitado por la pluralidad” (2007, p.248).

permite estabelecer de forma figurada a sua própria presença no texto e atualizá-la por meio de uma voz narrativa profundamente reflexiva e crítica, inclusive em relação à capacidade mesma da linguagem de dar conta de representar a realidade. Expresso de outra forma, um espaço de reconfiguração da experiência habitado/compartilhado por uma variedade de textos, com distintas propostas discursivas e figurações autorais, que, mesmo assim, dialogam entre si e com a biografia do autor, assinalando o fato de o sujeito não poder ser redutível a nenhum deles. No esforço de comprovar essa hipótese de leitura, dividi o trabalho em quatro capítulos e vali-me de dois eixos teóricos centralizadores: aliando estudos sobre a escrita de si às reflexões sobre o modo particular de narrar do escritor.

O primeiro capítulo – “Viver e escrever: percursos que se relacionam” – serve à pretensão de introduzir o universo biográfico-literário de Salim Miguel, a sua inserção no movimento modernista de renovação das artes catarinenses nas décadas de 1940/1950 e, posterior, retorno à cena literária brasileira em fins dos anos 1970. “Apontamentos sobre o seu escrever” insere-se nessa abordagem crítica do conjunto da obra do escritor “líbano-biguaçuense” em três momentos: “Algumas notas críticas sobre o seu escrever” perpassa parte de sua fortuna crítica; “Algumas notas sobre seus livros” apresenta um amplo painel da produção bibliográfica do autor; e “A ficção como recriação: o projeto estético-literário de Salim Miguel” discute a inserção do seu projeto estético no sistema literário brasileiro.

O segundo capítulo – “Escrita de si/Escrita do outro” – visa debater com as teorias existentes sobre a escrita de si, relacionando-as à problemática contemporânea que envolve a presença da figura autoral no texto literário e ensaístico. O subcapítulo “Escrita de si: um campo de indefinições” apresenta alguns pontos importantes para refletir sobre essa problemática, quais sejam, a constituição da individualidade moderna e o papel da escrita de si nesse processo. A fim de delimitar esse campo de investigação, foquei em três formas narrativas basilares para o desenvolvimento do conceito de autoficção: a autobiografia, o romance pessoal e o ensaio literário. Em outra subdivisão desse capítulo, intitulada “Entre a autobiografia e a autoficção: a crítica da ilusão biográfica”, analiso o contexto de produção do conceito de pacto autobiográfico e, paralelamente, o de autoficção. Ademais, discuto, em “Autoficção: uma aventura teórica”, diferentes abordagens críticas sobre o neologismo dourovskyano com o objetivo de introduzir uma perspectiva particular sobre o assunto.

Dessa forma, em “Escritas do Outro: nome próprio e pacto de leitura em textos autoficcionais”, terceira subdivisão do segundo capítulo, apresento a problemática envolvendo o termo autoficção a partir de dois caminhos teóricos, em meu entendimento, profícuos para debater o conceito na obra de Salim Miguel: o funcionamento controverso do nome próprio e

a sua importância no processo de construção identitária de um sujeito fragmentado; e a necessidade, levando-se em conta a ampliação do espaço compartilhado pelas diferentes formas de escrita de si, de afastar-se de uma dimensão autorreferencial e autotélica para acercar-se do aspecto dialógico e social que esse tipo de escrita reclama. Por fim, em “O debate teórico em contextos periféricos: hispano-americano e brasileiro”, aproximo algumas discussões teóricas sobre a escrita de si na América hispânica e portuguesa, para, em “Diferentes figurações do autor Salim Miguel em seu texto”, apresentar um percurso mais geral sobre as diferentes estratégias utilizadas na obra do escritor catarinense a fim de embaralhar as fronteiras entre os planos da realidade e da ficção.

O terceiro capítulo – “Relação autor/narrador: o papel do colecionador de histórias” – serve para propor algumas reflexões sobre a forma particular de narrar do escritor, aludindo a certa relação entre a escrita de si e o ato de colecionar/arquivar a própria vida. Assim, a partir da compreensão da obra de Salim Miguel como um único e grande espaço autoficcional, no qual ele aloca e realoca constantemente as peças de sua coleção pessoal, destaquei, na primeira parte – “A arte de narrar: experiência e modernidade” – a figura e o papel do colecionador de histórias, suas convergências e divergências em relação às figuras do narrador tradicional, do narrador romancista e do narrador jornalista, propostas por Walter Benjamin (1994) em seu ensaio *O narrador*. Aliado a isso, na medida em que, para o filósofo alemão, a problemática da narrativa concentra em si os paradoxos da modernidade, considere relevante discutir, em “O autor como um produtor”, a importância do processo de reflexividade do escritor tanto em relação ao seu contexto sócio-histórico e ao lugar que ocupa na sociedade quanto em relação ao seu trabalho com a técnica artística.

Já, na segunda parte desse terceiro capítulo – “O colecionador de histórias na obra de Salim Miguel” –, visei relacionar a figura do colecionador e, conseqüentemente, a relação autor/narrador proposta por ela, com a ideia benjaminiana de necessidade de outra escritura da história. Levantei duas hipóteses a fim de verificar o modo como o mundo dado e o mundo representado são articulados na produção ficcional de Salim Miguel: uma em torno da concepção de história como um tempo saturado de “agoras”, e outra baseada na compreensão que o discurso desse narrador-colecionador é profundamente descentrado. Busquei desenvolver parcialmente ambas as hipóteses em “O olhar descentrado do imigrante” e em “Partícipe anônimo em seu museu de sonhos”.

Por fim, o quarto capítulo – “Colocar-se em palavras: a aventura sem fim de Salim Miguel” – trata de forma pormenorizada das seis narrativas ficcionais selecionadas para a pesquisa. Subdividido em cinco partes, esse capítulo apresenta a proposta inicial de leitura em

torno da figura do colecionador de histórias e da criação de um “espaço autoficcional” como local de encontro do escritor com a sua própria experiência vivida e com o outro que comparte com ele uma mesma realidade sócio-histórica. Em “A morte do tenente e outras mortes”, deu-se destaque à composição do livro como uma representação disjuntiva da nação brasileira e à construção do personagem do “filho do Seu Zé Miguel”, uma das figurações autorais analisadas na tese.

Esse mesmo personagem ressurgue em outros três romances elencados, discutidos na segunda e terceira partes. Em “Onze de Biguaçu mais um e Reinvenção da infância”, apresento certa problematização acerca da repetição de cenas literárias e de personagens de um livro para outro e, em seguida, discuto a criação de um “mito de escritor”. Em contrapartida, em “Nur na escuridão”, o foco é a recuperação das memórias familiares por meio da escrita, compreendendo-a como busca subjetiva, íntima e permanente de configuração, por parte do personagem-narrador, da própria identidade. A análise de *Nur* focaliza ainda o processo de negociação cultural do sujeito imigrante como parte da construção narrativa.

Nas duas partes finais, “A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta” e “Primeiro de abril: narrativas da cadeia”, discuto a construção figurada do escritor adulto. No primeiro livro, há uma aproximação entre autor e narrador-organizador do espólio literário de Sezefredo, bem como entre autor e personagem, o que aponta para a vida de um sujeito real, o escritor, e, ao mesmo tempo, para a criação do seu duplo metamorfoseado em poeta. Ademais, subsiste por detrás da trama a proposta de criação de um projeto de poeta para retomar e representar literariamente a história do Grupo Sul. Já no livro sobre o período vivido no cárcere, o interesse recai na forma como o narrador escolheu contar essa experiência limite, privilegiando não apenas o seu relato pessoal, mas fundamentalmente os pequenos relatos anônimos dos seus companheiros de prisão. Ressalta-se, nessa atitude ética, o uso peculiar da 2ª pessoa do discurso e de recursos próprios do gênero dramático, os quais permitem perceber, por meio de uma *performance* pessoal e coletiva, a presença inegável do corpo traumatizado do personagem-escritor.

Acreditamos que, deste modo organizado, o trabalho valida a interpretação da produção narrativa do escritor Salim Miguel como lugar de encontro do ficcionista/ensaísta com a sua própria experiência e, igualmente, lugar de recriação dessa experiência limiar entre o “ato de viver” e o “ato de contar”. Por fim, esse lugar concretiza um espaço autoficcional próprio, no qual as fronteiras entre os textos e deles com a realidade exterior diluem-se.

1 VIVER E ESCREVER: percursos que se relacionam

*Que é a vida? Um frenesi.
Que é a vida? Uma ilusão,
Uma sombra, uma ficção;
o maior bem é tristonho,
porque toda a vida é sonho,
e os sonhos, sonhos são.*

A vida é sonho. Calderón De la Barca

A vida de Salim Miguel poderia ser resumida em torno de alguns eventos marcantes, tal como é apresentada na orelha de seus livros:

Nascido no Líbano, em 1924, Salim Miguel passou a infância e a adolescência em Biguaçu, município da Grande Florianópolis. Entre 1947 e 1957, participou do Grupo Sul, de Florianópolis; de 1976 a 1979, foi um dos editores da revista carioca *Ficção*; entre 1983 a 1991, foi diretor da Editora da UFSC; e de 1993 a 1996 dirigiu a Fundação Cultural Franklin Cascaes. Renomado jornalista, tem 25 livros publicados, entre contos, romances, crônicas e depoimentos. Por *Nur na escuridão* (romance, 1999), ganhou os prêmios da APCA de melhor romance e o Zaffari & Bourbon, em 2001, de melhor romance na Nona Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo. Em 2002, recebeu o título de doutor *honoris causa*, da UFSC, e o Troféu Juca Pato, da União Brasileira de Escritores e da *Folha* de S. Paulo, como intelectual do ano. Em 2004 publicou, pela Record, o romance *Mare Nostrum*, finalista do Prêmio Jabuti 2005. (VBSN, 2005).

No entanto, expor a biografia do escritor de forma tão objetiva e racional destoaria do nosso projeto de estudo, pois uma vida não pode ser descrita com base apenas em datas e fatos relevantes. Esses são apenas pontos de ancoragem de uma história que é feita, antes de tudo, por sonhos, fantasias, desejos e motivações. Sendo assim, optamos por uma via indireta, aliando fato e ficção, realidade e imaginação.

Salim Miguel nasceu no dia 30 de janeiro de 1924, na pequena aldeia de Kfarssouron, atual Líbano, mas a sua história de vida começou bem antes, quando seus pais – Yussef Jahnahr (14 anos) e Tamina Athye (11 anos) – conheceram-se. Esse momento inesquecível é descrito pelo pai em sua autobiografia, *Minha vida*, cujos fragmentos o escritor incorporou na produção de *Nur na escuridão*:

Larguei meus amigos e os folguedos e corri para casa, que ficava bem próxima de onde eu brincava. Quando me acercava da porta da entrada, vi, junto a ela, duas mulheres paradas, uma de cada lado e, no meio, uma menina pequena, a qual tinha nas mãos uma carta que lia com toda correção.

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 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, mas aumentava o ritmo das minhas pulsações. (NE, 2004 a, p.45).

Maktub, estava escrito! Aquele “amor surgido do inopino” enfrentaria todos os problemas para concretizar-se: a oposição das famílias, a instabilidade política da região, as dificuldades financeiras, o desemprego. Em 1923, o casamento e, logo um ano depois, o primeiro filho, cujo nome é revelado ao pai em sonho:

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 uma barba alva como a neve do Líbano. O aspecto era o de um Santo. Chamou-me pelo nome:

Yussef!

Que desejais, senhor?

Tua esposa está grávida e dará à luz a um menino, ao qual chamarás **Salim**. (NE, 2004a, p.51, grifo nosso).

Com a chegada dos filhos, a situação do casal, que não era das mais tranquilas, tornou-se cada dia mais difícil. Essa condição, aliada aos problemas econômicos e políticos da região, fez aflorar o desejo de partir. A família de Tamina já cortara as “raízes com a terra natal”: o pai vivia na Argentina e alguns irmãos nos Estados Unidos. Da mesma forma, a família de Yussef também mantinha laços com a América: dois irmãos residiam no Brasil, uma em Magé/RJ e o outro no norte do País.

Três anos depois do casamento, a ideia inicial transformou-se em decisão: “vão partir”. Em 1927, a família, acrescida de mais duas filhas, partiu em direção ao México, via de acesso para os Estados Unidos. Junto seguiu um irmão de Tamina, Hanna, cuja inflamação nos olhos fez com que o grupo atracasse em Marselha/França e decidisse, por fim, por um novo destino: o Brasil. Em maio daquele ano, o grupo desembarcou na cidade do Rio de Janeiro e, por cerca de um ano, permaneceu na casa da irmã de Yussef, em Magé, interior do Estado.

O começo foi semelhante ao de muitos outros imigrantes árabes: o mascatear de porta em porta. O trabalho não era fácil e as dificuldades financeiras novamente levaram o pai a

procurar outro lugar para estabelecer-se com sua família: Santa Catarina, onde definitivamente fixariam residência.

No Estado catarinense, destino final dos “Miguéis”, a família peregrinaria por diferentes cidadezinhas do interior até estabelecer-se em Biguaçu. Em São Pedro de Alcântara, primeiro núcleo de colonização alemã do Estado, o grupo permaneceu por cerca de um ano (1928/1929) e as perspectivas eram boas: todos pareciam ter se adaptado, a casa de comércio de Yussef prosperava, Hanna ajudava na construção da igreja. Contudo, os demais comerciantes da localidade logo começaram a reclamar ao padre daquele estrangeiro, daquele turco/gringo, que lhes roubava a clientela e o boicote da comunidade levou-os a procurar novo destino.

Mudaram-se depois para Rachadel, onde também permaneceram por cerca de um ano. Em 1930, nova mudança, neste caso, para Alto Biguaçu, na casa alugada de Dona Joaquina, cujo filho participava do movimento que apoiava Getúlio Vargas. No entanto, lá também o comércio não prosperou e a família decidiu-se por Biguaçu, sede do município, local em que, finalmente, eles fundamentariam as suas bases identitárias no país de destino, permanecendo na cidade até 1943, quando se deslocaram para a capital do Estado.

Em vários contos e livros do autor essas constantes mudanças são assunto privilegiado. Eis um resumo desses diferentes percursos:

Do Líbano para o Brasil: três filhos. De Magé/RJ para Florianópolis/SC: os mesmos. Ainda pequenos, somando, juntos, menos de oito anos. A permanência é curta. De Florianópolis para São Pedro de Alcântara: ali nasce o quarto filho, primeiro brasileiro da família. Mal teve tempo de nascer, já estão em Alto Biguaçu. Ou seria antes Rachadel – depois Alto Biguaçu? Pouco importa. Qual a razão da dúvida que permeia o pensamento? É um desses lapsos inexplicáveis. De qualquer maneira, em Alto Biguaçu, mais um. Temos cinco. Os dois últimos em Biguaçu, perfazendo um total de sete filhos. Formando uma quase perfeita escadinha. Que se distende entre o penúltimo e o último. Na mudança para Florianópolis, o caçula, temporão, está com três anos, e o mais velho com dezenove. (NE, 2004a, p.113).

Em Biguaçu, Salim morou a maior parte da sua infância e da sua juventude, autointitulando-se, por conta disso, um “líbano-biguaçuense”. Ali, iniciou os seus estudos no Grupo Escolar Professor José Brasilício de Souza, desempenhou a tarefa de leitor para o poeta cego João Mendes – dono da única livraria da cidade – e travou conhecimento com outra importante figura, Ti Adão, um preto velho que frequentava a vendola do seu pai e encantarlhe-ia com as suas fantásticas e misteriosas histórias. Como confia o escritor em um de seus ensaios:

Vejo-me de volta em Biguaçu. Criança, na vendola de meu pai. À noite ali se formavam rodas para cavaquear e beber pinga. Sentado no chão ou, se já era muito tarde, no quartinho que ficava encostado à vendola, eu passava horas atento aos **causos**, ao riso. Em especial do preto velho Ti Adão, que tanto me marcou e que, de forma direta ou indireta, aparece em muito do que escrevo. (CF v.2, 1990, p.155, grifos do autor).

Em 1937, o jovem passou uma curta temporada em Florianópolis, na casa de parentes, para estudar no Grupo Escolar Lauro Müller. Mas, somente em 1943, devido às dificuldades econômicas proporcionadas pela 2ª Guerra Mundial, é que a família iria transferir-se definitivamente para a capital:

Logo, pai e filho mais velho estão no armazém. Rua Marechal Guilherme, perto da Praça Pereira e Oliveira, em frente ao Teatro Álvaro de Carvalho (também Cine Odeon na maior parte do tempo), esquina da Rua Padre Miguelinho. [...] Demora pouco e a família chega, se aloja em antigo casarão assobradado, em plena Praça 15 de novembro, centro da cidade, próximo à Catedral Metropolitana, ao Poema Bar e ao Bar Gato Preto, pontos preferidos dos boêmios e notívagos. (NE, 2004a, p.132).

Já fixados em Florianópolis, o filho mais velho do Seu Zé Miguel retomou os estudos no Curso Clássico do Colégio Catarinense (1945/46) e conheceu o professor Aníbal Nunes Pires, com quem travaria amizade, sendo um dos seus principais incentivadores na carreira literária. Ainda em 1946, o jovem Salim organizou, juntamente com outros colegas, a *Folha da Juventude*, espaço em que começou a publicar os seus primeiros trabalhos; e, na mesma época, o jornalzinho *Cicuta*, cuja tiragem era de apenas quatro exemplares datilografados com papel carbono. O jornalzinho, que circulava de mão em mão, possuía como marca registrada três dísticos: “órgão dos quatro justos” (Salim Miguel, Aldo J. Sagaz, Antônio Paladino e Cláudio Bousfield), “o jornal de menor tiragem do mundo” e “é costume do leitor/dar um fim desolador/ a quase todos os jornais/mas leitor não sejas mau/ não faça a este jornal/ o que se faz aos demais”.

Em *A vida breve de Sezefredo das Neves*, o poeta menciona essas duas publicações em seu diário:

1946. [...] Agora surgem com um jornalzinho. Ou jornaleco – conforme os adversários. Nele começam a se ensaiar. São poemas, contos, crônicas, críticas. Também de mão-em-mão começa a circular outra publicação, esta datilografada, tiragem de quatro exemplares, que ironiza tudo e todos, cujo slogan é “não façam com este jornal o que se faz com os demais” e num rodapé, referindo-se ao presidente do poder legislativo “Esti-valet nunca chegará a rei”. (VBSN, 2005, p.143).

Um ano depois, surgiria o Círculo de Arte Moderna – CAM, cuja alusão é feita inicialmente por Ody Fraga no artigo “Dois prêmios literários”, publicado no número 5, de julho de 1947, do *Jornal da Juventude*. Salim Miguel, no mês seguinte, enfatizaria a existência do círculo ao escrever, para o jornal *Diário da Tarde*, o artigo “Círculo de Arte Moderna”, o qual tratava de assuntos relacionados à arte, as suas transformações e também sobre “jovens corajosos de ideais elevados” (TESSEROLLI, 1998, p.60). A partir de então, o grupo começou a agitar o cenário cultural da ilha, com peças de teatro experimental, clube de cinema, produção cinematográfica, exposições de arte moderna, publicação de revista literária e fundação de uma editora própria.

A revista chamava-se *Sul* e foi financiada, inicialmente, com recursos arrecadados no primeiro espetáculo teatral do Círculo, com peças de Sartre (pela primeira vez representado no Brasil), Pirandello, Bernard Shaw e Ody Fraga: “1948. Vinham ameaçando publicar uma revista. Saiu. Parte da renda do espetáculo teatral de fins de 47, a que não foi bebida na comemoração, serve para bancar os custos do número 1. Chama-se SUL.” (VBSN, 2005, p.148). Essa publicação, mesmo diante das dificuldades técnicas de edição de uma revista no Brasil, manteve-se por dez anos e ajudou a divulgar importantes nomes da literatura e das artes em geral. Dessa forma, o CAM tornou-se conhecido como grupo da “Sul” e depois, simplesmente, como Grupo Sul, cuja importância foi decisiva na divulgação do modernismo brasileiro no cenário cultural catarinense da época.

Em razão da sua participação no grupo, que se manteve atuante até 1958, Salim Miguel foi incentivado a divulgar os seus trabalhos de ficção: em 1951, pela Editora Sul, ele publicou o seu primeiro livro, *Velhice e outros contos*. Lá também conheceu a companheira de toda uma vida, Eglê Malheiros, com quem veio a casar-se em 1952.

De forma paralela, o escritor desenvolveu diversas outras atividades: foi vendedor de livros e jornais, dono de livraria e desempenhou durante muitos anos a profissão de jornalista. A livraria *Anita Garibaldi*, fundada por ele juntamente com o seu sócio Armando Carreirão, logo se tornou ponto de encontro e discussão da “intelectualidade” de Florianópolis e, mesmo depois da sua venda a um clandestino representante do Partido Comunista, ainda era conhecida como a “livraria do Salim”:

As despesas aumentam, vã a luta, o armazém mal dá para o sustento. Os filhos saem em busca de emprego, necessário conciliar estudo e trabalho, dois vão servir de caixeiros em outras casas comerciais, o mais rebelde abre uma banca de jornais e revistas, não demora acrescenta-lhe livros, em um dos cafés, na rua Felipe Schmidt; pouco mais de um ano, já está com livraria, em sociedade com um amigo, na esquina da Praça 15 com a rua Conselheiro Mafra. (NE, 2004a, p.135).

Aliado a isso, Salim também organizou algumas antologias, dentre as quais *Contistas novos de Santa Catarina* (1954) e *Centenário de Cruz e Souza: interpretações* (1961), assim como adentrou no terreno do cinema. Em 1957, produziu, juntamente com a sua esposa, o argumento e o roteiro da primeira longa metragem de Santa Catarina, *O preço da ilusão*, cujos originais permaneceram por muito tempo desaparecidos. Alguns anos depois, viria a trabalhar na adaptação e no roteiro para o cinema de *A cartomante*, de Machado de Assis, em 1974, e *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, em 1975.

Na década de 1960, já extinto o Grupo Sul, o escritor passou a atuar no Gabinete de Relações Públicas do Governo, durante a administração de Celso Ramos, e na Chefia da Agência Nacional de Santa Catarina. Um dia depois do golpe civil-militar, em 02 de abril de 1964, foi preso para averiguações e permaneceu encarcerado durante 48 dias. A experiência foi relatada pelo autor através de um intrincado diálogo entre o narrador e o seu “eu” pretérito em *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*:

[...] o oficial te leva para dentro, informa, vais ficar num alojamento junto com outros detidos, de novo a mesma palavra que te irrita, como se até ele temesse a outra tão mais correta, detido te dá náusea, te mexe os nervos, num movimento insopitável tu dizes preso, tens medo da palavra é, presos é que se diz [...]. (PANC, 1994, p.10).

Graças à interferência de amigos como Marques Rebelo e Adonias Filho, foi liberado, mas a sua permanência em Santa Catarina tornou-se insustentável. Por conta disso, em 1965, Salim Miguel transferiu-se com a sua família para o Rio de Janeiro. Lá continuou a atuar junto à Agência Nacional e ingressou na Bloch Editores. Durante a sua permanência no estado carioca, de 1965 a 1979, editaria com a sua esposa e um grupo de amigos (Cícero Sandroni, Fausto Cunha e Laura Sandroni) a Revista *Ficção*, importante meio de circulação e divulgação do conto no País, revelando nomes que hoje se projetam na literatura brasileira contemporânea.

O escritor Miguel Sanches Neto, organizador da antologia *Ficção: histórias para o prazer da leitura*, refere-se ao projeto da seguinte forma:

Poderíamos dizer que a literatura brasileira de ficção passou pela revista, que foi, por quatro anos, sua principal vitrine. Confluência de duas experiências editoriais, unindo escritores com vivência jornalística. *Ficção* criou um estilo editorial de êxito, ocupando um vácuo no mercado de literatura do país. Foi profissional e idealista ao mesmo tempo. Soube conjugar uma vocação crítica com um perfil de mercado. Falou a jovens e a

escritores consagrados, fundando uma rede que interligou o país. (SANCHES NETO, 2007, s/p).

A revista resistiu até 1980, mas, um ano antes, já havia ocorrido o retorno da família Miguel para o estado de Santa Catarina, onde Salim reassumiu a chefia da Agência Nacional. Em 1982, passou a atuar junto à Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, onde dirigiu a Editora da instituição de 1983 até 1991, ano da sua aposentadoria. Nesse cargo, participou de eventos de divulgação da literatura brasileira e de consolidação das editoras universitárias. Importante incentivador cultural, de 1993 a 1996, durante a administração da Frente Popular, coordenou a Fundação Cultural Franklin Cascaes.

Nos últimos anos, já impossibilitado de ler e escrever em razão de um problema ocular, o autor necessitava do auxílio de parentes para dedicar-se à literatura, seja para saciar a sua “fome” de livros, seja para continuar a contar histórias, como indica a dedicatória de *Reinvenção da infância*, um dos seus últimos livros publicados:

Para Eglê, incentivadora e crítica exigente, ao lado de quem 64 anos de vida comum são um instante.

Ao filho Paulo Sérgio e ao neto Jorge Luiz, pela paciência e interesse com que digitaram várias vezes estes originais. (RI, 2011, s/p).

História de vida dedicada à literatura e às artes que não se encerrou no dia 22 de abril de 2016, data de falecimento do autor, pois, como bem destacou o filho Luís Felipe Miguel em sua página pessoal: Salim “fica nos seus livros, pelos quais certamente gostaria de ser lembrado”.

1.1 APONTAMENTOS SOBRE O SEU ESCREVER

Em *Apontamentos sobre o meu escrever* (ASME, 2000), Salim Miguel brinca com a ideia de que começou a escrever ainda antes de começar a ler. Isso porque, quando criança, costumava rabiscar em alguns pedaços de papel de embrulho da venda pertencente ao seu pai, recortando letras de jornais e de almanaques. Com isso, imaginava estar a escrever uma história, que, depois, contava aos amigos da vizinhança reunidos à porta das casas antes da hora de dormir.

O prazer de escrever, portanto, vem desde a infância, quando inventava ou reelaborava histórias, muitas provindas dos pais e de seu vasto fabulário, composto por lendas da terra

distante ou extraídas das *Mil e uma noites*. Buscava-as ainda nas fantásticas narrativas de Ti Adão e nas muitas leituras literárias que fazia para o poeta cego João Mendes.

Entre a produção do primeiro texto, com doze anos de idade, e a estreia no cenário literário passaram-se quase duas décadas. Inserção talvez tardia, fruto da decisão de ler muito antes de voltar a escrever e também da inquietação gerada pela participação no Grupo Sul, movimento de renovação das artes catarinenses, iniciado por um grupo de jovens insatisfeitos com a “pasmaceira” da cidade e que tentou “mexer com o ambiente acanhado e deixar seu recado estético e humano” (MIGUEL, 1991b, p.57).

A partir desse momento, o escritor passou a dedicar-se exclusivamente à palavra escrita, seja como escritor, editor ou jornalista. A opção 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. (MIGUEL, 1991a, p.110).

Nesse percurso, Salim publicou mais de 30 livros, entre contos, crônicas, romances, novelas, depoimentos e ensaios de crítica literária, conforme produção bibliográfica em anexo (Anexo A). E, mesmo não sendo o fim último do escritor, recebeu importantes prêmios e distinções pelo seu fazer literário, dentre os quais se destacam: o prêmio da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro – UBE-RJ, em 1994, por *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*; o melhor romance brasileiro do ano, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA, em 1999, e o Prêmio Zaffari-Bourbon, em 2001, ambos por *Nur na escuridão*; o Troféu Juca Pato de intelectual do ano, em 2002; Doutor *honoris causa* pela UFSC; e o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 2009, pelo conjunto de sua obra.

Destacam-se também algumas traduções: o conto “Rinha” foi traduzido para o alemão e encontra-se presente em uma antologia de contos brasileiros publicado em 1972 (*Die Admiralsnacht*, Aufbau-Verlag, Berlim und Weimar); *Primeiro de Abril* ganhou uma versão em francês em 2008; e *Nur na escuridão*, em 2012, foi traduzido para o árabe.

Apesar disso, ainda é um escritor pouco conhecido do grande público e no meio acadêmico, salvo em Santa Catarina. Por essa razão, a sua fortuna crítica, mesmo não sendo escassa, fica muito restrita geograficamente. Entre o material disponível, encontram-se alguns livros e trabalhos acadêmicos: *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*, de Cremilda de

Araújo Medina (1985), *A literatura catarinense em busca da identidade: o conto*, de Antônio Hohlfeldt (1985); *Salim Miguel, literatura e coerência*, organizado por Iaponan Soares (1991); *Salim na claridade: 24 depoimentos sobre o escritor, jornalista e animador cultural Salim Miguel em seus 50 anos de atividade literária*, organizado por Flávio José Cardozo (2001); *Memória: a constante musa de Salim Miguel*, de Fátima Regina da Rosa (1996); *Passeio pela vida breve do poeta Sezefredo das Neves. Entretecendo história e literatura*, de Mirian Tesserolli (1998); e *Tempo narrado: romances e modernidade em Santa Catarina*, de Edgar Garcia Junior (2008). Aliado a esse material, balizaremos igualmente as referências críticas aqui apresentadas em artigos científicos, em entrevistas e em ensaios e notícias publicadas na imprensa.

1.1.1 Algumas notas críticas sobre o seu escrever

“Variações sobre o mesmo tema – o da saga humana” (MEDINA, 1985, p.303), dessa forma Cremilda de Araújo Medina define a produção ficcional de Salim Miguel. Destaque relevante, pois, como salienta a autora, a arte é a expressão máxima do ser humano. Logo, independente do fato de expressar certa “cor local” ou temática específica, raramente nas narrativas do escritor tais fatores (meio social, paisagem, problema político ou social) dominam o enredo em detrimento da humanidade singular dos personagens, isto é, em prejuízo da problematização do homem e de sua condição em um determinado tempo histórico.

Tal preocupação estética alinhada à preocupação social dominará, segundo Medina, o trabalho de mais de cinquenta escritores e poetas brasileiros, das mais diferentes regiões do País, os quais começam a escrever no período do pós-guerra. Interessada em traçar um perfil do escritor nacional e de suas inquietações em meados da década de 1980 – momento importante da nossa história, com o início do processo de redemocratização política e o esvaziamento do poder ditatorial –, a pesquisadora buscou mapear a história do que chamou “posse da terra”, ou seja, o modo como uma gama de artistas tomou, quase quatrocentos e cinquenta anos depois, posse do continente conquistado no século XVI: “Não uma posse predatória como tantas outras, mas aquela que se define no autoconhecimento, na compreensão das próprias forças, das grandezas e limitações.” (MEDINA, 1985, p.14).

A autora percebe essa independência literária nas produções brasileiras de artistas pertencentes à chamada geração de 1945, estendendo-se até aqueles que começaram a

publicar somente nos anos 1970. De acordo com ela, nas obras produzidas nesse período é possível entrever, na luta por uma expressão própria e autônoma, a tentativa de equacionar a dialética do nacional *versus* o universal.

Esse desafio busca clarificar a contradição que caracteriza a nossa cultura, organizada, segundo Antonio Candido (2003), em torno das estruturas civilizadas do litoral e das camadas humanas do interior. Em outras palavras, nessas narrativas, o artista não somente toma consciência do atraso e do subdesenvolvimento que assolam o País, como também procura alternativas estéticas diferenciadas para refletir acerca do caráter antagônico de nossa dualidade cultural, diferindo das respostas comuns da proposição “aculturadora”,⁸ quais sejam: adesão passiva aos valores dominantes, provenientes de fora, ou o retorno sem criticidade aos valores advindos do passado e, conseqüentemente, a negação de qualquer contribuição nova.

Em resposta a essas indagações, fruto dos impasses e das solicitações de sua época, Salim Miguel ingressa na cena literária catarinense e brasileira. Assim, diante de um mundo caótico e contraditório, marcado pelo fim do Estado Novo e da 2ª Guerra Mundial, o escritor, juntamente com alguns companheiros de ideais e ideias modernistas, procura posicionar-se diante da estagnação cultural reinante em Florianópolis em meados das décadas de 1940/1950.

Nesse período, a produção intelectual e cultural da capital catarinense repetia ainda os padrões estéticos da escola realista de fins do século passado, emoldurados por um academicismo limitante. Essa defasagem possui, obviamente, razões sociais e históricas, conforme salienta Lauro Junkes:

A condição de Estado subdesenvolvido, bastante desintegrado em sua heterogeneidade de regiões, a centralização da vida cultural na capital do Estado, uma ilha natural, a precariedade dos meios de comunicação locais, bem como a deficiência de comunicação com os centros urbanos e culturais maiores do país, devido ao transporte lento, cansativo e pouco frequente, favoreceram a permanência do culto aos padrões tradicionais de costumes, da sociedade e também da vida artístico-cultural. (1982, p.19).

Nas palavras de Salim, “o Modernismo havia passado de avião pelo Estado, sem pousar em Florianópolis” (MEDINA, 1985, p.301). Por conta disso, não seria sem certo

⁸ O termo aculturação remete ao processo transitivo de uma cultura a outra, enfatizando a adesão passiva de um grupo ou povo a uma cultura dominante.

arroubo juvenil que os integrantes do Círculo de Arte Moderna⁹ agitariam o ambiente estagnado, limitado e fechado da capital “catarina” quase um quarto de século depois da instauração da Semana de Arte Moderna de 1922.

Todavia, importa destacar que, decorrido tanto tempo e sendo outras as condições históricas e sociais, a produção modernista dos integrantes do Grupo Sul conscientemente não foi uma cópia do movimento marco em nossas letras, mas buscou valer-se dessa tradição para refletir sobre a sua própria forma artística. Conforme esclarece Salim Miguel em um de seus ensaios:

Perguntamos: Por que haveremos de fazer somente o que os outros antes de nós já fizeram? Qual o resultado, o proveito que nos advirá e ao mundo de tal coisa? De repetirmos sempre e sempre e da mesma forma, e da mesma maneira, as mesmas coisas, vistas de ângulos diferentes? Devemos saber, isto sim, aproveitar a lição dos outros, dos que nos antecederam; e de tal fato tirar conclusões e soluções nossas e novas. Aproveitar a lição, não copiar nem imitá-la, venha ela de onde vier. Sem ideias preconcebidas de atacar ou elogiar. (CF v.2, 1990, p.19).

Essa posição ponderada em relação ao movimento de 1922 levou o grupo de jovens modernistas florianopolitanos a valorizarem os aspectos regionais, como a cultura açoriana e as festas populares. No entanto, isso não impossibilitou que eles, a semelhança dos mestres nos quais buscavam espelhar-se, mirassem outras paisagens. Desse modo, em plena década de 1950, a Revista *Sul* abriu suas páginas para escritores e poetas latino-americanos, lusitanos e africanos, estes últimos, naquele momento, ainda estigmatizados pela imposição colonial portuguesa.

Como se pode perceber, tratou-se de um modernismo moderado, mais de integração do que de ruptura,¹⁰ que modificou o cenário estético-literário no estado catarinense e

⁹ O nome do movimento, Círculo de Arte Moderna, expressa bem a vinculação com as ideias do modernismo de 1922, o qual rechaça tanto a concepção de escolas como a de grupos literários e seus líderes: “Falou-se em grupos. Nada mais contra grupos, contra mestres e alunos em arte do que a arte moderna. Ninguém que adote mais a teoria ‘em arte só há criadores ou plagiários’, force mais a busca da personalidade própria de cada um” (CF v.2, 1990, p.18). Por esse motivo, o nome Grupo Sul causou inicialmente certo desconforto, bem como a afirmação de que Salim Miguel era um de seus líderes. Ademais, para os integrantes do CAM esse agrupamento que se chama de “escola” nada mais é do que vultos que possuem leves semelhanças de estilo, de pensar, mas que, apesar desses pontos de contato, divergem profundamente.

¹⁰ Gostaríamos de destacar que tal leitura não visa depreciar ou enaltecer esse ou aquele movimento modernista, mas tão somente enfatizar as relações e diferenças entre eles. Nossa compreensão fundamenta-se na análise realizada por Hal Foster acerca da vanguarda e da neovanguarda: “[...] a obra de vanguarda nunca é historicamente efetiva ou plenamente significativa em seu momento inicial. Não pode ser porque é traumática – um buraco na ordem do simbólico de sua época, que não está preparada para essa obra, que não pode recebê-la, pelo menos não imediatamente, pelo menos não sem uma mudança estrutural. [...] Esse trauma ganha outra função na repetição dos eventos da vanguarda [...] – não só aprofundar tais buracos mas também unificá-los.” (2014, p.46-47).

possibilitou às gerações posteriores produzirem de forma mais autônoma, consistente e, inclusive, renovadora, como é o caso do movimento “Catequese Poética”,¹¹ idealizado por Lindolf Bell na década de 1960.¹² É necessário esclarecer que esse percurso de influências e tradição não se dá de forma linear, retilínea, mas dialógica, como objetivamos demonstrar ao referenciar o Modernismo de 1922 e a sua relação com o movimento cultural renovador em Santa Catarina em fins da década de 1940.

Essa “defasagem” ocorreu por inúmeras razões, mas a principal delas, em nosso entendimento, reside no fato de que não vivemos em uma sociedade homogênea e unitária. As diferentes regiões do Brasil – país colonizado de dimensões continentais, com diferentes modos de sociabilidade e formação étnica – não se desenvolveram da mesma forma e ao mesmo tempo. Assim sendo, enquanto nos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, os câmbios da vida urbana e moderna já se faziam sentir no campo cultural e artístico, em outros locais, predominavam ainda sociabilidades consideradas como arcaicas ou tradicionais. Experiência contraditória que não pode ser percebida somente em termos de atraso, mas como parte fundante do processo mesmo de modernização em sociedades periféricas como a nossa.

Os integrantes do Grupo Sul buscaram diminuir esse descompasso ao estabelecerem certo diálogo com o que estava sendo produzido no restante do País, divulgando a arte moderna em suas diversas formas (teatro, artes plásticas, literatura, cinema, crítica) e propondo alguns de seus princípios estético-literários. Dentre esses princípios destacam-se a oposição ao convencionalismo tradicionalista e ao academicismo, a liberdade de criação e de manifestação individual, a aversão a qualquer tipo de pensamento dogmático (político, religioso ou filosófico), aliados ao compromisso com o homem, a sociedade e os problemas do seu tempo.

¹¹ O movimento intitulado *Catequese Poética* objetivava levar a poesia diretamente ao público, sem nenhum tipo de intermediação – como aparatos midiáticos ou editoriais – entre o poeta e o espectador/leitor/participante. Nesse sentido, a proposta era transformar o artista em uma espécie de “caixeiro-viajante” da sua própria obra, possibilitando-lhe uma experiência total do processo artístico. Aliado a isso, a novidade do movimento residia na retomada das origens orais da poesia, os seus recursos fônicos e rítmicos, em um momento em que despontavam o grafismo e as possibilidades visuais proporcionadas pela técnica. Desse modo, a prática poética de Bell descentralizou a arte poética, retirando-a do espaço privilegiado e restrito que lhe conferia a certa “elite intelectual”, devolvendo-a ao povo, em diferentes espaços, como praças, ruas, universidades, bares, fábricas. (MACHADO, 1986; MEDINA, 1985).

¹² Conforme destaca Salim Miguel, “todos os que surgiram depois do Grupo Sul, dele se beneficiaram, seja pelo alargamento do meio e das condições vigentes, seja pela compreensão mais ampla dos problemas culturais e artísticos, seja até mesmo por não incidirem nos mesmos erros, já que a fase [...] de combate, de abertura de novos caminhos, fora grandemente ultrapassada e vencida” (1991a, p.106). Da mesma forma, Lauro Junkes (2016), ao analisar o conto catarinense, afirma que o movimento idealizado pelo CAM deu consistência à literatura procedente produzida no Estado.

Imerso nessa conjuntura combativa, Salim Miguel publicou os seus primeiros livros: *Velhice e outros contos* (1951); *Alguma gente* (1953); *Rede* (1955); e *Contistas novos de Santa Catarina* (1954). Em todos eles, é possível perceber o empenho do escritor na busca por uma linguagem adequada, que expresse sem artificialismos ou rebuscamento a vida de pessoas comuns, geralmente em conflito ou desacordo com o presente.

Após esse primeiro momento, houve um grande período de silenciamento do escritor, compreensível em razão das dificuldades financeiras enfrentadas por qualquer artista, o qual geralmente procura outras fontes de renda, e do cenário político vivido no País – basta lembrar que Salim e a sua esposa foram “detidos para averiguações” logo no início da Ditadura civil-militar brasileira e, por isso, impelidos a deixar Santa Catarina em 1965. Esses motivos levaram-no a dedicar-se com mais intensidade à profissão de jornalista e editor. Contudo, é necessário lembrar que esse afastamento deu-se também por conta da insatisfação artística ocasionada pelo seu primeiro romance, *Rede*, cuja vinculação ao realismo social levou-o à severa autocrítica.¹³

Mesmo assim, o seu retorno, marcado pela publicação dos livros *O primeiro gosto* (1973) e *A morte do tenente e outras mortes* (1979), inseriu-o definitivamente no rol de contistas nacionais, integrantes do chamado “boom do conto brasileiro”, conforme atestam Fábio Lucas (1983) e Antônio Hohlfeldt (1985; 1988). Visão compartilhada por Iaponan Soares (1991), o qual relaciona a produção narrativa do autor com a renovação do moderno conto brasileiro ocorrida em diferentes regiões do País.

No livro *A literatura catarinense em busca da identidade: o conto*, Hohlfeldt realiza uma análise comparativa que abrange os livros produzidos pelo escritor até 1979, detendo-se de forma mais detalhada em alguns aspectos predominantes como a fragmentação da narrativa e a obsessão em torno do tempo e a sua passagem. O pesquisador afirma que Salim Miguel é essencialmente um contista, “pois adora deter-se nas figuras que têm em mãos” (HOHLFELDT, 1985, p.143).

Por conta dessa atenção à personagem e sua psicologia, com a criação de certo clima a envolver a narrativa, os contos de Salim são situados pelo crítico ao que se convencionou chamar de “contos de atmosfera”. Essa vertente, bastante profícua na moderna literatura

¹³ Em entrevista a Raul Caldas Filho, na ocasião do lançamento do livro *O primeiro gosto*, em 09 de novembro de 1973, Salim Miguel esclarece que essa parada não significou o abandono da atividade literária, mas a reformulação de posições diante do fenômeno estético-literário. Além disso, para o escritor, o período representou um impasse em sua carreira, pois “a necessidade de sobrevivência me levou para outros rumos: o jornalismo em tempo integral. E quanto a gente vai ver, na luta pela sobrevivência acaba-se gastando o melhor de nós mesmos. E quando acabamos de sobreviver, estamos na hora de morrer” (CALDAS FILHO, 1973, p.09).

nacional, incorpora o esfacelamento do enredo e a desconvenção dos caracteres realistas, conferindo maior atenção ao processo da escrita do que ao referencial externo.

Destaque realizado igualmente por Cremilda Medina:

SALIM MIGUEL domina uma narrativa cujo ritmo segue o fluxo de consciência de seus personagens. A atmosfera subjacente às relações sociais, às situações muito concretas da vida cotidiana e do universo de Biguaçu (a cidade eleita em sua obra), faz dos acontecimentos simples subsídio para uma trama mais profunda. (1985, p.301).

Essa ruptura com os textos da tradição narrativa também é uma característica enfatizada por Silveira de Souza (2004) e Edda Arzúa Ferreira (1991). Para o primeiro, os contos do escritor não se estruturam a maneira tradicional, com começo, meio e fim, e personagens bem delineados no seu perfil psicológico e nas suas ações. Isso porque, em tais narrativas, tem-se a apreensão de um momento de vida e destinos já em andamento. Nesse processo, o narrador tenta desvendar gradativamente tais personagens e a busca que subsiste por trás de cada trajetória, para isso: “não raro interfere na narrativa, questiona a si mesmo e aos personagens, na intenção de compreender ou desmistificar as suas duplicidades e reações inconscientes” (SOUZA, 2004, p.7-8).

Já, para Ferreira, tal ruptura dá-se pela utilização de recursos narrativos modernos, como a confusão entre real e imaginário, a polifonia e a polissemia de vozes narrativas, a linguagem da oralidade, a ruptura com a sucessão temporal e com a linearidade, o monólogo interior que busca captar o íntimo do ser e o uso do discurso indireto livre, por meio do qual o narrador, ausente da história, apresenta-se como que colado às suas personagens.

Outro dado comum nas obras de Salim, segundo a autora, é o trabalho com a palavra. Palavras de artesão e de ourives:

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. (FERREIRA, 1991, p.23).

Baseado nisso, 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” (HOHLFELDT, 1991, p.131). Isso é igualmente enfatizado pelo próprio Salim, 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” (MIGUEL, 1991a, p.56).

Por conseguinte, o tempo é um elemento fundamental na sua produção ficcional, ou melhor, o tempo e a sua passagem sobre nós, o que difere da passagem dos homens sobre o tempo (concepção que apenas reforçaria a imagem progressiva da história). Dessa forma, “a partir de uma experiência relativamente real – e até certo ponto autobiográfica – do escritor-narrador” (HOHLFELDT, 1985, p.132), 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.

Esse trabalho com a memória é igualmente ressaltado pela professora Tânia Regina Oliveira Ramos, segundo a qual tal recurso ficcional ocupa um papel importante como atualizador e revitalizador da experiência vivida ou imaginada. Sendo assim, as lembranças, inseridas num contexto social e temporal, podem recuperar a História e as histórias, levando o “leitor a ler tanto o passado quanto o presente na narrativa” (T. RAMOS, 1991, p.36). Para a autora, 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” [...]. [Pois, no universo poético do autor] tudo é memória e escrevê-la é uma possibilidade infinita. (T. RAMOS, 1991, p.39-40).

Na mesma linha argumentativa, Carlos Jorge Appel afirma que “o complexo jogo do tempo” na obra de Salim, “unindo, sobrepondo e mesclando passado e presente é inerente ao modo de ver a realidade de nosso tempo” (2001, p.98). Em razão disso, torna-se difícil distinguir passado, presente e futuro, bem como separar realidade e imaginação. Outro aspecto destacado por Appel atém-se à análise do processo de criação artística, o qual sobressai em vários contos, romances e novelas do escritor. São “momentos em que se volta sobre si e para si, para seus personagens, para sua geração e o tempo que lhe cabe viver” (2001, p.93).

Trabalho constante e renovado com a memória que, segundo Regina Dalcastagnè, confere unidade às narrativas de Salim. Assim, a memória pode servir tanto como matéria

para os seus textos, retomando a experiência familiar de imigrantes libaneses no Brasil (como em *Nur na Escuridão*), ou aproveitar momentos importantes da nossa história mais recente (como em *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*); quanto ser utilizada “para discutir o problema da identidade do homem contemporâneo, perdido entre o que acredita ser e o que o outro pensa que ele é (como na novela *As confissões prematuras*)” (2009, p.05).

Independente do resultado, para a pesquisadora, a sondagem do passado revivido vai além da motivação do conteúdo da obra, transformando toda a poética de Salim Miguel, já que ele busca, em seu fazer literário, uma aproximação na linguagem e na estrutura com o processo de funcionamento da memória. Desse modo, tem-se “lentas divagações seguidas de rupturas na cadeia dos acontecimentos [...]; livre associação de ideias [...]; *mots valises*, diminutivos, alguma rima e ritmo” (DALCASTAGNÈ, 2009, p.06), os quais são utilizados para dar a consistência que as narrativas requerem, aliando o drama humano às perscrutações da escrita.

Ademais, mesmo que já possua um estilo próprio, Salim não se furta a experimentar constantemente, divertindo-se a remontar situações e reaproveitar personagens, ou ainda utilizar a linguagem cinematográfica, seja na descrição suave de objetos e movimentos, conferindo plasticidade ao texto, seja na construção dos diálogos, com as suas frases curtas e rápidas, bem como, “também se mostra empenhado com o elemento humano e sua dimensão social” (DALCASTAGNÈ, 2009, p.11). Por isso, transitam em sua obra personagens os mais diversos: velhos, meninos, migrantes, loucos, desempregados, dentre outros, os quais são apresentados ao leitor em uma justa combinação entre o conteúdo humano e o cuidado formal. Tem-se, desse modo, a superação do desafio de aliar obra artística e vinculação com o mundo a que pertence, sem negar a necessidade de também transcendê-lo, o que “é uma busca antiga, mas que se renova a cada vez que um escritor se põe diante de uma página em branco” (DALCASTAGNÈ, 2009, p.11).

Essas diferentes perspectivas sobre a produção literária de Salim Miguel, 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” (HOHLFELDT, 1991, p.17). Ou ainda, como afirma Tânia Ramos, a convicção de que “a memória é mais abrangente do que a própria realidade” (1991, p.40).

Logo, seria errôneo afirmar em relação a sua produção que estamos diante de uma literatura dramática, “indicativo de ações em tensão, mas sim [de] uma literatura altamente tensa, no sentido de que as coisas sem acontecerem diretamente às vistas do leitor, ficam

subentendidas” (HOHLFELDT, 1985, p.131), solicitando a sua colaboração e participação. A propósito, para Hohlfeldt, o escritor não apenas permite a livre participação do leitor como faz com que seja absolutamente necessária, uma vez que:

[...] as dúvidas que ele apresenta, a respeito de detalhes, os elementos que ele prefere ultrapassar, sem maior atenção, provocam o leitor a completá-los – ou não – segundo suas necessidades, advindo daí esta convivência que transforma a leitura de um conto de Salim Miguel numa verdadeira aventura criadora e re-criadora. (1985, p.131).

Esses aspectos, aliados a certo tom introspectivo, serão acionados igualmente pelo artista na produção de seus romances. Na verdade, esse fato parece confirmar a previsão do crítico: “Este apoio que Salim Miguel busca muito mais na personagem do que na ação propriamente dita, faz-nos imaginar que os contos são espécies de descrições, de preparação, de resumos de futuros romances [...]” (HOHLFELDT, 1985, p.132). Tal constatação parece-nos bastante condizente com os postulados de Julio Cortázar sobre o trabalho do contista: “o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera.” (2006, p.151).

1.1.2 Algumas notas sobre os seus livros

Livro de estreia de Salim Miguel, *Velhice e outros contos*, publicado em 1951, delineia algumas das constantes presentes em toda a sua produção ficcional: o tempo, a memória, a velhice e a reflexão sobre o ato de escrever. Dessa coletânea importa destacar os contos que dão título ao livro: “Velhice, um”, “Velhice, dois” e “Velhice, três”. Neles, há uma base comum: agente recenseur estatístico, provavelmente trabalhando para uma entidade governamental, visita profissionalmente algumas casas para colher informações e depara-se com pessoas idosas e as suas histórias de vida.

Em “Velhice, um”, o narrador visita a residência de um velho imigrante italiano, Alexandre Galiani, que mora com a irmã. Os dois vivem sós, ele a colecionar relógios e ela a fazer licores. No segundo conto, o recenseur consegue entrevistar duas idosas que habitam uma misteriosa residência sempre fechada. A dona da casa vive com a sua companheira de juventude, uma velha negra, filha de ex-escravos, e termina por contar ao narrador a sua

história de vida em que a virgindade da outra parece ser quase uma obsessão. No último conto da série, para proteger-se de um temporal, o agente é obrigado a permanecer por mais tempo em uma residência, onde moram duas velhas e uma jovem. Nesse entretempo, uma das senhoras começa a desvelar a história da outra, sua cunhada, que enlouqueceu após a morte do único filho e o suicídio do marido, ambas as mortes causadas por uma carta anônima, acusando-a de traição.

De forma geral, os contos desse livro apresentam dois planos narrativos que, no final, misturam-se: o real e o imaginário, o presente e o passado. Evidencia-se também, na maioria dos contos, a criação de um clima de tensão, proporcionado pelo calor, que culmina por gerar um ambiente semifantástico ou semi-irreal, uma vez que o narrador parece estar relativamente fora de si (HOHLFELDT, 1985).

São histórias inacabadas, com finais em aberto, que parecem mais o embrião de muitas outras narrativas. Conforme crítica veiculada na revista literária Clã:

No final, o leitor fica sem saber em que consistiu realmente a história; mas fica, por outro lado, com uma visão nítida de dezenas de seres humanos, de dezenas de dramas íntimos, de inúmeros problemas que, desdobrados, ou cada um deles estudados separadamente, dariam outros contos. (VOC, 2004b, p.151).

Após essa primeira publicação, Salim Miguel afirmou que traçou um plano para si: “um livro de dois em dois anos” (ASME, 2000, p.10). Inicialmente, o projeto deu certo, sendo publicada, dois anos depois, mais uma coletânea de contos, *Alguma gente* (1953), e, mais tarde, um romance, *Rede* (1955).¹⁴ Todavia, o terceiro volume de contos, *O primeiro gosto*, só viria em 1973, cerca de dezoito anos depois. A explicação é dada pelo próprio ficcionista:

Essa parada não significou o abandono da atividade literária, mas uma reformulação de posições diante do fenômeno literário. Escrever, para mim, é um ato compulsivo, que nunca poderá ser abandonado. Creio que quando mais jovens, por menos vaidosos que sejamos, sempre nos agrada a publicação em livro, o nome numa lombada. Com o tempo vemos que o importante não é publicar. Importante é o que se publica. Importante é que a obra tenha significado, represente alguma coisa, seja

¹⁴ Sobre este romance importa destacar a tese *Tempo narrado: romances e modernidade em Santa Catarina*, de Edgar Garcia Junior, defendida em 2008, no Programa de Pós-Graduação em História, da UFSC. Neste trabalho o autor discute as relações entre modernidade e tempo, utilizando como referência três livros publicados em Santa Catarina nas décadas de 50 e 60: *Vida salobra*, de Tito Carvalho, *Rede*, de Salim Miguel, e *São Miguel*, de Guido Wilmar Sassi. Acerca de *Rede*, Garcia Junior insere o livro na categoria romance social, visto que denuncia um processo de exploração capitalista, com suas misérias e contradições, na pequena localidade de Ganchos, apontando, no seu final, para a possibilidade de conciliação desse conflito, em um tempo futuro, por meio da conscientização do povo ribeirinho. No entanto, tal processo estrutura-se na narrativa em moldes conservadores, fato que possivelmente tenha motivado o escritor a classificá-lo como “demagógico”.

estética e socialmente válida. Não basta que tenhamos o que contar, é preciso saber contar. (MIGUEL apud CUNHA, 1979, p.10-11).

Atitude crítica que o fez declarar abertamente que considerava o segundo livro muito ruim, sendo a sua intenção recolher todos os exemplares; e o terceiro possuía um tema excelente – a história de uma colônia de pescadores, cujo viver desenvolve-se em um estado quase primitivo, artesanal, explorada pelo dono das lanchas e ameaçada de extinção em razão da modernização da atividade – infelizmente, desperdiçado. Frustração que Salim atribuiu ao artificialismo do realismo social empregado no romance, o qual apresenta, em seu final, certo triunfo otimista e ingênuo, que acredita na solução dos problemas sociais em um futuro conciliador.

Por conta disso, ele decidiu deixar de publicar ficção durante certo tempo e continuar apenas com a atividade jornalística e editorial, escrevendo, reescrevendo e rasgando muitos textos antes de retornar para a cena literária. Esse retorno, no entanto, não significou plena convicção para o escritor sobre o que ele produzia, pois se os contos publicados em *O primeiro gosto* não eram, em sua opinião, maus, ainda não refletiam completamente o que desejava como artista. Somente com *A morte do tenente e outras mortes* (1979), declarou ter finalmente encontrado o caminho da sua produção, com “contos interligados, tanto pelo clima como pelas situações, pela localização, pelo fato de um personagem ser central numa história e ter uma participação incidental em outra” (ASME, 2000, p.11). Acrescia que, principalmente, havia conseguido o que buscava: “recuperação de tempo e memória, inter-relacionamento conflituoso do ser humano, o psicológico e o social, estavam ali presentes” (ASME, 2000, p.11).

Em seu prefácio crítico, Fausto Cunha relaciona a série de narrativas apresentadas no livro ao que escreveu Dorothy Parkey a respeito do conto.¹⁵ Para essa autora, o conto assemelha-se à imagem de um iceberg, visto que “a massa de gelo que se vê acima da água é muito menor que a submersa, e esta é que sustenta o bloco” (CUNHA, 1979, p.11). Sendo assim, de acordo com Cunha, em um conto “bem escrito”¹⁶ a impressão que resta para o leitor é que fica sabendo mais sobre os personagens e o mundo apresentado do que aquilo que é realmente contado, pois o conto é mais “longo” do que seu texto.

¹⁵ Na verdade, a Teoria do iceberg (também conhecida como Teoria da omissão) foi elaborada por Ernest Hemingway. Para ele, o escritor de contos deveria concentrar-se nos elementos de superfície da história, sem discutir explicitamente os temas subjacentes e submersos que a sustentariam, a fim de tirar o máximo proveito do menor.

¹⁶ Obviamente, tal definição acerca da forma conto guarda suas imprecisões e limitações, uma vez que está fundamentado em um juízo de valor passível de modificação com o passar do tempo.

Nessa perspectiva, a narrativa que encerra o livro, “Amanhã”, é bastante característica para Cunha, haja vista que o narrador apresenta o grupo de rapazes, que protagonizam a ação, de forma tão vaga e, ao mesmo tempo, tão densa, deixando-os a ponto de “explodirem” frente aquele amanhã que nunca chega ou chegará. Inacabamento que faz com que eles continuem vivos para além das páginas escritas.

Outro aspecto destacado pelo prefaciador refere-se às constantes interrogações e dúvidas deixadas pelo narrador, criando certo clima de mistério. São “nessas pausas bruscas, nessas interrupções do pensamento, nessas quebras da juntura lógica da sequência e nessas recusas tácitas do fato consumado, da aparência ostensiva, [que] estará latejante a velha angústia” (CUNHA, 1979, p.15). Isso porque o narrador não viola a intimidade de seus personagens e, mesmo após a morte, eles conservam todos os seus segredos e mistérios.

Na sequência, Salim Miguel participou da coletânea *Este mar catarina* (1983), que reuniu textos de escritores residentes em Santa Catarina e cuja temática versa sobre o mar. Um ano depois, publicou *A voz submersa* (1984),¹⁷ romance que apresenta a história de Dulce e como a sua pacata vida de esposa e dona de casa é revirada pelos acontecimentos políticos relacionados à Ditadura civil-militar brasileira. Alguns anos após, em 1987, a publicação de outro romance, *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*, viria completar uma parcela importante da história cultural catarinense ao focar a criação e os debates envolvendo o então conhecido Grupo Sul.

Este último livro, que recebeu o subtítulo de “biografia imaginária”, é a tentativa, como afirmou Salim em depoimento, de traçar um retrato da sua geração, das suas perplexidades e buscas. Tudo isso tendo como fio condutor uma vocação poética não realizada, Sezefredo das Neves, que desiste da carreira artística para tornar-se um grande empresário do Oeste catarinense (ASME, 2000).

Segundo Lauro Junkes, *A vida breve de Sezefredo das Neves* “foi breve apenas na arte poética, trocada por outra social/financeiramente mais brilhante e promissora” (2001, p.119-120), pois o livro e as suas reflexões em torno do ato de escrever não são breves. Assim como não é breve o amplo painel cultural catarinense das décadas de 1940 e 1950 traçado no livro. Para o pesquisador, a obra propõe um plano desafiante, “criar uma figura pretensiosa e

¹⁷ Sobre *A voz submersa* importa destacar: DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. Unb, 1996.; OLIVEIRA, Iara de. *Ditadura e romance: vozes submersas de uma história sem fim*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.; OLIVEIRA, Patrícia Rossi de. *Confissões e confusões na esteira da memória (A voz submersa, de Salim Miguel)*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

esquiva de projeto de escritor, inventar escritos de aprendizagem e ao mesmo tempo criticar e ordenar tais escritos dispersos” (JUNKES, 2001, p.120). Desse modo, essa ficção/montagem/colagem ou biografia imaginária constitui uma reflexão sobre a própria arte de escrever e as relações que o autor mantém com a sua criação.

Segue-se à sua publicação o livro *As areias do tempo* (1988), em que há a reunião de diversos contos que retomam alguns temas caros ao autor, como a passagem do tempo, a memória, a velhice, a morte e os conflitos humanos, situações que remetem à recuperação de um passado que, sem isso, se apagaria como pegadas na areia do tempo. Posteriormente, o escritor lançaria *As várias faces* (1994), novela ou farsa em três atos, cuja temática principal versa sobre a criação artística, sendo uma espécie de continuação do conto “Galo, gato, atog” publicado em *A morte do tenente e outras mortes*.

No mesmo ano, ocorre a publicação de *Primeiro de abril, narrativas da cadeia* (1994), romance/depoimento que enfoca a experiência de um preso político durante os quarenta e oito dias em que esteve detido para averiguações, em Florianópolis, por ocasião da Ditadura civil-militar brasileira. O preso não é nomeado, mas índices paratextuais apontam para uma leitura autobiográfica do texto, conforme discutiremos no capítulo dedicado a análise deste livro.

Subdividida em 16 capítulos, a narrativa apresenta a prisão arbitrária do personagem, no dia subsequente à tomada de poder pelos militares, o cárcere, os companheiros de cela, o medo, a incerteza quanto ao futuro e, paralelamente, o que estava acontecendo na cidade e com a sua família naquele momento. Na parte final do livro, há a inclusão de uma relação de presos no quartel da Polícia Militar em Florianópolis, durante o período em que o protagonista lá esteve preso, contendo seus nomes, profissão e cidade de origem.

Fátima Regina da Rosa aborda *Primeiro de abril* sob o viés da antropofagia cultural. Para a autora, “Salim Miguel na cadeia revela-se um antropófago” (1994, p.59), visto que consegue retirar de cada fato, ato e ser humano conhecido na prisão elementos para compor a sua obra. Nessa perspectiva, ao aproximá-lo dos personagens de *A tempestade*, de William Shakespeare, Rosa termina por relacioná-lo com Caliban: “ambos buscam a aproximação, a assimilação e a reelaboração do outro; enquanto os ditadores, sejam eles Prósperos ou golpistas, procuram impor seus valores, anulando o outro” (1994, p.65).¹⁸

¹⁸ Este artigo é fruto do trabalho de dissertação de mestrado da autora – *Memórias: a constante musa de Salim Miguel* –, defendido em 1996, na UFSC.

Em conformidade com as considerações da pesquisadora, neste livro Salim volta-se contra o seu agressor, seja por medo, deboche, coragem ou indignação, não se deixando devorar. Ele assume uma atitude dessacralizadora frente ao regime, usando as suas palavras como armadura e punhal, por esse motivo não se encontra no texto nenhuma lição de moral ou cobrança de qualquer ordem. Há, obviamente, críticas, mas essas não assumem o tom de vingança ou o discurso de vitimização tão típicos em narrativas que retratam o período:

Salim Miguel não se rotula como mártir e aos golpistas como algozes. Poderíamos afirmar que para ele não há somente Ariéis de um lado e Calibans de outro, e, nem um Próspero a reinar absoluto sobre todos. Talvez seja essa a única lição que ele se propôs a nos dar. (ROSA, 1994, p.69).

Na sequência, o autor participou do livro *Os dez mandamentos* (1996). Iniciativa que reuniu dez dos mais representativos escritores catarinenses, com a sugestão de que eles escrevessem contos baseados nos dez mandamentos revelados por Deus a Moisés. Salim contribuiu com o conto “A cigana”, instigado pelo nono mandamento: “Não desejarás a mulher do próximo”.

Um ano depois, ele publicou *Onze de Biguaçu mais um* (1997), coletânea de “ficções” como sugere o paratexto, cujo eixo central é a cidade de Biguaçu e o percurso desde a infância até a adolescência do filho mais velho do Seu Zé Miguel, personagem principal e centralizador dos acontecimentos, com os seus traumas, sonhos e descobertas. O “mais um” do título refere-se à última narrativa, “Ponto de Balsa”, que foge dessa perspectiva unificadora, mas permite, como sugere o título, a abertura do livro para outras histórias relacionadas entre si por um tênue fio espacial. Isso porque a história trágica de amor entre Amélio e Lúcia é narrada pelo próprio balseiro a um jornalista de Biguaçu que se encontrava em Chapecó a serviço.

Portanto, a obra como um todo apresenta uma unidade espacial e, exceto o último conto, pode ser lida também como uma espécie de novela de formação, ao acompanhar a trajetória do crescimento e a tomada de consciência sobre o mundo de um jovem, da sua infância até a adolescência. Ao mesmo tempo, cada história pode ser lida de forma autônoma e independente. Na realidade, conforme confidenciou o próprio escritor, *Onze de Biguaçu mais um* é um “filhote nascido antes do pai” (ASME, 2000, p.23), o romance *Nur na escuridão* (1999). Durante o processo de escrita deste último, ao invés de simplesmente descartar determinados trechos que aumentavam demais a figura do narrador, o autor passou a separá-los. O resultado foi outro livro, que acabou sendo lançado antes do “projeto original”.

Outro filhote de *Nur* é o livro *As confissões prematuras* (1998), pois surgiu de um impasse e de um desafio. O escritor não conseguia terminar o primeiro e resolveu “encostar” o projeto e partir para algo totalmente diferente, sem definições precisas de personagem, espaço, tempo. Surgiu, dessa forma, o mote para o enredo ou anti-enredo da novela: o envolvimento de três personagens sem nome – o gordo, a mulher e o magro – num suposto triângulo amoroso, em que paira a sombra do ciúme.

Afirmamos que seja suposto porque o gordo desconfia do envolvimento entre o magro e a mulher, após presenciar o desespero da própria esposa ao atropelar este último, decidindo, por conta disso, interrogá-lo. O magro, por sua vez, ao acordar do coma desmemoriado, procura na sua relação com o gordo e com a mulher lembrar-se de algo do seu passado. Tudo isso estruturado em uma cidade sem qualquer tipo de identificação, que pode até mesmo ser apenas um prédio onde só existisse uma pessoa. Os três personagens envolvem-se em uma série de situações inusitadas e equivocadas em que nada realmente é esclarecido ou resolvido. A dúvida persiste e a comunicação não se estabelece de forma plena entre os três. Nesse momento, surge um quarto personagem, o próprio escritor, que se interroga constantemente sobre o desenrolar dessa “não-trama” e tenta inutilmente projetar um “fim” para ela.

Segundo Regina Dalcastagnè, em *As confissões prematuras* há a presença de um “narrador suspeito”, visto que, no romance contemporâneo brasileiro, não há mais lugar para aquele indivíduo poderoso que tudo sabe e comanda, bem como não há mais espaço para heróis e gestos magnânimos. O leitor é conduzido “para dentro da trama por alguém que possui dúvidas, que mente e se deixa enganar” (2001, p.114), ou, como na obra em questão, por um indivíduo desmemoriado. Da mesma forma, para a pesquisadora, os personagens contemporâneos talvez não sejam mais tão realistas como outrora, uma vez que perderam muito do que os identificava. Todavia, ganharam voz e continuam insistindo na própria existência, o que faz com que tenham, muitas vezes, que se insubordinar diante do criador e exigir tratamento mais adequado, como no caso do gordo.

Dalcastagné destaca ainda que, nessa novela, “vozes e versões diferentes disputam o mesmo espaço narrativo” (2011, p.122), surgindo desse embate uma discussão acerca do próprio fazer literário. Nesse cenário, avulta a figura do “autor”, transformado em protagonista das confissões, mesmo que “frustrado diante de palavras esquivas e do papel em branco” (2011, p.123). Aliado a isso, a narrativa põe em evidência algo bastante caro e recorrente na produção ficcional de Salim Miguel, o papel da memória como substância da criação artística, bem como discute a legitimidade da representação literária.

Após a publicação desses dois livros, o escritor conseguiu finalmente terminar *Nur na escuridão*, cuja história nasceu com ele e acompanhou-o desde sempre, não sendo necessário que ela lhe procurasse ou provocasse. Contudo, a necessidade de passá-la para o papel somente tornou-se consciente para o escritor depois da morte do seu pai, ainda que, desde 1952, fragmentos desse passado familiar já estivessem presentes em alguns de seus contos e romances (ASME, 2000).

Em suma, o livro 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 a sua saída da terra de origem e chegada ao Brasil até a morte do patriarca Yussef Miguel. O romance contém 30 capítulos e estrutura-se em seis partes distintas, conforme sintetizei na dissertação *Uma luz na escuridão: ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de Salim Miguel* (A. SILVA, 2011). Trabalho que, como se percebe pelo título, concentra-se na análise da movência identitária dos personagens, do narrador e, conseqüentemente, dos gêneros narrativos em *Nur*.

Em uma linha investigativa de viés mais histórico e memorialístico, Maria Zilda Cury relaciona a temática da imigração na literatura e nas artes em geral com a memória e o seu funcionamento nesta narrativa de Salim Miguel. Para a autora, a história familiar em *Nur* 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, Cury passa a apresentar, aliado a pequenos fragmentos da obra, a história do Líbano, os percursos da imigração libanesa no nosso País e as principais características desse grupo étnico a fim de compreender a própria identidade nacional brasileira.

A relação estabelecida por Maria Zilda Cury entre o romance e a temática da imigração na literatura também será ressaltada, de formas distintas, por outros pesquisadores, como Carlos Jorge Appel (2001), André Mitidieri Pereira (2008), Ana Maria Lisboa de Mello (2014) e Sara Freire Simões de Andrade (2007). Esta última analisa em sua dissertação, *(Des)Orientes no Brasil: visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira*, as representações do imigrante libanês na literatura brasileira a partir da relação entre literatura, sociedade e suas produções simbólicas, elencando, para isso, quatro autores: Milton Hatoum, Raduan Nassar, Salim Miguel e Ana Miranda.

De acordo com S. Andrade, pode-se perceber uma mudança na literatura brasileira contemporânea no que se refere à representação do imigrante árabe, pois se, antes, ele estava

relegado às margens da ficção, geralmente caracterizado como um “turco mesquinho, dono de um comércio qualquer na esquina” (2007, p.09), passou, agora, a ocupar o centro da narrativa, assumindo a narração do relato e contando o seu enredo, a sua trama. Isso é claramente perceptível em *Nur*, ainda que a pesquisadora, no intuito de historicizar a imigração libanesa, tenha se utilizado do romance de Salim Miguel unicamente como aporte para apresentar os motivos para emigrar, as dificuldades enfrentadas no Líbano e as características desse grupo migrante no Brasil. Segundo sua análise, a comparação e mesmo a justaposição de passagens de *Nur* com outros textos históricos sobre a imigração libanesa indicam o caráter ficcional e, ao mesmo tempo, documental da obra.

Por fim, ela destaca que ao contar a história da sua família o escritor transpõe o que é particular e passa a contar os incidentes e os percalços de uma família libanesa no Brasil, cuja história assemelha-se a tantas outras dessa linhagem, ganhando, desse modo, o tônus de saga. Essa afirmação baseia-se no próprio esclarecimento dado 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*. (MIGUEL apud S. ANDRADE, 2007, p.40).

Após concluir *Nur*, Salim Miguel lançou a coletânea *Eu e as corruínas: crônicas – não só* (2001), que lhe rendeu o prêmio Juca Paco de Intelectual do Ano. O conjunto, lançado em comemoração aos 50 anos de publicação de seu primeiro livro, reúne crônicas publicadas em diversos órgãos da imprensa e depoimentos do artista.

Na sequência publicou *Mare nostrum; romance desmontável* (2004), com narrativas que seguem a mesma temática: o mar. Ademais como propõe a expressão “desmontável” presente no título, os dezenove textos que compõem o livro são dispostos de forma a permitir diferentes imersões do leitor no ambiente narrativo. Dessa maneira, à beira do mar, linha tênue que une as diferentes histórias e personagens, projetam-se várias vozes dissonantes: pescadores, rendeiras, pessoas à procura de suas raízes, o eremita, a mulher que vive de luz, o forasteiro.

Em 2007, nova coletânea de contos, *O sabor da fome*, cujas histórias gravitam em torno de pessoas comuns, assaltantes, policiais, ciganos, dentre outros, os quais possibilitam ao narrador reviver o passado, seja na idílica Biguaçu da infância, em Florianópolis ou no Rio de Janeiro. Dos dezesseis contos do livro, dois já haviam sido publicados anteriormente em

Onze de Biguaçu mais um – “A cigana”¹⁹ e “Ponto de Balsa” – e outros dois foram publicados na Revista *Sul* há mais de 50 anos – “O homem solitário” e “Era igual aos outros”.

Um ano depois, o escritor participou, com o conto “Mistério no miramar”, da coletânea **13 vezes Cascaes**, em homenagem ao folclorista Franklin Cascaes, e lançou o romance *Jornada com Rupert* (2008). Essa última narrativa centra-se na história da família Von Hartroieg, que chegou a Santa Catarina por volta de 1870 e, após enfrentar diversos percalços, inclusive ataques indígenas, conseguiu construir um casarão de pedras e tijolos e, mais tarde, uma fábrica de tecidos, fundando a cidade de Blumenau. O protagonista Rupert Von Hartroig é um inquieto e angustiado rapaz que rememora esses acontecimentos durante a sua partida da terra natal, bem como revê a relação com os irmãos e com o pai, Herr Hans, simpatizante de Hitler. Ele nega-se a seguir os passos paternos, sendo uma voz destoante em relação ao discurso dominante, no que se refere ao progresso trazido pelos imigrantes alemães ao País.

A produção literária de Salim Miguel continuou com a publicação do romance *Reinvenção da infância* (2011), o qual conta a história de um menino que vem com a sua família de um país distante, o Líbano, para o Brasil e, posteriormente, para o interior de Santa Catarina, onde passa a sua infância e parte da adolescência. Os capítulos apresentam pequenas histórias dispersas, importantes na formação do caráter do protagonista, como a amizade com um indiozinho, o choro convulsivo na escola ao ser chamado de “turco”, a iniciação no mundo da literatura, o primeiro filme, a primeira bebedeira, os folguedos da adolescência. Essa também é a história familiar do próprio escritor, que, em 1927, com apenas três anos de idade emigrou, junto com a família, do Líbano para o Brasil. Entretanto, como o próprio título apresenta, nesse romance, fato e ficção inter-relacionam-se, em um misto de fantasia e realidade, memória e imaginação. Portanto, a história contada é e não é a história do autor.

Muna Omran (2011) destaca tal aspecto em seu trabalho “Memória da infância: a reinvenção” ao analisar esse romance de Salim Miguel sob a ótica da preservação da memória como ponto crucial para a compreensão, o reconhecimento e a preservação da identidade. Para a pesquisadora, embora em momento algum do texto o autor identifique-se com o personagem, descaracterizando sua proximidade com o gênero autobiográfico, a história fica no limite entre ficção e realidade, visto que assume um caráter memorialístico. Estabelece-se, desse modo, entre o autor e o leitor, um pacto fantasmático, pois este último lê a obra como um fantasma do primeiro. Isso ocorre a partir de uma série de semelhanças com a vida do

¹⁹ O conto “A cigana” também faz parte da coletânea *Os dez mandamentos*, de 1996.

escritor que o leitor percebe na narrativa e o faz acreditar que tal identidade entre vida e obra exista de fato.

Por fim, na linhagem de textos ficcionais importa destacar: o livro de contos *Fantasia e (é) realidade ou treze textos surreais* (2012), com ilustrações de Tércio da Gama, que reúne textos originais e outros já publicados em livros anteriores, todos permeados pela imaginação e pelo fantástico; e a novela *Nós* (2015), narrativa policiaesca intrincada que o personagem-narrador não consegue “desatar”, mesmo contando com o auxílio de Auguste Dupin e de grandes mestres do gênero policial.

Ao longo desses mais de 60 anos de produção literária, foram publicadas também algumas coletâneas de contos organizadas em seu nome: *Dez contos escolhidos – Salim Miguel* (1985), o qual faz parte da “Coleção 10”, que reuniu, na década de 1980, os dez contos mais significativos de importantes escritores nacionais em atuação, como Samuel Rawet, Moacyr Scliar e Lygia Fagundes Telles; *As desquitadas de Florianópolis* (1995), integrante da Coleção Literatura Regional Brasileira, coordenado pelo escritor piauiense Assis Brasil; e *Os melhores contos de Salim Miguel* (2009), seleção de Regina Dalcastagnè e direção de Edla van Steen.

Além disso, a produção ficcional de Salim Miguel encontra-se entremeada por um trabalho crítico e ensaístico de relevo que, igualmente, gostaríamos de relembrar nessas notas. Nesse percurso, destacam-se os dois volumes de *O castelo de Frankenstein*, publicados, respectivamente, em 1986 e 1990, os quais reúnem “anotações sobre livros e autores” – ensaios críticos publicados em diferentes órgãos de imprensa –, entrevistas, palestras e depoimentos do escritor sobre o universo literário. Compilação “monstruosa” em sua forma fragmentária, como a figura criada por Victor Frankenstein, que o autor costura na certeza que a leitura/literatura é o ponto de partida para uma reflexão crítica sobre o ato de viver e o ato de escrever. (SANTANA, 1990).

Em “A metáfora do castelo”, Janete Gaspar Machado reflete sobre os dois volumes de *O castelo de Frankenstein*, os quais, segundo ela, “portam a competência de quem domina fórmulas atualizadas de análise, mas sabe mantê-las ocultas sob a linguagem transparente de que se constroem” (1991, p.47). Somados os dois volumes, contabilizam-se mais de cem artigos críticos, abrangendo desde a literatura produzida em Santa Catarina e no Brasil até a literatura hispano-americana e de outros países estrangeiros, enfatizando produções de caráter modernista que convergem para uma teoria geral da arte ao sistematizar um conjunto de procedimentos estéticos, os quais destacam a poética de Salim Miguel, seja como crítico, leitor ou ficcionista.

Já em *Apontamentos sobre meu escrever* (2000), Salim faz uma incursão ao passado para apresentar ao leitor um pouco do seu percurso como escritor, as suas preocupações e motivações durante o processo de composição das seguintes obras: *Velhice e outros contos*, *A morte do tenente e outras mortes*, *A voz submersa*, *Nur na escuridão*, *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*, *Primeiro de abril: narrativas da cadeia* e *As confissões prematuras*.

Em 2002, foram publicados *Aproximações: leituras e anotações, anotações sobre livros*, e *Memória de editor, com Salim Miguel & Eglê Malheiros*, organizado por Dorothée de Bruchard. Neste último, o casal compartilha as suas experiências como editores da revista *Sul*, das *Edições Sul* e, posteriormente, já instalados no Rio de Janeiro, da revista de circulação nacional *Ficção: histórias para o prazer da leitura*. Salim Miguel também retoma, nesse livro, seu papel como editor à frente da Editora da Universidade Federal de Santa Catarina e da Fundação Franklin Cascaes.

Na sequência, *Estrangeiros: releituras* (2003) reúne textos escritos pelo autor em diferentes épocas, versando sobre as suas impressões de leitura de escritores estrangeiros, como Eça de Queirós, Fernando Pessoa, José Saramago, Miguel de Unamuno, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo e Ernest Hemingway. Um ano depois, *Gente da terra: perfis* segue a mesma linha associativa, porém com a reunião de anotações sobre autores e personalidades vinculados, de alguma forma, a Santa Catarina. O ciclo ensaístico completa-se com *Minhas memórias de escritores* (2008), reunião de comentários sobre obras e escritores realizados por Salim Miguel ao longo da sua vida, não necessariamente publicadas em meios de comunicação. São, como afirma o autor, fragmentos de memória ou anotações de leitura que se intercalam com a sua própria produção ficcional.

Por fim, gostaríamos de fazer um breve comentário sobre o livro *Cartas D'África e alguma poesia* (2005),²⁰ testemunho do intercâmbio de cartas, livros e ideias entre os jovens integrantes do Grupo Sul e alguns escritores de além-mar, nos anos 1950. Esses novos escritores, habitantes das antigas colônias portuguesas em África – Angola, Moçambique, Ilha de São Tomé, Cabo Verde –, encontraram em Florianópolis, na Revista *Sul*, um espaço de manifestação e divulgação literária. Com isso, Luandino Vieira (José Graça), Augusto dos

²⁰ Sobre a participação do Grupo Sul na relação Brasil-África importa destacar os trabalhos: PAULA, Simoni Mendes de; CORREA, Sílvio Marcus de Souza (Orgs.). *Nossa África: ensino e pesquisa*. São Leopoldo: Oikos, 2016; e SANTOS, José Francisco de. *Movimento afro-brasileiro pró-libertação de Angola (MABLA) – “um movimento amplo”*: relação Brasil e Angola de 1960 a 1975. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

Santos Abranches, Manuel Pinto, António Jacinto, Noemia de Souza, Viriato da Cruz, Mário António, Nuno Miranda, dentre outros, conseguiram esquivar-se da censura imposta pela ditadura salazarista e resistir, como bem expressa o poema a seguir:

Quero cantar e cantarei
Para Miguel Torga

Quero cantar e cantarei
Toda esta humana ânsia louca;
A mão que me cerrar a boca
Não impedirá o canto que sei!

António Jacinto
Luanda – Angola
Revista *Sul*, nº 17 – 1952 (MIGUEL, 2005, p.170).

Estabeleceu-se, desse modo, uma “ponte” feita de prosa e verso entre o continente africano, a ilha Florianópolis e o restante do Brasil. Uma ponte de ideias e troca cultural que enriqueceu ambos os lados do Atlântico.²¹

1.2 A FICÇÃO COMO RECRIAÇÃO: o projeto estético-literário de Salim Miguel

Independente da forma escolhida, Salim Miguel procura sempre, no seu fazer literário e como artista, a autenticidade. Palavra que 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. Isso não implica no abandono do ambiente, no abandono da possível mensagem. [...] Mas essa mensagem deve vir como consequência, nunca como uma imposição. [...] Teoricamente, foi assim que procurei fazer minha literatura. (MIGUEL, 1991a, p.111).

Luta por uma expressão própria que expressa bem a concepção do autor em relação à atividade artística, uma vez que, para ele, o ato de escrever não é um dom, mas acima de tudo responsabilidade e trabalho árduo, no empenho em moldar a matéria tangível, captada pelos sentidos e pela razão, em outra matéria, a das palavras. Nessa perspectiva, Salim parece

²¹ Exemplos interessantes desse intercâmbio de ideias, poemas/contos e livros entre os dois lados do Atlântico são a publicação do conto “O curinga”, do escritor catarinense Guido Wilmar Sassi, na coleção *Imbondeiro gigante*, de 1963, e o fato de Salim Miguel possuir um dos únicos exemplares da 1ª edição do livro *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira, publicado em 1957 em Angola e logo depois recolhido pelos órgãos repressores. Sobre esse último livro é necessário esclarecer que em 1960 o autor angolano publicou novamente a obra.

manter-se fiel a uma espécie de programação que fez a si mesmo, que surge explicitado nos contos do período de 1950 a 1952: “Ficava-me a pensar que meus trabalhos sempre se haviam baseado em fatos verídicos, metamorfoseados, é claro. Dificilmente conseguia algo de outra forma” (VOC, 2004b, p.79).

Tal afirmativa parece marcar o fazer literário do escritor: a ficção como recriação, trabalho da memória, a partir de uma realidade vivida ou conhecida, 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” (MIGUEL, 1991b, p. 55-56). No entanto, isso não significa que determinada situação ou acontecimento tenha sido presenciado pelo sujeito, posto que aprendemos das maneiras mais diversas e algo, intimamente recolhido, até mesmo esquecido, de repente pode vir à tona como que acionado por uma faísca qualquer. Por esse motivo, Salim Miguel não se considera um memorialista na acepção tradicional e comum da palavra, ou seja, aquele que escreve as suas memórias ou as memórias dos outros, ainda que admita: “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*)” (MIGUEL, 1991b, p. 56).

Trata-se de temas universais que, juntamente com a infância e o relacionamento conflituoso do ser humano, são constantes em toda a produção narrativa do autor, balizando o seu projeto estético-literário. Rumo que foi delineado desde a publicação de seu primeiro livro de contos, mas somente definitivamente encontrado (como ele próprio salienta em entrevistas e em *Apontamentos sobre o meu escrever*) após a concretização de *A morte do tenente e outras mortes*.

Busca de uma expressão própria que nos fez refletir sobre o modo como se dá a inserção do projeto estético de Salim Miguel na literatura contemporânea brasileira, tendo em vista: primeiro, a convicção de que toda obra mantém um diálogo ininterrupto com a tradição literária; e, segundo, que o nosso recorte de pesquisa compreende livros publicados pós-1979. Nesse sentido, importa ressaltar que, embora o ingresso do autor no cenário literário esteja profundamente marcado pelas ideias renovadoras do Modernismo²² (tais como a defesa da liberdade de criação e o gosto pela pesquisa e pelo experimentalismo formal), não apenas a concepção desse movimento como algo homogêneo é uma grande ilusão, como os seus

²² O termo Modernismo é utilizado aqui em sentido amplo, conforme lhe confere Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006), ou seja, como movimento das ideias e não apenas das letras.

prolongamentos posteriores, isto é, sua incorporação aos hábitos artísticos e literários não ocorreu em torno de um único eixo (CANDIDO, 2003; ÁVILA, 2002).

Expresso isso, retomamos as considerações de Antonio Simões Junior (1980), ficcionista e crítico português, Hélio Pólvora (2001) e Carlos Jorge Appel (2001) sobre a relação entre o projeto estético de Salim Miguel e a produção do período.

Simões Junior afirma que percebe, nas narrativas do escritor, duas tendências, uma intimista, voltada para a análise psicológica, e outra de base realista:

Notamos na contística de Salim Miguel duas tendências que se aglutinam e se bifurcam simultaneamente: uma psicológica ou analítica que arranca de *Velhice e outros contos*, sua estreia literária; outra realista, cuja culminância está dada em *Rede*, romance de denúncia social. (1980, p.18).

Nessa mesma linha argumentativa, Pólvora destaca que “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” (2001, p.112). Continua o crítico:

Atento e solitário, olhos abertos, brasileiro nos temas recorrentes do cotidiano, o contista extrai suas histórias curtas da ganga bruta da realidade. Alimenta-se da vida em desdobramentos. E pasma que, em ficcionista tão aceso para as realidades imediatas, para as exterioridades, e que sabe exteriorizar-se como se fizesse parte de alheios enredos e peripécias, o contista de Biguaçu incline-se também para aquela espécie de conto introspectivo, de estudo de personalidade. Essa vertente, que através da obra se tornará mais escarpada, o fará ancorar, por fim, na arte do implícito, do meramente sugerido – arte superior, arte dos que têm o que dizer, mas prezam acima de tudo a forma de dizer, o que implica linguagem, estilo e *insight*. (PÓLVORA, 2001, p. 112).

Essa mescla entre o factual e o vivenciado, a exterioridade e a introversão, Pólvora associa a Biguaçu, espaço privilegiado nas narrativas do escritor, em contraponto à ambivalência de sua condição migrante: “Catarinense de Biguaçu, libanês de nascimento, Salim Miguel 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” (2001, p.109).

Já para Appel, Salim não se filia a nenhuma proposta estética específica, mesmo conhecendo-as muito bem, pois o seu interesse reside na experimentação e invenção de novas soluções para velhos problemas, abarcando tendências múltiplas. “A marca da sua obra, que o autor reconhece desigual, é a da ousadia, da transgressão dos cânones do seu tempo” (2001, p.93), encontrando, nesse percurso, um rumo ao buscar a própria linguagem: um território só seu de tempo, espaço e língua.

Perspectivas diferentes que apontam tanto para certa duplicidade presente na produção do autor, o qual ora optaria por uma expressão mais realista ora mais intimista, quanto para a não filiação a qualquer proposta estética específica, ao experimentar tendências múltiplas na busca por um caminho próprio.

Questionado acerca desse assunto, Salim Miguel admitiu a impossibilidade de situar-se com precisão em relação à atual literatura brasileira: “Não sei francamente. [...] Talvez a uma vertente, a um setor, com múltiplas subdivisões, que não aderiu a um neonaturalismo pós-64” (RICCIARDI, 2009, p.64). Estética predominante, segundo Flora Sussekind (2004), a partir da década de 1970 na produção literária nacional, obcecada pela referencialidade biográfica ou social.

Os livros do autor catarinense afastam-se desse modelo neonaturalista, inclusive quando o aparato repressivo do Estado Ditatorial (assunto privilegiado da produção daquele momento) é utilizado como deflagrador do conflito, como ocorre em *A voz submersa* e *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*. Com base nisso e em considerações anteriores sobre a sua produção, podemos afirmar que se o realismo social pareceu-lhe, inicialmente, um caminho possível, ele foi abandonado logo após a publicação de *Rede*, em 1955, romance que o fez rever a sua postura diante do fenômeno literário, permanecendo quase vinte anos sem publicar.

Entretanto, tal afirmação não significa que Salim Miguel tenha optado por uma tendência mais introspectiva, descolada da realidade sócio-histórica. Pelo contrário, percebemos, em suas narrativas, o empenho em expor, de forma atrelada, as cisões sociais e individuais. Nas palavras do escritor, em suas obras “as experiências se sucedem, na procura de uma maneira de narrar que retransmita uma visão particular do mundo, se fixando, ao mesmo tempo, através do mundo interior dos personagens, no mundo exterior que os cerca” (MIGUEL, 1991a, p.113).

Logo, seria errôneo declarar – baseado apenas na preferência por um determinado espaço, seja a pequena cidade de Biguaçu ou a capital provinciana de Florianópolis – que Salim cultivava uma prosa mais realista (centrada no referente) ou mesmo regionalista (centrada na descrição dos costumes e tipos humanos característicos de uma determinada região). Da mesma forma, seria errôneo negar a vinculação do escritor a um determinado *locus* enunciativo,²³ o estado de Santa Catarina, e tudo o que essa relação carrega consigo.

²³ Acreditamos que seja importante enfatizar nossa compreensão acerca desse local de fala como um lugar profundamente descentrado e periférico, tanto em relação à centralidade de determinados espaços dominantes no

A partir desse entendimento, podemos asseverar que o escritor evita, em sua ficção, tais rótulos generalizantes, os quais dividem a nossa literatura entre realistas e/ou regionalistas, de um lado, e intimistas, de outro. Assim, na tentativa de ultrapassar tal polarismo, Salim Miguel não se furta a situar os seus personagens com os seus conflitos humanos, de caráter mais universal, em pequenas cidades do interior, onde a integração à vida moderna começa timidamente a transformar o cenário e as sociabilidades consideradas tradicionais.

Tal opção literária, obviamente, não seria possível sem que houvesse um processo de acumulação interna, que lhe permitisse aproveitar as experiências realizadas anteriormente no campo da arte poética para refletir acerca do seu próprio projeto estético. Essa visão sistêmica compreende a literatura como um processo dinâmico, sem desconsiderar tanto as relações entre as obras, autores e público leitor quanto o caminho individual traçado por cada artista. (CANDIDO, 2010)

Parece-nos que Salim compreendeu, nesse processo, que não havia apenas uma forma de confrontar-se com a matéria social, destoando da vocação realista da nossa ficção. Essa declaração – a despeito de que poderia sugerir a crítica de Carlos Jorge Appel – não transforma a sua obra em um objeto único, isolado, em relação ao sistema literário brasileiro. Ao contrário, vincula-a por oposição às realizações predominantes no período, contestando-as, e também a uma vertente já entrevista em autores como Marques Rebelo, Cyro dos Anjos, Erico Veríssimo e Dyonélio Machado, definida por Antonio Candido nos seguintes termos:

Uma terceira linha seria a dos equidistantes da direita e da esquerda quanto à ideologia; e quanto à escrita, passando longe tanto da dureza realista quanto da angústia dilacerante: Marques Rebelo, João Alphonsus, Cyro dos Anjos [...]. É possível ainda distinguir os que se poderia chamar de radicais urbanos, atentos à desarmonia da sociedade mas também aos problemas pessoais; marcados pela sua província, mas sem obsessão regional — como ocorre na vasta obra de Érico Veríssimo e na obra parca mas admirável de Dyonélio Machado, ambos do Rio Grande do Sul. (2003, p.204).

Aliado a isso, a produção estético-literária do escritor foi igualmente influenciada pela tradição oral/popular, em especial africana e oriental. Essa tradição, fundamental na construção do nosso imaginário artístico, ainda que pouco considerada dentro do sistema literário nacional, encontra-se expressa: tanto tematicamente, nas incontáveis referências às

território nacional (eixo Rio-São Paulo), quanto em âmbito global, tendo em vista a própria condição migrante do escritor, oriundo de uma cultura (árabe-oriental) igualmente periférica em relação à cultura ocidental moderna, ainda que anterior a ela.

personagens dos contadores de histórias e seu rico fabulário, quanto na opção formal pelas narrativas curtas “encaixadas” – percebe-se tal escolha inclusive nas narrativas mais longas, geralmente compostas por capítulos autônomos relacionados entre si –, nas quais são recriadas ficcionalmente algumas circunstâncias do ato de contar histórias oralmente, aludindo a certa *performance*²⁴ do narrador e/ou do personagem.

Podemos concluir, com base nisso, que o projeto estético de Salim Miguel estabelece um diálogo profícuo com a tradição oral/popular e, igualmente, com a tradição literária brasileira “cultura”, inserindo-se, nesse último caso, na imensa série produzida nos anos pós-1970: seja de modo crítico à tendência neonaturalista predominante seja por vinculação a uma produção anterior, a qual busca plasmar o drama interno do indivíduo com as questões sociais. O que resulta em uma produção narrativa híbrida que resiste a classificações restritas.

Mesmo assim, importa-nos ponderar que, independente de ser mais ou menos realista/documental ou ainda mais ou menos engajado politicamente, todo texto literário apresenta um determinado posicionamento acerca da realidade, haja vista que é produto do trabalho de alguém. Logo, internaliza em sua estrutura as contradições históricas e culturais que o artista observa e experimenta em seu mundo. Em outras palavras, tal como expressa Salim Miguel em um de seus ensaios, a arte é criação, é “o sentimento íntimo do artista, a visão que ele tem das coisas, as reações e ideias que elas lhe sugerem, a contribuição que ele deixa para os que lhe seguirão – o retrato de sua época” (CF v.2, 1990, p.20).

²⁴ O conceito de *performance* é utilizado aqui na acepção que lhe confere Paul Zumthor (2014), em seu livro *Performance, recepção e leitura*, ou seja, como um engajamento completo do corpo (e, por extensão, da voz) em um determinado ato artístico.

2 ESCRITA DE SI / ESCRITA DO OUTRO

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só as que ele não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração*

Autopsicografia. Fernando Pessoa.

Qual é o lugar que cabe ao autor na significação da obra? Ele seria figura central no processo de compreensão, bastando perguntar-lhe qual a sua intenção ao escrever determinada narrativa? Ou seria peça dispensável no jogo ficcional, visto que o texto é autônomo e deve significar por si mesmo?

A relação entre o texto e o seu autor, de acordo com Antoine Compagnon (2010), configura-se como o ponto mais controverso dentro dos estudos literários, provocando os mais contundentes e agitados debates entre antigos e modernos. De um lado, respectivamente, estão os adeptos de que a responsabilidade pelo sentido e pela significação do texto encontra-se na figura autoral, e de outro, aqueles que questionam a pertinência do autor para determinar ou descrever a significação da obra.

De qualquer modo, perdurou durante muito tempo a ideia que a biografia explicaria o texto, sendo corrente em manuais escolares o espaço destinado à vida do escritor em detrimento de análises ou reflexões sobre a sua produção narrativa ou poética. Nessa perspectiva,

[...] a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p.58).

Tal noção, atacada de forma veemente por diversos críticos e escritores, levou à situação extrema de negar ao autor qualquer forma de relacionamento com o texto. Esse fato instigou Roland Barthes, no auge do estruturalismo francês, a declarar em importante artigo a morte do autor. Segundo o teórico, é impossível saber quem fala em um romance, “pela razão de que a escrita é destruição de toda voz, de toda origem”, sendo um local neutro onde se perde de forma completa a identidade, “a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p.57). Nesse sentido, não interessa o sujeito que veio antes do livro, onde viveu ou o que sentiu, só importa o aqui e agora da enunciação.

De acordo com o seu pensamento, o autor é:

[...] uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então, é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedida a maior importância à “pessoa” do autor. (BARTHES, 2004, p.58).

Essa afirmação relaciona a figura autoral, entendida como uma construção engendrada pela sociedade moderna, à concepção burguesa de indivíduo e ao seu sistema de legitimação, a ideologia capitalista. Visão reforçada pela estética romântica ao defender a originalidade, a inspiração e a genialidade do criador como elementos constitutivos da obra de arte, e que será, posteriormente, contestada pelo crítico francês ao eleger a linguagem, impessoal e anônima, como princípio explicativo do texto.

Para Roland Barthes (2004, p.59), “[...] escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’”, pois somente quando o autor entra em sua morte é que a escrita começa e pode nascer o leitor, única instância capaz de entender os múltiplos sentidos do texto. Desse modo, se a linguagem não é feita para produzir um único sentido, uma vez que está repleta de fios de outras culturas e citações diferentes, o autor, mesmo possuindo o poder de tecer a trama do texto, não tem mais o controle sobre ele:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde esta multiplicidade se reúne, e esse

lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura [...]. (BARTHES, 2004, p. 64).

De forma semelhante, ainda que com objetivos diferentes,²⁵ Michel Foucault, em *O que é um autor?* (2009), também questiona a importância da figura autoral no processo interpretativo ao recuperar, no início de sua conferência na Sociedade Francesa de Filosofia, em 22 de fevereiro de 1969, a seguinte citação de Beckett: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”. Essa frase é utilizada para afirmar que o sujeito não é o detentor do sentido último do texto, consistindo nessa indiferença o princípio ético mais fundamental da escrita contemporânea.

Na sua concepção, em nossa cultura, essa regra ética é bastante conhecida, bastando, para tal, especificá-la por meio de dois de seus grandes temas: a autonomia do texto literário e a metamorfose do parentesco da escrita com a morte. Ambos relacionam-se ao próprio sacrifício da vida do autor, o qual perde todas as suas características individuais frente ao que escreve. Para Foucault, “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (2009, p. 268).

Todavia, ao invés de validar a certidão de óbito do autor, o filósofo reflete sobre os diferentes dispositivos a partir dos quais, em um determinado tempo e espaço, tornou-se não apenas possível como necessário atribuir a certos enunciados um nome. Dessa forma, ao traçar a genealogia²⁶ da figura moderna do autor, ele chega à conclusão que essa categoria é

²⁵ Compreendemos que a posição defendida por Roland Barthes insere-se em um contexto contestatório dos ideais positivistas, no que tange às noções de racionalidade e verdade. Essa situação levou a corrente estruturalista de base francesa a isolar o texto, como entidade imanente, de seus espaços sociais, culturais e temporais de produção. Em contrapartida, a posição defendida por Michel Foucault insere-se, em nosso entendimento, em um contexto contestatório mais amplo, nesse caso, das relações entre discurso e poder.

²⁶ Michel Foucault estabelece uma cronologia daquilo que ele denomina de “função-autor”, isto é, “a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (2009, p.267). O primeiro e mais evidente momento desse processo está fixado em fins do século XVIII e início do século XIX, quando se criam regras específicas sobre os direitos do autor, sobre as relações autor-editor e sobre os direitos de reprodução. Contudo, não se deve esquecer que, anteriormente a esse período, a função-autor também estava ligada a outro dispositivo importante: a censura. Nessa perspectiva, os textos começam a ter autores na medida em que podem ser transgressores e quem os escreve punidos. O autor cita também que, entre os séculos XVII e XVIII, houve uma inversão entre as regras de identificação dos enunciados científicos e literários. Antes desse cruzamento, os textos científicos somente tinham valor de verdade se fossem assinalados com o nome do seu autor, enquanto que os textos literários viviam sob o regime do anonimato; até que se começou a aceitar os primeiros independente de quem os proferia e exigiu-se dos segundos a assinatura do autor, sob pena de não serem recebidos. Foucault estabelece, portanto, três momentos importantes da constituição da função-autor: um relacionado aos direitos da propriedade privada e intelectual; outro, aos mecanismos e dispositivos da censura e outro, à certificação ou aprovação conferida a determinados discursos. De forma complementar as ideias do filósofo, Roger Chartier (2012), no ano de 2000, quando foi convidado pela Sociedade Francesa de Filosofia para uma palestra, propõe-se a rever a cronologia apresentada por Foucault. Nessa revisão, o pesquisador destaca

antes de tudo uma invenção, surgida juntamente com as noções de propriedade privada e lucro no bojo da burguesia e do capitalismo:

A noção de autor constitui o momento forte [do processo] de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 2009, p.267).

Nessa perspectiva, como categoria que não existe *a priori* nem é conferida a todos os tipos de textos ou a seus produtores, deve-se considerar o autor como uma função complexa e variável do discurso, que não remete necessariamente para o sujeito escritor ou para o momento em que ele escreve. Foucault propõe, então, para preencher o lugar deixado vago pelo desaparecimento do autor empírico, o conceito de função-autor, que “é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (2009, p.274).

Em síntese, a função-autor pode ser compreendida como uma função classificatória dos discursos, realizada por meio de operações específicas de exclusão e inclusão em um *corpus*, atribuído a uma dada identidade única, marcada pelo nome do autor. Importa frisar, contudo, que o papel exercido por esse nome é diferente daquele desempenhado pelo nome próprio comum, uma vez que ele não possui uma função apenas indicativa e sim descritiva. A função-autor, portanto, não reenvia o enunciado para o indivíduo real que o produziu, antes para uma identidade construída pelos mecanismos sociais e institucionais que a nossa sociedade intitula modernamente de autor.

Tal função permitiria deixar o autor empírico distante dos estudos literários e obedecer ao princípio do seu progressivo desaparecimento.²⁷ Apesar disso, como destaca Giorgio

que diferente do que versava o filósofo acerca da relação direta da função-autor com a invenção do direito do autor e da propriedade literária, esta não correspondia a uma extensão do individualismo burguês. Tratava-se antes do resultado de um processo que visava reforçar um direito já vigente desde o século XVI de que gozavam os livreiros impressores, isto é, o direito de reprodução e comercialização de um texto adquirido junto a um escritor (*copyright*). Por conseguinte, Chartier defende que a criação do direito autoral deve ser remontada ao início do século XVIII e não ao seu final, momento em que emerge o conceito de autor-proprietário e propriedade literária. Da mesma forma, ele entende que a construção da função-autor reside na “progressiva atribuição a algumas obras em língua vulgar de características há muito tempo reservadas somente às obras *auctoritates*” (p.21): textos de escritores cristãos e da Antiguidade contemplados com os princípios de designação e de assinalação.

²⁷ Em sua conferência, Michel Foucault imagina, inclusive, o projeto ideal de uma “cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse” (2009, p.287), uma vez que, para ele, essa categoria constitui-se em princípio de ordem, relação e poder. Anonimato que o filósofo colocou como

Agamben, em seu ensaio *O autor como gesto* (2007), Michel Foucault ao distinguir a função-autor do indivíduo autor jamais afirmou que este último não existia. A função-autor transforma-se, na opinião de Agamben, em um processo de subjetivação que faz com que um indivíduo seja identificado como autor de determinado número de textos, visto que, ao enfrentar a linguagem, ele produz gestos. Para esclarecer o seu argumento, ele retoma a citação de Beckett utilizada pelo filósofo francês – “que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala?” – e afirma:

Há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade. (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Logo, para o pensador italiano, o autor está invariavelmente presente na obra, mesmo que apenas em um gesto, o de pôr-se em jogo no texto. Gesto realizado também pelo leitor ao ocupar o lugar vazio deixado ali pelo primeiro. Dessa maneira, “autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência.” (AGAMBEN, 2007, p.62).

Após essas considerações, importa indagar: se o autor está morto ou deve apagar-se em proveito do discurso e não resta nada mais que o seu nome escrito na capa do livro, como se deve proceder com as narrativas com teor notadamente autobiográfico, memorialístico ou testemunhal? Bem como, o que fazer com aquelas em que a presença do escritor faz-se sentir desde as primeiras linhas do texto, embaralhando as fronteiras entre factual e ficcional? De que forma separar vida e obra quando elas estão intimamente interligadas? Por fim, resta problematizar se essa redução das práticas discursivas a traços textuais não suprimiria a presença do ser humano nas diferentes esferas da vida social, dentre elas, as da arte e as da cultura. Ou ainda, como sugere Hal Foster (2014), se esse sujeito autoral sob ataque nos anos

condição prévia para conceder, em janeiro de 1980, entrevista a Christian Delacampagne, jornalista do *Le monde*. O jornal não poderia revelar o nome ou qualquer outro indício que permitiria desvendar a identidade do entrevistado. Foucault justificou a sua posição da seguinte forma: “estando o cenário intelectual sob o domínio da mídia, as estrelas prevalecendo sobre as ideias e o pensamento como tal não sendo mais reconhecido o que se diz conta menos do que a personalidade daquele que fala. [...] É preciso então, para romper com esses efeitos perversos e tentar fazer ouvir uma palavra que não possa ser banalizada em função do nome de quem a procede, decidir-se a entrar no anonimato” (FOUCAULT, 2008, p.301). A ideia foi aceita e ficou combinado que a entrevista seria realizada com um “filósofo mascarado”, alguém sem identidade precisa. O segredo foi mantido até a morte de Michel Foucault, quando o jornal decidiu republicar essa entrevista e outras que pertenciam à mesma série.

1960 não estaria limitado àquela personalidade autoritária instituída na modernidade pelas estruturas assimétricas de poder.²⁸

Essas são questões relevantes, as quais se impõem de maneira evidente no presente trabalho, visto que grande parte da produção ficcional de Salim Miguel parece resultar de sua própria experiência de vida. Contudo, mesmo que fosse possível afirmar, de forma indubitável, que os seus textos baseiam-se em fatos ancorados na realidade vivida, para o escritor é somente a partir de uma metamorfose processada por meio da escrita que a autenticidade artística pode emergir. Por conseguinte, mais do que um gesto autobiográfico e/ou narcisista, esse entrelaçamento entre realidade e ficção alinha-se de maneira fundamental à sua concepção estético-literária: a ficção como recriação em outro universo, formado inteiramente por palavras, de uma dada experiência, conhecida ou vivida, por meio da qual ele busca comunicar algo (pôr em relação, partilhar)²⁹ e, desse modo, refletir acerca de aspectos da condição humana.

Enquanto o ser humano sobreviver, a palavra, sejam quais forem seus suportes, sobreviverá. [Por isso] reafirmo sem receio o que tenho procurado dizer ao longo da vida: é inerente ao homem a necessidade de se comunicar, e próprio de sua natureza refletir sobre sua condição. Uma das melhores formas de fazê-lo (senão a melhor), é por intermédio da escrita, seja a pura criação literária, os profundos estudos filosóficos ou científicos, ou quaisquer outros. (MIGUEL, 1998, p.61-62).

Nesse processo constante entre a “realidade da vida” e a “realidade da ficção”, o autor plasmou o projeto de uma escrita autoconsciente em constante diálogo consigo mesma, sintetizada pela resposta à seguinte pergunta: Qual a finalidade de escrever? “Simples: quero deixar meu recado, ‘intento uma reflexão crítica sobre o ato de viver e o ato de escrever’, que para mim se fundem e confundem” (CF v.2, 1990, p.14). Assim, não é de se estranhar que a história de Salim Miguel confunda-se com a do filho mais velho de Yussef/José Miguel – presente nos livros *Onze de Biguaçu mais um*, *Reinvenção da infância* e *Nur na escuridão* –, personagem que veio juntamente com a família, com apenas três anos de idade, da distante Kfarssouroun, no Líbano, para o Brasil. Da mesma forma, a figura do recenseador nos contos

²⁸ Hall Foster (2014) sugere que o sujeito declarado morto nos anos 1960 era um sujeito específico, o sujeito moderno e até certo ponto fascista, o qual finge falar em nome de todos, mas que, por força de um discurso único e unívoco, blinda-se de todo e qualquer contato recíproco com a alteridade. Esse fato está relacionado ao recente retorno do sujeito na contemporaneidade, em termos de reconhecimento de novas e ignoradas subjetividades.

²⁹ O conceito de comunicação, no qual nos baseamos, fundamenta-se nas considerações de Adair Caetano Peruzzolo, segundo o qual tal processo deve ser percebido para além da mera transmissão de informação. De acordo com o professor, o termo comunicação é originário do latim *comunicare*, cuja raiz é *communis*, o qual, por sua vez, provém da expressão verbal *cum moenia munis*, traduzido como: “pôr adiante de, entrar em relação, pôr em comum, partilhar” (2006, p.47).

“Velhice, um”, “Velhice, dois” e “Velhice, três” pode sugerir o fato das histórias ali apresentadas serem fruto da atividade do próprio autor como funcionário do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, antes de começar a publicar os seus primeiros livros, conforme ele próprio assinalou em seus *Apontamentos*:

1950. Já surgira o Grupo Sul. Eu estava mais ou menos desempregado. Fazia a escrita contábil do armazém de meu pai, de má vontade dava uma ajudinha no balcão, criara com um amigo uma distribuidora de livros. Tudo insatisfatório. Certo dia uma notícia de jornal me chama a atenção: o IBGE abriu concurso para o censo de 1950. Me inscrevi. Trabalhei uns meses. A remuneração era mínima, mas devo até hoje ao IBGE a publicação de meu primeiro livro, que apareceu em 1951. (ASME, 2000, p.7-8).

Todavia, como afirma o narrador de *Nur*, ao fazer referência a determinadas personagens do romance: “Aqui, são eles e não são eles, transfigurados pela passagem do tempo, pela memória, pela imaginação.” (NE, 2004a, p.198). Portanto, não são “reais”, mas representações dessa realidade, modificados ou transformados pelo olhar dessa instância que organiza o relato de uma forma muito peculiar, simultaneamente, envolvido e distanciado. Desse modo, mesmo tratando-se de textos de nítido teor autobiográfico, cujos dados factuais podem ser facilmente identificados, percebe-se certo distanciamento ou desprendimento de si mesmo. Isso porque, de modo geral, nas narrativas analisadas, o narrador, ao mesmo tempo em que se identifica com o personagem, possui certa necessidade de observar tudo de longe, como se fosse outro “eu”, ocultando-se atrás de uma ilusória lente objetiva, sem conseguir, porém, desvencilhar-se totalmente do que é subjetivo.

Tem-se, dessa maneira, um movimento de deslocamento de quem narra em relação à história, o qual procura constantemente ver-se de fora, para quem sabe analisar-se melhor e mais friamente, ou ver além de si mesmo. Esse movimento pode ser mais bem compreendido se remetermos ao conceito de “exotopia”, proposto por Mikhail Bakhtin, e que concerne na capacidade do autor-criador³⁰ conceber uma imagem externa a sua (eu como outro) e dar-lhe acabamento.³¹ Nesse processo, utiliza-se, muitas vezes, de uma pretensa terceira pessoa que

³⁰ Para Mikhail Bakhtin, “o objeto estético é uma criação que inclui em si o criador” (2010, p.69). Assim, o autor-criador – que não se confunde com o autor empírico – está sempre presente na obra, apesar de invisível e inaudível. Isso porque, com seu excedente de visão, ele assegura o acabamento estético da mesma, encontrando-se refletido no objeto artístico como força ativa que o criou. Em outra palavra, o autor-criador é uma posição estético-formal (valorativa), cuja característica básica consiste em materializar certa relação axiológica com o herói e com o seu mundo ao dar-lhes acabamento.

³¹ O conceito de exotopia remete para a relação espaço-tempo. Em suma, esse conceito aponta para o fato da obra de arte ser um lugar de tensão, porque o eu não pode se ver como totalidade, ter uma visão completa de si mesmo, necessitando de um outro para constituir o todo que lhe define. (BRAIT et. al., 2014b).

facilmente pode ser substituída por uma primeira, pois há uma íntima relação entre narrador e personagem (*Onze de Biguaçu mais um; Nur na escuridão; Reinvenção da Infância*); bem como, elabora um difícil diálogo entre o “eu” do passado e o “eu” do presente da enunciação por meio do uso inusitada da segunda pessoa (*Primeiro de abril: narrativas da cadeia*), ou ainda, cria um “personagem protótipo”, que concentra as aspirações de um coletivo e, simultaneamente, transforma-se em um duplo do próprio autor (*A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*).

Estratégias textuais necessárias talvez para fazer ressaltar a própria escritura em lugar do gesto biográfico, mas sem, com isso, limitar a obra à sua textualidade. Dessa forma, embora as referências paratextuais presentes nas narrativas de Salim Miguel estabeleçam com o leitor um pacto ficcional, e o próprio autor, em inúmeras entrevistas, ressalte o caráter criativo (no sentido de criação) de seus textos, não há como deixar de perceber em sua poética uma voz autoral profundamente envolvida com o relato e que, por isso, reflete criticamente sobre o que dizer e o como dizer. Nesse sentido, tais estratégias apontam, paradoxalmente, para a problemática envolvendo a presença incômoda do autor em seus textos sintetizada nos debates contemporâneos pelos conceitos de “renascimento/retorno do autor”, autoficção e ampliação do “espaço biográfico”.³²

Consequentemente, a discussão em torno da autoria, da relação entre autor-narrador-personagem e do gênero impõe-se de forma preponderante, importando refletir sobre as formas como o escritor Salim Miguel embaralha as fronteiras entre fato e ficção. Isso significa afirmar que o objetivo do presente trabalho não é realizar um movimento bidirecional entre literatura e vida, procurando na ficção o que existe de real ou na biografia explicações analiticamente simplificadas para compreender a narrativa, uma vez que não interessa tanto o conteúdo do relato, a sua suposta “verdade” referencial, mas, fundamentalmente, o trabalho com a memória e as estratégias ficcionais de autorrepresentação utilizadas, ou seja, o processo mesmo de construção narrativa.

2.1 ESCRITA DE SI: um campo de indefinições

Desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de viver se desdobrou na impaciência de contar. (COSTA LIMA, 1986, p.243).

³² Tais conceitos já foram definidos anteriormente e serão discutidos nos próximos subcapítulos.

É comum e necessário em um trabalho acadêmico, antes de adentrar no objeto mesmo de análise, realizar um percurso crítico em relação ao tema abordado. Trabalho de vigor conceitual bastante complexo quando se trata de um campo eivado de indefinições, tal qual o reservado as chamadas: narrativas do eu ou do *self*, literaturas íntimas ou pessoais, autobiografias, histórias de vida, autoficções, dentre outras expressões.

Profusão de nomes que atesta, de antemão, a dificuldade em delinear como também em delimitar um campo tão heterogêneo. Ademais, aplica-se igualmente à própria tentativa de esclarecer as suas origens e o seu posterior desenvolvimento, visto que tais formas de escrita podem remontar desde a Antiguidade (Michel Foucault, Mikhail Bakhtin) até o período da Ilustração (Costa Lima, Philippe Lejeune), sem nos esquecermos do papel, nesse processo, da religião (Georges Gusdorf).

Luiz Costa Lima (1986), em seu conhecido texto *Júbilos e misérias do pequeno eu*, salienta que essa dificuldade provém da falta de reflexão acerca da categoria individualidade e a sua aceitação incontestada, como se ela fosse atemporal e compreensível por si mesma. Para o crítico, tanto o indivíduo quanto a própria ideia de literatura não são dados naturais, portanto, precisam ser questionados. Aliado a isso, é somente a partir da problematização da noção de indivíduo “[...] que se podem compreender melhor as múltiplas questões colocadas por um texto cuja especificidade reside na complexa e muitas vezes tortuosa relação entre representação literária e experiência vivida.” (MIRANDA, 1992, p.26).

Assim, antes de debatermos o conceito de autoficção e a sua pertinência para refletir sobre a produção literária de Salim Miguel, acreditamos ser necessário problematizar a concepção de individualidade, as suas bases teóricas e a relação intrínseca que ela estabelece com a modernidade (compreendida em sentido amplo, como a constituição, social e subjetiva de um novo espaço/tempo a partir da propagação de um “sistema-mundo” moderno/colonial)³³ e com as formas narrativas características desse período. Como aponta o

³³ Para Enrique Dussel (2014), a modernidade pode ser compreendida, desde uma perspectiva eurocêntrica, como uma emancipação ou uma “saída” do ser humano de um período de imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, o que teria proporcionado à humanidade um novo desenvolvimento. Esse processo, ocorrido na Europa no século XVIII, possuiria como acontecimentos históricos essenciais para a implantação do princípio da subjetividade moderna, a Reforma, a Ilustração e a Revolução Francesa. Em contraponto a essa visão, o filósofo e outros teóricos que pensam a modernidade desde as suas margens propõem que tal concepção torna invisível o papel desenvolvido pelo colonialismo nesse processo, isto é, invisibiliza a sua contraface obscura: a dominação e a exploração de outros povos. Dussel afirma que a América Latina foi um momento constitutivo da modernidade, uma vez que a ideia mesma de construção de uma sociedade racional desenvolveu-se como justificativa de uma práxis que nega ao Outro (colonizado) a condição de ser racional e, portanto, civilizado. De acordo com o autor, é somente após o estabelecimento de uma História Mundial com as grandes

professor José Maria Pozuelo Yvancos, em seu livro *Poética de la ficción*, no estudo sobre gêneros, é preciso ter cuidado com as condições ideológicas e culturais nas quais nascem e realizam-se os discursos, pois “[...] todo género es una concepción de mundo y sus categorías no pueden ser abstraídas sino desde el origen de su epistemología categorial. Y, por cierto, tampoco sin su propia historia” (1993, p.183).³⁴

2.1.1 A individualidade moderna e o papel da escrita de si

Michel Foucault (2004) retorna até a Antiguidade greco-romana para pensar a constituição do “eu” pela escrita. Para o autor, nesse período, tal formação deu-se a partir de duas formas: os *hupomnêmata* e as correspondências. Os primeiros eram pequenas cadernetas em que se anotavam citações de obras, reflexões e pensamentos para a leitura posterior e a consequente meditação. O seu intuito não consistia em revelar o íntimo do ser – como os diários ou as narrativas de experiência espiritual –, mas recolher, de forma fragmentária, uma gama de discursos pertencentes à tradição. Essa etapa, na visão do filósofo, era importante no processo de subjetivação do discurso, mesmo que tais “livros de vida” e/ou “guias de conduta”, ao apoiarem-se em um já-dito fragmentário e escolhido, não possam ser considerados como constitutivos de uma narrativa de si *ipsis litteris*.

As correspondências, em contrapartida, compõem uma forma de exercício pessoal para a escrita de si em que é necessário expor-se ao outro. As cartas agem, assim, tanto sobre o remetente que as envia quanto sobre o destinatário que as recebe e lê, sendo mais do que um treinamento de si pela escrita, como os *hupomnêmata*, mas uma forma de manifestar-se e abrir-se ao escrutínio de outra pessoa na mesma proporção que lhe lança um olhar particular: “face a face”. Essa tarefa faz com o indivíduo compare as suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida, de um “cuidado de si”, que pressupõe, em última instância, uma ética.

navegações e a expansão ibérica no século XVI que a modernidade estabeleceu-se como novo paradigma de vida cotidiana, de compreensão da história, da ciência, da religião, o que será determinante fundamental da constituição da subjetividade, da propriedade privada, da liberdade contratual, dentre outros aspectos “modernos”. Compreender essa dinâmica entre modernidade/colonialidade permite-nos perceber que a passagem de um modo de vida tradicional a outro considerado como moderno não foi um processo autogerado no âmbito europeu e, depois, difundido ao restante do mundo (atrasado), mas um fenômeno mundial, do qual todos participam com distintas posições de poder. Neste sentido, a colonialidade é percebida como constitutiva da modernidade e não derivativa, sendo ambas o resultado da interação conflitiva da Europa com a América, a Ásia e a África a partir da conquista do Atlântico em fins do século XV.

³⁴ Tradução nossa: “[...] todo género é uma concepção de mundo e suas categorias não podem ser abstraídas senão desde a origem de sua epistemologia categorial. E, por certo, tampouco sem sua própria história”.

Para Foucault, a escrita de si insere-se em uma prática e em uma atitude de cuidado e controle do ser por meio do autoexame dos pensamentos e atos cotidianos. Por essa razão, os primeiros registros históricos dessa forma de escrita encontram-se mais ao lado das correspondências e da prática da ascese (anotação escrita dos pensamentos e ações como forma de autocontrole do corpo e do espírito), do que das cadernetas pessoais, cuja função é recolher o discurso de *outrem*.

Essa constatação permite afirmar que o eixo fundamental desse tipo de escrita encontra-se no exercício do homem em constituir-se como “mestre de si”, tomando-se como objeto de conhecimento e alvo de transformações, mas sem atribuir um valor absoluto à individualidade ou à vida privada. Inclusive, para o pensador francês, nem ao menos se pode falar em uma teoria do sujeito para os gregos, porque não havia, naquele período, nenhum mecanismo de subjetivação que elaborasse para o homem uma identidade reconhecida por ele como própria, diversa daquela admitida por certa moldura social: a de homem público. Logo, poderíamos supor que a experiência proporcionada pela escrita de si nesse período – pertencente ao domínio exclusivo da ética (cuidado de si) – diferiria do desejo que o indivíduo – em conflito com o mundo e, por isso, desorientado e isolado – procura na escrita de si na época moderna (conhece-te a ti mesmo). Contudo, conforme verificaremos neste percurso teórico acerca do desenvolvimento da escrita de si na época moderna, tal constatação não é, em sua totalidade, verdadeira.

Longe de refutar as considerações do filósofo francês – importante para pensarmos sobre os diferentes mecanismos de subjetivação que atuaram na constituição da noção de indivíduo tal como a compreendemos hoje –, o que queremos enfatizar são as diferentes concepções de sujeito e de escrita que entram em jogo nesse processo que vai da formação de uma estética ou de uma ética da existência, de caráter ainda essencialmente público-retórico,³⁵ até o pleno desenvolvimento do individualismo moderno e das formas narrativas nas quais se revelam as esferas íntimas da existência.

A preocupação em retornar ao próprio passado para organizá-lo e contá-lo a outra pessoa indica, nesse sentido, uma mudança drástica no modo como o homem pensa a si mesmo em relação ao contexto em que está inserido. O homem grego percebe-se como alguém indistinto dos demais e, por essa razão, encontra-se totalmente integrado ao mundo e à sua comunidade (unidade entre a sua imagem exterior e interior). Quando ele revela a sua

³⁵ Segundo Bakhtin (2010), as características essenciais das formas público-retóricas são: “o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento”, o discurso civil, fúnebre e laudatório, as tradições familiares, a revelação do caráter, o esquema de rubricas biográficas com fins analíticos.

vida o faz na forma de um acontecimento público concreto, pois “não havia e não podia haver nada de íntimo-privado, de sigiloso-pessoal, de introvertido, nenhuma privatividade” (BAKHTIN, 2010, p.252). Já o indivíduo moderno (o “eu para mim”) vê-se como alguém que se distingue dos demais, seja por conta das suas diferentes esferas de atuação e/ou de seus objetivos pessoais. Essa situação resultará na desintegração de sua unidade em múltiplas e compostas imagens.

Apesar disso, a mudança de uma “tomada de consciência pública do homem” a uma “autoconsciência privada do indivíduo isolado e solitário” guarda ainda, de acordo com Bakhtin, muitos aspectos das formas público-retóricas a partir das quais a noção de indivíduo constituiu-se, porque a esfera da intimidade somente materializar-se-á na modernidade por meio do seu desdobramento público.³⁶ Portanto, a compreensão dos objetivos de tais práticas – exercício de aprimoramento racional do “eu”, autocontrole do corpo e do espírito, modo de comunicação e de mostrar-se ao outro – permite relativizar o caráter essencialmente narcísico das escritas do eu e perceber a importância e a complexidade das indagações projetadas ao longo do seu desenvolvimento.

Torna-se relevante destacar ainda que essas formas antigas de manifestação do “eu” exerceram uma influência enorme não apenas para o desenvolvimento do gênero autobiográfico como um todo, mas também para o desenvolvimento do próprio romance. Trata-se de formas narrativas fundamentais para refletir sobre a ampliação do espaço (auto)biográfico e a emergência da autoficção na contemporaneidade. Além disso, gostaríamos de trazer para a reflexão uma sugestão do professor Pozuelo Yvancos (2010) quanto à importância que o ensaio literário adquire nesse debate, uma vez que o gênero ensaístico desenvolveu-se juntamente com as outras duas formas comumente correlacionadas à autoficção (a autobiografia e o romance pessoal) e, desde as suas primeiras manifestações escritas, permitiu a construção de uma voz profundamente pessoal e reflexiva, situando o autor em seu texto de um modo discursivo sem ser referencial ou biográfico.

³⁶ A pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2007) aborda essa questão ao tratar das mutações nas esferas do público e do privado na Antiguidade grega e na Modernidade, de acordo com o pensamento de Hannah Arendt, em seu livro *A condição humana*. De forma semelhante, o professor José Maria Pozuelo Yvancos (1993) afirma que o “eu” autobiográfico somente existe na nova *ágora* pública que é o livro impresso e publicado.

2.1.1.1 A autobiografia

Em decorrência dessas diferentes concepções de sujeito, para Luiz Costa Lima, não se poderia tratar de autobiografia nem na Antiguidade nem na Idade Média, embora existam exemplares de escritas pertencentes à categoria do eu nesses períodos. Conforme afirma o professor: “[...] mesmo se se admite a existência de algo semelhante ao gênero na antiguidade, ele, entretanto, respondia a traços que nada têm em comum com os vigentes nos tempos modernos” (COSTA LIMA, 1986, p.251), pois a vida individual só adquiria sentido quando em sintonia com o modelo em vigor na comunidade, não possuindo interesse fora desse contexto. Comportamento típico de sociedades de base comunitária, cujas regras estão alinhadas com a tradição e com a coletividade, sendo a afirmação de um “eu” estranho a esses valores. De forma análoga, na Idade Média, seria impensável o indivíduo como centro da vida interior, visto que ele não era percebido em suas dimensões psicológicas.

Para o pesquisador, as condições efetivas para o aparecimento de uma literatura do eu surgiram apenas a partir do Renascimento, pois progressivamente a vida em comunidade dissolveu-se e o homem encontrou-se perante si mesmo. No entanto, apesar de reconhecer a presença da autobiografia nesse período, Costa Lima defende que o homem renascentista não pertence à categoria do indivíduo moderno. Porquanto, mesmo que o sujeito possa, devido à secularização do conhecimento e da experiência de vida, escolher a sua forma de conduta, ele permanece “heterodirigido”, uma vez que o seu livre-arbítrio é limitado pela vontade dos poderosos. Essa situação restringe o espaço para a realização do autoexame de consciência, o qual leva à introspecção acerca da própria conduta.

Nessa perspectiva, para narrar a própria vida, antes é preciso ter consciência da singularidade de sua existência, de seu caráter único e irrepetível, fato que supõe certo grau de individualismo. Da mesma forma, é necessário que essa singularidade exemplar possa interessar a *outrem*, o qual buscaria na leitura de outra existência a “totalidade extensiva da própria vida”, isto é, o seu sentido. Desse modo, ao contar a sua vida, o sujeito autobiográfico confere à sua imagem um relevo especial e independente com relação ao entorno, uma vez que se contempla pessoalmente e se coloca no lugar de ser contemplado pelos demais.

A maior parte da crítica, por conseguinte, relaciona o surgimento da autobiografia à noção moderna de indivíduo e de individualismo legada pelo Iluminismo e ratificada pela Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos, de 1789. Esse documento distingue o indivíduo da comunidade ao elevá-lo como ponto alto das preocupações da lei. Assim, se, na Idade Média, o Papa era o detentor máximo do poder tanto espiritual quanto temporal e se, no

Renascimento, o homem – mesmo ocupando a posição antes conferida a Deus como centro do universo – conheceu o poder do Absolutismo político; no Estado Moderno, tem-se o nascimento do indivíduo, agora, transformado em cidadão autônomo, autossuficiente e independente.³⁷ Desse modo, esse tipo de literatura, que possui como centro a expressão da intimidade de um sujeito, seria uma produção típica do período da Ilustração, sendo, a subjetividade, juntamente com o racionalismo, princípios do projeto moderno.

Tal posição é defendida por Philippe Lejeune, segundo o qual esse interesse pelo indivíduo e pela sua vida privada tem início na Inglaterra do século XVIII, quando surge a necessidade de criar uma nova palavra, autobiografia, para definir algumas manifestações de escrita do eu que o termo existente não daria mais conta: “L’invention d’un mot nouveau correspond à la prise conscience pour laquelle le mot existant (‘mémoires’) n’est plus satisfaisant” (1971, p.10).³⁸ Para o autor, o surgimento da autobiografia, compreendida como modalidade de escrita e leitura, pode ser considerado como “[...] l’un des signes de la transformation de la notion de personne, et est intimement lié au début de la civilisation industrielle et à l’arrivée au pouvoir de la bourgeoisie” (1971, p.10).³⁹

Em contraposição à dedução de Lejeune, Georges Gusdorf (1991) afirma que a formulação de uma nova palavra pela crítica somente destaca o auge de um processo que já vem se desenvolvendo há algum tempo, argumento que vai ao encontro da posição defendida por Michel Foucault e Mikhail Bakhtin, ainda que guarde certas diferenças. Gusdorf parte da análise de textos religiosos e das transformações que sofreram ao longo das épocas para comprovar que tal interesse pela imagem refletida no espelho da escrita não existe desde sempre, nem se desenvolve em todas as partes do mundo da mesma forma, pois está intimamente relacionado à expansão do cristianismo no interior da cultura ocidental:

[...] se trata de un fenómeno tardío en la cultura occidental, y que tiene lugar en el momento en que la aportación cristiana se injerta en las tradiciones clásicas. Por otra parte, no parece que la autobiografía se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental, preocupación que ha llevado consigo en su conquista paulatina del

³⁷ Essa afirmação guarda muitas limitações, pois se sabe que a liberdade individual tão proclamada ao longo da nossa história foi constantemente cerceada por interesses de ordem política, econômica e cultural. Aliado a isso, se remontarmos a história da escravidão humana perceberemos que esse constructo histórico chamado individualismo esconde em seu bojo uma lógica excludente e relações desiguais de poder.

³⁸ Tradução nossa: “A invenção de uma nova palavra corresponde à tomada de consciência pela qual a palavra existente (‘memórias’) não é mais satisfatória”.

³⁹ Tradução nossa: “[...] um dos sinais da transformação da noção de pessoa e está intimamente ligado ao começo da civilização industrial e à chegada da burguesia ao poder”.

mundo y que ha comunicado a los hombres de otras civilizaciones [...] (1991, p.09-10).⁴⁰

Como assinala o autor, o ato de voltar-se para o passado e contar a sua própria vida por meio da escrita não é uma preocupação natural, tampouco uma exigência universal. Sendo assim, embora esteja claro que a autobiografia não pode ocorrer em um meio cultural em que a consciência de si não seja uma realidade, a existência mesma do gênero depende do atendimento de determinados pressupostos metafísicos:

Resulta necesario, en primer lugar, que la humanidad haya salido, al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino peligroso de la historia. El hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro; se ha hecho sensible a las diferencias más que a las similitudes; en su renovación constante, en la incertidumbre de los acontecimientos y de los hombres, cree que resulta útil y valioso fijar su propia imagen, ya que, de otra manera, desaparecerá como todo lo demás de este mundo. La historia quiere ser la memoria de una humanidad que marcha hacia destinos imprevisibles [...]. (GUSDORF, 1991, p.10).⁴¹

Nova concepção temporal que faz com que o homem comum ascenda ao palco do mundo ao lado do personagem histórico, cuja vida é narrada por meio da biografia. Dessa forma, ao acreditar que a sua vida é digna de exemplo e, conseqüentemente, de ser preservada pela escrita, o artista toma a si mesmo como modelo, deslocando o interesse da história pública para a história privada.⁴² Reorientação espiritual que começa a ser delineada no “amanhecer” da idade moderna, juntamente com o fortalecimento da ascese cristã. No entanto, se o Cristianismo fez prevalecer uma nova antropologia, em que o destino de cada homem é visto como um diálogo constante com Deus, ele também transformou o exame de consciência em um processo sistemático e obrigatório, cujo resultado é sempre negativo (renúncia de si como condição para salvar a própria alma):

⁴⁰ Tradução nossa: “[...] trata-se de um fenômeno tardio na cultura ocidental, e que tem lugar no momento em que a contribuição cristã insere-se nas tradições clássicas. Por outra parte, não parece que a autobiografia tenha se manifestado jamais fora de nossa atmosfera cultural; dir-se-ia que manifesta uma preocupação particular do homem ocidental, preocupação que levou consigo em sua conquista paulatina do mundo e que comunicou aos homens de outras civilizações [...]”.

⁴¹ Tradução nossa: “Resulta necessário, em primeiro lugar, que a humanidade tenha saído, ao preço de uma revolução cultural, do quadro mítico das sabedorias tradicionais, para entrar no reino perigoso da história. O homem que toma o trabalho de contar sua vida sabe que o presente difere do passado e que não se repetirá no futuro; fez-se sensível às diferenças mais que às semelhanças; em sua renovação constante, na incerteza dos acontecimentos e dos homens, crê que seja útil e valioso fixar sua própria imagem, já que, de outra maneira, desaparecerá como todos os demais deste mundo. A história quer ser a memória de uma humanidade que marcha até destinos imprevisíveis [...]”.

⁴² Pozuelo Yvancos (2005) adverte que para existir uma “escrita do eu” é necessário, além da emergência do modelo escritural e da presença do eu como protagonista, a configuração daquilo que compreendemos como Autor.

Durante los siglos cristianos de la Edad Media occidental, el penitente, a imagen de San Agustín, no puede sino manifestarse culpable ante su Creador. El espejo teológico del alma cristiana es un espejo deformante, que explota sin complacencia los menores defectos de la persona moral. La regla de humildad más elemental obliga al fiel a descubrir por todas partes las huellas del pecado. (GUSDORF, 1991, p.12).⁴³

Será necessário unir as forças do Renascimento e da Reforma Protestante para lançar as bases de uma consciência individual, liberta dos dogmas da Igreja e da mediação entre homem e Deus imposta pelo Catolicismo. Esses movimentos, ao recusarem tais preceitos, rompem com a unidade do mundo antigo e dão a entender que Deus não está mais fora dos homens, mas dentro de cada um, sendo a procura daquele confundida com a busca de si mesmo. A partir dessa passagem do sujeito divino para o sujeito humano, haverá o favorecimento para o surgimento de uma literatura do eu, cujas bases encontram-se no interesse do homem em ver-se tal como é, ou seja, desprovido de qualquer obediência doutrinal, perversão ou adulação. Por conta disso, Michel Foucault (1987) afirma que o “eu” não é apenas personalização, mas se constitui igualmente por resistência a centros de poder percebidos como repressivos, ou seja, em oposição aos mecanismos de normalização e de objetivação do homem promovidos pelo avanço inquietante do controle exercido pela esfera pública/social.⁴⁴

Há, portanto, nesse lento processo de desenvolvimento de uma literatura centrada na intimidade de um indivíduo a injunção de forças contrárias e contraditórias. De um lado, a permanência de uma visão humanista cristã em países de predominância católica, calcada no ideal de humildade e moralidade, faz com que esse tipo de relato seja visto como uma forma de exibicionismo ou narcisismo e, por isso, acusado de impudico, indecente, classificado como “menor”. Ao mesmo tempo, contar a própria vida também pode ser percebido, neste caso por quem escreve, como um modo de controle e punição sobre o ser, favorecendo a

⁴³ Tradução nossa: “Durante os séculos cristãos da Idade Média ocidental, o penitente, a imagem de Santo Agostinho, não pode senão manifestar-se culpável ante seu Criador. O espelho teológico da alma cristã é um espelho deformante, que explora sem complacência os menores defeitos da pessoa moral. A regra de humildade mais elemental obriga ao fiel a descobrir por todas as partes os vestígios do pecado”.

⁴⁴ Nessa mesma linha de pensamento, Leonor Arfuch (2007) destaca que a esfera do privado começa a ser delineada quando o Estado absolutista começa a impor códigos de comportamento coercitivos para o povo, com o intento de pacificar o espaço social. Essa mudança de base social impulsionará o incremento de práticas e escrituras íntimas, as quais, ao serem apropriadas esteticamente, permitiram à literatura romper com as fronteiras entre o espaço privado e o espaço público.

manutenção do poder instituído.⁴⁵ De outro lado, ao romper com o mundo sagrado (natural e divino), a modernidade institui uma visão anti-teleológica da história em que impera a razão objetiva e impessoal da ciência, da política e da lei. A partir dessa visão, o indivíduo é identificado apenas com aquilo que ele faz e produz – um trabalhador –, ou é reduzido a categorias indistintas, como massa, povo, raça, etnia. De qualquer modo, alguém cuja liberdade pessoal é cerceada pela lógica da mercadoria ou pelo poder instituído em nome do bem comum e da normatividade de condutas, os quais, naturalmente, ocultam interesses particulares de governos, instituições, grupos de poder, etc. Consideramos importante realizar esse contraponto para pensar o estabelecimento problemático da autobiografia como uma forma literária reconhecida socialmente, em que pese à assunção da subjetividade como um dos princípios modernos.

Obviamente, essas considerações teóricas acerca do gênero autobiográfico parecem aplicar-se de modo mais condizente ao contexto europeu e ocidental, porque partem de uma perspectiva eurocêntrica⁴⁶ sobre o assunto, a qual, muitas vezes, associa o gênero a um “fenômeno de civilização”. Em outras palavras, tal análise relaciona a escrita do eu a um estágio superior da consciência de si, característica do evolucionismo cultural da sociedade europeia moderna, ocultando o fato da ascensão do individualismo (diferenciação do “eu”) e, de forma análoga, da afirmação de si no espaço literário construírem-se em contraponto à negação do sujeito não-ocidental (colonizado, oriental, etc.) e de sua racionalidade, bem como a possibilidade de resistência desses sujeitos marginalizados.

Nosso aparte repousa nas considerações críticas de teóricos da descolonialidade, os quais destacam o fato de o descobrimento da América e de a sua conquista terem sido fundamentais para o desenvolvimento do “ego” europeu moderno. De acordo com o filósofo argentino Enrique Dussel:

O *ego cogito* moderno foi antecedido em mais de um século pelo *ego conquiro* (eu conquisto) prática do luso-hispano que impôs sua vontade (a primeira “Vontade-de-poder” moderna) sobre o índio americano. [...] A Europa moderna, desde 1492, usará a conquista da América Latina [...] como *trampolim* para tirar uma “vantagem comparativa” determinante com relação a suas antigas culturas antagônicas (turco-

⁴⁵ Penso nos casos da poetisa mexicana Sórora Juana Inês de La Cruz durante o período da Inquisição espanhola e sua *Respuesta a Sorór Filotea* (1691), e do escritor Graciliano Ramos durante o Estado Novo, o qual, em *Memórias do cárcere* (1977), retrata o esforço para manter protegidas as suas anotações durante a prisão e a decisão final de desfazer-se delas como uma forma de proteção pessoal.

⁴⁶ O eurocentrismo é uma categoria de imagens de mundo emitida a partir de um único centro irradiador, europeu/ocidental. Esse olhar hegemônico caracteriza as diferenças com relação às outras sociedades e culturas pertencentes ao mesmo sistema-mundo, enxergando-as como formas incompletas de realização de um ideal moderno (QUIJANO, 2005).

muçulmana, etc.). Sua superioridade será, em grande medida, fruto da acumulação de riqueza, conhecimentos, experiência, etc., que acumulará desde a conquista da América Latina. (2005, p.28).

Devido a essas condições históricas e culturais particulares, nas colônias espanholas e portuguesas em América (e, por extensão, nas demais colônias em África e Ásia, guardadas as suas idiossincrasias), bem como nos países do mundo árabe, a prática autobiográfica seguiu caminhos distintos daquela produzida em Europa. Em tais contextos periféricos e de dominação cultural, o interesse pelo “eu” encontra-se, muitas vezes, circunscrito às preocupações de índole ideológica e social, tal como afirmam Silvia Molloy (1996)⁴⁷ e Hilali Bacar (2014).⁴⁸ Como também se vincula frequentemente às vozes de setores populares ou marginalizados, os quais em um complexo fenômeno de retorno apropriam-se desse modelo estético como uma forma simbólica de resistência e afirmação pessoal/coletiva.

*

Partimos, portanto, da constatação que a autobiografia como gênero é o fruto tardio de uma longa evolução da escrita de si, nas quais as práticas religiosas assumem papel preponderante – do autoexame de consciência a consciência de si –, vinculando-se, de forma conflitante, à valorização que a sociedade ocidental confere à individualidade e às formas narrativas nas quais se revelam as esferas íntimas da existência, como ao processo de oposição à normalização e à objetivação do homem impostas pelo poder instituído. O que resulta na desintegração da unidade do ser (sintonia eu/mundo) em múltiplas e compostas imagens, as quais o indivíduo procura recompor a partir de um processo autoconsciente de reconfiguração da própria existência.

A busca dessa unidade, a qual dá sentido a quase toda autobiografia, no entanto, difere muito daquela união que antes o homem procurava com Deus, porque essa forma de

⁴⁷ Para Molloy (1996), a introspecção do eu quase sempre vem acompanhada em hispano-américa por uma finalidade testemunhal, em razão de algumas inquietudes: preocupação nacional, consciência cultural, autocensura, vacilação entre público e privado, etc.

⁴⁸ A pesquisadora francesa Darouèche Hilali Bacar analisa em sua tese de doutorado, “*L’autofiction en question. Une relecture du roman arabe à travers les oeuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf*” (2014), o estabelecimento da escrita de si no mundo árabe a partir da compreensão que essa forma narrativa desenvolve-se em paralelo à pertença do “eu” a uma comunidade étnica ou religiosa. Chave interpretativa que destoa da visão geral sobre o assunto, a qual associa o advento da autobiografia nesse espaço cultural à libertação do sujeito árabe em relação aos contratos sociais, políticos e religiosos impostos pela tradição. Para a autora, tal associação não deixa de ser um julgamento de valor sobre a cultura árabe e a religião muçulmana, fruto de uma percepção eurocêntrica de mundo.

expressão não conduz à expiação dos pecados ou à paz consigo mesmo. Antes, espelha as constantes dúvidas que permeiam o indivíduo, levando-o, muitas vezes, a um processo de conhecimento de si que é, sobretudo, uma reflexão sobre o tempo, a vida e a memória:

[...] le lieu propre des écritures du moi n'est pas [seulement] l'ontologie, la recherche de l'être sans restriction, [...] mais la phénoménologie, c'est-à-dire l'exploration des dimensions de l'existence personnelle révélée à elle-même dans l'expérience vécue. (GUSDORF, 1990, p.225).⁴⁹

A escrita autobiográfica transforma-se, assim, para o pensador, em um lugar apropriado para cada um restabelecer o equilíbrio de seu universo pessoal, uma vez que dizer “eu” é afirmar uma existência e, ao mesmo tempo, constituir-se pela escrita. Em sua compreensão, o conhecimento de si transcende a consciência de si, pois enquanto esta última pode afirmar-se apenas como é (identidade do ser):

La connaissance de soi au contraire suppose l'expérience dans toute sa complexité, dans son opacité, dans son impureté. Les possibilités d'illusion, les chances d'erreur fourmillent alors, puisque se trouvent réintroduits le monde et l'histoire, que la fonction abstraite et nue de la consciencia de soi ne mettait pas en question. La condition humaine apparaît maintenant avec toutes ses équivoques. Nous sommes toujours orientés vers le monde et compromis en lui. (GUSDORF, 1948, p.VII-VIII).⁵⁰

Impõem-se, dessa forma, questões fundamentais para a crítica no que concerne à autobiografia: seria possível ao ser humano separar-se de sua própria condição para julgá-la com total isenção e sinceridade? Ou ainda, seria possível a esse ser fragmentado identitariamente conhecer-se a si mesmo de modo a compor uma ideia de totalidade?

Se pensarmos a autobiografia como reprodução de uma vida, a resposta a essas perguntas seria negativa, já que se sabe que tal empreendimento é ilusório e inalcançável: a história de cada um transborda a todo instante a sua própria capacidade de apreendê-la conscientemente. Essa objeção levou a crítica do gênero a deslocar o seu enfoque de um modelo epistemológico a um modelo performativo: ato de autocriação no momento mesmo da escrita. Tal mudança transferiu o foco de interesse da referencialidade do que é narrado para a

⁴⁹ Tradução nossa: “[...] o lugar próprio das escrituras do eu não é [somente] a ontologia, a busca do ser sem restrição, [...] mas a fenomenologia, quer dizer a exploração das dimensões da existência pessoal revelada a ela mesma na experiência vivida”.

⁵⁰ Tradução nossa: “[...] a consciência de si ao contrário supõe a experiência em toda a sua complexidade, em toda a sua opacidade, em toda a sua impureza. As possibilidades de ilusão, as chances de erro abundam nesse caso, porque se encontra reintroduzido o mundo e a história, que a função abstrata e nua da consciência de si não coloca em questão. A condição humana aparece agora com todos os seus equívocos. Nós somos sempre orientados em direção ao mundo e nos comprometemos nele”.

relação estabelecida entre o texto e o sujeito. Contudo, esse novo enfoque também enfrentou julgamentos. De acordo com Paul de Man (1991), essa retórica performativa da autobiografia, postulada pela figura da prosopopeia – *tropo* que consiste em dar voz ou rosto por meio da linguagem a animais, seres inanimados, mortos ou ausentes –, ao mesmo tempo, em que “figura” um ser que não está presente, o próprio autor, também o “desfigura”, marcando a sua falta.

Apesar desses aportes teóricos, o homem continua dedicando-se a plasmar a sua identidade, mesmo que de modo fragmentário e precário, inclusive com mais intensidade na contemporaneidade do que em outras épocas. O motivo para isso acontecer encontra-se no fato do discurso autobiográfico não estar limitado a um modelo epistemológico (reprodução de uma vida), nem simplesmente a um modelo retórico esvaziado de significado (pura ficção),⁵¹ antes postular uma dimensão ética e pragmática do ato mesmo de, ao dizer “eu”, buscar simultaneamente relacionar-se com um “tu autobiográfico”, conferindo, assim, sentido à própria existência.

Segundo o investigador espanhol José Maria Pozuelo Yvancos:

[...] el proceso de autorreflexión – de pensarse a sí mismo –, de escindir-se a sí mismo o mejor, *hacer como si* se escindiera de manera que un sujeto se haga objeto de sí mismo no justificaría la escritura autobiográfica. En la escritura autobiográfica hay un proceso de ponerse en orden uno mismo que implica selección, pero implica también autodefinición de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a estos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen. (1993, p.211).⁵²

Esse caráter bifronte que carrega toda autobiografia é o que explica o fato de ela aproximar-se do estatuto ficcional como discurso e, simultaneamente, pretender-se como um relato autêntico. Tais aspectos, no entender do pesquisador espanhol, não se contrapõem ou se invalidam, antes auxiliam na compreensão desse fenômeno de modo complexo: como experiência individual de busca e construção de uma identidade e como texto público e

⁵¹ Sustém Ángel Loureiro que o ceticismo a respeito do modelo autobiográfico de busca de uma verdade pessoal ainda que seja ilusório, pois não existe um eu autêntico somente um eu perpetuamente alienado, não implica que essa crença deva ser considerada como uma ficção. Para quem escreve, “[...] la verdad de la autobiografía no reside en la verdad intrínseca de lo que se narra sino en su capacidad de dar forma a una vida, de *producir* autoentendimiento. Y esa es la única verdad que podemos esperar de una autobiografía: la creencia, de quien escribe, en su propia verdad, pero no la verdad como adecuación a una experiencia pasada” (2000-2001, p.139).

⁵² Tradução nossa: “[...] o processo de autorreflexão – de pensar-se a si mesmo –, de dividir-se a si mesmo, ou melhor, fazer como se se dividira de maneira que um sujeito torne-se objeto de si mesmo não justificaria a escrita autobiográfica. Na escrita autobiográfica há um processo de colocar-se em ordem que implica seleção, mas implica também autodefinição frente ao outro, de ordenar sua identidade para, em uma transação com os demais, dizer a eles a verdade sobre si mesmo, a imagem que deseja que prevaleça como a verdadeira imagem”.

publicado com fins comunicativos e de justificação do “eu” frente aos outros. A sua perspectiva baseia-se nas considerações de Mikhail Bakhtin acerca da convergência que se realiza no gênero autobiográfico de dois *cronotopos*:⁵³ um interno (o tempo-espço da vida representada) e outro externo (a sua representação pública).

De forma semelhante, o professor Ángel Loureiro assevera que a autobiografia é um ato discursivo, intertextual, retórico/performativo e, principalmente, ético, pois: “ella se constituye como respuesta al otro y como responsabilidad hacia ese otro” (LOUREIRO, 2000-2001, p.136).⁵⁴ A sua concepção ética do discurso autobiográfico apoia-se nas teorias de Emmanuel Lévinas, para quem a constituição do “eu” começa na sua relação com um “tu” exterior e anterior a qualquer conhecimento ou autoconsciência individualmente fundada. Por conseguinte, a linguagem teria uma função vocativa (apelativa e dialógica) e não somente atributiva ou predicativa.

Esses aportes permitem perceber a autobiografia como um ato de discurso intencionalmente produzido a fim de dar forma (sentido) e de comunicar (partilhar) uma existência – principalmente, frente à imposição opressiva da normatividade de condutas –, a partir do qual se estabelece uma relação problemática e complexa entre representação literária e experiência vivida. Nessa perspectiva, o conceito de autobiografia e, por extensão, o de autoficção com a qual se relaciona, parece-nos produtivo para refletir, de forma específica, sobre a produção ficcional de Salim Miguel e sobre a literatura brasileira produzida nas últimas décadas.

2.1.1.2 O romance pessoal

O romance, de acordo com Mikhail Bakhtin (2010), é um gênero inacabado que ainda está por se constituir. Assim, diferentemente dos gêneros tradicionais, cujos moldes para a fusão da prática artística já estão dados de antemão e de forma rígida, as características plásticas do romance permitem-lhe adaptar-se às necessidades de representação de cada

⁵³ O conceito bakhtiniano de *cronotopo* exprime a indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo em um todo inteligível e concreto, e do indivíduo histórico real que se revela neles. Em suma, é a capacidade de ler o tempo no todo espacial do mundo e perceber este último como um acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo histórico (em movimento, em transformação) em tudo, os quais encerram, por fim, visões de mundo e do homem representados. (BAKHTIN, 2006; 2010).

⁵⁴ Tradução nossa: “[...] o eu constitui-se como resposta ao outro e como responsabilidade frente a esse outro”.

época. Isso se deve a relação que ele estabelece com o tempo presente, um tempo aberto e cambiante.

Por estar ligado à era moderna, que se caracteriza pelo constante devir e pelo seu caráter profundamente crítico, o romance domina os demais gêneros, integrando-os à sua estrutura e reinterpretando-os muitas vezes de forma paródica. Nesse processo de parodização e travestimento, o romance revelará o convencionalismo das formas e da linguagem empregadas pelos demais gêneros, os quais tendem a banalizar-se, como ocorre, por exemplo, na mais famosa paródia do romance de cavalaria: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes.

Essa “romantização” dos demais gêneros faz-se notar igualmente com as diferentes formas de escrita de si, conforme se percebe na incorporação por parte do romance de traços estilísticos próprios da autobiografia, da biografia, das epístolas, da confissão, do diário íntimo, do autorretrato, etc. Tanto é assim que a grande inovação proposta por Philippe Lejeune – conforme salientaremos em outra subdivisão deste capítulo – foi justamente propor uma teoria que estabelecesse as fronteiras entre a autobiografia e o romance pessoal. Nesse caso, a diferença, para o pesquisador francês, encontra-se no não atendimento por parte deste último da identidade entre autor e narrador. Dessa forma, enquanto que, na autobiografia, seria possível estabelecer uma identificação pragmática entre autor-narrador-personagem por conta da utilização do nome próprio, fundamento do pacto de leitura proposto com o leitor; no caso do romance pessoal, mesmo que fosse possível inferir que a história vivida pelo narrador-personagem é idêntica a do autor, não haveria uma identidade assumida no texto, já que o uso de um nome fictício não atesta o compromisso do escritor de honrar a sua própria assinatura.

Dentre os desdobramentos do romance pessoal, consideramos importante distinguir a autobiografia fictícia do romance autobiográfico, principalmente tendo em vista os aportes teóricos proporcionados pela autoficção. De acordo com Philippe Gasparini (2004), a autobiografia fictícia – ou “falsa autobiografia”, como propõe Diana Kingler (2006) – aparenta uma enunciação autobiográfica, no entanto, não pretende indicar, à semelhança do romance autobiográfico, uma identificação entre autor e narrador-protagonista. A ambiguidade, nesse caso, reside na confusão quanto à origem do texto, o qual, muitas vezes, simula reproduzir um testemunho ou manuscrito verdadeiro. As suas origens remontam aos “romances de aventuras e de costumes” (*Satíricon*, de Petrónio, e *O asno de ouro*, de Apuleio), mas o seu nascimento encontra-se, para o pesquisador, em fins do século XVII, quando se desenvolvem o romance de memórias e o romance epistolar.

Já o romance autobiográfico define-se justamente por conta dessa identificação ambígua entre autor e personagem, alcançada por meio de um disfarce fictício semelhante ou próximo da imagem que o leitor possui deste primeiro. Aliás, tal vinculação dependerá exclusivamente dos conhecimentos extratextuais que o leitor possui sobre a biografia do escritor. Lejeune define esse subgênero da seguinte maneira:

Esses textos entrariam na categoria do “romance autobiográfico”. Chamo assim 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. (2008, p.25).

O termo começou a ser empregado em fins do século XIX, mas podemos afirmar, com base nas considerações de M. Bakhtin acerca da parodização empreendida pelo romance, que essa manifestação literária é bastante anterior, devendo ter se estabelecido juntamente com o gênero autobiográfico. Exemplos clássicos seriam os livros *O sofrimento do jovem Werther* (1774), de Johann W. Goethe, e *René* (1802), de Chateaubriand, nos quais se percebe a utilização de experiências particulares dos autores, disfarçados atrás de um personagem imaginário e/ou de um modelo romanesco. Essa aproximação pode ser verificada, no caso do autor alemão, por meio da confrontação com a sua autobiografia, *Memórias: poesia e verdade* ou pelo desdobramento do nome verdadeiro do autor francês: François-René de Chateaubriand. Na literatura brasileira, também podemos elencar alguns exemplos, como *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto.

Aliado à semelhança onomástica entre autor e personagem, outros índices de identificação também podem e devem ser explorados no romance autobiográfico: circunstâncias de nascimento, aparência física, situação pessoal e profissional, indicações paratextuais, uso de recursos metadiscursivos e intertextuais. Conforme o uso de tais índices, o romance autobiográfico pode variar desde um vago “ar de família” até uma quase perfeita identificação entre autor e personagem (LEJEUNE, 2008). Ao mesmo tempo, o uso de recursos ficcionais e de estratégias de afastamento do narrador-personagem em relação à imagem do autor fazem com que a recepção torne-se ambígua: “Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances” (GASPARINI, 2004, p.13).⁵⁵

Como podemos perceber, frente ao compromisso assumido pela autobiografia e a independência do romance convencional, o romance autobiográfico apresenta um estatuto

⁵⁵ Tradução nossa: “O texto é assim saturado por signos de conjunção e de disjunção das duas instâncias”.

híbrido dentro do espaço compartilhado pelas demais narrativas de si. Desse modo, ao tratarmos dessa forma de escrita, obviamente, não há como deixar de mencionar o argumento que toda obra ficcional comporta mais ou menos graus de proximidade com a vida do autor. Tal afirmação resultaria na indistinção entre autobiografia, romance convencional e romance autobiográfico. Todavia, o problema não se resolve de modo tão simples, uma vez que independente de críticas teóricas, essa classificação existe, correspondendo a um determinado contexto histórico, social e culturalmente convocado pela sua recepção.

Neste sentido, é necessário destacar que o desenvolvimento dessas diferentes formas de romance pessoal dá-se em um momento específico da nossa história, em que predomina a exaltação da subjetividade e da experiência privada, iniciada em termos estéticos com o Romantismo e reelaborada ao longo do tempo por diversos estilos, como o Decadentismo, o Simbolismo, o Surrealismo e o Modernismo. Cabe ressaltar ainda sobre esse assunto, que ao explorar a fundo os conflitos do “eu” e o seu estar no mundo, o Romantismo rompeu com os ideais estéticos clássicos e com os paradigmas iluministas, abrindo caminho para a descoberta do lado misterioso e menos racional do universo, como sugerem os temas do sonho, do inconsciente e do duplo.⁵⁶ De modo semelhante, ainda que postulamos a indistinção da autoficção em relação ao romance autobiográfico, essa diferenciação existe e corresponde a um contexto específico de nossa história cultural, o qual precisa ser investigado antes de aventurarmo-nos no debate teórico que gira em torno do neologismo dubrovskyano.

2.1.1.3 O ensaio literário

Valemo-nos do sentido geral que Alexandre Eulálio, em seu livro *O ensaio literário no Brasil*, dá ao objeto de seu estudo: “livre comentário estético, expresso dentro de um critério mínimo de prosa literária cultivada” (1989, p.09). Em resumo, interessa-nos estudar o ensaio de caráter subjetivo e reflexivo sobre algum tema que expressa uma vontade de estilo, distinguindo-se, portanto, do ensaio científico de caráter objetivo, voltado a elucidar uma determinada questão de forma metódica.

Com características e formas bastante heterogêneas, o ensaio literário é considerado tanto como um tipo de texto quanto como uma modalidade enunciativa, uma atividade

⁵⁶ A discussão sobre a importância que adquire a “virada do romantismo” para o desenvolvimento do romance pessoal e das outras formas de escritas do eu é discutida por Ana Maria Lisboa de Mello (2013) na introdução do livro *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*.

intelectiva ou uma poética do pensar. Em geral, trata-se de um texto em prosa de natureza expositivo-argumentativa, com extensão variada e que aborda assuntos diversos desde uma perspectiva dialógica e informal. Assim, ainda que o ensaísta chegue a conclusões de âmbito mais geral ou conclusivo sobre o tema, o seu propósito é apresentar uma visão particular sobre o assunto. Conforme destaca a investigadora Liliana Weinberg, em seu livro *Pensar el ensayo*:

[...] hay en el ensayo una representación, una auténtica performance del acto de pensar, de la experiencia intelectual, de la búsqueda de enlace entre lo particular y lo universal, entre la situación concreta y el sentido general. Desde ese presente que a la vez corresponde al tiempo de la enunciación y al tiempo de la interpretación, al tiempo del pensar y al tiempo del predicar, comienzan las expansiones del ensayo y se actualiza la capacidad de establecer vínculos, genealogías, tradiciones, por él nombradas y rediseñadas, y de inscribirse en diversas esferas, ya que el ensayo traduce y reactualiza las tensiones entre los distintos campos, particularmente entre el literario y el intelectual. (2007, p.11).⁵⁷

Gênero eminentemente interpretativo, o ensaio configura-se como um discurso articulador do próprio pensar do sujeito, um exercício de aprimoramento racional do ser e modo de mostrar-se ao escrutínio do outro. Logo, inscreve-se dentro de uma tradição autorreflexiva e comunicativa que remonta às origens da individualidade moderna e à sua relação com a escrita de si. Desse modo, ainda que tenha recebido o seu nome e importância com o livro de Michel de Montaigne, *Ensaaios*, de 1580, essa prática pode ser vislumbrada já em numerosos precedentes: os *hupomnêmata*, os *Diálogos* platônicos, as *Cartas a Lucílio* de Sêneca, as *Vidas Paralelas* de Plutarco.

No Brasil, a prática ensaística desenvolveu-se de forma paralela com o periodismo e a consolidação do nosso sistema literário e político.⁵⁸ De acordo com o pesquisador Alexandre Eulálio (1989), aqui, ele adquiriu três formas fundamentais: 1) ensaio subjetivo de caráter fantasioso, pessoal, egotista; 2) ensaio crítico, na qualidade de discussão estética do fato literário; 3) ensaio descritivo, narrativo e interpretativo da realidade social, com intenção

⁵⁷ Tradução nossa: “[...] há, no ensaio uma representação, uma autêntica performance do ato de pensar, da experiência intelectual, da busca de união entre o particular e o universal, entre a situação concreta e o sentido geral. A partir desse presente que corresponde ao tempo da enunciação e, simultaneamente, ao tempo da interpretação, ao tempo de pensar e ao tempo do predicar, começam as expansões do ensaio e atualiza-se a capacidade de estabelecer vínculos, genealogias, tradições, por ele nomeadas e redesenhadas, e de inscrever-se em diversas esferas, já que o ensaio traduz e reatualiza as tensões entre os distintos campos, particularmente entre o literário e o intelectual”.

⁵⁸ De acordo com Salinas (2005), a literatura em América Latina, durante o século XIX, concebe as suas formas, gêneros e estilos a partir do ensaio, eleito como gênero prioritário, necessário e dinâmico para a emancipação política e cultural da colônia em relação à metrópole. Neste sentido, há uma estreita vinculação entre o discurso ensaístico – de formação de uma identidade nacional – e o processo de independência nas antigas colônias espanholas e portuguesa em América.

estética. Essas formas aliaram-se a outras variantes de menor envergadura como polêmicas literárias, sátiras, cartas-abertas. Dentre os ensaístas brasileiros mais representativos, podemos citar Joaquim Nabuco, José de Alencar, Machado de Assis e Antonio Candido. Lembramos também que Salim Miguel inscreve-se nesse contexto desde a sua juventude, atuando em jornais e revistas locais e nacionais como ensaísta crítico. Aliás, boa parte de sua produção narrativa constitui-se de ensaios que vão da crônica de fatos do cotidiano e leituras literárias à reflexão sobre a sua criação ficcional. Apesar disso, conforme lemos em fragmento já apresentado no subcapítulo 1.1, ele nunca se considerou como tal:

Talvez que em outras ocasiões 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. (MIGUEL, 1991a, p.110).

Ao reinscrevermos o fragmento, é notável a importância que o autor confere ao ensaio. Tanto que, em seus livros de crítica literária, evita o termo, intitulando os seus textos de aproximações, leituras e/ou “anotações sobre autores e livros”. Em nosso entendimento, isso ocorre porque a sua concepção do que seja um ensaio encontra-se intimamente relacionada com a produção ensaística então em voga no Brasil na segunda metade do século XX. Segundo Eulálio, nesse período, considerado de maior maturidade do gênero em nosso País, ocorre uma espécie de renascimento do ensaio e de suas formas devido à inserção de ensaístas críticos com formação universitária. Em 1934 e 1935, criam-se as primeiras faculdades de Letras em solo brasileiro e o “encaminhamento para a cultura universitária começa a fazer que o gênero se apresente como problema estético e cultural”, abandonando “o caráter intuitivo de filho ocasional da imprensa” (1989, p.50).

Apesar dessa sua concepção, parece-nos que Salim Miguel nunca conseguiu afastar-se da forma ensaio e de seus traços definidores. De tal maneira que em uma entrevista afirmou que, no seu caso, o crítico que ele não foi interferiu no ficcionista que procurou ser. Dessa maneira, não espanta que, em todos os seus livros de ficção e de não-ficção, seja perceptível a expressão da subjetividade do autor, da sua visão particular acerca dos mais variados assuntos, das suas reflexões sobre o processo de escrita, sobre a literatura e sobre o papel do escritor. Tudo isso articulado a fim de dar resposta às demandas sociais e culturais do tempo histórico que lhe coube viver.

Com base nessas divergências em relação ao conceito, considerado como uma forma de escrita de contornos indefiníveis, tamanha a variedade de assuntos e tons que assume, importa destacar alguns traços do ensaio literário tal como Montaigne o propôs:

Ao Leitor

Aqui está um livro de boa-fé, Leitor. Ele te adverte, desde o início, que não me propus outro fim além do doméstico e privado. Nele não tive nenhuma consideração por servir-te nem por minha glória: minhas forças não são capazes de tal desígnio. Dediquei-o ao uso particular de meus parentes e amigos, a fim de que, tendo-me perdido (o que breve terão de fazer), possam aqui encontrar alguns traços de minhas atitudes e humores, e que por esse meio nutram, mais completo e mais vivo, o conhecimento que têm de mim. Se fosse para buscar os favores do mundo, teria me enfeitado de belezas emprestadas. Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser não de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. Pois se eu estivesse entre essas nações que se diz ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão. Portanto, adeus. De Montaigne, neste primeiro de março de mil quinhentos e oitenta. (1996, s/p).

Nessa abertura, já é possível entrever os aspectos proeminentes daquilo que o escritor sintetiza pelo termo “ensaios”: um projeto de escrita pessoal, livre e reflexiva. O teor autobiográfico alia-se às perquirições sobre os sentimentos e a condição humana, a educação das crianças, a experiência, a crueldade, a poesia. O desnudamento da intimidade do autor dá-se, assim, lado a lado com as suas reflexões sobre o homem e a sociedade, sem demonstrar qualquer sombra de culpa ou arrependimento moral, o que afasta o texto do tom confessional religioso. Outro aspecto típico é o acúmulo de citações e pensamentos comentados ao longo da escrita, espécie de diálogo intertextual e metaliterário com a tradição.

Avulta igualmente, nessa apresentação, o caráter bifronte da escrita, concebida no espaço privado e para fins domésticos e, ao mesmo tempo, dirigida a um leitor, um público com o qual o ensaísta justifica-se. Neste sentido, o ensaio compartilha, tal como a autobiografia, de dois *cronotopos*: o tempo-espaço da vida representada (interno) e a sua representação pública (externo).

Aliado a isso, Montaigne, ao cunhar o termo, apresenta-se como alguém que simplesmente pensa em voz alta e esboça, com toda humildade, esses pensamentos e tentativas literárias sem comprometer-se seriamente com tudo o que diz. Por conta dessas peculiaridades estilísticas e estruturais, desse tratamento ligeiro e superficial sobre variados assuntos desde a perspectiva pessoal do autor, o ensaio relaciona-se ao discurso oral, com os seus lapsos, digressões, imprecisões, perguntas e retificações, o que manifesta certo tom

subjetivo e espontâneo que guia o texto e atualiza a presença do autor de modo constante. Esse motivo fez com que essa forma composicional fosse considerada pela crítica acadêmica alemã como um produto bastardo, indigno de expressar pensamentos filosóficos duráveis.

Theodor Adorno contesta esse entendimento e, em *O ensaio como forma* (2003), defende o gênero como veículo do pensamento dialético, posicionando-se contra a ideia positivista de que somente uma reflexão científica, sistemática e objetiva daria acesso a conhecimentos verdadeiros e a favor da dúvida sistêmica e do caráter experimental dos estudos filosóficos, os quais, segundo ele, não buscam configurar conceitos imutáveis, antes expressar uma reflexão sobre conceitos concretos e cambiantes acerca de temas que interessam ao homem em um determinado tempo histórico. Portanto, para Adorno, a prática do ensaio permitiria ao investigador afastar-se daquelas premissas que postulam a necessidade de uma distância estética do sujeito em relação ao objeto analisado, próxima da ideia de imparcialidade ou neutralidade. Ademais, questiona: “[...] como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem desviar do próprio assunto?” (2003, p.18).

Na concepção do crítico alemão, cada tema exige a sua forma, por conseguinte, o ensaio não pode ser indiferente à sua exposição. Assim, se o objetivo do ensaio não é simplesmente transmitir conhecimentos, mas fazer isso por meio de uma composição escrita que coloca em evidência o modo de pensamento do autor, ele funde objeto e sujeito da enunciação e converte-os em foco de seu interesse. Dessa “*Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma” (POZUELO YVANCOS, 2005, p.187) ⁵⁹ resulta o interesse que o leitor ao longo do tempo segue manifestando em relação às reflexões de Montaigne, Adorno, Machado de Assis e outros.

É a presença atualizada da voz desses escritores, independente do tema abordado, que adquire importância no ensaio literário, uma vez que ele é a representação da posição do sujeito no mundo e também o exercício de sua atitude reflexiva e crítica, de sua individualidade e liberdade. Sujeito e livro formam, por conseguinte, uma unidade indissolúvel, na qual o modelo de escrita cria o próprio sujeito e o converte em medida das coisas. Dessa maneira, segundo Pozuelo Yvancos, diferente das demais “escritas do eu”, o sujeito construído pelo ensaio não é suscetível de ser ficcionalizado, pois impõe sua resistência a que se separem as categorias de enunciação e de autor:

⁵⁹ Tradução nossa: “*Tensão do Discurso desde o Autor*, a maneira como o eu afirma seu relevo na orquestração da forma”.

No me estoy refiriendo por tanto a que el Yo del Ensayo no sea una forma interesada y construida por el libro, pero no es una forma *ficcional*. Todo en los grandes ensayos remite a un Autor en la ejecución de su Discurso, y esa ejecución referida precisamente a su intervención sobre un asunto es fundamental en la pervivencia de su forma. (2005, p.187).⁶⁰

Tal aspecto acerca do ensaio pode auxiliar na compreensão do fenômeno autoficcional contemporâneo, pois coloca em evidência lado a lado o processo de construção e de atualização da figura do autor no e pelo texto. Desse modo, ainda que muitos teóricos relacionem a autoficção exclusivamente com a autobiografia e o romance pessoal, é possível perceber que muitos dos recursos utilizados por essa forma aproximam-se da escrita ensaística: divagação pessoal sobre momentos vitais variados, representação fragmentária da própria história aliada a comentários sobre o contexto sócio-histórico, predomínio do comentário reflexivo e do presente da enunciação, digressões e justaposição de ideias, perspectiva dialógica e informal, caráter intertextual, metaliterário e metadiscursivo.

2.1.2 Autobiografia, romance pessoal e ensaio literário: partes de uma forma híbrida

A partir dessas considerações, mais gerais, acerca da escrita de si e, mais específicas, sobre os gêneros mencionados, objetivamos fornecer a sustentação teórica necessária para adentrar no debate que envolve a autoficção, forma narrativa considerada como um híbrido, do qual tomam parte principalmente a autobiografia e o romance pessoal, sem esquecermos do papel do ensaio literário nessa amálgama. Evidentemente, o conceito ainda precisa de uma definição acabada e satisfatória, no entanto, acreditamos ser pertinente utilizá-lo para refletir acerca da obra do escritor Salim Miguel e, coextensivamente, sobre a literatura brasileira contemporânea, uma vez que ao chamar a atenção para a presença insistente do autor em seus textos, a autoficção reativou o debate em torno das escritas do eu, dos conceitos de autor e autoria e do fenômeno de reconfiguração da subjetividade contemporânea, que está no bojo dessa transformação.

Com isso em mente, gostaríamos de reter algumas considerações que parecem pertinentes para ampliar o debate sobre esse assunto: o fato dessas formas modernas de escrita

⁶⁰ Tradução nossa: “Não estou me referindo, portanto, a que o Eu do Ensaio não seja uma forma interessada e construída pelo livro, mas não é uma forma *ficcional*. Tudo nos grandes ensaios remete a um Autor na execução de seu Discurso, e essa execução referida, precisamente a sua intervenção sobre um assunto, é fundamental na manutenção de sua forma”.

de si guardar ainda aspectos das práticas público-retóricas da Antiguidade e dos seus propósitos (exercício de aprimoramento racional do “eu”, autocontrole do corpo e do espírito, modo de comunicação e de mostrar-se ao outro); o caráter performativo da autobiografia aliado ao fato de ela postular uma dimensão ética e pragmática, o que relativiza as dificuldades levantadas por Paul de Man; as características plásticas do romance e a sua capacidade de integrar e reinterpretar diferentes gêneros à sua estrutura, revelando o convencionalismo das formas e da linguagem empregada; a construção de uma forma de escrita que coloca em evidência o pensamento do autor, atualizando a sua presença no texto, sem ser, por conta disso, reduzida a uma categoria autobiográfica ou ficcional.

2.2 ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A AUTOFICÇÃO: a crítica da ilusão biográfica

As escritas de si – dentre elas, a autobiografia, o romance pessoal, o ensaio literário e a própria iminência da autoficção – não podem ser vistas de modo estanque ou desligado do processo histórico-social de formação e posterior crise da sociedade moderna e das noções relacionadas a ela, como a de um sujeito pleno e livre, capaz de, por meio da razão, ascender à verdade sobre si mesmo. Neste sentido, se a modernidade está fundada na afirmação de um homem racional, provido de uma consciência individual (“*Cogito, ergo sum!*”, “Penso, logo existo!”), tal tema enfraquece-se na medida em que a relação entre *logos* e verdade começa a ser questionada e associada a um discurso positivista e autoritário. Esse processo levará em grande parte do século XX ao eclipse quase completo da ideia de sujeito e ao desprestígio dos textos considerados autobiográficos, pelo fato de apresentarem vestígios pessoais e factuais.

Esse preconceito, conforme destaca Philippe Lejeune, era generalizado quando ele decidiu estudar o assunto, na década de 1970, na França. Aspecto que pode ser verificado por meio do debate literário e filosófico então em voga, quando o pesquisador começou a publicar os seus primeiros trabalhos acerca da autobiografia: *L'autobiographie en France* (1971); e *Le pacte autobiographique* (1975). Tal debate girava em torno de questões relacionadas à experimentação formal na literatura (especialmente, o *Nouveau Roman* Francês e a sua recusa ao modelo realista)⁶¹ e à crítica estruturalista, a qual concebe a “literatura como um vasto

⁶¹ De acordo com Alain Robbe-Grillet (1969, p.24), o modelo realista visa “fazer com que aquilo que se escreve seja parecido com os esquemas pré-fabricados com que as pessoas estão habituadas, isto é, com a ideia já pronta que têm da realidade”. Noção, considerada por ele, como caduca, pois repousa sobre o fato de que a realidade é apreensível e o mundo explicável.

empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita” (MIRANDA, 1992, p.93).

Em linhas gerais, a definição de autobiografia proposta pelo pesquisador – “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14) –, longe de lançar novas questões para os estudos do gênero, consiste, como ele próprio declara, em uma compilação de definições já existentes. Nela, entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias distintas, as quais a autobiografia deve obedecer para ser considerada como tal, em oposição às outras formas pertencentes ao mesmo campo das escritas do eu, como as memórias, o autorretrato, a biografia, o diário íntimo e o romance autobiográfico. São elas:

- 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 da personagem principal;
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa (LEJEUNE, 2008, p.14).

Essas categorias aliam três aspectos diferentes: semântico (assunto tratado), sintático (forma da linguagem e posição do narrador) e pragmático (situação do autor). Os dois primeiros já faziam parte das discussões clássicas sobre o gênero autobiográfico, enquanto que o último aspecto é introduzido originalmente pelo pesquisador, conjugando os elementos anteriores à perspectiva do leitor. Portanto, o que distingue o trabalho de Lejeune em relação aos demais estudos acerca do tema reside na importância conferida ao contrato estabelecido entre autor e leitor, o qual ele denominará de pacto autobiográfico.

Dessa forma, o primeiro ato da autobiografia não seria o nascimento do autor, mas o nascimento do discurso, espécie de contrato de verdade “que determina[ria] o modo de leitura do texto e engendra[ria] os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p.45). Palavra compreendida tanto em seu sentido estrito – “un ‘récit de vie’ centré sur l’histoire de la personnalité” (LEJEUNE, 1971, p.10)⁶² – quanto em seu sentido amplo – “toute forme d’écrits où l’on parle de soi directement (aussi bien le

⁶² Tradução nossa: “um ‘relato de vida’ centrado sobre a história da personalidade”.

jornal íntimo ou les mémoires que l'autobiographie proprement dite), ou même tout écrit dans lequel le lecteur suppose que l'auteur transpose son expérience personnelle" (LEJEUNE, 1971, p.10).⁶³ Por conta dessas características, o pacto constituir-se-ia, para o estudioso, em traço definidor do gênero autobiográfico.⁶⁴

O estabelecimento de tal contrato parte da indagação feita pelo pesquisador ao tentar diferenciar ficção de autobiografia:

Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? Tenho que confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há *nenhuma diferença*. Todos os procedimentos que a autobiografia utiliza para nos convencer da autenticidade do relato podem ser – e muitas vezes o foram – imitados pelo romance. (LEJEUNE, 2008, p.26, grifos do autor).

A partir disso, Lejeune constata que a diferença entre os dois tipos de textos não se encontrava na forma, mas poderia ser instaurada por meio da afirmação, no texto, da identidade nominal entre autor-narrador-personagem principal. Essa identidade remete, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. Conforme ele próprio esclarece em entrevista concedida à professora Jovita Maria G. Noronha:

Em 1971, eu quis fazer um quadro geral da autobiografia francesa, o que nunca havia sido feito. Para isso, precisava de uma definição. Fiquei espantado ao constatar que o *texto* autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer às mesmas leis. A diferença entre eles não estava no próprio texto, mas no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo. É completamente diferente do compromisso que se tem na ficção – que antes é um *descompromisso*, a instauração de um jogo, de um distanciamento. (2009, p.22, grifos do autor).

Todavia, será que a simples homonímia entre o nome do narrador-personagem, no interior do livro, e o nome do autor, na capa, permitiria afirmar o compromisso que este último assume em “dizer a verdade sobre si mesmo” para o leitor? Residiria tão somente no

⁶³ Tradução nossa: “toda forma de escritos em que se fala de si diretamente (tanto o diário íntimo ou as memórias como a autobiografia propriamente dita), ou mesmo todo escrito no qual o leitor suponha que o autor transpõe a sua experiência pessoal”.

⁶⁴ A compreensão da autobiografia como gênero literário não é consenso entre os estudiosos da área. Isso se deve à própria dificuldade em estabelecer traços distintivos para um conjunto muito variável de livros pertencentes a essa categoria. Mesmo os critérios propostos por Philippe Lejeune, como o estabelecimento do pacto autobiográfico e a identidade nominal entre autor, narrador e personagem, foram e continuam sendo questionados e refutados por uma gama de livros supostamente pertencentes ao gênero. Neste sentido, diante da impossibilidade de construir um modelo teórico que abarque o conjunto de textos efetivamente produzidos, muitos pesquisadores preferem a utilização de termos mais flexíveis e amplos como “narrativas de vida”, “escritas do eu”, “escritas de si”, “relatos de vida”. Contemporaneamente, ganha destaque também o conceito de “espaço autobiográfico” ou “espaço biográfico”.

nome próprio o estabelecimento do contrato de leitura intitulado pelo investigador de pacto autobiográfico? E, por meio deste, seria possível distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? Ou ainda, de qual verdade estar-se-ia tratando nesse caso, de uma suposta verdade referencial, passível de ser verificada por meio de índices externos à obra, ou de uma verdade íntima, particular ao autor?

Essas são questões que o próprio Lejeune propõe-se, como também reformula, ao longo dos seus estudos acerca da autobiografia. Assim, se, num primeiro momento (*O pacto autobiográfico*, 1975), ele distingue a biografia e a autobiografia das demais formas de ficção e aproxima-as do discurso científico ou histórico exatamente porque as considera como textos referenciais, passíveis de serem submetidos a uma prova de verificação e cujo objetivo não é serem verossímeis, mas semelhantes ao real; em um momento posterior (*Je est un autre. L'autobiographie de la litterature aux medias*, 1980), o pesquisador reconhece que o discurso autobiográfico, por constituir-se a partir da memória, escapa de qualquer possibilidade de verificação exterior. A partir disso, ele conclui que a validade referencial do texto autobiográfico não se dá por meio da comprovação do que é narrado, mas da pretensão de dizer a verdade sobre a própria vida. Tal constatação aproxima a autobiografia da ficção (no sentido de elaboração discursiva) ao eleger a ideia de “verdade interior” em detrimento do aspecto documental.

Aliado a essa questão da verdade referencial, muitos outros pontos sensíveis da proposta apresentada em *O pacto autobiográfico* foram repensados e reformulados pelo pesquisador. Ele retoma a definição de autobiografia e questiona-se acerca de seu caráter normativo e fechado; bem como reflete sobre o aspecto dogmático implicado em relação à identidade, percebida, inicialmente, de forma absoluta, sem graus ou ambiguidades: “Uma identidade existe, ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2008, p.15). Da mesma forma, admite que, em relação ao pacto, tem-se a impressão de um acordo assinado entre ambas as partes, mas se sabe que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que lhe é sugerido, e muitos textos podem não apresentar nenhum contrato explícito.

Assim, frente à multiplicidade de escritos autobiográficos e as suas possíveis leituras, pode-se afirmar que a construção teórica do pacto deixa lacunas e pontos de imprecisão. Dentre essas, uma em especial destaca-se: a “casa cega” de um dos seus quadros explicativos, situada à direita da tabela:

Figura 1 - Relação nome do personagem e pacto estabelecido

Nome do personagem \ Pacto	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	romance	romance	
= 0	romance	indeterminado	autobiografia
Autobiográfico		autobiografia	autobiografia

Fonte: (LEJEUNE, 2008, p.28).

De acordo com Lejeune, a partir da relação entre o nome do personagem e o nome do autor, aliada à natureza do pacto firmado, pode-se classificar todos os casos possíveis de narrativas autodiegéticas.⁶⁵ No entanto, ele deixa vazios os espaços destinados à combinação entre a identidade do nome (nome do personagem = nome do autor) e o pacto romanesco, e a diferença do nome e o pacto autobiográfico, afirmando desconhecer a possibilidade de tal coexistência:

As casas cegas. a) O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro [...]; b) em uma autobiografia *declarada*, o personagem poderia ter um nome diferente do autor (descartando-se a questão do pseudônimo)? [...] Vê-se, nesses dois casos, que se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia, nem tampouco como um romance, mas num jogo pirandiliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado *de verdade*. (LEJEUNE, 2008, p.31-32).

Em resposta a essa afirmação, o escritor Serge Doubrovsky preferiu inverter maquiavelicamente⁶⁶ o compromisso estabelecido pela identidade entre autor, narrador e personagem ao criar um romance, *Fils* (1977), que alia o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Experiência literária denominada por ele pelo termo autoficção:

[...] une variante "*post-moderne*" de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique

⁶⁵ Gerard Genette (s.d.) distingue dois tipos de narrativa, segundo a participação ou não do narrador: heterodiegética e homodiegética. Na narrativa heterodiegética, o narrador está ausente da história que conta, já na narrativa homodiegética, ele é personagem e participa das ações narradas. Nesse último caso, pode ocorrer ainda a configuração de uma narrativa autodiegética, ou seja, quando o narrador, em primeira pessoa, conta uma história na qual ele é o personagem principal.

⁶⁶ Philippe Lejeune em "O pacto autobiográfico (bis)" refere-se ao livro *Fils*, de Doubrovsky, como "exemplo maquiavélico" (2008, p.59) da possibilidade de uma narrativa preencher uma das casas cegas do seu quadro.

cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire. (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p.212).⁶⁷

O escritor nega o pacto referencial proposto por Lejeune e afirma a impossibilidade de uma escrita autobiográfica que apresente um sujeito pleno, absoluto, alguém que quando diz “eu” é realmente ele que fala. A sua proposta atém-se na ambivalência do sujeito e na mobilidade do vivido, entrelaçando modelos de representação conflitantes entre si: referencial e ficcional. Portanto, tal conceito torna ainda mais indefinidas as categorias de ficção e autobiografia, pois alia de maneira paradoxal, numa mesma palavra, duas formas de escrita que deveriam, em princípio, excluir-se.

Para Doubrovsky, além da necessidade de ler o texto como um romance do tempo presente e não como recapitulação histórica, outro aspecto importante dos escritos autoficcionais refere-se à linguagem e ao papel desempenhado pelos espaços em branco, os quais quebram a continuidade discursiva e demonstram que a construção gramatical tradicional não é mais possível. Na sua aceção, nesse tipo de narrativa, a “ficção é confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica” (DOUBROVSKY, 2014, p.116).

De acordo com essa perspectiva, fazer autoficção não significa apenas narrar o desenrolar dos fatos, mas, antes deformá-los, reformá-los por meio de artifícios. Neste sentido, para o teórico, essa forma de escrita pressupõe maior liberdade de criação, uma vez que, aliado aos espaços em branco, o narrador pode escolher um determinado recorte ou recortes, os quais demonstram que a noção de unidade do sujeito legada pelo individualismo, assim como a própria realidade, não passam de construções arbitrárias.

Serge Doubrovsky destaca ainda, na esteira da abordagem pragmática de Philippe Lejeune, alguns aspectos necessários para que uma narrativa seja considerada autoficcional: a homonímia entre autor-narrador-personagem principal e o paratexto romance na capa do livro. Defende, também, outra forma de pacto com o leitor, o pacto oximórico, que permite ao autor escrever sem as limitações impostas pelo princípio de veracidade da autobiografia e a sua ilusão de autenticidade, devido à maneira estritamente ficcional com que a matéria narrativa é elaborada.

⁶⁷ Tradução nossa: “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 sabe-se reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”.

Com base nessas afirmações, pode-se compreender a autoficção como uma forma de escrita relacionada à crise do projeto moderno e à denúncia de suas ilusões, dentre as quais se destacam, no plano estético, o questionamento tanto da capacidade da autobiografia representar o “eu” do autor e traçar a sua trajetória de vida quanto da possibilidade do romance reproduzir mimeticamente a realidade. Neste sentido, se, no auge da modernidade, pensou-se que o sujeito era capaz de narrar a totalidade de sua vida com isenção e de forma coerente (sugestão do real), à medida que os ideais modernos começam a decompor-se, no final do século XIX, tal crença é paulatinamente problematizada. Conforme esclarece Manuel Alberca ao relacionar o conceito de autoficção à recusa do contrato mimético:

Las autoficciones dan cuenta de la ruptura del contrato mimético en el terreno más comprometido, el de la supuesta transparencia referencial y en el de la evidencia autobiográfica, pues al irrumpir “lo real” en el terreno de la invención (y vice-versa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad se alteran los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica. (ALBERCA, 2005-2006, p.125).⁶⁸

Para o pesquisador, ainda que tais narrativas possuam uma aparência realista, em sua essência, questionam e subvertem os princípios miméticos ao introduzir de forma concomitante elementos fictícios em um relato autobiográfico e elementos factuais em um relato ficcional, bem como a figura do autor na ficção. Elas colocam em evidência a concepção mesma de unidade do ser e, conseqüentemente, a ideia de uma identidade constante da personalidade e da escrita de si como confissão da verdade, documento de uma vida. Questionamentos que a crítica ao sujeito autobiográfico já havia introduzido, como se verifica no comentário de Luiz Costa Lima (1986, p.294):

[...] a autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o *outro* que atendia pelo nome de *eu* – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro, a viver sob a ilusão da unidade.

Esse efeito imaginário, que Pierre Bourdieu chamará de ilusão biográfica, está relacionado ao postulado da aceitação da vida como uma história dotada de sentido e ao seu relato. Para ele, ambas as noções pertencem ao senso comum e pressupõem que “a vida

⁶⁸ Tradução nossa: “As autoficções dão conta da ruptura do contrato mimético no terreno mais comprometido, o da suposta transparência referencial e o da evidência autobiográfica, pois ao irromper “o real” no terreno da invenção (e vice-versa) e o autor-sujeito da escrita no campo da literalidade alteram-se os esquemas receptivos e contratuais da leitura romanesca ou autobiográfica”.

constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto” (BOURDIEU, 2006, p.184). Conjunto que seria organizado segundo uma ordem cronológica e lógica, o qual se assemelha a um caminho, uma estrada, um *cursus* ou mesmo uma viagem, com o seu ponto de partida (origem), encruzilhadas e percalços, até seu término.

Nessa perspectiva, o “empreendimento biográfico” origina-se da necessidade de dar sentido e coerência a estados sucessivos de uma existência, “sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio” (BOURDIEU, 2006, p.189). Ilusão da unidade que ao neutralizar a percepção da escrita como trabalho artístico produz certa confusão entre o modelo (a realidade) e a sua transfiguração literária, bem como entre o autor empírico e o seu correlato textual, espécie de segundo “eu” criado pela própria escrita.

Portanto, se o nome próprio apenas encobre sob a aparência de algo que permanece sempre idêntico a existência de um sujeito múltiplo e fracionado e se a autoficção insere-se em um contexto cultural profundamente crítico em relação a essa ideia de uma identidade constante no tempo, como esta última pode basear-se em um aspecto que ela mesma problematiza? Contradição que o próprio Serge Doubrovsky parece compartilhar conosco, deixando, por fim, ao leitor a tarefa de elucidá-la:

Il y a certainement un dessein ontologique, mais je ne sais pas si c’est pour indiquer une permanence ou, au contraire, pour montrer les ruptures absolues entre ce que *j’étais* au présent à diverses époques de ma vie. [...] Je *suis* toujours au présent, mais ce présent a chu dans le néant. Alors je ne sais pas. Le lecteur décide. Il m’est impossible de percevoir s’il reçoit de cette présentification du passé le sentiment de la continuité de l’agent qui dit *je* ou si, au contraire, il n’est pas plutôt contraint de s’identifier à des êtres aussi divers avec des attitudes aussi différentes. (apud VILAIN, 2005, p.185-186).⁶⁹

Em nossa opinião, a homonímia entre autor-narrador-personagem principal, reivindicada por aqueles que defendem e praticam a autoficção, deve ser pensada em termos distintos da função que ela adquire na autobiografia, pois o seu caráter inovador reside justamente no fato de utilizar-se dessa suposta identidade para questioná-la. Neste sentido,

⁶⁹ Tradução nossa: “Há certamente uma intenção ontológica, mas eu não sei se isso é para indicar uma permanência ou, ao contrário, para mostrar as rupturas absolutas entre o que eu fui no presente em diversas épocas de minha vida. [...] Eu estou sempre no presente, mas esse presente desabou no nada. Então, eu não sei. O leitor decide. É-me impossível perceber se ele recebe desta presentificação do passado o sentimento da continuidade do agente que diz eu ou se, ao contrário, ele não é antes obrigado a identificar-se a seres tão diversos com atitudes tão diferentes”.

importa retomar o contexto sociocultural no qual se formou o termo autoficção, a fim de pensarmos de modo mais efetivo sobre a sua constituição teórica.

2.2.1 França nos anos 1960/1970: nascimento do termo “autoficção”

De acordo com o professor espanhol José Maria Pozuelo Yvancos, vivemos, atualmente, uma “síndrome de atualidade”, decorrente da recuperação tardia de conceitos teóricos. Isso ocorre, por exemplo, na associação de Jacques Derrida à crítica pós-estruturalista e na releitura de Mikhail Bakhtin em uma nova versão da pós-modernidade, quando, em realidade, o pensamento desses teóricos é concomitante e/ou anterior a tais fenômenos. O mesmo acontece com o conceito de autoficção e a sua atualização contemporânea, ainda que o neologismo tenha sido proposto há mais de quarenta anos. Expresso isso, o investigador conclui que se retornarmos ao contexto de seu nascimento:

[...] lo que Serge Doubrovsky postula en el fondo, cuando habla de autoficción, es la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella. (YVANCOS, 2010, p.13).⁷⁰

Aspectos propostos na França dos anos sessenta e setenta do século passado pelo *Nouveau Roman*, escola crítica que Serge Doubrovsky revisa no livro *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, de 1966. Essa escola propõe um ataque feroz ao modelo romanesco tradicional – principalmente em relação a algumas de suas categorias fundamentais, como a necessidade de intrigas lineares, de tensão em cada episódio e da caracterização psicológica dos personagens, as quais visam apenas impor a imagem de um universo estável, coerente e decifrável – e sugere o modelo de um novo romance, o qual assume pontos de vista menos antropocêntricos e constrói relatos fragmentados, sem referências espaciais e temporais claras e/ou um narrador confiável. Desapareceria, dessa maneira, o caráter de certeza, tranquilidade e inocência que a ficção realista propiciava.

Aliado a isso, a formulação do novo termo insere-se em um contexto contestatório ao “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, formulado em um conhecido artigo da revista *Poétique*, de 1973, e transformado em capítulo de livro em 1975. Ao mesmo tempo, a ficção

⁷⁰ Tradução nossa: “[...] o que Serge Doubrovsky postula no fundo, quando fala de autoficção, é a quebra da entidade da narração como elemento constitutivo da história unitária e unificante e, por conseguinte, do personagem e da pessoa representada nela”.

volta-se cada vez mais para aspectos subjetivos, fruto de um pensamento relativista que coloca em dúvida o conhecimento científico empírico e que pretende dar conta de conteúdos da consciência e do mundo desde a perspectiva parcial e limitada do sujeito.

Da conjuntura desses antecedentes, crise do personagem narrativo e do “eu” autobiográfico associado à afirmação do pacto autobiográfico e à ampliação das dimensões subjetivas do romance, emerge a anti-autobiografia de Roland Barthes. O livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, havia realizado, segundo Pozuelo Yvancos, o que *Fils* logo converteria em programa: a fragmentação do sujeito. Desse modo, se, no livro do teórico francês, a declaração inicial, “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2003), rivaliza com a inserção de fotos do próprio autor, a proposta doubrovskyana ironiza a identificação deste com o narrador e com o personagem principal ao colocar em dúvida a função contratual que assume o nome próprio nos textos autobiográficos. Sendo assim, ainda que a autobiografia e a autoficção guardem certa proximidade, nas palavras do escritor, ambas diferenciam-se, porque, nesse meio tempo entre a constituição e o reconhecimento da primeira e a sugestão da segunda, a relação do sujeito consigo mesmo mudou:

Houve um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, que veio intervir na relação consigo mesmo. Digamos, para resumir, que nesse meio-tempo houve Freud e seus sucessores. A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. (DOUBROVSKY, 2014, p.122-123).

A autoficção chama a atenção, portanto, para a existência de textos, desde a segunda metade do século XX principalmente, que projetam a imagem do autor de maneira paradoxal, aludindo às dificuldades dos gêneros existentes – a autobiografia e o romance autobiográfico de modo especial – de abarcar as possibilidades e as contradições que tal presença sugere. Ademais, aponta para a ampliação do espaço biográfico, o qual passa a comportar desde gêneros canônicos (biografias, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, etc.), até formas inovadoras e relacionadas às novas “tecnologias do eu” (relatos de vida, vídeo e teatro autobiográficos, filmes, entrevistas midiáticas, talk shows, reality shows, etc.). Conforme assinala Leonor Arfuch (2007), esse trajeto de extensão do campo compartilhado pelas escritas de si é, ao mesmo tempo, histórico – corresponde à própria evolução formal dos

gêneros e do público – e dialógico – decorre de suas múltiplas intertextualidades –, e envolve a notável transformação dos limites entre as esferas do público e do privado na atualidade.

2.2.2 Autoficção: uma aventura teórica⁷¹

A discussão em torno do conceito de autoficção não é pacífica. Isso se deve tanto à polissemia da palavra, que remete a duas significações distintas – criação ficcional de si mesmo e/ou mescla dos gêneros romanesco e autobiográfico –, quanto à origem do fenômeno. O próprio Serge Doubrovsky admite não ser o seu criador, apenas do nome dado a essa forma romaneada de escrever uma autobiografia: “não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito” (DOUBROVSKY, 2014, p.120).

Assim, mesmo que, para alguns, a autoficção surja como uma solução para os impasses legados pela autobiografia, o conceito em seu sentido mais amplo – estratégia narrativa em que o autor escreve um romance baseado em suas próprias experiências de vida – corre o risco de ser utilizado de forma indiscriminada, como aponta Lejeune, ao chamá-lo de “palavra-valise”. Para outros, em contrapartida, o termo não faz mais do que “rotular” uma prática há muito tempo utilizada pelos escritores: o uso de elementos ficcionais em obras que assumem um caráter ambíguo entre a ficção e a autobiografia. Com base nisso, poder-se-iam incluir sob a alcunha de autoficção livros como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, *O amante*, de Marguerite Duras, e, inclusive, *A divina comédia*, de Dante Alighieri.⁷²

Falta, conforme afirma Philippe Gasparini (2014, p.183-184), “entrar em entendimento sobre seu conteúdo e seus limites”, bem como “determinar se a ‘autoficção’ corresponde a uma categoria que já existia [...] ou designa um meio de expressão totalmente novo, próprio de nossa época”. Em outras palavras, “se ele é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual” (GASPARINI, 2014, p.184). Inclusão na teoria geral dos gêneros

⁷¹ Jean-Louis Jeannele discute, em “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção”, o que designa precisamente o termo autoficção e chega à conclusão de que passado tantos anos da invenção do termo, continua sendo impossível responder a essa pergunta. Com base nisso, ele propõe outra definição, de âmbito bastante geral: “a autoficção é uma aventura teórica”, composta de “três fatores essenciais que são a teoria, a polêmica e o prazer” (JEANNELE, 2014, p.127).

⁷² Para Vincent Colonna (1989, 2014), o neologismo autoficção inscreve-se em um âmbito mais geral de ficcionalizações de si. Nesse sentido, todo livro em que se pode perceber a projeção do autor em situações imaginárias pode ser considerado como uma autoficção.

que, por outro lado, também não deixa de suscitar problemas, haja vista que a classificação genérica propicia a eliminação de ambiguidades ou equívocos durante a interação e a autoficção propõe-se a explorar justamente o contrário: o inacabamento, as confusões e a indecidibilidade do texto.

Essa imprecisão terminológica e constitutiva fez com que outros estudiosos pudessem apropriar-se do termo e redefini-lo. Tal como realiza Jacques Lecarme (2014, p.68): “a autoficção é inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance”. Sentido simplificado e de viés pragmático que permite ao crítico abarcar sob o bojo do neologismo escritores como André Malraux, Louis-Ferdinand Cèline, Roland Barthes, Georges Perec, Philippe Sollers, Patrick Modiano, dentre outros.

Longe de suscitar consenso, o novo conceito passou a ser estudado e questionado tanto no âmbito francês quanto fora dele. Jacques Lecarme constitui-se em seu primeiro defensor, mas, com certeza, foi a sua rápida repercussão o que levou muitos teóricos a refletir sobre o vazio terminológico abarcado pelo termo autoficção. Trata-se de obras que, na falta de uma denominação genérica apropriada, eram difíceis de classificar e, conseqüentemente, de estudar.

Na esteira dessa problemática, Vincent Colonna defendeu, em 1989, sob a orientação de Gerard Genette, uma tese sobre o assunto – *L'autofiction (essai sur la fictionalization de soi em Littérature)* –, publicada quinze anos depois (com alterações) sob o título *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Em seu trabalho, ele propõe outra acepção para o neologismo autoficção, estendendo o termo a um conjunto de procedimentos de “ficcionalização de si”, que remonta a Luciano de Samósata e remete a técnicas há muito tempo utilizadas na pintura: “‘La fictionalisation de soi’, la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention” (COLONNA, 1989, p.9).⁷³

Com base nessa nova acepção da palavra, Colonna apresenta uma tipologia da autoficção, na qual o modelo dubrovskyano seria apenas uma de suas manifestações. Haveria uma autoficção fantástica, cujo herói possui o mesmo nome do escritor, mas “transfigura sua existência e sua identidade em uma história irreal” (COLONNA, 2014, p.39),

⁷³ Tradução nossa: “‘A ficcionalização de si’, o percurso que consiste em fazer de si um sujeito imaginário, em contar uma história colocando-se diretamente em contribuição, colaborando na fábula, tornando-se um elemento de sua invenção”.

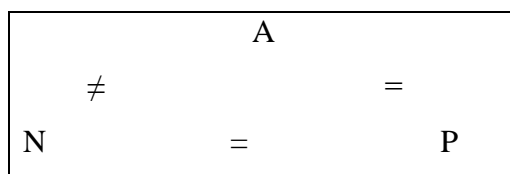
ou seja, inventa-se outra vida completamente diferente da sua biografia. Uma autoficção biográfica, que, ao contrário da anterior, caracteriza-se pela fabulação de experiências reais (“mentir-verdadeiro”), evitando, portanto, o fantástico. Uma autoficção especular, em que há um reflexo do processo de escrita e/ou do escritor dentro do texto, semelhante aquele utilizado por Velasques no quadro *As meninas*. E, por fim, uma autoficção intrusiva (autoral), na qual o escritor, que não faz parte da intriga como personagem, intervém nela por meio de seus comentários, criando uma história paralela, espécie de história da história, como faz Balzac e mesmo Machado de Assis.

O seu objetivo é definir as especificidades dessa prática, por conta, principalmente, da inscrição íntima do autor – que se inventa uma personalidade e uma existência puramente fictícias, mas conserva o seu nome verdadeiro –, em um mundo imaginário que lhe é próprio. Essa definição resulta na ampliação do termo tanto geográfica, fora dos limites da França, quanto temporalmente, compreendendo produções que não estão circunscritas apenas à modernidade ou à pós-modernidade.⁷⁴ Obviamente, tal reformulação resultou em numerosas críticas, por conta principalmente de sua extensão temporal e do papel conferido à figura do escritor-autor (elemento de referência fundamental para Colonna, contrariando a ênfase dada por Doubrovsky ao trabalho com as palavras).

Em oposição às inovações propostas pelo neologismo doubrovskyano, Gerard Genette, em *Fiction et diction* (1991 apud LECARME, 2014), parte da diferença pragmática que os textos de ficção e de não-ficção/dicção formulam em relação às categorias de autor e de narrador para definir as autoficções verdadeiras daquelas consideradas como falsas. Em resumo, nos textos não-fictícios, o autor marcaria a sua adesão sincera ao relato, identificando-se com o narrador (autobiografia e relato histórico, por exemplo), enquanto que, nos textos fictícios, a diferença de identidade entre eles permitiria ao autor realizar afirmações sem comprometer-se efetivamente com elas (romance, sobretudo). No caso da autoficção, Genette compreende que essa forma de escrita é caracterizada pela identidade nominal autor-narrador-personagem, mas que, apesar disso, mantém a dissociação entre o autor e o narrador própria da ficção:

⁷⁴ Podemos situar a pós-modernidade, se é que essa nova configuração tempo-espacial realmente ocorre, a partir da segunda metade do século XX. Em síntese, o conceito faz referência à condição sociocultural e estética que prevalece no capitalismo contemporâneo e a consequente crise das ideologias que dominaram o mundo após a queda do muro de Berlim. O emprego do termo pós-modernidade, no entanto, gera uma série de controvérsias quanto ao seu significado e à sua pertinência, uma vez que, aliado à recusa do paradigma moderno e de seus modos de racionalidade, de seus valores e das grandes narrativas que o legitimaram, ele inclui em sua acepção, de um lado, a própria ideia moderna de pensamento crítico e, de outro, pressupõe uma sequência temporal, com a consequente superação da modernidade.

Figura 2 – Relação autor (A), narrador (N) e personagem (P) na autoficção



Fonte: (GENETTE, 1991 apud LECARME, 2014, p.71).

De acordo com o teórico, a “autoficção verdadeira” é um mero jogo metafictício de imersão fingida do autor em seu próprio texto, que não compromete a verossimilhança do relato. Por isso, não há porque defender a correspondência entre autor e narrador em um texto que se declara como de ficção, uma vez que essa identidade somente seria possível em textos de dicção. Em contrapartida, as autoficções que asseguram o compromisso em transmitir conteúdos verdadeiramente autobiográficos são consideradas por Genette como “falsas autoficções” ou “autobiografias envergonhadas” que se escondem por detrás do paratexto romance. Definição de caráter valorativo na qual se percebe a permanência de uma visão conteudista e formal de literatura, em que pese o intento do teórico de superá-las ao considerar o contexto de produção e recepção dos textos de dicção.

Outros trabalhos sucederam-se ao de Colonna e de Genette, apontando ora para a possibilidade de estabelecimento desse novo gênero como uma variante ou uma renovação da autobiografia (tese defendida por Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Alain Robbe-Grillet),⁷⁵ ora vinculando-a aos romances em primeira pessoa, como realiza Marie Darrieusecq⁷⁶ e Philippe Forest.⁷⁷ Contraponto importante, pois, agora, “não era mais [...] somente em função do modelo autobiográfico que se indagava sobre esse tipo de narrativas intermediárias, mas sim em função do modelo romanesco” (JEANNELLE, 2014, p.137), o qual, devido a sua plasticidade constitutiva, poderia oferecer novas possibilidades de desenvolvimento para o gênero.

⁷⁵ De acordo com Jean-Louis Jeannelle (2014), Jacques Lecarme defende a autoficção como uma renovação do gênero autobiográfico e Alain Robbe-Grillet chama-a de “Nova Autobiografia”.

⁷⁶ Segundo Manuel Alberca (2005-2006, p.117), “Marie Darrieusecq considera la autoficción como una variante subversiva de novela en 1ª persona, pues iría derecho a transgredir el último reducto del realismo: el nombre propio”.

⁷⁷ Para Philippe Forest (2001 apud VILAIN, 2009), a autoficção participa tanto do que ele denomina de “ego-literatura” quanto do “Romance do Eu”.

Aliado a isso, o debate introduzido por Philippe Gasparini, em sua obra *Est-il je*, de 2004, reavivaria velhas questões insuficientemente problematizadas até aquele momento. Assim, se a crença na validade referencial da autobiografia passou a ser vista, no mínimo, como ingênua, a reivindicação dessa categoria pelos escritores que praticam a autoficção (“Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”) também é posta em análise.

Para Gasparini, o problema reside na compreensão talvez equivocada da definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune. Na opinião do crítico, a definição do pesquisador francês deixa em suspenso à eterna questão da verdade dos enunciados para enfatizar a intenção do autor, o “seu compromisso em buscar e retranscrever os rastros de sua experiência pessoal” (GASPARINI, 2014, p.190). Por conseguinte, torna-se irrelevante verificar se os dados ficcionalizados aconteceram ou não daquela forma na vida “real”, pois o pacto autobiográfico não é firmado nesses termos, mas se estabelece a partir do momento em que o leitor reconhece o esforço do escritor no processo de reconstituição e de interpretação da própria experiência.

Dessa forma, ao assumir a forma de um contrato, o qual depende, obviamente, do contexto sociocultural no qual foi instaurado, Lejeune deixa claro que a sua definição de autobiografia não é rígida ou acabada, mas relativa, porque é histórica. Por essa razão, ele não lhe destina apenas uma casa do seu quadro explicativo (reproduzido no subcapítulo 2.2 – Figura 1), mas uma zona inteira, a qual se amplia consideravelmente ao invadir também o campo do romance. Fenômeno intitulado pelo pesquisador de “espaço autobiográfico”, o qual demonstra que, em determinadas circunstâncias, obras concebidas como de ficção podem ser lidas segundo as leis do pacto autobiográfico.

Gasparini defende, com base nisso, que “o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si” (2014, p.217). Nesses textos, diferente da autobiografia, não há a intenção do escritor de dizer a verdade sobre a sua vida, pois eles oferecem-se puramente como ficcionais. Defende ainda que, de um ponto de vista pragmático, a autoficção estaria em contiguidade com o romance autobiográfico, pois ambos baseiam-se em um duplo contrato de leitura: o verídico e o romanesco. Apesar disso, ao serem denominados pelo neologismo, os textos literários contemporâneos transformam-se em outra coisa:

Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco,

ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. (GASPARINI, 2014, p.217).

Portanto, para o crítico, a palavra insere-se em um momento oportuno ao traduzir e cristalizar uma série de dúvidas e questionamentos levantados, desde o início do século XX, por teóricos e poetas como Freud, Nietzsche, Sartre e Valéry. Esses questionamentos abalaram as noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e escritas do eu, constituindo-se nos antecedentes históricos do termo autoficção. Gasparini opõe-se, desse modo, a ideia de que se trata de um novo gênero, “une forme d’expression inédite, postmoderne, sans antécédent, sans généalogie, sans histoire” (2004, p.12), e defende a tese que o neologismo é antes o nome atual de um gênero historicamente excluído: o romance autobiográfico. Ou melhor, não se trata de um gênero *stricto sensu*, mas de um “espaço genérico”, pois o romance autobiográfico na sua acepção (baseada na definição de Philippe Lejeune)⁷⁸ comporta graus, visto que cada texto adota uma posição particular sobre o eixo ficção/referente.

A palavra autoficção abarcaria, desse modo, todos os textos – passados ou contemporâneos, narrativos ou discursivos, com ou sem contrato de verdade – em que se supõe a inscrição íntima e reveladora de um indivíduo, o autor. Ela compreenderia o espaço autobiográfico inteiro, funcionando como um “arquigênero” ou uma “palavra-narrativa que basta desdobrar para que apareçam todos os tipos de histórias pessoais” (GASPARINI, 2014, p.218).

Extensão problemática em nosso entendimento, pois pressupõe que o discurso autoficcional é a mola propulsora desse processo de ampliação do espaço biográfico na contemporaneidade, quando talvez seja apenas uma das suas manifestações, bem como pressupõe que não há nenhuma diferença entre as formas pertencentes ao campo das escritas do eu ou que o leitor é incapaz de percebê-las. Sendo assim, ainda que estejamos de acordo com Philippe Gasparini em relação aos antecedentes históricos do termo, a sua percepção sobre o fenômeno carece de aprofundamento no que tange a uma teoria dos gêneros discursivos.

Compartilhamos, neste sentido, do destaque dado por Manuel Alberca ao trabalho do pesquisador francês:

⁷⁸ Para Lejeune, na categoria de romance autobiográfico entrariam “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” (2008, p.25).

Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. (2005-2006, p.116).⁷⁹

Há, por conseguinte, uma diferença composicional e de recepção entre o romance autobiográfico e a autoficção que precisa ser considerada. Ademais, como salienta Mikhail Bakhtin (2006, p.262), “o repertório de gêneros do discurso [...] cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo”. Desse modo, se considerarmos a heterogeneidade constitutiva dos gêneros, ou seja, o fato de que eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (da comunicação oral imediata, como o diálogo e a conversação cotidiana) e também secundários (formas escritas que surgem de um convívio cultural mais complexo: jornalísticos, literários, políticos, científicos, jurídicos, etc.), torna-se redutor afirmar que a autoficção seja somente um desdobramento pós-moderno da autobiografia ou então do romance autobiográfico. Provavelmente ela seja o resultado da hibridização de mais de um gênero discursivo, decorrente da complexificação e da ampliação do campo das narrativas do eu que vem se processando desde o final do século XIX.

Com base nessas considerações, o debate em torno da autoficção parece-nos oscilar entre uma conceituação mais restrita, que se baseia tão somente em dois critérios, genérico (paratexto romance) e nominal (homonímia entre autor-narrador-personagem principal), com a peculiaridade de que ambos devem apresentar-se como uma decisão literária voluntária; e outra mais ampla, que estende o conceito a outras formas de ficcionalização de si (fabulação imaginária de eventos e da figura autoral) ou, então, compreende-a como pertencente a um espaço autobiográfico ampliado, próximo do romance autobiográfico e/ou do romance em primeira pessoa.

Se partirmos da conceituação mais restrita, a discussão tende a retomar sempre para as mesmas questões que a autobiografia já suscitava. O que leva a uma espécie de circularidade teórica que não aponta para perspectivas inovadoras e realmente profícuas, capazes de dar conta das dificuldades de representação de um “eu” cada vez mais descentrado, fragmentado e múltiplo. Em nossa opinião, isso se deve à falta de problematização em relação à incorporação por parte da autoficção da homonímia entre autor-narrador-personagem

⁷⁹ Tradução nossa: “Podemos considerar as autoficções filhas ou irmãs menores dos romances autobiográficos, mas em nenhum caso devemos confundi-las, pois nas segundas o autor se encarna total ou parcialmente em um personagem romanesco, se oculta atrás de um disfarce fictício ou aproveita para a trama romanesca sua experiência vital debidamente distanciada mediante uma identidade nominal distinta à sua”.

principal, tendo-se em vista o contexto histórico de nascimento do termo e o fato de o nome próprio do autor não ser um nome qualquer, antes exercer uma função-autor de ordem classificatória e descritiva.

Em contraposição, se partirmos da conceituação mais ampla, a autoficção tende a perder toda a sua especificidade e autonomia teórica, uma vez que a relação problemática acerca dos limites entre verdade/ficção é facilmente desfeita em prol desta última. Mesmo assim, não há como negar que a exploração da figura do autor por parte do romance e a ruptura e a hibridização dos gêneros tradicionais na literatura contemporânea conduziram a uma extensão considerável do espaço (auto)biográfico.

Encruzilhada conceitual que nos fez pensar sobre a escrita autoficcional a partir de caminhos teóricos aparentemente díspares: o funcionamento problemático do nome próprio e a sua importância no processo de construção identitária de um sujeito fragmentado, ou ainda, nos termos propostos por Pozuelo Yvancos, de “figuração do eu” autoral;⁸⁰ e a necessidade, levando-se em conta a ampliação do espaço compartilhado pelas escritas do eu como possibilidade de afirmação de vozes outras (minoritárias, periféricas, etc.), de afastar-se dessa dimensão autorreferencial e autotélica para acercar-se da sua “contraface”, o aspecto dialógico e social que esse tipo de escrita reclama.

Como recorda Emile Benveniste (2005), a base da subjetividade está no exercício da linguagem (“Eu é quem diz eu”), mas não de modo individual ou isolado, pois não é possível pensar o eu sem o tu. O sujeito emerge, por conseguinte, de uma situação enunciativa que supõe invariavelmente uma segunda instância do discurso. A partir dessa perspectiva interativa entre participantes de um enunciado, percebemos que o sujeito e, de forma correlata, a sua identidade não são só e simplesmente o produto da narração (desfiguração do “eu” ou marca de uma ausência),⁸¹ mas um ser essencialmente incompleto e aberto a múltiplas identificações. Neste sentido, a escrita autoficcional pode ser compreendida como o trabalho, sempre inalcançável e inconcluso, de reconstituição da própria história ao reconhecer-se e confrontar-se com o outro que lhe dá acabamento.

⁸⁰ O professor Pozuelo Yvancos (2010) utiliza o conceito de “figuração”, que já havia sido proposta por Paul de Man, em seu ensaio de 1991, e reelabora-o em termos distintos da relação estabelecida entre vida e texto. Na sua concepção, a “figuração do eu” supõe a construção imagética do autor sem ser ele, ou seja, é capaz de representá-lo imaginariamente como tal e, simultaneamente, marcar certa distância em relação a quem escreve. Isso ocorre por conta da ênfase dada aos mecanismos irônicos e reflexivos utilizados pela voz narrativa, os quais conferem ao “eu” um lugar discursivo semelhante aquele assumido pelo ensaísta.

⁸¹ Tal como propõe Paul de Man, em seu artigo “*La autobiografía como desfiguración*” (1991).

Dispersão identitária em direção ao outro que desloca o centro de interesse da escrita de si dos aspectos biográficos e referenciais do que se narra (experiência individual) para a relação complexa e dialógica que o texto narrativo engendra entre um “eu” e um “tu”. Esse gesto, em nosso entendimento, remete a uma dimensão ética (porque estética) do discurso como resposta e responsabilidade frente a esse outro a quem está dirigido e cuja participação solicita. A linguagem funcionaria como vocativo e não como predicativo, colocando em evidência, ademais, o modo como o autor estrutura o conteúdo em uma forma narrativa profundamente discursiva e reflexiva, a qual constrói o “eu” autoral figurativamente e, ao mesmo tempo, confere-lhe autenticidade ao atualizar e problematizar a sua presença no texto (espécie de nova *ágora* pública).

2.3 ESCRITAS DO OUTRO: nome próprio e pacto de leitura em textos autoficcionais

Para o escritor e teórico Philippe Vilain (2009), em seu livro *L'autofiction en théorie*, caso se assuma a conceituação mais restrita de autoficção, baseada unicamente nos critérios genérico e nominal, devemos atentar para dois aspectos fundamentais. Primeiro, para o fato de essa forma narrativa apresentar-se voluntariamente (decisão literária) como um texto ficcional, o que difere da sugestão que a ficção adviria do jogo instaurado pela memória. Segundo, para o fato da homonímia entre autor-narrador-personagem principal na escrita autoficcional remeter a uma identidade romanesca, ou seja, não se restringir ao que era ou é o “eu”, pois reivindica a hipótese de uma abertura ao que ele poderia ser. Conservar o seu próprio nome permitiria, assim, reivindicar uma visão indistinta de si, na medida em que a sua identidade permanece contextualmente irresolvida.

Essa ideia de identidade romanesca que Vilain retira da fórmula de Marguerite Duras, “L’histoire de ma vie n’existe pas”,⁸² é compatível com a proposta doubrovskyana de reconstrução ficcional da experiência biográfica de um sujeito fragmentado, o próprio autor, cuja história não tem jamais um centro, um caminho linear ou seguro. Conforme se percebe no aviso dado ao leitor na quarta capa de *Fils*:

Au réveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l’auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents (nostalgie d’un amour fou), lointains (enfance d’avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisses

⁸² Tradução nossa: “A história de minha vida não existe”.

de la profession. [...] Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Recontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (DOUBROVSKY, 1977, s/p).⁸³

A autoficção apresenta-se, portanto, desde o seu início como distinta da autobiografia e do romance tradicionais, por conta de algumas peculiaridades: quebra do desenvolvimento sequencial do texto através do entrelaçamento de lembranças recentes e distantes, importantes e cotidianas, fora da ordem lógica e do bom senso, fragmentos de palavras, sugestões rítmicas e sonoras; e quebra do pacto autobiográfico ao pretender construir um “romance verdadeiro”, cujos fatos e eventos vividos pelo autor são reelaborados ficcionalmente pela própria escrita. Trata-se da aventura da linguagem que se alinha ao discurso de um sujeito outro, diferente daquele que consagra o seu nome em um relato autobiográfico: “os importantes desse mundo, no entardecer de suas vidas, e em belo estilo”.

Acreditamos que reside nessa diferenciação um ponto importante da escrita autoficcional, uma vez que ela sugere a iminência no campo literário de outras subjetividades anteriormente negadas. Nessa perspectiva, a questão do nome próprio adquire nova significação, pois não visa perpetuar um patronímico e todos os seus atributos e história progressa (movimento da vida para o texto), antes se constitui tão somente em um refúgio, uma forma de afirmação e reconstrução de si (movimento do texto para a vida)⁸⁴ frente à dispersão identitária do ser e, no caso de Doubrovsky, ao desaparecimento da sua própria condição humana. Conforme revela o escritor em entrevista a Philippe Vilain:

Ph. V. : « L'An Quarante », vous l'écrivez, est une « épiphanie de l'Histoire », n'est-il pas aussi en quelque sorte le début de votre ère personnelle, l'épiphanie véritable du moi dans votre écriture ?

⁸³ Tradução nossa: “Ao despertar, a memória do narrador, que assume muito rápido o nome do autor, tece uma trama onde se adotam e se misturam lembranças recentes (nostalgia de um amor louco), distantes (infância antes da guerra e da guerra), preocupações também do cotidiano, angústias da profissão. [...] Autobiografia? Não, isso é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no entardecer de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais, se quiser *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom senso e avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios/filhos de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de antes ou de depois da literatura, *concreto*, como se diz na música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer”.

⁸⁴ A relação “movimento da vida para o texto” e “movimento do texto para a vida” foram utilizados conforme propõe Faedrich (2014, p.23).

S. D. : Par antiphrase, si je puis dire. D'avoir été ravalé à la condition de « sous-homme » (« *Untermensch* ») a sans doute exacerbé le besoin d'affirmation de soi par la suite, notamment dans l'écriture. (2005, p.188).⁸⁵

Importa lembrar que Serge-Julien Doubrovsky é um escritor judeu⁸⁶ (“Je suis un juif sans Dieu [...] je suis athée”)⁸⁷ de família franco-russa, que escapou da deportação, durante a 2ª Guerra Mundial, graças a um vizinho militar, e que, aliado a isso, desenvolveu a sua carreira de professor universitário nos Estados Unidos. Essa condição “diaspórica”, obviamente, não poderia ser representada de forma unitária, tal como supõe a ideia de um sujeito cartesiano, cujo nome próprio apenas encobriria tal ilusão. Como se percebe na explicação dada pelo escritor acerca da diferenciação que realiza entre os seus dois primeiros nomes, Serge e Julien:

A oposição entre meus dois nomes *Julien* e *Serge*, longamente comentada em *Fils*, opõe o Julien da fusão com a mãe e o Serge em relação com o mundo exterior (amigo, amante, professor, escritor). (DOUBROVSKY, 2014, p.118).

Le “tu” n'existant pas, je suis devenu pour tous « Julien », alors qu'en France il n'y avait que ma famille qui m'appelait « Julien » (là encore, il y a une division entre deux prénoms : mon prénom d'enfance est « Julien ». J'ai encore cette lettre de ma mère qui disait : « On t'a appelé 'Julien' en souvenir de mon cousin tué aux Dardanelles et 'Serge' – c'était souligné – pour le jour où tu seras quelqu'un. » (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p.199).⁸⁸

Logo, a homonímia entre o autor-narrador-personagem principal, defendida por Doubrovsky para diferenciar a autoficção de outras formas de escrita de si, não objetiva expressar, como no caso da autobiografia tradicional, a coincidência dessas diferentes instâncias com o “eu” extratextual de quem escreve, mas antes representar a relação, estabelecida por meio da escrita, do sujeito consigo mesmo e com os outros que compartilham com ele o mesmo *habitat* social e dão-lhe acabamento. Tal situação, no caso do escritor francês, resulta na própria descontinuidade do seu ser em diferentes imagens de si, perceptíveis através do desdobramento e da fragmentação do nome próprio.

⁸⁵ Tradução nossa: “Ph. V.: ‘L’An Quarante’, você escreve, é uma ‘epifania da História’, não seria também de certo modo o começo da sua era pessoal, a epifania verdadeira do eu na sua escritura? / S. D. : Por antífrase, se eu posso dizer. Ter sido engolido à condição de ‘subumano’ (*‘Untermensch’*) sem dúvida exacerbou a necessidade simultânea de afirmação de si, em particular na escritura”.

⁸⁶ A questão judaica para Doubrovsky compreende mais que uma religião. Ser judeu, para ele, é pertencer a um passado, a uma etnia, a um grupo humano, e não simplesmente proferir a mesma fé (VILAIN, 2005).

⁸⁷ Tradução nossa: “Eu sou um judeu sem Deus [...] eu sou ateu”.

⁸⁸ Tradução nossa: “O ‘tu’ não existindo, eu me tornei para todos ‘Julien’, enquanto, na França, havia apenas minha família que me chamava ‘Julien’ (aí ainda, há uma divisão entre dois nomes: meu nome de infância é ‘Julien’. Eu ainda tenho aquela carta de minha mãe que dizia: ‘Nós o chamamos ‘Julien’ em memória de meu primo morto em Dardanelos e ‘Serge’ – estava sublinhado – para o dia em que tu serás alguém”.

Obviamente, cada escritor expressa de maneiras muito diversas essa percepção pessoal sobre si mesmo e sobre a relação que possui com os demais sujeitos do seu convívio, utilizando métodos autoficcionais distintos e, às vezes, contraditórios em relação à coincidência nominal:

Les méthodes autofictionnelles peuvent être complètement différentes. Chez Robbe-Grillet, par exemple, dans *Le Miroir qui revient*, on trouve de passages de stricte autobiographie classique sur son père, sur sa mère, sur ses études, sur ses opinions politiques, projetés sur un personnage romanesque Henri de Corinthe tiré de ses romans antérieurs. Il qualifie ce récit de « romanesque ». (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p.209).⁸⁹

Essas distintas formas de relacionar-se consigo mesmo, expressas por meio do nome próprio, podem ser vislumbradas na literatura hispano-americana e brasileira contemporâneas em variadas estratégias de identificação, tais como: uso do nome completo (como em *Divórcio*, de Ricardo Lísias); redução ao primeiro nome (o protagonista de *Ribamar*, romance de José Castello, chama-se apenas José) ou às iniciais (em *O gosto do apfelstrudel*, de Gustavo Bernardo, por exemplo); uso de um pseudônimo que se aproxima do nome do autor a partir de um jogo de sinonímia (como o personagem recorrente nas narrativas de Roberto Bolaño e seu *alter ego*: Arturo Belano); fragmentação do eu em vários personagens (como em *Histórias mal contadas*, de Silviano Santiago), uso de apelidos (em *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, o protagonista é apenas Varguitas, o que denota certa intimidade); anonimato (como em *A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy, e *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza).

Na produção literária de Salim Miguel, vislumbramos igualmente essas diferentes formas de percepção pessoal a partir da relação estabelecida com o nome próprio. Nos livros centrados nos períodos da infância e juventude, o personagem que identificamos com as instâncias do autor e do narrador é chamado simplesmente de “filho do Seu Zé”, aludindo à relação filial com Yussef Miguel. Em *Sezefredo das Neves*, tal identificação dá-se através da profissão do narrador, escritor catarinense, participante do Grupo Sul e autor de *A voz submersa*. Já *Em primeiro de abril*, ele transforma-se, assim como os seus companheiros de prisão, em um número qualquer, circunstância que faz com que o desejo de afirmação do ser

⁸⁹ Tradução nossa: “Os métodos autoficcionais podem ser completamente diferentes. No caso de Robbe-Grille, por exemplo, em *Le Miroir qui revient*, nós encontramos passagens estritamente autobiográficas sobre o seu pai, sobre a sua mãe, sobre os seus estudos, sobre as suas opiniões políticas, projetadas sobre um personagem romanesco Henri de Corinthe, retirado de um de seus romances anteriores. Ele qualifica o seu relato de ‘romanesco’”.

como sujeito pleno (profissional, filho, irmão, marido, pai, amigo) surja com força diante da crescente desumanização do sistema em que se encontra.

Trata-se, pois, de diferentes estratégias de identificação que descontroem a noção de unidade do ser, ultrapassando a moldura estreita da homonímia ao vinculá-la as demais relações e posições ocupadas pelo sujeito em um determinado tempo e lugar no espaço social (BOURDIEU, 2006). Por conta disso, preferimos, neste trabalho, refletir sobre as diferentes estratégias de construção identitária empregadas por Salim Miguel (nome, procedência, profissão, relações familiares e de grupo, índices paratextuais, dispositivos intertextuais e intratextuais, uso do metadiscurso, tratamento do tempo e do espaço) ao inscrever-se de forma figurada em seu próprio texto – bem como à sua família e aos membros de seu círculo social – a fim de problematizar as fronteiras entre a ficção e a realidade. Tais estratégias permitem perceber como o autor “autorrepresenta-se” no texto e, simultaneamente, marca certa distância em relação ao que escreve, empregando para tal uma voz profundamente pessoal e reflexiva – em alguns momentos até mesmo irônica –, semelhante àquela assumida pelo ensaísta.

Essa problematização, no entanto, não visa exaltar o aspecto imaginativo do discurso a expensas de que é factual ou verídico, aludindo a uma ilusória dicotomia entre ficção e realidade, mas sugerir tratar-se de relações complexas, cujos limites são bastante porosos, tal como sugere Salim Miguel: “não apenas o poeta é fingidor; toda a realidade é um grande fingimento. Ou todo fingimento é realidade” (O ESTADO, s/a). Consequentemente, a compreensão de que ocorre um processo de construção autoficcional e/ou de figuração do “eu” autoral na obra do escritor catarinense não invalida ou limita, em nosso entendimento, a sua capacidade de problematizar essa categoria e a sua presença “incômoda” no texto. Isso porque, apesar de o gesto de transpor dados biográficos para uma narrativa exigir uma metamorfose processada pela escrita, pela memória e pela imaginação, esse processo não denota *a priori* que o resultado seja considerado por quem escreve ou lê como uma mentira.

Se não há uma realidade objetiva fora do discurso, tampouco o ser humano produz sentido sobre “o tempo em que lhe tocou viver” sem ele. Em razão disso, consideramos redutora a filiação unidirecional da proposta autoficcional de Salim Miguel com o romance autobiográfico, uma vez que não é exatamente isso que percebemos na sua produção literária: o disfarce do autor em um personagem fictício, cuja identidade nominal é totalmente distinta da sua. Antes compreendemos que, diante da inexistência de uma identidade dada e unívoca, essas diferentes figurações autorais apresentam-se associadas às distintas redes de interação que constituem os sujeitos. Como sugere Leonor Arfuch, o individual e o social são aspectos

interdependentes, partes de uma interação dialógica, que pressupõe, obviamente, a invalidação do primado clássico de um sujeito pensante a partir de sua própria unicidade (concepção cartesiana do ser). A partir dessa ótica,

[...] el “yo” verdadero, el más íntimo y personal, aquel que expresa pensamientos, convicciones, reacciones afectivas, rasgos de carácter, se conformará no ya en el abismo de una singularidad que la sociedad vendría a avasallar, sino justamente en esa trama de relaciones sociales de la cual emerge y en la que se inscribe. (ARFUCH, 2007, p.74).⁹⁰

Esse aspecto interativo e dialógico da subjetividade permite, de acordo com a pesquisadora argentina, compreender de modo não dissociativo ou negativo a complexa relação entre as esferas privada e pública na contemporaneidade. A ampliação do espaço biográfico – da qual a escrita autoficcional participa – pode ser lida, neste sentido, em termos de possibilidade de construção de um “nós coletivo”, não somente exaltação de um indivíduo singular e isolado, uma vez que todo relato de experiência é, ao mesmo tempo, individual e social: “[...] expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (ARFUCH, 2007, p.79).⁹¹

Nesse percurso do “eu” ao “outro”, do outro em mim e dos outros que são comigo, do outro fora de mim, seja ele semelhante ou diferente, do outro que fala e daquele que cala – porquanto, “por vezes, o que nos chega nem é memória vivida, é memória de outrem que se nos incorpora reconstituída e passa a ser nossa” (NE, 2004a, p.166) –, é que compreendemos a escrita autoficcional de Salim Miguel. Um caminho de constante configuração e reconfiguração da própria história ao reconhecer-se e confrontar-se com o outro que lhe dá acabamento. Consideramos, por conta disso, que a reutilização de cenas e episódios narrativos, bem como o emprego ou a menção de personagens-chave (Ti Adão, Yussef Miguel, principalmente) em quase todas as suas obras de ficção e de não-ficção, cria uma espécie de “espaço autoficcional” próprio,⁹² no qual as fronteiras entre os textos e deles com a realidade exterior diluem-se, permitindo uma dupla recepção: factual e ficcional.

⁹⁰ Tradução nossa: “[...] o eu verdadeiro, o mais íntimo e pessoal, aquele que expressa pensamentos, convicções, reações afetivas, traços de caráter, compor-se-á não, agora, no abismo de uma singularidade que a sociedade viria a reduzir, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve”.

⁹¹ Tradução nossa: “[...] expressão de uma época, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade”.

⁹² O conceito de “espaço biográfico” proposto por Arfuch compreende, obviamente, as narrativas aqui analisadas, ainda que de forma muito ampla. Nesse sentido, preferimos utilizar uma variante sua a fim de refletir de modo mais específico sobre a obra de Salim Miguel.

Ademais, partimos da compreensão que o nome próprio do autor não designa apenas uma pessoa real socialmente responsável, como também o produtor de um discurso artístico, funcionando como linha de contato entre o texto e o extratexto, e denominador comum entre os diferentes livros do mesmo escritor. Logo, de forma semelhante ao conceito proposto por Leonor Arfuch (2007), a expressão “espaço autoficcional” refere-se à coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real” dentro de um mesmo espaço, o que permite uma leitura transversal e mais atenta às modulações de uma trama interdiscursiva.⁹³

Ganha relevância, neste sentido, o pacto de leitura instituído pela escrita autoficcional, uma vez que o sujeito que organiza o relato busca não somente compartilhar uma experiência, mas convocar o leitor a participar efetivamente da história, preenchendo as suas faltas e/ou, em muitos casos, optando pela versão que lhe parece mais apropriada. Para Serge Doubrovsky, o pacto particular do texto autoficcional é oximórico, porque constrói uma narrativa dada como autobiográfica que se intitula, contraditoriamente, como romance. Já o crítico espanhol Manuel Alberca prefere utilizar a expressão “pacto ambíguo” para referir-se ao contrato estabelecido com o leitor, enfatizando não o cruzamento de gêneros, mas o efeito de sentido produzido, o qual se dá por meio “[...] de la implicación, integración o superposición del discurso novelesco y del discurso autobiográfico en diferentes maneras y grados” (ALBERCA, 2005-2006, p.123).⁹⁴

Por uma questão de escolha semântica – que, certamente, não é neutra –, optamos por utilizar a expressão cunhada por Manuel Alberca, haja vista que as suas formulações teóricas encontram-se mais desenvolvidas, permitindo-nos traçar algumas considerações acerca da autonomia genérica reivindicada pela autoficção. De acordo com o crítico, essa nova forma narrativa pretende romper com os esquemas receptivos do leitor ou, ao menos, fazê-lo vacilar, duvidar do que lê, ao propor um pacto romanesco, por um lado, e sugerir uma leitura autobiográfica, por outro. Essa leitura contraditória deriva da identificação nominal autor-protagonista (explícita ou implícita), a qual insinua, de maneira confusa, que esse personagem é e não é o autor. Identidade ambígua que borra as fronteiras entre o factual e o fictício ao

⁹³ Para a pesquisadora argentina, essa visão articuladora torna possível verificar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos gêneros canônicos, como também seus desvios e infrações, isto é, os textos considerados como “fora de gênero” (ARFUCH, 2007, p.102).

⁹⁴ Tradução nossa: “[...] da implicação, integração ou superposição do discurso romanesco e do discurso autobiográfico em diferentes maneiras e graus”.

apontar para o caráter não mimético da criação literária e, simultaneamente, para o lugar da sua produção. O crítico, no entanto, frisa que:

En ese contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria. (ALBERCA, 2007, p.31).⁹⁵

A autoficção possui, portanto, algo de “antipacto” ou “contrapacto” autobiográfico, o que remete ao contexto de nascimento do termo. Ela coloca em dúvida a função contratual que assume o nome próprio nos textos autobiográficos e, simultaneamente, reivindica relativa autonomia, uma vez que, ao propor-se como discurso que afirma uma especificidade histórica, genérica e pragmática, não pode ser lida unilateralmente como ficção.

Por essa razão, para Alberca, a autoficção encontra-se equidistante simetricamente tanto da autobiografia quanto do romance, já que produz um espaço narrativo de perfis contraditórios ao transgredir o princípio de distanciamento entre autor e personagem regido pelo pacto romanescos e o princípio de veracidade do pacto autobiográfico. Apoiados em sua reflexão, concluímos que a autoficção não pode ser percebida simplesmente como o desdobramento de um dos gêneros citados ou ainda a síntese homogênea dos pactos romanescos e autobiográfico, antes, ela deriva do efeito narrativo produzido pela tensão conflitiva desses dois contratos de leitura. Essa tensão, por conta de sua heterogeneidade constitutiva, não se resolve nunca, pois busca explorar ao máximo os limites narrativos de ambos os contratos e, como consequência, as próprias fronteiras entre ficção e realidade.

De forma semelhante, Diana Kingler (2006), em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, argumenta que a autoficção não pode ser compreendida como uma simples ficção, mas como uma forma contemporânea inscrita em um movimento maior de problematização das noções de verdade e sujeito. Por esse motivo, ela considera que o termo é pertinente para pensar a literatura produzida na América Latina.

Kingler inverte a problematização sobre o neologismo ao destacar o fato que, em muitos romances contemporâneos, há uma transgressão do pacto ficcional, por meio da

⁹⁵ Tradução nossa: “Nesse contexto, identidade não quer dizer necessariamente essência, mas um fato apreensível diretamente no enunciado, no qual percebemos a correspondência referencial entre o plano do enunciado e da enuncição, entre o protagonista e o seu autor, como resultado sempre da transfiguração literária”.

inserção de elementos biográficos que exigem uma leitura em outra clave, referencial. Esses romances continuam sendo ficcionais, no entanto, problematizam a ideia de referência e incitam o leitor a abandonar o rígido binarismo entre fato e ficção. Ela propõe, com base nisso, uma redefinição para o termo ao inseri-lo “no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (2006, p.24); ou ainda, entre a crítica filosófica do sujeito (esboçada na literatura pelo anúncio da “morte do autor”) e por outro do que se convencionou chamar de “virada etnográfica” e “retorno do autor”. Entretanto, para Kingler, “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*” (KINGLER, 2006, p.47).

A autoficção pode ser pensada, assim, a partir do conceito de *performance*, o qual acarreta uma des-naturalização do sujeito:

O texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco do teatro, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *persona* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Philippe Lejeune, em termos de uma ‘coincidência’ entre ‘pessoa real’ e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a auto-ficção como uma forma de *performance*. (KINGLER, 2006, p.58).

Isso significa que, para a pesquisadora, a imagem do autor na contemporaneidade possui um caráter teatralizado, ou seja, esse sujeito representa um papel tanto na ficção quanto na vida real, na sua exposição pública. Ele não preexiste ao texto que o reflete ou mascara, mas é construído ao longo desse processo (*working in progress*), no momento mesmo de elaboração do discurso. Desse modo, como personagem construído discursivamente, ele exhibe a sua presença no texto, ao mesmo tempo em que se indaga sobre a sua subjetividade e posiciona-se de forma crítica perante os modos de representação que têm disponíveis.

2.3.1 O debate teórico em contextos periféricos: hispano-americano e brasileiro

A presença do escritor em seu texto, conforme apontamos no início deste capítulo, constitui-se em um dos problemas centrais dentro dos estudos literários. Esse problema, mesmo ante a notícia da morte do autor, parece cada vez mais atual, tal como aponta a proliferação da literatura de testemunho no período pós-guerra e pós-ditaduras, tanto no contexto europeu quanto latino-americano; bem como uma atenção crescente a tudo o que

circunscreve o âmbito do privado: memórias, biografias, autobiografias, entrevistas, programas de televisão, reality shows, blogs, vlogs, *sites* de relacionamento e diferentes formas midiáticas de exposição do “eu”. Conforme salienta a pesquisadora Ana Casas:

La progresiva ampliación del espacio autobiográfico que venía fraguándose desde finales del siglo XIX, así como su colonización de la novela, fomentaron la apropiación de la primera persona como voz del relato, la expresión introspectiva y frecuentemente digresiva, o el abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama, a favor de convertir el universo íntimo de los personajes (y, cada vez más, de los propios autores) en materia narrativa. Esto, suficientemente documentado con respecto a la literatura francesa – occidental, en general – vale también para la literatura producida en español, sobre todo la de aquellos lugares, como España y Argentina que, saliendo de experiencias colectivas traumáticas (dictadura, represión, censura), han encontrado en las literaturas del yo un cauce de libertad a través del cual comunicar los deseos, las frustraciones y los anhelos individuales. (2012, p.10).⁹⁶

O mesmo pode ser dito em relação à literatura produzida no Brasil, principalmente no período ditatorial e pós-ditatorial. Flora Sussekind (2004) esclarece que a forte pressão exercida pela censura aos veículos de comunicação e ao cinema fez com que a literatura exercesse naquele momento uma função “quase compensatória”, situação que levou o escritor brasileiro a produzir textos que, em muitos casos, podem ser percebidos como respostas pessoais ao momento político vivenciado no País. Segundo a autora, proliferam, nesse contexto, a chamada “literatura-verdade” e a “literatura do eu”: romances-reportagens, depoimentos, biografias, livros de memórias, autobiografias.

Sem desconsiderar a evidente proliferação de uma literatura de cunho biográfico/testemunhal nas décadas de 1970 e 1980, parece-nos simplista a relação, um tanto direta, estabelecida pela pesquisadora entre ficção e política, literatura e documento. Isso decorre da forte ligação da ficção produzida naquele período com as formas de representação do jornal, naquilo que ele possui de mais ilusório, a crença na transparência da sua técnica e na suposta “verdade” dos fatos narrados. Contudo, há uma série de outros fatores que devem ser considerados nessa equação, dentre elas a convicção de que o fazer literário transcende a simples narração dos acontecimentos. Ademais, como salienta Heloísa Buarque de Holanda,

⁹⁶ Tradução nossa: “A progressiva ampliação do espaço autobiográfico que vinha forjando-se desde fins do século XIX, assim como a sua colonização do romance, fomentaram a apropriação da primeira pessoa como voz do relato, a expressão introspectiva e frequentemente digressiva, ou o abandono do esquema episódico e da sucessão de aventuras como organizadores da trama, a favor de converter o universo íntimo dos personagens (e, cada vez mais, dos próprios autores) em matéria narrativa. Isto suficientemente documentado com respeito à literatura francesa – ocidental em geral – vale também para a literatura produzida em espanhol, sobretudo daqueles lugares, como Espanha e Argentina que, saindo de experiências traumáticas (ditadura, repressão, censura), têm encontrado nas literaturas do eu uma via de liberdade através do qual se comunicam os desejos, as frustrações e os anseios individuais”.

“esse recurso à linguagem do jornalismo torna-se todavia um tanto problemático se não se questiona seus pressupostos, se não se vai além de uma inversão de conteúdos, veiculando agora temas de crítica política e social” (2005, p.119).

Diante, portanto, do que Hal Foster (2014) chama de “retorno traumático do real”⁹⁷ e “renascimento do autor”, torna-se importante refletir sobre como se dá esse fenômeno no contexto brasileiro e latino-americano, sob pena de utilizar conceitos importados, tal como o de autoficção, sem anteriormente “degluti-los”. Nessa perspectiva, nosso questionamento centra-se principalmente na relação entre uma profusão de diferentes formas de escrita de si e a sua vinculação a uma cultura essencialmente narcisista, fruto de uma exacerbação do individualismo em uma sociedade capitalista e de consumo, em que o próprio “eu” torna-se produto corrente, porque não concebemos a literatura contemporânea brasileira, tampouco a produção narrativa de Salim Miguel, unicamente por esse prisma.

Em nossa opinião, pensar a proliferação de narrativas de si (memórias, autobiografias, biografias, diários íntimos, autorretratos, autoficções) na sociedade brasileira pelo viés exclusivo da autoexposição e da espetacularização do sujeito soa-nos como simplista, uma vez que cede à ideia de homogeneização das diferenças promovida pela globalização, quando se sabe que esse processo é muito mais complexo. Sendo assim, é preciso relacionar reflexão teórica e configurações sociais, a fim de não falsear o sentido da obra a ser analisada.

Ao traçar um paralelo com o contexto hispano-americano, percebemos que, no Brasil, o memorialismo e a prática autobiográfica desenvolveram-se de modo distinto dos modelos exportados da Europa, fato que não inviabiliza a reflexão sobre tais modelos como base para construir-se parâmetros próprios de interpretação:

Quando Jean Jacques Rousseau escribe *Las confesiones* a finales del siglo XVIII, con plena conciencia de su individualidad, las sociedades hispanoamericanas se debatían en medio de las tensiones por definir su identidad y sobrevivir a la opresión del país conquistador. Los siglos siguientes no fueron más afortunados, ya que continuaron las luchas por consolidar naciones independientes o poner fin a años de dominación bajo regímenes políticos dictatoriales. (SANDOVAL, 2014, p.222).

Essas condições históricas e culturais levaram pesquisadores, como Silvia Molloy (1996), à constatação que nos países hispano-americanos o interesse pelo “eu” encontra-se

⁹⁷ O conceito de retorno traumático do real fundamenta-se nas ideias de Jacques Lacan em seu seminário “O inconsciente e a repetição”. Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real, o qual, na condição de faltoso, não poderia ser representado, apenas repetido. A repetição, nesse sentido, não é mera reprodução de um referente ou simulação de uma imagem, antes serve para proteger do real, ao mesmo tempo em que aponta para ele. Nesse último caso, o real rompe com o anteparo da repetição, transpassando o sujeito/espectador/leitor como uma flecha. (FOSTER, 2014).

circunscrito pelas preocupações de índole ideológica e social, como o esforço de consolidar uma identidade nacional e defender a autonomia política e cultural da ex-colônia. Assim, embora existam exemplares de narrativas em primeira pessoa desde a Conquista, a pergunta pelo “eu” em Hispanoamérica vem acompanhada quase sempre de um imperativo documental e/ou testemunhal, o que faz com que esses relatos autobiográficos nem sempre sejam lidos como tais. Isso se deve em parte ao fato de eles – por não estarem limitados por uma classificação genérica restrita – possuírem maior liberdade para manifestar as suas ambiguidades, as suas contradições e a sua hibridez estrutural.

Por conta dessa posição indefinida em relação à tradição literária, costuma-se afirmar que o gênero autobiográfico é relativamente jovem nesses países, tendo progredido desde a “torpe hibridez pós-colonial” do século XIX até alcançar a sua “perfeição estética” na segunda metade do século XX. Sylvia Molloy contrapõe-se a esse conceito evolutivo de literatura, no qual a produção narrativa em América aparece sempre atrelada aos modelos europeus, e propõe-se a analisar nas autobiografias hispano-americanas os vínculos entre figuração do eu, identidade nacional e consciência cultural. Por fim, conclui que, desde o começo do século XIX, é perceptível nessas narrativas uma tomada de consciência do sujeito, proveniente de uma crise ideológica e de autoridade, iniciada juntamente com o debate em torno da independência nas colônias e com a difusão de movimentos de ideias ilustradas, como o Positivismo, o Evolucionismo e o Abolicionismo.

Poderíamos deduzir que, no Brasil, devido às similaridades históricas e sociais com os “países Hermanos”, o gênero autobiográfico também enfrentou as mesmas dificuldades para consolidar-se. Contudo, devido à carência de estudos historiográficos sobre o assunto em nosso País, provavelmente tal afirmação recaia em mera simplicidade comparativa, carente de aprofundamento teórico. A fim de evitar esse problema, destacamos, aqui, nossas limitações sobre o tema e a necessidade de ampliarmos o debate e refletirmos sobre as razões para tal silenciamento, uma vez que “a emergência do eu no espaço da modernidade”, segundo Bella Jozef (1997, p.219), “é o signo maior da construção moderna da literatura”.⁹⁸

Por conseguinte, para grande parte da crítica literária brasileira, o gênero autobiográfico também figura como relativamente recente. Desse modo, embora Antonio

⁹⁸Não queremos afirmar, com isso, que não haja um esforço em discutir tal questão, pelo contrário, percebemos o interesse por parte da crítica e da academia em repensar aspectos da literatura produzida no Brasil oitocentista, o que tem ocasionado a redescoberta de autores como Luís Gama, Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália, Emília Freitas. No entanto, no que tange à questão da subjetividade e das representações literárias do eu na literatura brasileira oitocentista ainda são poucos os estudos.

Candido (2003) destaque, em seu ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”, alguns antecedentes do gênero no século XVIII, como os singelos *Apontamentos*, de Cláudio Manuel da Costa, para unir-se ao *Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasílica dos Renascidos*, e despontem na literatura romântico-realista do século XIX outros tantos, como *Trechos da minha vida*, do Visconde de Taunay, *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, e *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Rezende, conforme argumenta Eliane Zagury (1982) – em um dos poucos livros dedicados ao assunto, *Escritas do eu* – o gênero somente consolida-se no século XX com a incursão dos modernistas às memórias da infância, espécie de “sarampo de escritor cinquentão”.

De acordo com Silviano Santiago (2002), em seu ensaio *Prosa literária atual*, essa preocupação memorialista da prosa modernista brasileira constitui o antecedente da produção autobiográfica dos jovens escritores das décadas de 1970-80, ex-exilados políticos que retornavam ao País após a chamada “abertura” do regime militar. Todavia, ele ressalta uma mudança substancial de perspectiva entre os textos tardios dos modernistas e aquela produzida pelos jovens autobiógrafos:

No caso dos modernistas, a ambição era a de recapturar uma experiência não só pessoal como também do clã senhorial em que se inseria o indivíduo; nos jovens políticos, o relato descuida-se das relações familiares do narrador-personagem, centrando todo o interesse no envolvimento político do pequeno grupo marginal. (SANTIAGO, 2002, p.38).

O foco de interesse deixa de ser a infância pretérita do escritor, a sua vinculação às “grandes famílias brasileiras”, para debruçar-se sobre o passado mais recente do Brasil por meio de um viés pessoal, assumindo um caráter de depoimento que é abalizado pela “experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita” (SANTIAGO, 2002, p. 31). Outra diferença salientada pelo crítico é a vinculação dos textos dos modernistas a uma visão conservadora da sociedade patriarcal brasileira, marcada na narrativa pela inércia do narrador-protagonista, vinculado, geralmente, ao funcionalismo público. Por sua vez, os textos da geração de 1970-80 apresentam experiências que, devido a pouca distância temporal entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, ainda são muito próximas e sofridas, mas fundamentais na construção de outra versão dos fatos históricos, menos conivente com a situação repressiva vivida no período ditatorial.

Esses relatos dos ex-exilados podem ser lidos, segundo Santiago, através de uma chave interpretativa distinta, próxima daquela destacada por Ecléa Bosi quando se refere às lembranças narradas por velhos operários que viveram durante a República Velha: “A

veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial” (BOSI apud SANTIAGO, 2002, p.40). Assim, ao vincular os relatos autobiográficos às lembranças dos velhos operários, o autor apresenta uma nova vertente das narrativas do eu que se difundirá nos anos subsequentes ao retorno dos exilados: uma prosa preocupada com a questão das minorias, dos grupos marginalizados pela história oficial, cuja voz era e, podemos dizer, ainda é abafada por inúmeros fatores, tais como a exclusão social, o preconceito e o machismo.

Essa vertente apresenta-se sob duas formas: uma de vigência história e outra de vigência atual. A primeira, de viés memorialista, aparenta-se ao texto modernista, mas difere na perspectiva histórica apresentada. A segunda, mais próxima dos relatos dos ex-exilados políticos, é mais autobiográfica:

No primeiro caso, trata-se de reescrever o passado da nação sob outro farol, iluminando a penumbra das situações individuais, ou histórico-sociais, que eram relegadas a segundo plano por um processo civilizatório excludente; no segundo caso, trata-se de dar voz a uma subjetividade ameaçada pelas diversas formas do autoritarismo castrador. (SANTIAGO, 2002, p.42).

Ao chamar a atenção, desse modo, para a questão das minorias e enfatizar a palavra do Outro, Silviano Santiago problematiza a centralização do poder no Brasil e a correspondente centralização da fala do saber, expressa na figura do intelectual. Para o autor, se a questão das minorias no País aflora por um “movimento anti-hegeliano de inflação do ego”, é necessário repensar a figura do intelectual como “único idealizador e porta-voz das aspirações populares” e abrir espaço na escrita para aquilo que “o seu saber recalca” (SANTIAGO, 2002, p.40-42). Da mesma forma, é preciso também repensar velhos paradigmas dentro dos estudos literários, tais como uma definição rigorosa do que seja romance e a sua análise fundamentalmente textualista, sob pena de reforçar uma tradição repressiva e conservadora. Sendo assim, o substrato memorialista e a sua retomada na prosa dos jovens autobiógrafos, ao diluir ainda mais os limites estabelecidos entre o registro memorial e a ficção, apontam para uma nova via de investigação desprezada pela crítica: a narrativa autobiográfica.

Essa narrativa “catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela” (SANTIAGO, 2002, p.37). Por esse motivo, o crítico rejeita a análise realizada por Christopher Lasch, em seu livro *The Culture of Narcissism*, que insiste no aspecto narcisista da produção cultural da nossa época. No seu entendimento, tal questão, no contexto brasileiro, não é tão tranquila como apresenta o pesquisador americano, pois “a experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz

como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política” (SANTIAGO, 2002, p.36), em que pese à exposição do próprio corpo.

O texto de Silviano Santiago inscreve-se em um contexto específico dos estudos literários – conforme enfatizamos no capítulo anterior acerca do início dos trabalhos de Philippe Lejeune, na França –, em que o gênero autobiográfico era qualificado como menor. Visão contestada pelo crítico, que percebia, nesse movimento de rechaço, a preservação de valores classistas e patriarcais na nossa sociedade. De acordo com ele, os textos memorialistas e autobiográficos são objetos propícios à análise de questões sócio-políticas, podendo levar a uma postura ideológica mais avançada, porque é por meio desses textos que a questão das minorias será tematizada e dramatizada no Brasil. Assim sendo, aproveitando-se do caminho aberto pela prosa dos modernistas e dos ex-exilados, variados grupos socialmente excluídos recorrem ao discurso das memórias ou da autobiografia para serem ouvidos, num movimento que, obviamente, vai em direção à subjetividade, mas perpassa o social, o político e o cultural.

Nessa perspectiva, embora o ensaio *Prosa literária atual* tenha sido escrito em 1984, consideramos importante retomá-lo para problematizar certa linha de pensamento, que percebe a proliferação de diferentes formas e gêneros de exposição pessoal, como um simples sintoma do narcisismo ou *voyeurismo* da sociedade contemporânea. Em nossa opinião, tal associação, compreendida em termos de perda dos valores coletivos, assume, muitas vezes, um viés negativo que tende a rejeitar toda uma gama de manifestações subjetivas minoritárias que ali encontram espaço; como também tende a desconsiderar a interlocução de saberes entre o “eu” e o “nós” nesse processo de construção narrativa. Conforme destaca a pesquisadora argentina: “[...] el yo – la conciencia de sí – que se enuncia desde una absoluta particularidad, busca ya, al hacerlo, la réplica y la identificación con los otros, aquellos con quienes comparte el *habitus* social – etnia, clan, parentela, nacionalidad” (ARFUCH, 2007, p.43).⁹⁹

Ao partir dessa constatação – realizada com base no texto considerado modelo para a autobiografia, *As confissões*, de Jean Jacques Rousseau –, Arfuch delimita o conceito de sujeito e de identidade que guia o seu trabalho. Esses conceitos são fundamentais para refletir sobre essa tendência narcísica nas manifestações culturais e artísticas contemporâneas sob outro viés interpretativo:

⁹⁹ Tradução nossa: “[...] o eu – a consciência de si – que se enuncia desde uma absoluta particularidade, busca já, ao fazê-lo, a réplica e a identificação com os outros, aqueles com quem compartilha o *habitus* social – etnia, clã, parentela, nacionalidade”.

[...] la concepción de sujeto, y correlativamente, de identidad, que guía mi indagación: la de un sujeto no esencial, constitutivamente incompleto y por lo tanto, abierto a identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro, lo diferente, a través de posicionamientos contingentes que es llamado a ocupar – en este “ser llamado” opera tanto el deseo como las determinaciones de lo social –, sujeto susceptible sin embargo de autocreación. (ARFUCH, 2007, p.64-65).¹⁰⁰

Neste sentido, como salienta a pesquisadora argentina, a dimensão simbólica/narrativa presente em tais manifestações não é um simples efeito de moda, mas faz parte de uma necessidade de subjetivação e identificação que perpassa a todos os indivíduos, relacionada obrigatoriamente a uma busca daquele outro ou outros que permitirão articular, mesmo que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento. Por conta dessa falta constitutiva do sujeito, dessa busca sempre incompleta de identidade e identificação, dessa tentativa, mesmo que frustrada, de restauração, não podemos interpretar apenas em termos de vaidade ou curiosidade o fenômeno da proliferação de narrativas do eu e as suas diferentes formas de deslizaamentos, mas abrir caminho para leituras mais matizadas e novas indagações:

Desde aquí, es posible preguntarse ahora sobre el tránsito que lleva del “yo” al “nosotros” – o que permite revelar el nosotros en el yo –, un “nosotros” no como simple sumatoria de individualidades o como una galería de meros accidentes biográficos, sino en articulaciones capaces de hegemonizar algún valor compartido respecto del (eterno) imaginario de la vida como plenitud y realización. (ARFUCH, 2007, p.66).¹⁰¹

Portanto, na acepção de Leonor Arfuch, o espaço biográfico não é o local para a exposição de uma egolatria desenfreada, mas um espaço profundamente dialógico, intersubjetivo, em que cada um, ao projetar a sua individualidade, também se inscreve no social, de tal modo que ao falar de si, o sujeito projeta a sua fala para além de si, abarcando o outro, ou melhor, os outros a quem ele dirige-se e identifica-se ou não. Essa qualidade “[...] fulgurante de la vivencia de convocar en un instante la totalidad, de ser unidad mínima y al mismo tiempo ir ‘más allá de si misma’ hacia la vida, en general” (ARFUCH, 2007, p.66),¹⁰²

¹⁰⁰ Tradução nossa: “[...] a concepção de sujeito e, correlativamente, de identidade, que guia minha indagação: a de um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identicações múltiplas, em tensão para com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ocupar – neste ‘ser chamado’ opera tanto o desejo como as determinações do social –, sujeito suscetível, todavia, de autocriação”.

¹⁰¹ Tradução nossa: “Desde aqui, é possível perguntar-se agora sobre o trânsito que leva do ‘eu’ ao ‘nós’ – o que permite revelar o nós no eu –, um ‘nós’ não como simples somatória de individualidades ou como uma galeria de meros acidentes biográficos, mas em articulações capazes de hegemonizar algum valor compartilhado a respeito do (eterno) imaginário da vida como plenitude e realização”.

¹⁰² Tradução nossa: “[...] fulgurante da vivência de convocar em um instante a totalidade, de ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir ‘mais além de si mesma’ em direção à vida, em geral”.

é igualmente identificada por Antonio Candido (2003) nos relatos “heterobiográficos” de Murilo Mendes, *A idade do serrote*, Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo*, e Pedro Nava, *Bau de ossos*, os quais perfazem um movimento que vai do particular ao universal.

Para o crítico brasileiro, apesar das diferenças estilísticas nos três livros analisados, eles possuem uma espécie de dupla leitura ou leitura de “dupla entrada”, pois podem ser lidos, simultaneamente, como recordação e como invenção. Nesse percurso, a experiência pessoal confunde-se com a observação do mundo e a história pessoal transforma-se na história dos outros e da sociedade, uma vez que o indivíduo percebe-se e, ao mesmo tempo, é visto em função e através do grupo no qual está inserido. Essa definição, como podemos deduzir, guarda certa proximidade com o conceito mesmo de autoficção, embora se interponha um grande espaço temporal entre o ano de publicação do ensaio e a apropriação do termo francês pela crítica nacional no início dos anos 2000, o que não invalida o seu uso, antes atesta a pertinência do termo para refletir sobre a literatura produzida em América Latina, de forma especial se a concebermos como uma escrita essencialmente vacilante entre pessoa pública e “eu” privado, sujeito e pátria, evocação lírica e registro documental (MOLLOY, 1996).

Nesse contexto, se pensarmos que as tradições literárias brasileira e hispano-americana estão marcadas – desde os tempos da colônia e, principalmente, a partir dos processos de independência – por uma tensão conflitiva proveniente do choque de culturas e línguas disputando o mesmo espaço, o que resulta em um modelo ambíguo de escritas do eu, e que a autoficção apresenta uma ambiguidade formal e pragmática em contraposição ao pacto autobiográfico e ao modelo realista tradicional europeu, é possível concluir o fato de o termo ser bastante condizente com a nossa realidade. Ademais, afirmar uma ideia para executar o seu contrário ou ainda utilizar o discurso autobiográfico para fazer ficção, não aparenta ser uma prática incomum em uma sociedade que esconde, sob o véu de uma suposta democracia política e racial, os fatos mais desagradáveis e inaceitáveis, como o preconceito, a violência, a pobreza, o racismo, o machismo e a legitimação de um sistema profundamente excludente e desigual.

2.3.2 Diferentes figurações do autor Salim Miguel em seu texto

Tzvetan Todorov (2003), em seu livro *As estruturas narrativas*, afirma que prefaciá-lo sua própria coletânea de artigos obrigou-o a assumir uma atitude toda particular, pois os textos ali publicados não “vivem” mais para ele. Isso acontece porque, em sua visão, “todo

novo texto mata o precedente” (TODOROV, 2013, p.17). Desse modo, ele não pode escrever um prólogo aos artigos tendo-os em relação de contiguidade, mas apenas como novos objetos de estudo. Para tal intento, precisa tornar-se leitor de si mesmo, como se fosse algum outro que tivesse escrito em seu lugar.

Atitude semelhante pode ser verificada nas narrativas de Salim Miguel, pois mesmo que as suas histórias apresentem um forte teor autobiográfico, facilmente detectável a partir de informações paratextuais e na sua própria cronologia de vida, a instância narrativa assume uma perspectiva distanciada em relação ao que conta, como se fosse outro “eu” que estivesse ali a desfiar a sua vida. Um espectador de si mesmo. Fato que talvez possa ser esclarecido a partir de alguns de seus ensaios críticos, visto que, nesses textos, se percebem aspectos importantes do fazer literário do escritor. Nesse sentido, importa destacar os fragmentos de dois ensaios seus, um a respeito de Cruz e Souza e outro a respeito de Machado de Assis:

Não serão, certamente, os sofrimentos e a cor de sua pele que vão dar carta de autenticidade à sua obra. Ela vive pelo que é – e poderia mesmo ser estudada, de um ponto de vista meramente estilístico e de valoração artística, ignorando-se até aqueles aspectos. [...] Mas é inegável que, no caso específico de Cruz e Souza, tudo conta, tudo vai se amalgamando até formar este complexo que é sua arte. (CF, v.2, 1990, p.33).

Será possível então desligar-se o homem da obra, estudar um e outro, isoladamente? A nosso ver sim, muito embora um complete e venha explicar inúmeras particularidades do outro. O erro maior em que incidem os detratores de Machado, quando querem falar de sua obra, é julgá-la tendo sempre em vista o autor em si, não uma projeção dele, um outro eu, uma outra personalidade, na qual ele se desdobrava. (CF v.2, 1990, p.95).

Portanto, fugindo do reducionismo tão comum a esse tema, o escritor assume uma postura intermediária, que longe de negar a relação autor-obra, busca perceber em que termos tal relação é produtiva para a crítica literária. Nessa perspectiva, ao fazer uma analogia com a própria escritura de Salim Miguel, podemos perceber que mesmo partindo do concreto para o abstrato, da experiência vivida para a ficção, o que se destaca nos seus livros não é a pessoa do autor, mas os diferentes processos de figuração de si de que ele se vale em suas narrativas.

Temos, dessa maneira, a criação de uma “persona”, ou melhor, de personas, nas quais o autor projeta os seus sonhos de infância, os seus anseios da juventude, o seu desejo de escrever, as suas obsessões e os seus traumas. Circunscrito ao âmbito familiar, há a criação do personagem do “filho do seu Zé Miguel”, que percorre as páginas de *A morte do tenente e outras mortes*, *Onze de Biguaçu mais um*, *Nur na escuridão* e *Reinvenção da infância*. Relacionado ao período de efervescência e formação literária da juventude catarinense, avulta

a figura do narrador-escritor e do poeta Sezefredo das Neves. Já em *Primeiro de abril: narrativas da cadeia* destaca-se a estratégia de utilização de uma *performance* autoral, na qual são assumidos simultaneamente os papéis de ator e de espectador de si mesmo.

Diferentes figurações do “eu” que ressaltam o processo de experimentação linguística do autor e lembram o personagem principal de um dos seus contos: artista plástico que realiza experimentos com galos, recriando-os, deformando-os e reinventando-os constantemente.¹⁰³ Assim, ao fazermos uma relação simplificada entre criação artística (galos) e referente, salienta-se o seguinte questionamento: mesmo que “reinventemos, reinterpretemos ao nosso modo esse bicho tomando o máximo de liberdade até diluí-lo [...] deixou ele, na sua raiz primeira, na sua matriz, de ser um galo?” (MTOM, 1979, p.115). E o narrador responde: Quem sabe, talvez para o autor sim, mas cabe a cada um, a cada leitor, desvendar o mistério.

Para o artista, o que parece realmente importar é a instauração de um jogo com o leitor, no qual lhe coube organizar as peças, mas não prever o final. Nesse jogo, sem renunciar explicitamente à identificação com o narrador/personagem, o autor traça novas regras e aposta na confusão identitária e indicial, alterando e dissolvendo a própria ideia de discurso autobiográfico e ficcional, e/ou borrando as suas fronteiras. Deslizamento sem fim entre vida e obra o qual abarcamos sob o conceito de autoficção, ou seja, sob o postulado explícito de um relato de si de caráter assumidamente ficcional e, por conseguinte, desligado de um pacto de referencialidade biográfico.

Nesse processo, o analista assume um papel ambivalente, pois tem que aliar a sua função de leitor ao de intérprete, no intuito de desvelar algumas peças nesse jogo de ilusões. A primeira delas refere-se obviamente à presença do autor em seu próprio texto, perpassando outras questões como a definição genérica, o pacto firmado com o leitor, a problemática do nome próprio e da identidade, a utilização de diferentes vozes narrativas. Para clarificar melhor a reunião desses aspectos no texto literário, empreenderemos, aqui, um percurso mais geral, para, então, especificar a nossa análise nos capítulos seguintes.

O livro de contos *A morte do tenente e outras mortes*, publicado em 1979, significou um marco na carreira de Salim Miguel, o qual admite ter encontrado ali um caminho para a sua produção. Assim, se, nos livros anteriores, podemos encontrar, de forma esparsa, alguns personagens, como Ti Adão e o poeta cego João Mendes, é somente a partir dessa coletânea

¹⁰³ O conto em questão é “Galo, gato, atog”, no qual ao narrar o roubo de um quadro em uma exposição de arte, cuja imagem pode ser de um galo ou de um gato, o narrador realiza um interessante questionamento sobre o fazer artístico. Nesse conto, em nossa opinião, a imagem do galo é utilizada como metáfora para a criação artística, enquanto que a imagem do gato refere-se à reprodução da realidade.

que eles passam a fazer parte intrínseca do universo ficcional de Salim, bem como outros personagens surgem e impõem as suas presenças: Yussef/José Miguel, Seu João Dedinho delegado-alfaiate, Seu Serapião e o filho tanso, Lauro Barbeiro, o espírita Jacinto Silva, Seu Fermiano e o filho adotivo (índio resgatado das mãos de bugreiros), o farmacêutico Seu Taurino. São personagens que transitam de uma história para outra e passam a figurar de modo insistente em livros posteriores do escritor, causando a impressão de uma obra fragmentada que está sempre a refazer-se. Da mesma forma, permite pensar na construção de um texto único, um local em que esses vários personagens e situações possam finalmente encontrar-se.

Estrutura em abismo (*mise in abyme*), que, tal como um espelho, remete para si mesma, mas também reflete o exterior, problematizando os limites entre ficção e não-ficção. Por conta disso, o primeiro conto, “O gramofone”, é dedicado “para Yussef-José, meu pai” e o narrador-personagem também se chama Yussef-José. Esse nome faz referência ao pai do escritor Salim Miguel, o qual, por conta do passaporte francês e da dificuldade em pronunciar Yussef Jahnahr, passou a ser chamado, no Brasil, de José Miguel e apelidado de Seu Zé Miguel ou Seu Zé Gringo.

Não bastasse a criação literária de um personagem que possui o mesmo nome e provém da mesma região do mundo que o seu pai, imigrante libanês, Salim começa a delinear nesse livro outro personagem recorrente em seus livros. É o filho do Seu Zé Miguel, que, de forma deliberada, não tem nome próprio, mas apresenta diversos outros pontos de contato com a biografia do escritor, guardando algumas características suas, como o prazer por ouvir histórias e o gosto pela literatura.

Esse personagem aparece em dois contos da série, mas a sua caracterização será realizada de modo distinto em cada um deles. Em “Gina-boa”, ele é o sócio de uma livraria em Florianópolis – profissão realmente desempenhada pelo escritor no início da sua carreira, na década de 1950, quando, juntamente com Armando Carreirão, resolveu aventurar-se como empresário da Livraria Anita Garibaldi – e a sua imagem é construída a partir do olhar do outro, da cliente que o reconhece e insinua algumas lembranças, em contraponto com o próprio esforço do personagem para lembrar-se da sua infância e juventude. Já em “Outubro, 1930”, a história é apresentada a partir da perspectiva do menino, que não entende porque a sua casa transformou-se, de uma hora para outra, em abrigo temporário de pessoas fugidas da tal revolução. Episódio que lhe ficou marcado na memória e que, depois de adulto, ele rememora na tentativa de compreendê-lo.

Há, evidentemente, nesses contos, traços autobiográficos, mas a identidade do personagem permanece indefinida. Aliado a isso, importa analisar a figura do narrador, pois, no primeiro relato, ele é um amigo do filho do Seu Zé, já, no outro, ele não participa da trama, assumindo a terceira pessoa do discurso. Portanto, não há homonímia entre autor-narrador-personagem principal em nenhuma dessas narrativas, nem o estabelecimento de um pacto autobiográfico explícito, mas apenas “fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor” (LEJEUNE, 2008, p.43).

Em *Onze de Biguaçu mais um e Reinvenção da infância*, o cenário modifica-se, pois o personagem principal é o filho mais velho do Seu Zé Miguel, o qual, entre os percalços da infância e juventude, empreende um percurso de formação pessoal, moral e literária que em muito se assemelha ao modelo do *Bildungsroman*. O primeiro será definido pelo paratexto genérico “ficções” e o segundo pelo paratexto “romance”.

Novamente, há a utilização da estratégia de repetição de personagens e, inclusive, de situações narrativas, que ultrapassam um livro e figuram, às vezes, sem nenhuma alteração no outro. Da mesma forma, o narrador assume a terceira pessoa do discurso e narra como se não fizesse parte dos acontecimentos. Contudo, por trás da sua voz, ouvimos ressoar bem forte a fala do personagem principal, os seus pensamentos, sentimentos, dúvidas. Essa intimidade, muitas vezes, confunde e revela toda a proximidade de quem narra em relação ao que está contando. Além disso, temos também a inserção de trechos de outros contos do escritor Salim Miguel, com notas de rodapé que indicam a identidade autor-personagem.

Já em *Nur na escuridão*, o processo torna-se mais complexo, pois há a inserção da autobiografia paterna, cuja nota introdutória atesta a sua referencialidade: “Os trechos da autobiografia *Minha vida*, de José Miguel, foram traduzidos do árabe por Alia Haddad”. Existe, nesse livro, o estabelecimento de um contraponto entre aquilo que conta o narrador principal e o que Yussef-José recupera da própria vida.¹⁰⁴ O personagem que centraliza as ações é o velho Yussef Miguel, que, no final da vida, recorda os obstáculos enfrentados desde a saída da terra de origem, atual Líbano, até a completa fixação no Brasil. Na contracapa da narrativa, há o paratexto “romance” e, na orelha esquerda, “romance autobiográfico”, contudo

¹⁰⁴ Em *Apontamentos sobre o meu escrever* (2000), Salim Miguel observa que o pai, modesto comerciante, mas sem nenhuma vocação para o comércio, estaria realizando-se caso o sonho profissional do filho de trabalhar com a palavra escrita se concretizasse. A centralidade dos acontecimentos em torno do personagem de Yussef Miguel parece-nos, nesse sentido, bastante elucidativa, transformando *Nur* em uma espécie de homenagem póstuma ao pai que nunca pôde concretizar seus próprios sonhos de juventude.

a identidade entre autor, narrador e personagem do filho mais velho é atestada por meio da autobiografia de Yussef e também em razão de algumas mudanças nas pessoas do discurso.

Em *A vida breve de Sezefredo das Neves*, pode-se afirmar que o autor projeta-se tanto no narrador quanto nesse personagem nebuloso, que, como destaca Tesserolli: “[...] às vezes é o próprio Salim Miguel, às vezes é figuração do Grupo Sul, às vezes é personagem que rodeia o grupo” (1998, p.02). Indefinição que perpassa igualmente para a questão do gênero: Romance? Autobiografia? Romance Autobiográfico? Autobiografia fictícia? Biografia? Biografia imaginária? Pastiche? História? Metaficção historiográfica? Ou quem sabe um pouco de tudo isso.

Neste livro, portanto, o pacto é ambíguo, pois pretende romper com os esquemas receptivos do leitor, fazendo-o vacilar ou duvidar do que lê. Contudo, resta perguntar: como pensar a questão do nome próprio, da manutenção de si ao longo do tempo, quando esse “eu” é percebido de formas tão diferentes e conflitantes ao longo da produção ficcional do autor?

Questões que, de uma forma ou outra, infiltram-se de modo surpreendente na estrutura de *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*. Livro que, mesmo assumindo a estrutura do relato testemunhal, simultaneamente ultrapassa-o ao privilegiar formas típicas do gênero dramático, como o diálogo e a encenação. Essa opção, mais do que indicar o caráter ficcional/teatralizado do relato aponta, em nossa opinião, para a necessidade do autor pôr-se em jogo no texto, marcar a presença inegável de seu corpo traumatizado e, por meio de uma *performance*, recuperar o todo daquela realidade experimentada durante os 48 dias de cárcere.

Tudo isso, articulado ao processo de reutilização de cenas, imagens e personagens em praticamente todas as obras de ficção e de não-ficção de Salim Miguel, cria uma espécie de “espaço autoficcional” próprio, que relativiza as fronteiras entre os textos e destes com a realidade factual. Para clarificar melhor esses aspectos, discutiremos, no próximo capítulo, a relação autor/narrador e o papel do colecionador de histórias na produção narrativa do escritor catarinense.

3 RELAÇÃO AUTOR/NARRADOR: o papel do colecionador de histórias

*Já não coleciono selos. O mundo me enquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr.
Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados — faço questão — da horta.*

Coleção de cacos. Carlos Drummond de Andrade.

Philippe Artières (1998), em seu ensaio *Arquivar a própria vida*, estabelece certa relação entre a prática do arquivo e a escrita de si. Para o autor, os indivíduos, de uma forma geral, estão constantemente arquivando as suas próprias vidas: colecionando objetos, lembranças e registros – vestígios de sua existência –, os quais lhes auxiliam na busca infinita por si mesmos. “Passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos, e, por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros” (ARTIÈRES, 1998, p.10). Porém, tais arquivos não passam de fragmentos, de vestígios de uma totalidade perdida, porque invariavelmente selecionamos o que preservar desse acervo em constante construção:

Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Nesse processo de arquivamento e coleção do “eu”, exploramos e construímos uma imagem íntima, contrapondo-a a nossa imagem social. Consequentemente, afirmar-se

identitariamente também é uma forma de resistir à homogeneização social e ao devir do tempo, uma vez que manter arquivos significa, em última instância, existir.

O pesquisador destaca, neste sentido, três traços comuns às práticas de arquivamento de si. O primeiro traço é o desejo do arquivista/colecionador de tomar distância em relação a si mesmo, assim, a partir da prática de arquivamento, o sujeito passaria a atuar como um observador da própria vida, podendo traçar a sua identidade e narrar a própria experiência. O segundo é a intenção de testemunhar, de dar a sua escrita um valor que transcende o depoimento pessoal/individual para afirmar algo mais geral, capaz de gerar um processo de identificação. Por fim, o último traço é o caráter infinito dessa prática plural e incessante, pois, até o último momento da existência, o sujeito está refazendo o seu arquivo pessoal.

Traços que se alinham muito bem à produção ficcional de Salim Miguel e auxiliam-nos a empreender um percurso analítico que alia sujeito e objeto, forma narrativa e conteúdo. Desse modo, é possível compreender a obra desse autor como um único e grande espaço, no qual ele aloca e realoca constantemente as peças de sua coleção pessoal, em um processo complexo de justaposição que nunca se completa.

Nesse “espaço autoficcional” próprio, ganha destaque a figura e o papel do colecionador de histórias, o qual, por meio do recurso à fala do(s) outro(s) – diferentes personagens e perspectivas narrativas – compartilha/articula diferentes saberes e experiências, visto a impossibilidade da constituição do eu, sem a interação e a alteridade. A partir disso, ao refletirmos acerca dos motivos e do modo como essas diferentes vozes e consciências articulam-se no espaço narrativo, partimos da hipótese de que as contradições sociais e históricas que o artista observa e experimenta em seu mundo – um mundo em que novas sociabilidades modernas coexistem, muitas vezes de modo conflitivo, com valores considerados tradicionais – vinculam-se à sua escrita e possibilitam o emergir de diferentes visões sobre a realidade circundante. Tal constatação permite-nos refletir sobre a literatura como algo complexo: não apenas mero reflexo do referente nem tampouco puro objeto estético.

3.1 A ARTE DE NARRAR: modernidade e experiência

Octávio Paz observa que cada sociedade assenta-se em um nome com o qual se identifica. Sendo assim, “para resistir a la erosión que todo lo borra, las otras sociedades decidieron llamarse con el nombre de un dios, una creencia o un destino [los cuales] aluden a

un principio inmutable o, al menos, a ideas e imágenes estables” (PAZ, 1974).¹⁰⁵ Já a nossa elegu como denominação o moderno, asseverando, desse modo, o seu caráter efêmero e cambiante, pois "si la modernidad es una simple consecuencia del paso del tiempo, escoger como nombre la palabra moderno es resignarse de antemano a perder pronto su nombre” (PAZ, 1974).¹⁰⁶

Um caminho de constante composição e decomposição, cujo único princípio é o exame crítico de todos os princípios, dentre os quais se destaca a dicotomia ser e razão, com a consequente “morte de Deus” e o triunfo desta última. Por conta disso, não há, na modernidade, uma verdade eterna, mas apenas uma verdade crítica. Nossa única certeza reside em saber que nada é permanente.

“Tradição da ruptura” que não implica a resolução das contradições e conflitos que tencionam a sociedade em uma síntese conciliadora, antes a agudizam através da exasperação de suas oposições. Assim, embora a razão aspire à unidade, ela tende sempre à dispersão, em um movimento incessante de interrogação, análise, destruição e renovação:

[...] un incesante separarse de sí misma; cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamente nuestra negación y nuestra renovación. La separación nos une al movimiento original de nuestra sociedad y la desunión nos lanza al encuentro de nosotros mismos. [...] **Continuo ir hacia allá, siempre allá – no sabemos dónde. Y llamamos a esto: progreso.** (PAZ, 1974, s/p, grifo nosso).¹⁰⁷

Contínuo transcorrer em direção ao futuro – processo infinito, sucessivo e irreversível – que transformou nossa forma de perceber o mundo e de relacionarmos-nos com os outros, em vista da completa negação dos sentimentos, valores e costumes ditos tradicionais. Condição avassaladora de fragmentação, efemeridade e constante mudança que a arte moderna, como produto de seu tempo, refletirá de modo acentuado.

Essa constatação levou Walter Benjamin a afirmar que a arte de narrar encontra-se em vias de extinção na modernidade, pois as ações da experiência – fonte a que recorrem

¹⁰⁵ Tradução nossa: "para resistir à erosão que tudo faz desaparecer, as outras sociedades decidiram chamar-se com o nome de um Deus, uma crença ou um destino, [os quais] aludem a um princípio imutável ou, ao menos, a ideias e imagens estáveis”.

¹⁰⁶ Tradução nossa: “se a modernidade é uma simples consequência do passo do tempo, escolher como nome a palavra moderno é resignar-se de antemão a perder logo seu nome”.

¹⁰⁷ Tradução nossa: “[...] un incesante separarse de sí mesma; cada geração repete o ato original que nos funda e essa repetição é simultaneamente nossa negação e nossa renovação. A separação nos une ao movimento original de nossa sociedade e a desunião nos lança ao encontro de nós mesmos. [...] Continuo ir para lá, sempre lá – não sabemos onde. E chamamos a isso: progresso”.

todos os narradores – estão em baixa. Conseqüentemente, são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.

O conceito de experiência, compreendido como *Erfahrung*, atravessa toda a obra do filósofo alemão, sendo central para o entendimento de fenômenos 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 memória um modo de preservação e na narrativa a sua melhor forma de transmissão, aproximando tempos e modos de vida diferentes, mas, mesmo assim, intercambiáveis.

Com o fim da 1ª Guerra Mundial, tornou-se patente ao autor que a ruptura violenta imposta pela modernidade com a tradição e o estabelecimento de uma nova ordem social, governada pelas forças impessoais da razão e da técnica, não havia tornado os homens mais ricos em experiências comunicáveis. Pelo contrário, o ritmo acelerado e ininterrupto de mudanças processadas pelas forças produtivas impediu-nos de transformar os fatos cotidianos em saber, extraíndo daí um bom conselho (dimensão épica da verdade). E ao refletir sobre isso, ele questiona-se: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1994, p.115). Em outras palavras, como assimilar esses constantes câmbios da sociedade moderna em uma palavra comum – inclusive a barbárie que ela projeta – se emudecemos, se “esquecemos a arte de nos pormos a nós mesmos na pintura, de nos reconhecermos como participantes e protagonistas da arte e do pensamento de nossa época”? (BERMAN, 1986, p.25). Essas ponderações são necessárias para pensarmos a contradição existente entre “arte de narrar” e modernidade, sensibilidade e razão, ou ainda entre a busca da autonomia poética e o conseqüente isolamento do artista e do objeto estético em relação ao seu contexto sociocultural.

Todavia, importa destacar que, no caso latino-americano e, de forma específica, brasileiro, tais considerações devem ser examinadas à luz do processo desigual, periférico e excludente que caracteriza a nossa participação no projeto civilizatório moderno. Se a ideia corrente de modernidade corresponde às conjunturas e aos processos histórico-sociais europeus de fins do século XVIII, intitulado pelo sociólogo francês Alain Touraine (1998) de “modernidade triunfante”; o projeto civilizatório e expansionista ocidental, no qual nos situamos como nação, não pode ser concebido sem remontarmos à colonização europeia do Novo Mundo, como sugerem os críticos do descolonialismo Walter Mignolo (2005, 2010),

Aníbal Quijano (2005) e Enrique Dussel (2005, 2016). Para esses autores, a América Latina participa da modernidade, como a sua contraface obscura e essencial, desde que o primeiro homem branco aportou nas terras ameríndias e decidiu colonizá-las para expandir o poderio econômico e territorial do seu financiador, a “Coroa”. A conquista da América constitui-se, desse modo, no primeiro fato histórico que alterou a percepção espacial do mundo e levou, concomitantemente, a uma nova concepção temporal: a centralidade da ideia de futuro como horizonte de realização pessoal e social.

Vista sob esse novo prisma, a colonialidade é constitutiva da modernidade, assim como o subdesenvolvimento é constitutivo do capitalismo, partes de um mesmo “sistema-mundo moderno/colonial” (MIGNOLO, 2005, 2010) que difunde instituições e formas de vida consideradas como civilizadas pelo globo, ao mesmo tempo em que utiliza um discurso fundado na racionalidade de suas práticas exploratórias e de dominação para justificá-las. Compreender essa dinâmica entre modernidade/colonialidade permite-nos perceber que, em sociedades periféricas como a nossa, a coexistência de distintos modos de vida (nosso dualismo cultural, como aponta Antonio Candido) é parte de um mesmo processo histórico forjado na diferença colonial, isto é, instaurado em relação a outro espaço social: moderno, civilizado, desenvolvido, etc.

Essas culturas colonizadas, desprezadas, negadas, ignoradas são, neste sentido, não apenas anteriores à modernidade, como também contemporâneas a ela, uma vez que resistiram à homogeneização/aculturação de seus traços diferenciais, transformando-se ao longo do tempo, sem, com isso, perder a sua heterogeneidade constitutiva. Por esse motivo, como afirma o filósofo Enrique Dussel (2005, 2016) ao propor o conceito de “transmodernidade”, elas são capazes de responder com soluções completamente inovadoras aos impasses da modernidade – tais como foram elaborados de forma crítica por Walter Benjamin –, uma vez que partem de outro lugar, do ponto de vista de uma experiência cultural diferente, descentrada e/ou ex-cêntrica, oposta à perspectiva dominante.

É a partir dessa geopolítica do conhecimento, dessa consciência situada nas margens/fronteiras da modernidade, que pretendemos desenvolver nossa análise da figura do colecionador de histórias na obra de Salim Miguel, bem como da relação autor/narrador sugerida por ele. Para pensar efetivamente sobre essas questões, retornaremos ao ensaio clássico de Walter Benjamin sobre *O narrador*, em contraponto a outras perspectivas teóricas, a fim de estabelecer alguns pontos de convergência e de divergência com relação à produção narrativa de Salim Miguel.

3.1.1 O contador de estórias

Para Walter Benjamin, a experiência compartilhada entre as pessoas transforma-se em fonte a que recorrem todos os narradores, cujas melhores histórias são aquelas que menos se distinguem das narrativas orais cantadas anonimamente. Com base nisso, o pensador destaca a função do narrador tradicional, cujos arquétipos são o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro, fixado a terra e que conhece as histórias e as tradições do lugar onde reside, conserva o saber do passado. O segundo, o viajante, é aquele que vem de longe, sendo o portador do saber de terras distantes, estrangeiras.

Ambos têm o que contar e são capazes de compartilhar um saber, diferenciando-se apenas quanto à dimensão na qual cultivam as suas experiências: o tempo para o camponês e o espaço para o marinheiro. Podemos afirmar, desse modo, que a experiência vincula-se com um saber que vem de longe: seja do longe espacial de terras estrangeiras, seja do longe temporal contido na tradição.

Na produção ficcional de Salim Miguel, esses dois modelos de narradores podem ser vislumbrados nas figuras de Yussef-José Miguel e de Ti Adão, personagens recorrentes e emblemáticos ao longo da obra do escritor, posto que se configuram como mestres e também modelos de como contar uma história. O primeiro personifica a imagem do marinheiro comerciante, vindo de terras estrangeiras e tendo muito a contar. O seu saber baseia-se na experiência adquirida ao longo da vida e na tradição oral herdada dos antepassados orientais. Já o segundo assemelha-se aquele outro tipo de narrador, o camponês sedentário, fixado a terra e que detém o conhecimento das histórias e tradições do lugar onde mora. Ti Adão 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.

De acordo com Benjamin, tanto o camponês sedentário quanto o marinheiro comerciante produziram as 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 migrantes. Nesse processo, o artífice medieval (narrador tradicional) aperfeiçoou a arte narrativa herdada dos mestres, cabendo-lhe a tarefa de, ao narrar, aproximar as duas dimensões: a temporal e a espacial.

Percebemos, a partir disso, que a narração de histórias sempre esteve atrelada às formas sociais comunitárias, como as existentes entre os artesãos. Sendo assim, 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” (BENJAMIN, 1994, p.205). O narrador tradicional, portanto, encontra-se ainda muito próximo do autor, uma vez que este último pode ser identificado através da marca que imprime em sua obra artística, a qual lhe singulariza e remete, inevitavelmente, a um determinado contexto histórico-social. Desse modo, entre quem narra e o que é narrado interpõe-se uma consciência, a visão de mundo do autor, o qual, dentre as múltiplas maneiras de contar uma história, escolhe aquela que mais se adequa aos seus propósitos, marcando a sua presença no texto e transformando-se em componente da obra.¹⁰⁸

Singularidade expressa na forma de narrar das personagens mencionadas, as quais apresentam uma técnica muito particular, conforme esclarece o narrador de *Nur* ao referir-se a Yussef Miguel: “O pai retoma o fio narrativo, numa técnica só dele, muito dele, que lhe vem dos ancestrais, das fantásticas lendas que ouvia ou lê” (NE, 2004a, p.18). Essa técnica 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. (NE, 2004a, p.24).

De forma semelhante, o impressionante poder de fabulação de Ti Adão aliava técnicas também muito peculiares. Tanto que, ao tentar compreendê-las, o narrador afirma: “Ti Adão não tinha método. Ou tinha um método só dele.” (NE, 2004a, p.201), o qual pode ser assim descrito:

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:

¹⁰⁸ Como propõe Mikhail Bakhtin (2010), o autor-criador, o qual não se confunde com o autor empírico, é um componente da obra, portanto, inseparável dela.

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 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. (NE, 2004a, p.201-202).

Nesses termos, a partir das inúmeras e fascinantes histórias que Yussef e Ti Adão adoram contar e recontar, eles transmitem uma sabedoria. Saber implícito nas fábulas e lendas que ambos contam aos seus ouvintes atentos. Entre essas, duas, em especial, destacam-se: a do vaidoso veado que se vangloriava dos belos chifres e a história do oleiro distraído e do desastre na fabricação das cabeças para os filhos de Ogum:

Gostava de transmitir ensinamentos através de fábulas, tradição milenar de sua gente. Relembrava, 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 mata cerrada, enredou-se nos chifres. Foi caçado. Antes de morrer, refletiu: coitado de mim, reclamei do que me salvou, minhas pernas tão ágeis, e elogiei o que me causa a morte, meus chifres. (NE, 2004a, p.164).

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. (NE, 2004a, p.207).

São histórias e causos que envolvem e fascinam os seus ouvintes, um deles principalmente, a personagem “do filho mais velho do Seu Zé Miguel”, que, com o tempo, passaria a arquitetar o sonho de ser também um contador de histórias. Por esse motivo, “ficou mais atento às conversas na venda do pai, passou a prestar atenção nas gentes, sua maneira de andar sorrir, falar” (RI, 2011, p.123). Mesmo assim, anos depois, o “futuro escriba”, cuja história e dados pessoais confundem-se com as do próprio escritor Salim Miguel, revelar-se-ia “impotente, incapaz de recriar o clima armado por Ti Adão” (NE, 2004a, p.202).

Fantásticas e fabulosas lendas que se misturam quase sempre à narração das histórias pessoais de Ti Adão e Yussef. Componente indissociável de suas tramas narrativas, como sucedia, por exemplo, quando o “preto velho” tentava esclarecer a sua idade. Relatava fatos os mais diversos, como a vinda em um navio negreiro já grandote,

as localidades por onde passou, a vida como escravo, a lei áurea, os filhos que a mãe tivera no Brasil e, por fim, acabava por contradizer-se, pois “de que modo filho do senhor se dissera ter chegado ao país rapazote” (NE, 2004a, p.203). E o filho do Seu Zé ao ouvi-lo “fazia-refazia cálculos, ficava-se a imaginar se o velho teria mesmo os cem anos (ou mais) como apregoava, de que se vangloriava” (NE, 2004a, p.203).

De forma semelhante, Yussef, ao relatar o caso da cachorra Taira, abandonada pela família em Alto Biguaçu e que empreendera uma viagem guiada pelo faro até reencontrar os Miguéis em outra localidade, inventa e reinventa a história já mais do que conhecida:

Viajara dezenas de quilômetros, guiada pelo faro, por um sexto sentido, ao encontro dos seus. Não mais os abandonou, o pai o primeiro a relatar a façanha, fantasiando com seu poder de fabulação tirado da constante releitura das *Mil e uma noites*, que começara a contar desde cedo para os filhos, nos serões noturnos, e que a todos marcaria para sempre, passou a acrescentar novos ingredientes à aventura da Taira, tão pequena, tão preta, tão esperta, tão tantas coisas, com a mancha branca na testa, herança da estirpe, e que fizera jús ao nome árabe, Taira, a voadora, o pai repetindo nos serões da casa-de-residência-bodega-loja-venda-armazém-bar, para os familiares, para os patrícios, para os fregueses contumazes [...]. (OBMU, 1997, p.14-15).

Narração da própria história que visa transmitir um saber prático, pois “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história” (GAGNEBIN, 1994, p.200). Por conseguinte, “não consiste em intervir do exterior na vida de outrem” (GAGNEBIN, 1994, p.11), mas indica a necessidade de saber narrar a história e, antes de tudo, de verbalizar a própria situação ao outro. Neste sentido, o conselho destaca a relação entre narrador e ouvinte dentro de um mesmo fluxo narrativo e a abertura da obra às 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” (GAGNEBIN, 2007, p.58). Sendo assim, a ideia de morte reveste o sujeito de uma espécie de “aura”, conferindo-lhe a autenticidade necessária para narrar. Ademais, parece que somente a partir da sua evocação, podemos aproximar-nos de nossa humanidade, pois, sem ela, não se distingue nada no ser humano nem tampouco se poderia alcançar o mistério da vida. Como reflete o personagem ao pensar na morte da irmã, Fádua:

Por mais que se esforce, o filho do seu Zé [...] só encontra uma definição para aquela vida em branco, aquele viver-sem-viver. Seria mesmo?, se interroga, na busca de uma resposta que lhe satisfizesse. O que é, afinal, viver? Luta inglória em busca do quê? Fama? Riqueza? Realização pessoal? Satisfações de... de... – e ficava-se nas irresolvidas reticências; ou seria o nada, o nirvana, a vida passar em brancas nuvens? (NE, 2004a, p.251).

De acordo com Walter Benjamin, no momento da morte, antes da última viagem, 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 as suas experiências. No entanto, como sugerem as “irresolvidas reticências”, houve uma alteração profunda na relação que o homem estabelece com a ideia de morte na modernidade, semelhante àquela transformação que será verificada em relação à arte narrativa e à comunicabilidade da experiência. Assim, se antes a morte era um espetáculo público e exemplar para os indivíduos, atualmente, os homens, com os seus hospitais, asilos e sanatórios, procuram de todas as formas evitarem o seu espetáculo, porquanto ele carrega consigo o lembrete da nossa própria finitude. Como consequência, “pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação” (BENJAMIN, 1994, p.207).

Na condição de herdeiro dessa tradição oral dos contadores de histórias populares, mesmo reconhecendo a impossibilidade de recriar as condições para a sua realização em nosso mundo “tão cheio de si e objetivo e mecanizado” (VOC, 2004b, p.100), Salim Miguel parece consciente do poder de evocação da morte, tema que parece obsedá-lo desde os seus primeiros trabalhos. Em sua produção ficcional, tal ideia transforma-se em “motor” para o desenrolar de muitas histórias, próxima do argumento desenvolvido em *Mil e uma noites* – contar é igual a viver – ainda que guarde certa diferença. Isso porque em lugar de evitar o espetáculo da morte, como faz Sherazade, ele ressalta-o, pois narrar a natureza trágica da realidade também é resistir à sua dispersão em um tempo lineal, progressivo, homogêneo, que nada retém e, por isso, nada transmite em termos de sabedoria ou aprendizado.

Em razão disso, nas narrativas de Salim, a morte ganha uma conceituação toda particular, não são os mortos que morrem (ou são esquecidos), mas os vivos é que morrem para o morto, pois este último continua a existir na memória dos que ficaram:

[...] a meu ver elas, as pessoas vivas é que morrem para o morto, se apagam, findam, não os mortos, estes continuam vivendo na lembrança dos que aqui

ficam, no que fizeram, uma lembrança e um fazer que se diluem num tempo mais ou menos longo mas que nunca se esvai de todo, quando menos esperamos o morto ressurgir num sorriso, renasce numa frase, no gesto de alguém que nunca tomara conhecimento da vida dele, num suspiro, num pedaço de jardim que ele amava, no aroma de uma flor, no verde de uma folhagem, numa comida que é posta à nossa frente. (MTOM, 1979, p.64).

Logo, recuperar a memória é reviver novamente os mortos, compartilhar com eles um pouco da sua experiência, sem que, nesse processo, haja qualquer menção de retorno utópico e/ou acríptico ao passado. Há, porém, um apelo de redenção das memórias no tempo presente que não pode ser rejeitado impunemente pelo narrador, ainda que lhe reste apenas colecionar fragmentos de mortes alheias. Conforme sugerem essas reflexões finais em “O silêncio escuro”:

Final de minha vida? Mas o final de minha vida é hoje, é agora, é daqui a pouco com o professor Muniz de Souza e Mello, foi ontem com o ‘seu’ Antenor, anteontem com o prefeito Fedoca e será amanhã com a primeira notícia fúnebre do jornal matutino ou o aviso da funerária. (MTOM, 1979, p.66)

Superposição temporal que, juntamente com a exortação “Levanta-se e vai enfrentar sua mais recente morte” (MTOM, 1979, p.66), traz consigo um índice misterioso: o fato de que não existe um simples agora, já que todo presente é uma mistura de distintas temporalidades. “Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p.223).

3.1.2 O narrador romancista

Para Benjamin, todos esses aspectos relacionados com a épica de forma geral modificaram-se na modernidade, intensificando-se com o advento da imprensa e do romance. O primeiro sinal dessa mudança e que resultará na “morte da narrativa é o surgimento do romance” (BENJAMIN, 1994, p.201). De acordo com o filósofo, 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, como fazem as personagens de Youssef Miguel e Ti Adão.

O “romancista” é um indivíduo isolado, que “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p.201). Ele encontra-se destituído de experiência e também de saber, conseqüentemente, a crise da narrativa é uma crise da sabedoria, conforme destaca Benjamin ao citar o primeiro grande exemplar do gênero romance, *Dom Quixote*. Segundo o autor, esse livro “mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p.201).

Essa mudança, ocasionada pelo surgimento do romance e vislumbrada no modo de narrar do romancista, pode ser percebida igualmente em outras formas artísticas, como a fotografia, o cinema e a arquitetura. Transformações que estão associadas a profundas alterações das configurações sociais, as quais levam o indivíduo burguês a tentar recriar, no interior de suas casas, o aconchego e o calor solapados pelo anonimato e a frieza do sistema capitalista.

Ian Watt, em seu livro *A ascensão do romance* (2010), apresenta, de forma bastante esclarecedora, como esse “novo clima” de experiência social e moral, vivenciado pelos escritores e leitores do século XVIII, relacionou-se com o surgimento do romance e influenciou as suas características específicas. Em efeito, como a valorização do indivíduo na sociedade burguesa articulou-se a essa “nova forma literária”.¹⁰⁹

Com base em suas pesquisas acerca do termo realismo no âmbito da filosofia, Watt chega à conclusão que o realismo filosófico possui muitas analogias com aspectos do gênero romance. Ele situa a base conceitual de seus estudos no método de René Descartes, o qual afirmava que a sua única certeza era que duvidava de tudo e, por que duvidava, ele era um Eu pensante.

Na esteira desse pensamento cartesiano, o autor afirma que o romance é a forma literária que reflete de modo pleno essa reorientação individualista e inovadora. Assim, a primazia à experiência individual determina tanto a escolha do enredo, subordinado ao modelo da memória autobiográfica, quanto a construção dos personagens, do espaço e do tempo, que passam a enfatizar os particulares em lugar dos universais da tradição clássica. Tais características técnicas do romance contribuem para a obtenção de um

¹⁰⁹ Para Ian Watt, o romance é uma forma literária nova, iniciada com Defoe, Richardson e Fielding, e que difere de forma substancial da prosa de ficção do passado, seja da Grécia, da Idade Média ou da França do século XVII. Na sua compreensão, isso se deve às condições favoráveis presentes na época de seu surgimento. (2010)

resultado perseguido de forma idêntica pelo romancista e pelo filósofo: “a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p.29). Nessa perspectiva, o romance adota uma visão circunstancial da vida e o método narrativo que ele utiliza para tal intento será denominado pelo autor de seu “realismo formal”.

Podemos afirmar, com base nisso, que o narrador realista é um narrador cartesiano. Temos, desse modo, na busca de um discurso coerente e continuado, o predomínio da objetividade e a eliminação de contradições a fim de alcançar a verossimilhança (GINZBURG, 2012). Para perseguir tal resultado, ou seja, a criação de um mundo ficcional autônomo, o escritor deve retirar do texto toda e qualquer marca de sua presença – o narrador do romance quer-se impessoal e objetivo diante da coisa narrada –, mesmo que depois se confesse como fez Flaubert: “*Madame Bovary, c’est moi*”.

Ao analisarmos as obras de Salim Miguel, percebemos que o autor afasta-se dessa convenção real-naturalista, persistente, segundo Flora Sussekind (2004) nas letras nacionais a partir da década de 1970, valendo-se, para isso, de duas tradições anteriores: uma intimista-existencial e outra oral-popular. Em ambos os resgates, é perceptível a crítica do escritor a um discurso unívoco, monológico, objetivo/impessoal, “dono da verdade”, que apenas contribui para a manutenção do *status quo*, bem como a sua opção irrestrita à experiência subjetiva do personagem, sem deixar, com isso, de problematizar as circunstâncias histórico-culturais, nas quais ele encontra-se imerso.

A voz submersa (1984), narrativa publicada durante a redemocratização do País e que toca em pontos importantes de nossa história, como a morte do estudante universitário Edson Luís e o enriquecimento ilícito de alguns setores ligados ao governo durante o período ditatorial, é um bom exemplo desse “caminho do meio” assumido por Salim. Há, como em grande parte das narrativas publicadas naquele momento, uma tentativa de refletir acerca dos problemas da sociedade brasileira – Edda Arzúa Ferreira em seu prefácio crítico chega a afirmar que o romance faz uma radiografia da nossa sociedade a partir de 1968, especialmente da classe média em ascensão –, no entanto, o foco central do livro será o pequeno mundo interior e conturbado de Dulce, personagem que após ser envolvida pela massa presente na “marcha dos cem mil”, espécie de epifenômeno que a desperta do torpor cotidiano, busca resgatar a sua própria voz, uma voz submersa pelo automatismo de uma vida sem sentido.

Aliado a isso, consideramos que o escritor catarinense, ao criar em grande parte de sua produção literária um espaço autoficcional próprio, o qual transgride o distanciamento entre autor-narrador-personagem (pacto romanesco) e o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), rompe com essa convenção mais enraizada do gênero romanesco, a poética realista do século XIX. Para tal, ele insere-se de forma figurada em seus textos, ao mesmo tempo em que marca certa distância em relação aquilo que escreve, problematizando, dessa forma, as fronteiras entre ficção e realidade.

3.1.3 O narrador jornalista

Além do surgimento do romance, a informação influenciou igualmente a narrativa. Para Walter Benjamin, a informação “é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise” (1994, p.202) neste último. Ela é mais ameaçadora, pois a 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.

Assim, na medida em que a informação já chega acompanhada de explicações, as quais interferem na possibilidade de o leitor interpretar livremente a história, a arte narrativa caracteriza-se por não prestar esclarecimentos sobre os fatos, abrindo espaço para reflexões e questionamentos. Por conta disso, ela não se esgota em um determinado tempo, pois continua a gerar novas experiências, as quais, ao serem compartilhadas de geração a geração, estabelecem o circuito da narração, transformando o ouvinte em narrador.

Para esclarecer o seu argumento, W. Benjamin recorre ao relato do rei egípcio Psammenit, quando este foi derrotado e condenado ao cativeiro pelo rei persa Cambises. Como forma de humilhação, Psammenit foi posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas e durante a procissão ele pôde ver a sua filha, reduzida à condição de criada, e o seu filho, caminhando em direção à morte. Ao ver as cenas, o rei egípcio permaneceu em silêncio e imóvel, porém, quando notou a presença, na fila dos prisioneiros, de um dos seus criados mais antigos, ele começou a golpear a cabeça com os punhos, demonstrando total desespero.

O real significado desse gesto do rei Psammenit ainda guarda as suas “forças germinadoras”, uma vez que, ainda hoje, é capaz de provocar espanto e reflexão, gerando

explicações as mais diversas. Essa história ilustra o que é a verdadeira narrativa, que mesmo depois de muito tempo ainda pode desenvolver-se e “frutificar”, diferente da informação, que somente tem valor enquanto é nova – vive, portanto, apenas no momento presente – e necessita encontrar explicações plausíveis para os acontecimentos que relata.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o filósofo destaca outro aspecto importante em relação à informação: o papel dos jornais no declínio da experiência e o seu progressivo atrofiamento. Como uma forma de comunicação, o interesse primordial da informação é tão somente transmitir os fatos tal como se deram, pinçando-os ou deslocando-os de sua real dimensão. Nesse processo, reduzem-se “as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência” (BENJAMIN, 1989, p.94), contribuindo para que as inquietações da vida interior adquiram um caráter estritamente privado. E reflete:

Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. (BENJAMIN, 1989, p.94-95).

A narrativa, ao contrário, compreendida como 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” (BENJAMIN, 1994, p.205). Podemos afirmar, com base nisso, que os vestígios do narrador tradicional impregnam de muitas formas o conteúdo narrado, diferente do jornalista que visa idealmente ser imparcial.

Silviano Santiago (2002) destaca que, na pós-modernidade (a qual podemos situar a partir da segunda metade do século XX), é precisamente essa forma de narrar, característica da era da informação, a mais valorizada pela ficção. Ele associa o narrador pós-moderno àquelas características identificadas por Walter Benjamin em relação ao narrar do jornalista, conferindo-lhe, ao invés da experiência do narrador tradicional, o gesto típico do *voyeur*:

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair-se a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p. 39).

Será esse movimento de rejeição e distanciamento do narrador o que o torna pós-moderno. Ele escreve não para transmitir um conhecimento tecido na substância viva da sua própria experiência, mas para informar algo acontecido a um outro. Neste sentido, o narrador pós-moderno transforma-se no “puro ficcionista”, isto é, aquele que:

[...] tem que dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato [...] [pois ele] sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem. (SANTIAGO, 2002, p.40).

Ele retira a matéria-prima das suas histórias a partir do que observa atentamente em um terceiro, alheio a sua própria existência: “a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador” (SANTIAGO, 2002, p.40). Apesar disso, para o crítico, não se pode dizer que, na ficção pós-moderna, inexistia a transmissão de uma “sabedoria”, porquanto, ainda que esta não provenha do narrador, podemos depreendê-la a partir da ação daquele que é observado, mas desprovido de palavra.¹¹⁰

De acordo com Hal Foster (2014), nesse discurso sobre o outro cultural e/ou social, sobressai-se a questão da distância correta entre o participante-observador e aquele que é observado, a fim de evitar tanto a desidentificação quanto a superidentificação. Contudo, como seria possível falar de distância correta quando o próprio sujeito que narra encontra-se imerso na mesma rede desumana que priva o outro de sua voz? Como não envolver-se com a história daquele que é observado quando as engrenagens autoritárias e violentas do poder instituído transformam a todos, os seus corpos e psiques especialmente? Conforme reflete o narrador de *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*:

DEFORMAÇÃO PROFISSIONAL. Eis uma expressão que te agrada e costumava repetir com frequência. Dizes: espécie de marca identificadora grudada às pessoas, nova pele sobre a pele original. [...] Agora, num ambiente restrito, tens todo o tempo para aquilatar a validade do que afirmas. A fim de confirmar tua tese, da qual por vezes tens dúvidas, ficas observando teus companheiros de cadeia. O tique de um, o cacoete de outro, a maneira típica de

¹¹⁰ Segundo Silvano Santiago, a perda do caráter utilitário e a subtração do bom conselho e da sabedoria, características do estágio atual da narrativa, não são para Benjamin sinais de um processo de decadência da arte de narrar, mas transformações concomitantes às mudanças das forças produtivas na modernidade. Nesse sentido, “não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje [...]. Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico –, e de dar conta do que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance –, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno.” (2002, p.40-41).

andar deste, o jeito de se pôr a espreita daquele, a fala compassada ou rápida [...]. Basta saber observar com percuciência uma pessoa, perscrutar sua psicologia, seus hábitos e costumes, modos de agir e reagir diante dos fatos [...]. Paras. Reconsideras. Começas a desmontar teu arcabouço, a te repetir-refutar-contestar, queres-não-queres atingir o cerne da questão: tu mesmo. Tua deformação profissional. Ontem e hoje. Antes da cadeia, durante, depois. Toda elucubração que armas e projetas são desculpas para aguentar a dura convivência com o momento extremo que atravessas. Que atravessaste. Tens que levá-lo em conta na tua análise. A excepcionalidade afeta a todos, influencia o comportamento geral dos que ali foram jogados. Sendo os mesmos são outros. (PANC, 1994, p.77-79)

Diante desse cenário, a voz enunciativa chega à conclusão que mais importante do que catalogar o outro ou ainda falar em nome dele seria “deixá-lo se expressar explicando as razões que o levaram a agir desta ou daquela maneira” (PANC, 1994, p.71), ou ainda, ao invés de projetar os demais presos “de fora”, melhor seria mostrá-los em toda a sua complexidade, os seus medos e angústias, sonhos e esperanças. Essa atitude ética, comunicada pela voz do narrador, encontra-se igualmente expressa na forma narrativa, como veremos no subcapítulo dedicado à análise do livro. Essa constatação permite-nos inferir certa posição axiológica do autor-criador no que tange à importância dada à experiência subjetiva de cada um, mesmo quando ela encontra-se oculta pelo discurso hegemônico.

3.1.4 O autor como produtor

Essa problemática da narração, que envolve o declínio da experiência e o fim da narrativa tradicional, é um fenômeno que preocupou Benjamin desde os seus primeiros trabalhos e faz “parte [...] de sua reflexão sobre as transformações estéticas que chegam à maturação no início do século XX e subvertem a produção cultural, artística e política” (GAGNEBIN, 2007, p.55), concentrando em si os paradoxos da modernidade.

O autor associa essas mudanças na produção e na compreensão artísticas a profundas alterações da percepção coletiva e individual. Esses aspectos devem ser ressaltados, pois excluem os argumentos moralizantes tão frequentes em relação à obra do autor alemão e “que nos chamam a voltar para uma comunidade perdida, a reencontrar um enraizamento secular” (GAGNEBIN, 2007, p.55), quando, na verdade, esses câmbios são percebidos como inevitáveis.

Tal associação apressada, conforme esclarece Jaime Ginzburg (2012), ocorre porque geralmente o ensaio sobre o narrador é lido sem que, em contraponto, realize-se a leitura de Nikolai Leskov, isto é, sem que se percebam como aparecem os traços da

tradição oral em suas histórias. Neste sentido, para o crítico, o que o texto realmente discute é a relação intrínseca entre modos de narrar e configurações sociais:

A imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar, segundo a perspectiva de Benjamin. E a afirmação de um modo de construir narrativas, o gênero romance, é elaborada nas páginas finais [do ensaio]. (GINZBURG, 2012, p.203).

Tal relação permite-nos afirmar que, para Walter Benjamin, o contexto sociocultural do autor empírico impregna de muitas formas o seu modo de narrar, não estando ele, como “gênio criador” e/ou “artista singular”, livre das injunções do seu tempo e lugar históricos. De modo semelhante, a obra artística não se constitui em puro objeto estético, sem referências a quaisquer outros valores externos: a realidade ou o próprio autor. Com base nisso, relacionamos o período de “triunfo da modernidade” (TOURAINÉ, 1998) com a posição do narrador romancista e, da mesma maneira, o período de crise da modernidade/pós-modernidade¹¹¹ com a posição assumida pelo narrador jornalista.

A primeira relação funda-se na ideia de um “projeto da modernidade” como criação de uma sociedade racional, que prometia a libertação de todas as formas de opressão e das irracionalidades da religião e do mito, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana, ou seja, uma sociedade que, agindo segundo leis racionais, avançaria em direção à abundância, à liberdade e à felicidade. Por isso, não se estranha que o romance burguês valorize de forma acentuada a visão perspectivica do narrador e a estrutura linear e coerente dos fatos, eliminando qualquer forma de contradição que possa por em suspeição o relato.

Contudo, se “o romance foi a forma literária específica da era burguesa” e em seu princípio já se encontrava a ambição de “dominar artisticamente a mera existência” (ADORNO, 2003, p.55) por meio da sugestão do real; na contemporaneidade, ante o horror de catástrofes históricas e a crise do projeto moderno, esse procedimento tornou-se questionável. Sendo assim, diante de um mundo caótico, “com todos os valores em

¹¹¹ No que tange aos conceitos de modernidade e pós-modernidade gostaríamos de frisar que, ainda que seja indispensável realizar a crítica do paradigma moderno e de seu modelo de racionalidade dicotômico e excludente, não vislumbramos que a recusa total de seus valores – como os de liberdade, igualdade e solidariedade – empreendida pelo conceito de pós-moderno leve à superação desse paradigma. Assim, além das dificuldades comumente levantadas em relação ao termo, como o fato de ele pressupor um estágio posterior à modernidade após esta ter seguido todo o seu curso, o conceito de pós-modernidade aponta demasiado para a descrição que a modernidade ocidental faz de si mesma, o que, de acordo com Boaventura de Souza Santos (2008), poderia ocultar a descrição que dela fizeram os que sofreram a exclusão/violência com que a lógica moderna/colonial lhes foi imposta.

transição e por isso incoerentes” (ROSENFELD, 1996, p.86), não é mais possível acreditar ingenuamente numa posição divina do indivíduo, como se, a partir de uma consciência, fosse possível reproduzir a realidade.¹¹²

Já a segunda relação funda-se na convicção, por parte de alguns críticos,¹¹³ que o projeto do Iluminismo falhou irremediavelmente, principalmente ante o horror de duas guerras mundiais, da ascensão da violência e da militarização em países da América Latina, África e Oriente Médio, e da ameaça de novas catástrofes nucleares com o acirramento da Guerra Fria na segunda metade do século XX. Desse modo, por trás da ideia de uma sociedade racional, que deveria levar à emancipação humana, reside um sistema de dominação e opressão mais abusivo que aquele empreendido pelos governos absolutistas e pela Igreja Católica durante a Idade Média.

Por conta disso, os críticos pós-modernistas opõem-se à crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional da sociedade, na padronização do conhecimento e da produção, enfatizando a necessidade de libertarmo-nos dessa lógica dominadora e totalizante. Rejeição do mundo moderno bastante perceptível na atitude assumida pelo narrador jornalista, o qual pretende extrair-se completamente da ação narrada, transmitindo os fatos como alguém que os assiste de fora.¹¹⁴ Nesse caso, ainda que haja uma espécie de “retorno do real” (FOSTER, 2014), esse ocorre apenas como simulacro, persistindo a ruptura entre o artista e o mundo.

Essa atitude assumida pelo narrador pós-moderno, mais do que problematizar o distanciamento estético arte-mundo, alude à impossibilidade mesma de qualquer encontro do indivíduo moderno, isolado e desorientado, com o Outro, seja ele social ou cultural. Isso porque a partilha da experiência entre o narrador que observa e o personagem que realiza a

¹¹² Anatol Rosenfeld afirma que “uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exige adaptações estéticas” (1996, p.86), dentre as quais se destacam: a perda da perspectiva na pintura e, de forma correspondente, o processo de desrealização na literatura.

¹¹³ O conceito de pós-modernidade não é unânime entre os críticos da modernidade, uma vez que alguns sustentam a ideia de que esta última pode e deve ser defendida e ampliada (HABERMAS apud TOURAINE, 1994) ou redefinida a partir de uma nova relação entre razão e sujeito (TOURAINE, 1994), bem como talvez nós nunca tenhamos sido realmente modernos (LATOURE, 2013). De modo geral, o termo “pós” é bastante criticado por conta do sentido ao qual ele remete: superação de um período ou estágio, no caso a modernidade. O que, curiosamente, postula uma dificuldade ainda mais séria, o fato de recorrer a uma definição histórica para denominar um movimento cultural que procura romper com o historicismo.

¹¹⁴ Conforme esclarece Alan Touraine (1998), a vida intelectual e a vida social separaram-se em meados do século XX. Essa situação fez com que os intelectuais se fechassem em uma crítica global da modernidade que os levou a um radicalismo extremo e a uma marginalidade crescente. Para o sociólogo, tal retraimento somente pode ser explicado pela identificação completa desse sujeito social com a imagem racionalista, iluminista da modernidade, decomposta juntamente com a sua própria autoimagem.

ação não se efetua de modo recíproco, o que pode resultar em uma representação redutora, idealista ou ainda ilegítima.

Contra essas duas maneiras, aparentemente opostas, de narrar – do escritor burguês e do escritor progressista informativo – Benjamin volta-se em sua conferência “O autor como produtor”. Para o pensador, ambos os escritores defrontam-se com o problema da autonomia artística (liberdade para escrever e criticar o que quiser), uma vez que “a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1994, p.120). Contudo, se o escritor burguês não reconhece essa alternativa, pois trabalha a serviço de certos interesses de classe; o escritor progressista, que a conhece, deve colocar-se ao lado do proletariado como produtor, isto é, como intelectual que ocupa uma posição no processo produtivo e não apenas alguém solidário ao nível de suas opiniões e convicções. Desse modo, se o escritor progressista quiser “alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo” (BENJAMIN, 1994, p.123), ele não deve somente assumir uma “tendência” correta – atitude que poderia levá-lo a um mecenato ideológico, o qual vê o trabalhador como outro passivo –, mas assumir um comportamento reflexivo sobre a sua própria posição no processo produtivo, visando, em última instância, modificá-lo.

A partir dessa leitura da obra literária e sobre como ela situa-se *dentro* das relações de produção da época é que Benjamin repensa a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual. Para tal, ele parte de uma situação concreta, o escritor russo Sergei Tretiakov, descrito como um escritor operativo em oposição ao escritor informativo. Esse escritor é definido pelo filósofo como “o exemplo mais tangível da interdependência funcional que existe sempre entre a tendência política correta e a técnica literária progressista”, pois a sua missão “não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo” (BENJAMIN, 1994, p.123).

Hal Foster (2014) adverte que, na arte contemporânea de esquerda, esse paradigma do autor como produtor ganhou outras feições: “o artista como etnógrafo”. Nesse novo paradigma, ainda que o objeto da contestação seja o mesmo, a instituição de arte capitalista-burguesa e suas definições excludentes de arte e artista, o sujeito da associação mudou, pois, agora, o artista luta em prol do outro cultural ou étnico. Em síntese, o sujeito deixa de ser definido em termos de relações econômicas para sê-lo em termos de identidade cultural.

Persistem, nesse paradigma do etnógrafo, alguns pressupostos do paradigma do produtor, como o de que o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística. Todavia, nele processaram-se também algumas mudanças importantes, provenientes de uma virada nos estudos antropológicos em fins do século XX que culminará no “retorno do

autor”, ou seja, da importância conferida à subjetividade daquele que escreve no processo de pesquisa. Para Diana Kingler, “a questão não é menor, pois implica o reconhecimento de que, na antropologia, não se trata do ‘mundo dos outros’ mas do mundo ‘entre nós e os outros’.” (2006, p.85).

Logo, independente dos postulados políticos propostos pelo filósofo alemão e pelo paradigma do etnógrafo no que tange a ideia de um artista engajado, o que nos interessa reter é o processo de auto-reflexividade do escritor em relação ao contexto sócio-histórico no qual se encontra, ao lugar que ocupa na sociedade e, principalmente, em relação ao seu trabalho com as palavras, com a técnica artística. Dessa maneira, diante dos riscos de desidentificação ou de superidentificação redutora do outro representado, uma solução, esboçada por Hal Foster, talvez seja a criação de uma “obra paraláctica, que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro. Essa seria uma maneira de negociar o status contraditório da alteridade como dada e construída, real e fantasmática” (2014, p.185).

Tais considerações levaram-nos a pensar sobre a problemática da narração na modernidade não apenas em termos de perda, mas também de possibilidade e de necessidade de outra escritura da história, o que, invariavelmente, remete à emergência de um novo narrador ou de uma nova relação entre autor e narrador. Essa nova relação, em nosso entendimento, articula-se na produção ficcional de Salim Miguel em torno da construção de um “espaço autoficcional”, no qual a figura do colecionador ganha destacada relevância. Isso porque o escritor imprime em suas narrativas as marcas pessoais de seu trabalho infinito de colecionar histórias próprias e alheias, o que possibilita identificar a sua presença no texto e, ao mesmo tempo, transforma-o em componente da obra.

3.2 O COLECIONADOR DE HISTÓRIAS NA OBRA DE SALIM MIGUEL

A modernidade configura-se, para Benjamin, como um tempo de ruínas, mas também de possibilidades. De um lado, destruição da experiência compartilhada, terreno em que se assenta a tradição e o despontar de um homem solitário e isolado em sua vivência individual. De outro, em meio aos destroços da história, fundamentada em uma falsa ideia de progresso material e científico, permanece o desejo latente de libertação de todas as opressões e a utopia de um mundo mais justo e igualitário.

Diante desse mundo caótico e fragmentado, em que não existe somente uma verdade unilinear sobre as coisas, mas várias versões do que possa ser a realidade, o

artista moderno vive um impasse: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.56). Ou, expresso de outro modo, a impossibilidade de apreender esse mundo cambiante em um relato coerente, ao mesmo tempo em que a forma romance exige a construção de um enredo, cujos elementos sucedem-se no tempo de modo causal. Para Adorno, portanto, a linguagem limita o processo de emancipação do romance em relação ao seu objeto, o que leva o artista moderno à angústia da incomunicação e ao silêncio: “pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p.56).

Nesse contexto, em que, como diria o poeta, o mundo mudou e é impossível pará-lo, resta ao indivíduo sujeitar-se às forças do “progresso” ou, como defende Walter Benjamin, pensar em instrumentos para uma política verdadeiramente “materialista”, que “escove a história a contrapelo”, bem como uma arte que nos aproxime de uma verdade possível (ainda que transitória), fruto de nossas relações humanas. Destarte, o ensaio sobre *O narrador*, antes de ser uma reflexão sobre a morte do ato de narrar:

[...] é uma tentativa de pensar juntos, de um lado a degradação da experiência [coletiva] e o fim das narrativas tradicionais, de outro a possibilidade de uma forma narrativa diferente das baseadas na prioridade da *Erlebnis*,¹¹⁵ qual o romance clássico que consagra a solidão do autor, do herói e do leitor, ou qual a informação jornalística, falsamente coletiva, que reduz as longínquas distâncias temporais e espaciais à exiguidade da “novidade” (GAGNEBIN, 2007, p.62).

Mas qual deveria ser a atitude desse novo narrador diante daquilo que tem para contar? Sobre isso, Benjamin não nos esclarece de modo claro, visto que o horizonte de possibilidades e concretizações em diferentes formas artísticas é bastante vasto. Mesmo assim, podemos deduzir que ela pressupõe invariavelmente um pensamento não indiferente, um pensamento ético. Posição defendida igualmente por Mikhail Bakhtin ao abordar o conceito de ato humano (em especial, o ato estético) como algo “concretamente em realização” – inserido no mundo vivido e de caráter inacabável –, praticado de forma intencional por um sujeito definido, isto é, por um agente participante com responsabilidade pelo seu dizer e também responsivo ao outro (BAKHTIN, 2006; BRAIT *et al*, 2014a).

¹¹⁵ A *Erlebnis*, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (In: BENJAMIN, 1994), é uma 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 e sem experiências significativas e possíveis de serem transmitidas.

Com base nesse postulado, inferimos algumas hipóteses sobre o modo como o mundo dado e o mundo representado são articulados pelo autor-criador ou pelo seu correlato benjaminiano, o narrador, na produção ficcional de Salim Miguel. Em resumo, de qual posição estético-formal a experiência sensível é apreendida e reelaborada de forma concreta no plano da obra?

Nossa primeira hipótese funda-se na concepção benjaminiana de história como um tempo saturado de “agoras”, ou seja, um tempo histórico apreendido em termos de intensidade e não de causalidade, como supõe a ideia de cronologia. Interrupção do tempo infinito e indefinido da modernidade que objetiva questionar a continuidade histórica e possibilitar que o passado, recalçado e esquecido, seja (re)apropriado no presente.

Assim, por meio da rememoração, um fato passado pode ser retomado no momento atual e ser restaurado. Contudo, como o vivido não volta na sua integridade primeira, a restauração pressupõe também a mediação e a reflexão por parte do sujeito que rememora. Trata-se de nova ligação entre distintas temporalidades que forma uma espécie de constelação saturada de tensões e aproxima-se da tarefa do colecionador, daquele capaz de ressignificar os objetos da sua coleção ao retirá-los de seu contexto original e organizá-los em uma nova configuração totalmente particular, como salienta Gagnebin:

A história repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador [...], do que àquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado. (2007, p.09-10).

O narrador-colecionador propõe, desse modo, uma nova ordem aos fatos, em contraponto ao encadeamento lógico e racional característico da sociedade moderna. Esse sistema classificatório próprio adquire ares de arbitrariedade e inacabamento, pois à medida que são incorporadas novas peças à coleção – a qual nunca se completa definitivamente –, o colecionador deve rearranjar o conjunto, estabelecendo novos espaços e relações entre os seus objetos.

Tal como se verifica no conjunto da obra de Salim Miguel, cujas personagens, histórias, recordações e citações são alocadas e realocadas constantemente, transitando de uma narrativa para outra, sem qualquer nexos causal e/ou temporal. Por conta disso, um conto como “A cigana” aparece tanto isoladamente em uma coletânea composta por textos de vários autores, *Os dez mandamentos*, como é reutilizado, posteriormente, nos livros *Onze de Biguaçu mais um* e *O sabor da fome*, adquirindo, em cada um desses espaços, um sentido

novo ao relacionar-se de forma criativa com as demais narrativas. Da mesma forma, personagens como Ti Adão, Yussef Miguel, Seu João Dedinho, João Mendes e outros parecem fazer parte de um universo ficcional todo particular do escritor, figurando já em contos da série *Alguma gente*, de 1953, até livros como *Reinvenção da infância*, de 2011.

Nossa segunda hipótese de leitura baseia-se na concepção de que o discurso desse narrador-colecionador é profundamente descentrado, pois se articula ao redor de dois tempos-espacos contraditórios: o lá e o aqui, o passado e o presente, o arcaico e o moderno. Esse deslocamento duplica o seu território de fala, resultando em um discurso “não-dialético” ou “contrapontisticamente” situado.¹¹⁶ Nessa dialética sem síntese possível, ecoam ecos dispersos, “vozes múltiples de las muchas memorias que se niegan al olvido” (CORNEJO POLAR, 1996, p.843),¹¹⁷ os quais nos remetem à natureza dialógica das narrativas do escritor.

Conforme afirma Mikhail Bakhtin (2013, p.294), “[...] a expressividade discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros”, portanto, todo discurso (inclusive, as obras literárias criadas) é pleno de palavras alheias em um grau variado de alteridade e assimilação. Alternância de vozes expressa tanto no conteúdo quanto na forma artística, a qual revela uma determinada posição assumida pelo autor-criador, condicionada, obviamente, pela sua existência social.

Essa passagem do monologismo – cujo centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista tudo coisifica, pois tudo é seu objeto mudo – para o dialogismo, equivale a uma mudança conceptual na forma mesma de apreender o homem, que requer uma nova posição de quem narra, transformando-o em um articulador de saberes entre o eu e o nós, ou ainda um mediador de vozes próprias e de *outrem*. Por conseguinte, se o homem não é um objeto silencioso, mas um sujeito dotado de autoconsciência e investido dos mesmos direitos de expressão do narrador, então, o enfoque deve ser outro: dialógico, a partir de um processo de comunicação interativa.

Todavia, é preciso ultrapassar o limite da simples constatação dessa pluralidade discursiva e analisar a fundo as relações de forças desiguais que a produzem e atravessam.

¹¹⁶ Partimos das considerações de Antonio Cornejo Polar (1996) e de Edward Said (2003) sobre o sujeito que emigra e o seu discurso a fim de pensar essa duplicação do território de fala. Para Cornejo Polar, o discurso migrante é essencialmente descentrado, uma vez que construído em torno de pontos vários e assimétricos, de alguma maneira incompatíveis e contraditórios de uma forma não-dialética. De modo semelhante, Said observa que a ótica do imigrante é contrapontística, pois, se a maioria das pessoas é consciente de apenas uma cultura, de um ambiente e de um lar, o exilado e, por extensão, o estrangeiro, é consciente de, pelo menos, duas.

¹¹⁷ Tradução nossa: “vozes múltiplas das muitas memórias que se negam ao esquecimento”.

Neste sentido, importa destacar que, de acordo com o teórico russo, se, por um lado, o sistema capitalista coisifica os indivíduos, por outro, ele provoca uma ampla estratificação social e o maior número de conflitos na história de nossa sociedade. Surgem, frente a esse cenário, vozes e consciências que resistem à homogeneização e à redução impostas pela modernidade, fato que possibilita o despontar do romance polifônico:

De fato, o romance polifônico só pôde realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. (BAKHTIN, 2013, p.21).

Tal formação social, marcada pela pluralidade e pela convivência conflitiva de matrizes culturais distintas, é encontrada igualmente em nosso País, ainda que por motivos diferentes: decorrentes do processo colonizador, escravocrata e da vinda de diferentes grupos de imigrantes, estes últimos principalmente em atendimento a uma política de eugenia da população brasileira. O resultado desse choque cultural – marcado por uma relação de dominação e dependência – não poderia ser outro, a constituição de uma realidade social profundamente dividida e fragmentada, que se contrapõe à imagem moderna de nação como algo uno e homogêneo.

Reconhecer essa heterogeneidade básica de nossa sociedade implica olhar para o Outro (para a nossa alteridade essencial) e reconhecê-lo como o não-eu, ao mesmo tempo em que percebemos nessa relação aquilo que nos falta. Isso porque o Outro possui um excedente de visão sobre mim que eu próprio não tenho, assim como eu possuo uma visão a respeito dele que o completa. Obviamente, assumir essa relação dialógica não significa imaginá-la sempre harmoniosa ou desprovida de conflitos, pelo contrário, significa perceber as diferenças sem o intuito de homogeneizá-las ou ocultar as tensões oriundas desse contato. Para isso, conforme esclarece o crítico peruano Antonio Cornejo Polar, é necessário reivindicar o conhecimento histórico como correlato que integra a nossa heterogeneidade cultural em uma totalidade contraditória, ou seja, é necessário reconhecer o processo desigual no qual se desenvolveu nossa sociedade e partir, em cada caso concreto, desse conhecimento para “examinar lo que en el fondo es decisivo: la reproducción [...] literaria de los conflictos y

contradicciones que tejen la historia global de nuestra sociedad” (CORNEJO POLAR, 1982, p.50).¹¹⁸

3.2.1 O olhar descentrado do imigrante

A partir da compreensão que a produção cultural não está jamais desarticulada da base material na qual se funda, faz-se necessário refletir criticamente sobre a relação problemática entre a obra artística e o momento de sua produção. No caso desse trabalho, isso implica voltar-se de modo crítico para a modernidade (tal como ela instala-se no Brasil, de modo desigual, periférico e excludente), bem como para o difícil processo de modernização do país e de suas diferentes regiões. Assim, apesar da perspectiva entusiástica de Sílvio Romero em relação ao futuro da nação, destacando o fato do Brasil ser um país moderno e fatalmente democrático por ter nascido nos tempos das grandes navegações e das grandes descobertas, a bem da verdade, a nossa participação no projeto moderno sempre foi marcado por uma estrutura de dominação econômica, política e cultural estabelecida pelo processo colonizador e o seu *modus operandi*.

Ao refletirmos sobre a produção narrativa de Salim Miguel e o momento de sua produção, torna-se imprescindível reafirmar, em primeiro lugar, a estreita relação do escritor com a tradição oral, árabe e popular, expressa nas constantes referências às personagens de Yussef Miguel e Ti Adão e na utilização de procedimentos formais que buscam reproduzir alguns de seus traços estilísticos. Tradição que não se esgota com a emergência da cultura moderna, antes se transforma. Enrique Dussel (2016) argumenta que essa tradição provém de culturas pré-modernas – oriental, africana, ameríndia –, as quais durante séculos foram negadas, ignoradas, desprezadas, mas não completamente extintas, pois resistiram, muitas vezes em silêncio, ao processo aculturador. Obviamente, nesse percurso, elas passaram por processos de transculturação,¹¹⁹ os quais não nos permitem afirmar que sejam completamente

¹¹⁸ Tradução nossa: “examinar o que, no fundo, é decisivo: a reprodução [...] literária dos conflitos e contradições que tecem a história global de nossa sociedade”.

¹¹⁹ O termo “transculturação” foi proposto pela primeira vez em 1940, por Fernando Ortiz, em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Nesse trabalho analítico, Ortiz propõe um novo vocábulo que expresse melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, considerando o fato da história de Cuba constituir-se do encontro conflitivo e permanente de diferentes povos, culturas e economias. Em síntese, uma palavra que considere a dinâmica de resistência dos grupos dominados e, não apenas, perceba esse contato como adesão passiva a uma cultura dominante (aculturação). Em 1971, Ángel Rama, em artigo intitulado “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, assume o conceito de transculturação e transpõe-o aos estudos literários em América Latina. (REIS, 2010).

originais, não contaminadas. Contudo, tampouco podemos relacionar a emergência atual dessas alteridades silenciadas com a pós-modernidade, pois elas são anteriores e também contemporâneas à própria modernidade.

Outras duas variantes desse sistema que devem ser considerados são: primeiro, o momento histórico vivido na Santa Catarina de fins da década de 1940, quando o escritor começou a publicar os seus primeiros trabalhos; segundo, o início do lento processo de redemocratização do Brasil, quando o escritor publicou *A morte do tenente e outras mortes* (1979), livro que definitivamente marcou o seu retorno à cena literária brasileira.

O primeiro momento é, conforme destaca Garcia Junior, um período em que “novas sociabilidades modernas, novos investimentos culturais começam a configurar novos espaços políticos, novos sujeitos, novas escritas e dramaturgias, prontas para serem exercitadas”, ou seja, um momento “onde as mudanças projetadas passam a apresentar consequências diretas sobre a vida das pessoas” (2008, p.08), o que, naturalmente, promove uma série de entrechoques e conflitos. Já o segundo momento é um período de esvaziamento do poder dos militares e de transição lenta para a democracia. Nesse processo, alguns fatos importantes merecem ser recordados: a revogação dos Atos Institucionais, o retorno do pluripartidarismo, o movimento pela anistia ampla, geral e irrestrita, as grandes greves dos metalúrgicos no ABC paulista e de outras categorias de trabalhadores, a gestação do Movimento dos Sem Terra, do Partido dos Trabalhadores, da Central Única dos Trabalhadores e de outros sindicatos funcionais e, por fim, o Movimento pelas Diretas Já. Um novo cenário, de inspiração democrática, esboçava-se para o Brasil, apesar de persistirem ainda entraves e dificuldades para a sua plena concretização. No entanto, de forma paralela e contraditória, ambos os períodos são também momentos de crise, de término das utopias revolucionárias e do otimismo nos ideais emancipatórios do projeto moderno.

A produção ficcional de Salim Miguel situa-se em meio a essas tensões. De um lado, tanto o desejo de mudança social, articulado ao lento processo de modernização e democratização vivido no País, aliado ao esforço político de nos inserirmos ao sistema econômico mundial (desenvolvimento da indústria e urbanização das capitais); quanto de mudança estética, sintetizado nos princípios defendidos pelo Grupo Sul, tais como livre manifestação individual, liberdade de criação e interpretação da realidade, oposição ao academicismo e ao convencionalismo tradicionalista. De outro, o receio em relação ao futuro da humanidade e da arte, totalmente esvaziadas de valores ante a extrema coisificação do homem e a materialização da vida social; e da própria nação, cujo crescente processo de

modernização sociocultural conduzia à exclusão e/ou ao isolamento daqueles que não se encaixavam nesse ambiente aparentemente homogêneo.

Essa experiência poderia levar o escritor moderno, como destaca Theodor Adorno (2003), ao silêncio e à incomunicação frente ao temor de uma vida conhecida que se desintegra e ao desencanto com aquela que se afigura, mas, no caso de Salim Miguel, parece impelir o artista a repensar a sua própria prática e procurar novas soluções estéticas para os impasses que lhe desorientam e angustiam. Ele parece ter encontrado essas soluções ao voltar-se criticamente para a sua própria condição de sujeito duplamente descentrado: estrangeiro vindo de um lugar situado nas fronteiras da modernidade – como aponta Edward Said (2007), o Oriente é uma das mais profundas e recorrentes imagens da alteridade Ocidental, o seu oposto cultural – para outro lugar igualmente periférico.

Nas palavras de Hélio Pólvara, 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” (2001, p.109). Dessa forma, por meio de uma ótica migrante – que oscila entre o lá, da terra de origem, do passado e da tradição dos contadores de histórias, e o aqui, da terra de destino, do presente e da escrita literária notadamente moderna – uma multiplicidade de geografias, histórias e experiências sensíveis podem ser apreendidas e reelaboradas pelo autor-criador no espaço-texto da obra. Isso lhe permite, por exemplo, aproximar e inferir semelhanças entre Líbano e Brasil, como nesses fragmentos do capítulo “O Bugre e o Turco”, presente em *Reinvenção da infância*:

O encontro daqueles dois meninos, quase da mesma idade, sete anos, tão distantes um do outro, e mal sabiam algumas palavras de português, embora um se expressasse em tupi-guarani e o outro em árabe. Ainda assim logo... [...] Talvez uma semana depois, os dois fazendo o mesmo trajeto, quase se esbarraram, riram, entenderam-se através de sinais, um mexer de dedos, um abanar a cabeça ou piscar de olhos, andaram até o riacho que corria nos fundos da casa de dona Joaquina, sentaram pés na água que deslizava calma e mansa, peixinhos brincavam no fundo, não se disseram mas pensaram por que os peixinhos são carregados pela água; no dia seguinte foi a vez de subirem o morrinho, escorregarem até uma goiabeira, o bugre (assim passou a ser chamado), subiu rápido ficou acenando para que o turco (que dali para diante não seria mais árabe ou libanês) também subisse [...].(RI, 2011, p.14-15).

Há, portanto, por meio do uso de sinais de pontuação e de certa imprecisão da linguagem, a indicação de uma zona de contato, um espaço em que povos geográfica e historicamente distantes podem encontrar-se e estabelecer relações mais solidárias, sem anular ou inferiorizar a cultura do outro. Contudo, visto que, na maior parte das vezes, esse contato

implica condições desiguais entre o artista e o sujeito representado, o outro cultural e/ou socialmente diferente, interessa perceber que, no capítulo citado, o encontro entre o bugre e o turco dá-se em meio à espontaneidade das brincadeiras infantis. É nesse lugar que as duas crianças, mesmo em silêncio, conseguem esquivar-se dos problemas do mundo real e entenderem-se mutuamente, tanto que as ações dos dois personagens prescindem de qualquer reflexão social mais detida acerca da diferença cultural entre eles, ficando a cargo do narrador e mais adiante do personagem do pai, Yussef Miguel, o papel de meditar sobre o assunto.

Mesmo assim, paira sempre, nas representações desse outro, o indiozinho Firmino, um “interdito”, uma impossibilidade de “tradução” do seu mundo por parte do narrador adulto, o qual, mesmo possuindo o desejo de partilhar aquela experiência, sabe-se incapaz de realizar tal ato. Esse impasse resulta no silêncio, na indeterminação da linguagem, na incomunicabilidade proveniente do choque cultural e da resistência ao desvelamento. Conforme sugere a descrição do personagem no conto “Outubro, 1930”: “Dez anos ou pouco mais, Firmino tem a pele acobreada, um rosto talhado a canivete, é arisco, caladão, desconfiado. Agarra-se à mão de Chico Setúbal, que o traz de propósito para que ele vá se acostumando com os brancos. **Mas Firmino não quer.**” (MTOM, 1979, p.132, grifo nosso).

Essas contradições do processo modernizador, os seus entrecosques e os seus movimentos de resistência em reação à imposição de um único modo de vida são aspectos que gostaríamos de ressaltar nas narrativas de Salim Miguel. Isso porque, ao valorizá-los, parecemos que o escritor não se volta exclusivamente para o passado com o intento de afirmar, de modo essencialista, a sua própria identidade cultural, nem tampouco nega peremptoriamente a modernidade e o seu apelo transformador, recaindo, dessa maneira, em um irracionalismo niilista que não vê nenhuma saída. Ao contrário, as mudanças na produção e na compreensão artísticas impostas pela modernidade são percebidas como inevitáveis, ainda que, em muitas situações, devastadoras. Tal constatação pode ser vislumbrada no conto “O gramofone” pela voz do narrador, ao declarar que a morte do tenente francês não significava necessariamente o retorno da antiga ordem social àquela comunidade distante do Líbano, como ela encontrava-se antes do irromper da primeira grande guerra:

Então o todo-poderoso tenente está mal. Ao redor dele, impotentes, a mulher, os filhos – a guerra. A guerra impotente. Perto dele, mudo, o gramofone. Sem o gramofone do tenente, sem a tutela do tenente, o que seria da vila, o que seria de nós? Voltaríamos a ser livres, certo, donos de nossos narizes. Mas o tenente, como tudo o que ele significava, passara a fazer parte da vila, da vida da vila, componente novo, elemento desagregador. De nada adiantaria ir-se embora. A imagem do que ele representava não sumiria com a desapareção física do tenente. Permaneceria

sempre, mais ativa até. Logo outro, e outro, e outro desabariam sobre nós. (MTOM, 1979, p.22-23).

O tenente e a sua morte significam uma série de símbolos mais ou menos obscuros, como afirma o autor (ASME, 2000), os quais nos interessa analisar. De forma paradoxal, essa figura sintetiza o temor (“o homem que controlava a vida e a morte”) e a fascinação (“o dono do gramofone”) que os habitantes da vila de Kfarssouroun sentem em decorrência do contato/choque com outra cultura, imposta, por consequência, do protetorado francês sobre o território da Grande Síria. A guerra, na condição de elemento desagregador, marca, neste sentido, o início de uma grande transformação social com a injeção de outro país, bem como de sua língua, cultura, sistema econômico e político:

Era o homem de outras terras, que dali se apossara com poderes absolutos, conhecedor dos lugares e gentes, tendo uma visão maior do mundo. Não pedia, mandava. Não perguntava, afirmava. [...] Não se sabia muito bem qual a verdadeira função do tenente ali, a honra de nossa vila em hospedá-lo. Chegou, a ninguém prestou contas, logo determinou medidas, expediu ordens, controlou entradas e saídas, o comer e o beber, a modesta produção agrícola. (MTOM, 1979, p.20).

Essa mudança, obviamente, não é percebida como benéfica por parte dos moradores do local, os quais passaram a ter as suas vidas controladas por um agente externo que impunha, pela força, o seu modo de governar, ainda que acenasse para a possibilidade de emancipação política da região. Essa constatação é reiterada em livros posteriores do autor, por exemplo, em *Onze de Biguaçu*, o narrador retoma os comentários coléricos e irônicos do Seu Zé Miguel sobre o assunto:

[...] o pai memória ativada, acrescentava, olhos fuzilando, voz alterada: fomos libertados da Turquia pelos bonzinhos dos ingleses e dos franceses. Para aduzir: tão bonzinhos que, para nos ajudar mais, passaram os ingleses a mandar na Síria e os franceses no Líbano. Isso se chamou protetorado. E vinham, como complemento, palavões em árabe, charmute por exemplo, que nunca traduziu, ou se traduziu foi sem a carga e a força do original. (OBMU, 1997, p.18).

Resta perguntar com base nisso: qual seria a lógica em relacionar tal episódio com o impasse envolvendo a participação do Brasil na Segunda Guerra, após o incidente envolvendo o naufrágio de navios na costa brasileira? Qual é o efeito produzido a partir da correlação entre a vinda do tenente e a dominação francesa em territórios antes governados pelo Império Turco-otomano com a própria história brasileira, como é indicado nesse fragmento: “Ouço vozes. Alguém entrou, me diz ‘seu’ Zé, a guerra está braba, mais navios foram afundados nas

costas brasileiras, Hitler quer mesmo dominar o mundo” e o protagonista questiona-se, totalmente imerso nas memórias do passado: “Hitler ou Kaiser?” (MTOM, 1979, p.25).

Na narrativa, não é expressa nenhuma relação causal entre tais fenômenos históricos a não ser o fato de que o velho imigrante libanês, que conta a história, participa de ambos e, ao fundo, repercute a mesma melodia musical emitida pelo gramofone do tenente. Essa melopeia persegue o narrador, o qual já não sabe se ela vem do sofisticado aparelho que ele mal divisa da sua meio-cegueira ou se a recupera de um mundo extinto. Portanto, o seu discurso articula-se em torno de dois tempos-espacos distintos e distantes – o passado e o presente, o lá (Líbano) e o aqui (Brasil) –, relacionados entre si pela melodia fascinante que sai de um misterioso aparelho e embala a todos: “nos transportando para lugares estranhos, aventuras, emoção reprimida e renovada” (MTOM, 1979, p.20).

Independente da qualidade sonora do aparelho, o som é o mesmo, idêntico, assim como é idêntico o discurso dos grupos dominantes em todo o globo (“o gramofone com sua melopeia que envolvia o mundo”), ainda que, com suas variantes temporais: civiliza-te, desenvolve-te, industrializa-te, democratiza-te, moderniza-te. Relação simbólica que apresenta, em nossa opinião, certa problematização da ideia mesma de mudança histórica e da percepção de que ela impele-nos linearmente para um futuro mais promissor, visto que os dois episódios representam momentos decisivos na história de seus respectivos espaços de concretização: no caso do Líbano, a sua inserção ao projeto civilizatório moderno, imposto por outra nação; já, no caso do Brasil, o debate em torno do seu lento processo de democratização e desenvolvimento industrial, aliado às tensões envolvendo certa simpatia de Getúlio Vargas com a ideologia nazifascista e, contraditoriamente, a sua aliança com os países do bloco aliado. Em suma, a escolha de tais acontecimentos históricos não nos parece fortuita, muito menos a sua associação e a forma como são narrados, pois, a partir delas, é possível perceber como as relações assimétricas de poder estabelecem-se ao longo da história mundial e como elas afetam a vida de pessoas comuns. Conforme afirma Donald Schuler (1983, s/p): “Salim Miguel reduz os grandes acontecimentos nacionais e internacionais ao tamanho do homem anônimo, posto à margem da história, mas carregando o mundo nos ombros como qualquer dos figurões homenageados em palanques oficiais”.

Por conta disso, parece-nos instigante a maneira como o autor-criador enfatiza a perspectiva descentrada e contrapontística do imigrante acerca de fatos vividos na terra de origem e de chegada, relacionando-os em uma visão mais global (momentos de um mesmo sistema-mundo moderno/colonial), como também a ênfase dada às vozes silenciadas da comunidade, incorporadas ao discurso do narrador: “A gente ouvi-o referir-se a ela [...],

pensávamos o que fazer o que podemos fazer”; “Nós, jovens, nos apaixonamos pelo gramofone do tenente” (MTOM, 1979, p.20). Ou então reunidas de forma contrastiva: a voz da mulher do tenente e a mudez do gramofone; a voz da mãe chamando-o Yussef e as vozes dos amigos e dos filhos, no presente da enunciação, dizendo José; a voz confiante do jovem com 18 anos, em árabe, e a voz trêmula, em uma língua desconhecida, do velho de 78 anos, preso a uma cadeira.

Portanto, a inserção na narrativa dessas outras vozes – esquecidas pelo processo histórico em curso, mas que possuem como todos nós, sonhos, esperanças, desejos e decepções –, problematiza a retórica utilizada para legitimar uma práxis autoritária de dominação e/ou imposição de um determinado modo de vida: moderno, civilizado, desenvolvido. Sobressai-se, desse modo, outra percepção sobre a realidade circundante, uma realidade diversa, plural, heterogênea e, sobretudo, em contradição com o relato oficial. Avulta, igualmente, a sensação de viver em dois mundos simultaneamente, pois, nesses espaços de modernização periférica, o desenvolvimento socioeconômico desigual levou a sobreposição de tempos e estruturas históricas virtualmente distantes entre si, mas que, em realidade, convivem lado a lado: o moderno e o arcaico, o global e o local ou, como destaca Antonio Candido (2003) em relação ao Brasil, as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas do interior.

Perceber essas diferentes temporalidades em constante tensão em um mesmo espaço social permitiu-nos compreender de forma mais detalhada o papel do narrador na produção ficcional de Salim Miguel, enquanto articulador de saberes entre o eu e o nós, passado e presente, arcaico e moderno. Para tal, elegemos a figura do colecionador, daquele capaz de envolver-se afetivamente com algo alheio à sua própria experiência, isto é, com os objetos da sua coleção, colocando em cena resíduos, restos, de uma história que não é somente sua, mas também dos outros, sem hierarquizá-los. Não por acaso, essa é uma das figuras alegóricas utilizadas por Walter Benjamin para pensar o declínio da experiência na modernidade.

A partir dessa leitura, a figura do colecionador aproximar-se-ia, em nosso entendimento, ao conceito do filósofo Enrique Dussel de “transmordenidade”, no sentido de buscar estabelecer uma nova relação entre o caráter emancipador racional da modernidade e sua alteridade negada. O filósofo peruano argumenta que, diferente do postulado habermasiano de concretização do incompleto e inacabado projeto da modernidade, devemos enfrentar os seus problemas com uma multiplicidade de respostas críticas outras, provenientes de suas margens epistêmicas, ou seja, das culturas e lugares definidos como periféricos. Nesta perspectiva, o seu projeto transmoderno não se vincula nem à tradição (em uma afirmação

folclórica do passado) nem a uma crítica antimoderna ou pós-moderna (em uma negação total dos princípios modernos), uma vez que implica a necessidade de vislumbrar alternativas à modernidade, com o intuito de redefini-la em outros termos, mais solidários e co-participativos. Vislumbramos tal atitude na posição estético-formal assumida pelo narrador nas obras de Salim Miguel analisadas.

Assim, diante da dispersão desenfreada da modernidade e em contraponto à concepção de um único modelo de modernidade, essencialmente eurocêntrico, talvez só reste ao sujeito colecionar os fragmentos daquilo deixado de lado pela história totalizadora, realizando o árduo trabalho de estabelecer correspondências entre o antigo e o atual. Equilíbrio instável que não visa restaurar uma antiga ordem das coisas ou resolver os conflitos em uma síntese conciliadora, antes tão somente reconhecer a existência e a resistência dessas outras vozes residuais em meio à imposição de uma cultura dominante.

Obviamente, essa imagem não abarca de forma ampla a emergência desse novo narrador preconizado pelo filósofo alemão, mas nos permite pensar a produção narrativa de Salim Miguel como uma grande coleção de histórias próprias e alheias. Obra inacabada e inacabável que remete ao próprio processo de montagem labiríntica das peças de uma “coleção de cacos”, composta por fragmentos, histórias e personagens que se reconhecem, se cruzam e retornam invariavelmente ao mesmo espaço-texto.

3.2.2 Participe anônimo em seu “museu de sonhos”

A figura do colecionador inscreve-se na produção ficcional de Salim Miguel desde o seu primeiro livro de contos. Em “Velhice um” (VOC, 2004b), temos a presença do velho italiano Alexandre Galiani, colecionador de relógios, que apresenta ao narrador toda uma teoria sobre o tempo. Para o velho imigrante, o passado não existia realmente, pois “só em nós subsiste, mas, mesmo assim, transformado, e nós o podemos recriar a nosso bel prazer” (VOC, 2004b, p.64), aludindo, obviamente, ao conceito de tempo interior. Da mesma forma, para ele, o futuro não passaria de uma projeção do passado e do presente, sendo que cada um faz do presente o seu futuro: “Logo, futuro é presente, assim como presente é passado e só este existe.” (p.64). Interessante concepção temporal, que nega a própria ideia de tempo proposto pela modernidade – linear, causal, progressivo – e propõe uma espécie de “agoridade”. Aliado a isso, para a personagem, o tempo adquire contornos divinos, espécie de deus supremo que ele venerava através de sua coleção:

“Ah, o tempo que nos esmaga, que nos carrega!! Nós é que passamos, não ele, que é imutável. O tempo, deus soberano, só a ele se deve temer, senhor de todos nós’.” (VOC, 2004b, p.64).

O narrador escuta a teoria inicialmente descrente, pois colecionar relógios parecia-lhe não apenas inútil, como senil. Em sua opinião, cada peça da coleção era idêntica à outra, com pequenas variantes sonoras e cuja única finalidade era marcar a passagem do tempo. Não entendia porque o italiano despendia todo o seu dinheiro e o que lhe restava de vida naquela mania, a limpar-lhes, azeitar, aperfeiçoar, acariciar e falar, como quem fala a um antigo e fiel amigo.

A repetição, aspecto destacado na figura do colecionar proposta neste conto, adquire, nessa perspectiva, uma conotação positiva, pois ainda que as peças sejam aparentemente semelhantes, elas são únicas e individuais para quem sabe apreciá-las. Do mesmo modo, ao realizar uma analogia com a produção narrativa de Salim Miguel e o uso que o escritor faz dos mesmos personagens, imagens e construções textuais, podemos pensar que a repetição pode produzir diferença, conhecimento. Conforme destaca Kierkegaard, a repetição é uma expressão decisiva daquilo que os gregos chamavam recordação, na medida em que todo conhecer é um recordar: “Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante.” (2009, p.32). Em outras palavras, por meio da repetição/recordação é possível interligar dois momentos distantes no tempo e no espaço de forma não causal e/ou linear, o que, necessariamente, remete a uma concepção outra de história.

Aproximação entre colecionar e narrar que parece reforçada pela atitude do personagem perante os seus relógios. O velho Galiani, ao discorrer sobre a sua coleção, adquiria contornos outros, parecia metamorfosear-se diante do ouvinte que “enleado” naquele ambiente único e irreal, no qual contribuía o calor, o tic-tac dos relógios e o cheiro de velhice que emanava da casa e de seus moradores, escutava tudo fascinado. Compreendeu, então, que, para o italiano, os relógios possuíam algo de transcendental (como a própria criação artística), excedendo os limites da apreensão normal para adquirir vida própria, independente e maléfica. Isso porque eles faziam mais do que apenas marcar as horas, sendo os donos do homem: “São eles, portanto, nossos donos, que nos têm nas mãos, pois ninguém nega que nós somos meros prisioneiros do tempo” (VOC, 2004b, p.64).

Esse anseio do velho italiano contrapõe-se ao desejo de propriedade do acumulador, uma vez que os itens pertencentes a sua coleção são arrancados de seu contexto original para converterem-se em objetos de mera contemplação. Nesse processo, o colecionador transforma-se naquele que “vive en total simbiosis con sus artefactos, precisa de su presencia para que su existencia tenga razón de ser; se distingue del acumulador, al que no le interesa lo singular sino la masa y reúne todo a ciegas para satisfacer una sed imaginada actual o futura” (SANCHEZ, 1999, p.16).¹²⁰

Em *A morte do tenente e outras mortes*, a figura do colecionador ressurge, mas agora de forma inusitada. No conto “O silêncio escuro”, temos a presença de Jesualdo Martins, contínuo do Grupo Escolar Professor Brasilício de Souza, e a sua estranha coleção de gravatas-borboletas, aliada à obsessão do personagem pela morte alheia.

O conto é apresentado por meio de blocos narrativos, os quais trazem diferentes versões e visões sobre o mesmo fato: a morte do professor Muniz de Souza e Mello e o roubo, durante o seu enterro, da gravata-borboleta que compunha as suas vestes. Temos, no primeiro bloco – *A fuga* –, o relato cinematográfico da fuga de Jesualdo após ter cometido o crime. No segundo – *O fato* –, a transmissão jornalística do acontecimento. No terceiro – *O velório* –, a narração do enterro e a transcrição de diferentes vozes que se alternam e sobrepõem, ressaltando o fingimento e a encenação das pessoas presentes naquele momento. No quarto – *Antecedentes* –, ressalta-se a intenção de Jesualdo de possuir uma das gravatas-borboletas do professor Muniz de Souza e Mello. No quinto – *A morte* –, há o aviso da morte do professor nos jornais locais. No sexto – *A coleção* –, a estranha coleção de Jesualdo é apresentada ao leitor. No sétimo – *Sofrimento doce* –, tem-se uma explicação para a obsessão do contínuo por gravatas-borboletas e mortes. No oitavo – *Depoimento* –, há a transcrição do depoimento dado ao delegado sobre o roubo. No nono – *Diário* –, apresentam-se diferentes fragmentos do diário da personagem e a sua relação pessoal com as mortes. No último – *Da morte e outras mortes* –, tem-se a descrição do ritual realizado pelo contínuo ao morrer a morte do outro.

Dessa maneira, tal como o sujeito lírico do poema “Coleção de cacos”,¹²¹ de Carlos Drummond de Andrade (2006), que se vale da singularidade do que é colecionável em

¹²⁰ Tradução nossa: “vive em total simbiose com seus artefatos, precisa de sua presença para que a própria existência tenha razão de ser; distingue-se do acumulador, ao que não lhe interessa o singular, mas, sim, a massa e reúne tudo às cegas para satisfazer uma sede imaginária atual ou futura”.

¹²¹ Já não coleciono selos. O mundo me enquizila./Tem países demais, geografias demais./Desisto./Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia./orgulho da cidade./E toda gente coleciona/os mesmos pedacinhos de papel./Agora coleciono cacos de louça/quebrada há muito tempo./Cacos novos não

oposição àquilo que seria típico ou classificável, Jesualdo Martins coleciona gravatas-borboletas, conferindo a cada um dos seus mortos uma gravata diferente ou, às vezes, mais de uma, sobrepondo histórias e personagens. A sua coleção é assim descrita:

Na sala, algumas estantes. Nelas, em compartimentos estanques, com tampos de vidro, as gravatas-borboleta. Catalogadas, em cada uma delas a anotação precisa, seca, objetiva: procedência, data de aquisição, se comprada ou ganha, se trocada ou furtada, se fora usada ou não. Na maioria dos casos, o ano de fabricação. Num diário há, ainda anotações sobre o tecido, a cor, e até mesmo quem a fabricara, por onde ela andara, se tivera mais de um dono, além de informações suplementares e considerações a respeito da gravata-borboleta e do que ela representava. Num álbum, recortes de jornais com notícias de falecimentos e convites para velórios e enterros. Nos móveis e no chão [...] montes de jornais. Ali Jesualdo passa a maioria das noites acordado, os fins de semana, horas roubadas ao trabalho. Criara-se uma disciplina própria e rígida, uma filosofia de vida particular, pela qual sentia as gravatas-borboleta como um ser vivo e os mortos como um complemento de seu viver-morrer. (MTOM, 1979, p.57).

Podemos perceber, a partir desse fragmento, a estreita relação entre o ato de colecionar e contar histórias. O tempo gasto no “arranjo de ninharias” que resultam, por fim, na “obra tormentosa e falha” (RAMOS, 1978, p.21), no interesse em reviver o que já não existe mais, de compartilhar com o outro o que ainda resta de experiência no mundo moderno. Neste sentido, parece emanar dos objetos uma força ou potência mágica, transferida do antigo para o novo proprietário, que os une em uma espécie de solidariedade identificadora:

O lápis desce com calma, com paciência, uma linha nítida. Morde os lábios, suspira, satisfeito. Aos poucos surge uma gravata-borboleta, outra, mais outra. Variadas, enormes ou minúsculas. O jornal está esquecido, aberto na página de necrológios. Avisos de falecimentos, missas de sétimo dia, de mês, de ano, agradecimentos a médicos, parentes e amigos pela atenção dispensada durante. Recompõe aquelas vidas, elas renascem, se movimentam, enchem a sala, extravasam para a rua. Revivem. E já agora ele não é Jesualdo Martins, não está sentado ali, é o senhor Antenor do Anjos, cujo passamento a família condoída comunica, [...] é o “seu” Alfredo (Fedoca) Silva, ex-prefeito dessa comuna, missa de aniversário. E com seu modo de ser todo particular, [...] pula do jornal o “seu” Fedoca, ocupa o lugar de Jesualdo. Que continua sendo igualmente Jesualdo, numa duplicidade que só ele percebe e vive. (MTOM, 1979, p.56).

servem./Branco também não./Têm de ser coloridos e vetustos,/desenterrados — faço questão — da horta./Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,/restos de flores não conhecidas./Tão pouco: só o roxo não delineado, o carmezim absoluto,/o verde não sabendo/a que xícara serviu./Mas eu refaço a flor por sua cor,/e é só minha tal flor, se a cor é minha/no caco de tigela./O caco vem da terra como fruto/a me aguardar, segredo/que morta cozinheira ali depôs/para que um dia eu o desvendasse./Lavar, lavar com mãos impacientes/um ouro desprezado/por todos da família. Bichos pequeninos/fogem de revolvido lar subterrâneo./Vidros agressivos ferem os dedos, preço/de descobrimento:/a coleção e seu sinal de sangue;/a coleção e seu risco de tétano;/a coleção que nenhum outro imita./Escondo-a de José, por que não ria nem jogue fora esse museu de sonho.

“Partícipe anônimo”, o narrador assume a postura do colecionador, daquele que tenta recompor uma totalidade a partir de fragmentos. Por isso, tem interesse em saber sempre mais, em vasculhar o quintal das memórias e resgatar cacos de louça coloridos, enterrados ali pela cozinheira, tal qual um segredo deixado para ser desvendado. Essa coleção de quinquilharias, de coisas sem significado ou valor para os outros, como as gravatas-borboletas, as quais poucos ainda ousam usar, formam para o seu proprietário um “museu de sonho”.

De acordo com Wander Melo Miranda, a lógica do colecionador atua contra a reificação e, por isso, contra o esquecimento, que é uma das suas formas. Desse modo, ao operar através de cortes e recortes no *continuum* da história, seja ela individual, familiar ou coletiva, o narrador-colecionador estabelece uma nova ordem correlacional entre o presente e o passado, o novo e o velho. E acrescenta: “os cacos sucedem-se metonimicamente como fragmentos, sem nunca constituírem, no entanto, uma totalidade ou algo completo” (MIRANDA, 1998, p.132).

Neste sentido, o colecionador/contador de histórias ao reviver a imagem fragmento, tal como Jesualdo revive os seus mortos, redimi-o do esquecimento, mas, principalmente, o insere como “representação disjuntiva do espaço social” (MIRANDA, 1998, p.133), isto é, dá a ver outra face daquilo que estava oculto ou silenciado. Para o crítico, tais representações revelam imagens outras da nação brasileira:

A auto-inserção do colecionador-narrador numa tradição subterrânea e esconsa – que o segredo da cozinheira encerra – institui uma via lateral e oblíqua de imagens identitárias que colocam em cena a alteridade dos indivíduos e da cultura. Através desse processo, torna-se patente a falta anterior de uma presença – um “vazio sem vaso”, nas palavras de Drummond – que incide metonimicamente sobre a metáfora da unidade social e da homogeneização cultural. A singularidade do colecionador de cacos em relação aos demais colecionadores torna manifesta uma *outra* geografia, que delinea o espaço de resistência à totalização tanto no plano do homem individual, quanto no plano da coletividade. (MIRANDA, 1998, p.133).

A partir do singular, da visão particular e pessoal desse narrador-colecionador de histórias, abrem-se brechas no tecido social para outras inscrições identitárias que questionam a metáfora ilusória de uma imagem única e coesa da identidade nacional. Da mesma forma, ao privilegiar o fragmento e a descontinuidade narrativa, tem-se a recusa do modelo clássico da autobiografia, pois o trabalho do colecionador nunca se completa:

El coleccionista siempre aspira a completar la serie, pero siempre intentará posponer la adquisición de la última pieza asegurando así la continuidad de su propia vida. El

objeto que falta, salva la colección de su final y al coleccionista de la muerte simbólica. (SÁNCHEZ, 1999, p.49).¹²²

Além disso, há sempre neste resgate o símbolo da falta, da perda e do vazio do que não é mais, conforme alude Walter Benjamin ao tratar da memória. Para ele, o texto/coleção constitui-se no lugar da significação e do seu fim, pois “apropriar-se do curso das coisas”, preservar uma experiência, é também “resignar-se [...] com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte” (BENJAMIN, 1994, p.210).

A relação entre morte e coleção, enfatizada em “O silêncio escuro”, remete-nos, portanto, à própria compreensão benjaminiana sobre o fim da vida como possibilidade de transmissão de uma sabedoria. Nesse conto de Salim Miguel, tal saber encontra-se materializado em um objeto, a gravata-borboleta, aludindo à ideia de que cada peça guarda uma história a ser contada, uma memória a ser preservada. Logo, recuperar tais objetos permite reviver novamente o que já está morto, esquecido, e, dessa forma, incorporar tais memórias traumáticas à nossa realidade.

¹²² Tradução nossa: “O colecionador sempre aspira a completar a série, mas sempre tentará postergar a aquisição da última peça assegurando assim a continuidade de sua própria vida. O objeto que falta, salva a coleção de seu fim e ao colecionador da morte simbólica”.

4 COLOCAR-SE EM PALAVRAS:¹²³ a aventura sem fim de Salim Miguel

Então a aurora alcançou Sahrazad e ela parou de falar. A mente do rei Sahriyar ficou ocupada com o restante da história, e nessa primeira manhã, Dinarzad disse à irmã: “Como são belas e espantosas as suas histórias!”. Respondeu Sahrazad: “Isso não é nada perto do que vou contar na próxima noite, caso eu viva e caso este rei me poupe. A continuação da história é melhor e mais espantosa do que o relato de hoje”. E o rei pensou: “Por Deus que eu não a matarei até escutar o restante da história”.

Livro das mil e uma noites, v.i.

Herdeiro de uma tradição em ruínas, a dos contadores de histórias orais, e frente a um mundo em franca transformação, cheio de contradições e entrechoques – que, como afirmaria Walter Benjamin, vendeu uma a uma todas as peças do patrimônio humano para receber em troca a moeda miúda do atual – Salim Miguel parece querer perseguir um ideal impossível: a recuperação/superposição do tempo. Passado que nunca nos chega de modo íntegro, da forma como foi vivido, mas como é percebido hoje, a certa distância, com exageros, generalizações, modificações, excessos e supressões.

Consciente, portanto, de que essa busca é uma quimera, o autor passa a recolher fragmentos de memórias, pessoais e alheias, restos de experiências e situações que lembram mais a ideia de uma coleção do que de um conjunto coeso. E, da mesma forma que a personagem do conto “O silêncio escuro” (MTOM, 1979), vai paulatinamente conferindo às personagens do seu universo ficcional um ou mais de um desses pequenos pedaços de vida.

¹²³ Retiramos a expressão do artigo de Regina Dalcastagnè, “Colocar-se em palavras: memórias de um percurso íntimo”. Nesse trabalho, a autora analisa comparativamente o romance *Nur na escuridão*, de Salim Miguel, e a autobiografia *Minha vida*, de José Miguel, pai do escritor. Em suma, de acordo com a pesquisadora “colocar-se em palavras seria [...] uma forma de ser alguém, de participar de uma coletividade marcada pela escrita [...] e, ao mesmo tempo, ser reconhecido como indivíduo, portanto, único” (2012, p.23).

Ele cria, nesse processo, uma obra fragmentada e inacabada que remete incessantemente para si mesma, numa estrutura de encaixe que se assemelha àquela d' *As mil e uma noites*. Nesse labirinto narrativo, o autor plasma literariamente a tentativa sempre incompleta e fragmentada do homem contemporâneo na busca de recompor uma subjetividade cindida ou, quem sabe, de encontrar um sentido mais humano nas relações entre os seres e o mundo ao seu redor.

Para tal intento, o autor-criador assume e também confere ao narrador de suas histórias características próprias do trabalho do colecionador, trabalho esse de reunir pequenos fragmentos – cacos de um passado em ruínas, restos de falas próprias e alheias –, recompondo-os em um mosaico de narrativas e personagens que só se dão a conhecer a partir do seu aspecto relacional. Há, portanto, uma proliferação de relatos, de vozes submersas, recalcadas ou marginalizadas, que a instância narrativa recupera e incorpora a fim de que possam auxiliá-la na reconstrução de um mundo esquecido nos desvãos da memória.

Autoria compartilhada que remete à tradição oral dos contadores de história e, mais especificamente, à figura de Sherazade e ao fascínio proporcionado pelo prazer de contar histórias. Desejo e prazer que permanecem para além das dificuldades esboçadas por Walter Benjamin e Theodor Adorno em seus ensaios acerca da narração. E remete igualmente para o caráter dialógico e polifônico do romance, tanto no sentido de diálogo entre discursos (intertextualidade) quanto de diálogo entre interlocutores (vozes e consciências independentes e imiscíveis, que convivem em um mesmo espaço, o texto literário).¹²⁴

É nesse espaço do texto que Salim Miguel constrói o seu próprio mundo, espécie de limiar entre o ato de “viver a vida” e o ato de “escrever a vida”. Nessa perspectiva, a sua obra constitui-se em lugar de encontro do escritor com a sua experiência vivida e “espaço autoficcional” de recriação dessa experiência.

¹²⁴ De acordo com o pensamento de Bakhtin, a linguagem humana é essencialmente dialógica, pois ela constrói-se na interação entre interlocutores: seres sociais que se constituem, ao mesmo tempo, pela comunicação estabelecida entre sujeitos e pelas relações com a sociedade, incluindo os diferentes discursos que circulam nesse espaço. Neste sentido, o dialogismo é parte constitutiva da linguagem e de todo discurso. Entretanto, apesar de composto por muitas vozes/discursos, nem todo texto é polifônico, isto é, nem todo texto deixa ver o dialogismo que o constitui (BAKHTIN, 2010; 2013).

4.1 A MORTE DO TENENTE E OUTRAS MORTES

Salim Miguel afirma, em *Apontamentos sobre meu escrever* (ASME, 2000), que há, na maioria dos contos de *A morte do tenente e outras mortes* (MTOM, 1979), uma intencional quebra da linearidade cronológica, por meio da alternância de planos temporais e a busca da recriação de um mundo perdido de província, com os seus valores e os seus defeitos. Por conta da criação desse mundo fechado e limitado, algumas situações e personagens aparecem recorrentemente, o que sugere certa unidade compositiva, embora, como destaca o autor, tal palavra não possa ser utilizada no seu sentido tradicional: qualidade de ser uno, de não poder ser dividido:

Não existe [...] uma unidade no sentido tradicional da palavra. Por outro lado, uma situação, uma palavra, um nome, uma sugestão, aparecidos incidentalmente num conto ou numa frase, podem ser retomados e reaparecer com realce em outro. Ou não aparecer mais. Como na própria vida. (ASME, 2000, p.13).

Segundo Antonio Hohlfeldt (1985), tal unidade verifica-se desde o título do volume através do substantivo “morte”, bem como pela utilização da mesma geografia: uma mítica Biguaçu, microcosmo representativo de todo o universo humano presente nos livros de Salim Miguel. Além disso, para o crítico, há, nesse livro, a construção de uma verdadeira teia, com a criação de pontos de referência aqui e ali, cujos intervalos o leitor tem que preencher.

Nessa mesma linha argumentativa, Lauro Junkes destaca que:

A pequena cidade e região de Biguaçu constituem o elo unificador. Todas as narrativas conduzem à caracterização dessa comunidade “mítica e real”. Real, porque existe de fato e porque ela é apresentada sob aquelas características com as quais o autor a conheceu: pequena, pobre, subdesenvolvida, de ambiência atrasada, simples, popular. Mítica, porque os contos lhe conferem uma importância histórico social acima do real, mas sobretudo porque ela encarna todo um misticismo popular, porque é habitada por personagens mitos, como é o poderoso negro curandeiro Ti’Adão, presente em todos os contos deste volume, objeto de um conto especial de volume anterior que figura, na íntegra, no romance *Rede*, o excêntrico colecionador de gravata borboleta, as estranhas irmãs velhinhas, etc.. A pequena comunidade de Biguaçu, apresentando em destaque sempre os mesmos habitantes característicos o negro Ti’Adão, o Zé Gringo da venda, o Lauro barbeiro, o prefeito “Fedoca”, o cego J. M. – ou desdobrando-se até a primitiva São Miguel, impõe-se cada vez com maior consistência através das várias narrativas. (JUNKES, 2016, p.443-444).

“O gramofone” e “Um bom negócio”, primeiros contos do livro, por exemplo, apresentam o mesmo personagem principal, Seo Zé Miguel/Zé gringo, imigrante libanês e pequeno comerciante em Biguaçu. Contudo, se, na primeira narrativa, ele, já idoso e embalado pela música, recupera um momento da sua juventude no ano de 1915, quando ainda

vivia em uma longínqua e pequena cidade do Líbano; na segunda narrativa, o narrador conta-nos a viagem do personagem para algumas cidades do interior de Santa Catarina, como Itajaí e Blumenau, na tentativa de vender uma grande quantidade de camarão seco, recebido em forma de pagamento.

Os contos seguintes, “O presente do diabo”, “O silêncio escuro” e “As queridas velhinhas” relacionam-se aos dois primeiros por fazerem parte do mesmo fabulário social que circula entre os moradores da localidade e por possuírem, como centro irradiador, a venda de Seo Zé Miguel. Temos, dessa maneira, a história do caboclo descrente que se vê acometido por inúmeras verrugas nas mãos após apontar para as estrelas no céu, e precisa recorrer às benzeduras de Jacinto Silva; na sequência, a estranha obsessão por gravatas-borboletas do contínuo escolar Jesualdo Martins e o misterioso mundo de duas senhoras idosas, que vivem completamente isoladas em um casarão, espécie de barreira contra o passar do tempo e as fofocas locais.

Aliás, os mexericos e as fofocas sobre as condutas pessoais dos outros, tão típicos nessas sociedades isoladas do interior, estão presentes também nos contos “Gina-boa” e “Reunião”. No primeiro, temos a presença de uma mulher, vinda da mesma cidade do narrador, e que o interpela em seu trabalho, provavelmente uma livraria, instando-o muitos anos depois a reconhecer-lhe. No conto seguinte, apresenta-se o cenário de uma reunião típica de agremiação e a fala artificiosa e empostada de seus membros, cuja hipocrisia é ironicamente desvelada pelo olhar crítico do narrador. Tal aspecto textual contrasta com o jogo de palavras presente em “Galo, gato, atog”, no qual podemos identificar algumas ideias sobre o ato de criação artística, tendo como “pano de fundo” o roubo de um quadro em uma exposição.

Já os contos “A aranha” e “Outubro, 1930” concentram-se no período da infância, tendo como mote, respectivamente, a perda da inocência em contraste com as interdições sexuais e o início de certa consciência histórica, de estar no mundo e, portanto, perceber, mesmo que indiretamente, os seus reflexos. Para fechar o livro, o último conto, “Amanhã”, apresenta a história de um grupo de rapazes que adia interminavelmente para um amanhã os planos de abandono da cidade pequena onde vivem, projetando os seus sonhos em um futuro distante e, aparentemente, inalcançável.

Como podemos depreender, estabelece-se, por meio da utilização do mesmo espaço e das mesmas personagens, uma relação íntima entre as várias histórias que formam a série de contos. A estrutura do livro assemelha-se, desse modo, àquela estrutura das narrativas orientais, nas quais uma segunda narrativa é encaixada na primeira e assim sucessivamente.

Em razão disso, há, no livro, fortes resquícios da tradição oral, ainda que inexista um conto-quadro, que abarque todas as narrativas em torno de um mesmo ato, comum e compartilhado, de contar histórias, tal como a grande narrativa encaixante de Sherazade e do Rei Sahriyar.

Nessa perspectiva, a forma conto, escolhida pelo autor, é bastante característica, pois as origens do gênero remontam à tradição de reunir as pessoas para contar e ouvir os relatos da tribo, da comunidade e/ou da família. De acordo com Gilda Bittencourt (1999), essas narrativas curtas, transmitidas oralmente, funcionavam como verdadeiros elos condutores na rede de comunicação cultural e relacionavam-se, geralmente, com aspectos da vida comum.

Aliado a isso, a forma conto emana, segundo Julio Cortázar, uma ressonância profunda, algo como “um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (2006, p.150). Por essa razão, ainda que a história narrada em um conto possua limites precisos de tempo e espaço, paradoxalmente esse pequeno recorte reverbera uma visão muito mais ampla sobre a realidade representada:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p.151-152).

Essa abertura do conto para algo que transcende o campo abrangido pela história narrada é outro traço que gostaríamos de destacar neste livro de Salim Miguel. Conforme verificaremos na análise, os contos de *A morte do tenente e outras mortes* excedem os limites daquilo que é narrado, transformando-se em símbolos candentes de uma ordem social e histórica arraigada em nossa sociedade.

4.1.1 Representação disjuntiva da nação brasileira: tradição e modernidade

Esse sabor de oralidade, que aproxima narrador e ouvinte, é um dos fortes aspectos presentes em grande parte dos contos de *A morte do tenente*, conferindo ao leitor a sensação de participar da conversa. Isso porque, aliado ao fato das narrativas compartilharem do mesmo espaço geográfico, elas também são partilhadas em um mesmo ambiente, que liga comunicacional e culturalmente os moradores da cidade: “A vendola do pai reúne o mundo do lugarejo. Homens rudes vêm abancar-se ali, lagartear, beber uma pinga, comprar gêneros,

conversar, reclamar das dificuldades, mercadejar, saber das novidades, tão poucas” (MTOM, 1979, p.131).

No entanto, ainda que esses resquícios de uma tradição oral estejam muito presentes nos contos da série, é perceptível o processo de elaboração artística de cada uma das histórias, demonstrando a consciência do artista ante a matéria que tem em mãos. Segundo Edda Ferreira (1991), os contos de *A morte do tenente* apresentam uma radical ruptura com a chamada tradição narrativa realista e estruturam-se por meio de recursos os mais representativos dos textos modernos, tais como: o jogo temporal que funde e confunde passado e presente; a polifonia e a polissemia das vozes; o uso do discurso indireto livre; as constantes dúvidas e interrogações lançadas ao leitor; a fragmentação da narrativa.

Logo, torna-se difícil afirmar, por exemplo, se o velho imigrante libanês, Yussef/José, da primeira narrativa – “O gramofone” –, simplesmente rememora alguns episódios do seu passado na terra de origem ou se conta-os para um interlocutor. A primeira hipótese parece ser confirmada pelo recurso à técnica do fluxo de consciência, estruturada em um único bloco narrativo, o que confere certo tom opressivo ao relato, tal como em um pesadelo: “Braços escamosos e visguntos me envolvem, apertam. Forcejo. Não sei como consigo me livrar, afasto o corpo” (MTOM, 1979, p.26). Contudo, de forma pontual, o narrador vai incorporando alguns índices de oralidade: pausas, lapsos, digressões, retificações, perguntas, os quais parecem indicar a presença de um ouvinte na história: “A música me envolve, me reconduz, e vejo nitidamente o casario pobre e desirmanado, as cabras que sobem a escarpa pulando no pedregulho, o leite adocicado, o requeijão, [...] – **que mais?**.” (MTOM, 1979, p.21, grifo nosso).

Essas constantes dúvidas, reticências, jogos de palavras (como em “se reconhecem-desconhecendo-se”) conferem ao discurso do narrador certo inacabamento, permitindo a construção do enredo também por parte do leitor. Há, por conseguinte, um tom de relatividade, aspecto de quem não está muito seguro sobre o que expressa, o qual advém da utilização do discurso memorialístico e a certeza de que este nunca poderá reproduzir fielmente o passado.

No conto seguinte, “Um bom negócio”, o mesmo personagem ressurgue, no entanto, ele não narra mais a própria experiência no distante Líbano. O relato pessoal é transferido para a voz de um narrador em 3ª pessoa, que desliza, por meio do discurso indireto livre, do exterior (observação direta dos pequenos fatos cotidianos) para o interior do personagem (seu processo mental, sonhos e frustrações). Ocorre, assim, uma clara associação entre narrador e personagem, tanto que o primeiro demonstra possuir a mesma confusão mental de Yussef:

Oferecera o camarão a preço de custo, um mil réis o quilo, depois quinhentos réis. Ou não? Chegara mesmo a oferecer aquela coisa a alguém em Joinville? Ou acabara inda agorinha de chegar à pensão, ouvia o ronco do caminhão se afastando? A impressão é que carregava duzentos e cinquenta quilos às costas. Perambulou pelas ruas, já entrava – ou não entrava? – nas casas desanimado, resmungando, saía (saía?) antes de ouvir a primeira negativa. Queria voltar logo para Biguaçu, não sabia como. (MTOM, 1979, p.39).

A venda de camarão seco para outras comunidades de Santa Catarina transforma-se, como a ironia presente no título sugere, em um mau negócio, levando as parcas economias do comerciante e deixando-o sem esperanças. Essa é a tragédia do modesto vendedor, o qual se encontra diante de um impasse, ocasionado, da mesma forma que no conto anterior, por um agente externo: o recrudescimento da 2ª Guerra Mundial e os seus impactos econômicos. Os efeitos da crise são sentidos em todos os lugares, até mesmo naquela cidadezinha do interior catarinense, onde o personagem e a sua família residem:

Um impasse. Com o recrudescer da guerra, o armazém ia de mal a pior, tudo faltando, o dinheiro não circulava. Apertavam o cinto, economizavam nas menores coisas, a mulher se desfizera de umas joias de família trazidas da terra, o marido suspendera a assinatura do jornal que lhe contava notícias do mundo, de sua pátria distante, daquele Líbano que para ele era o de 1927 quando deixara sua terra e viajara para o Brasil com tantas esperanças, o filho mais velho fazia fretes, levava passageiros ao trote do velho cavalo [...], os mais moços ganhavam uns trocados escalando peixe na peixaria de “seu” Mendes, limpavam a chácara de “seu” Galiani em troca de frutas bichadas. Mas isto não chegava nem a ser paliativo. As dificuldades aumentavam, mesmo para quem possuía dinheiro, os gêneros, os alimentos sumiam. (MTOM, 1979, p.34).

Por conseguinte, a primeira narrativa engloba essa segunda, seja pela reiteração do mesmo personagem e da mesma situação de crise política e econômica, seja pela presença de fragmentos textuais que retomam a primeira história:

A melopeia se aproxima, vibra, depois vai se perdendo, o casal parou de discutir, fica ouvindo. Ao som do meu saudoso violão. O sono chega. Na dormência que o domina “seu” Miguel pensa, está em Kfarssouroun, Líbano, outra guerra, é 1915, o tenente, o gramofone, a música, a noite na vila, levanta-se, já vou, um pensar vago diluído [...]. (MTOM, 1979, p.34).

Comeu sem fome. Depois lhe deu uma moleza, vontade de deitar. [...] Sonolência, via-se transplantado para sua terra natal, vilazinha do Líbano, era noite. Na melopeia que ele reconhecia, longe, surgiu uma voz de mulher, meu marido o tenente, salvem ele, os panos esvoaçantes, as mãos, garras, os mistérios da noite, a caminhada, o pavor. (MTOM, 1979, p.36).

Mas qual seria a finalidade do encaixe para a compreensão geral da obra? Ao retomarmos a texto de Todorov (2013) sobre o assunto, observaremos que o encaixe não é um

mero recurso composicional, antes uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Para o crítico, a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa, logo, ela manifesta o seu tema essencial na narrativa encaixada e esta, por sua vez, reflete a imagem da primeira e de essa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são partes (moldura). Sendo assim, não são raros os casos em que uma mesma aventura seja contada duas ou mais vezes, nem tampouco o fato de um mesmo personagem transitar de uma história para outra.

Neste sentido, parece-nos que, além de apontar para algumas reflexões já esboçadas no capítulo anterior – as relações assimétricas de poder ao longo do globo e como elas afetam a vida de pessoas comuns –, a narrativa encaixada reflete a narrativa encaixante no exato ponto em que “o passado realmente não passou” e, por essa razão, os fatos repetem-se no tempo como uma mesma cantilena a envolver a todos. Portanto, o uso de recursos textuais próximos da tradição oral, árabe e popular, mais do que ressaltar um utópico retorno às origens do autor apontam criticamente para a reiteração da velha e persistente estrutura social (desigual e excludente) em países de modernização periférica como o nosso, mesmo ante a perspectiva, ilusória, de uma mudança social efetiva. Essa análise parece confirmar-se no conto “Outubro, 1930” pelas vozes da comunidade, espécie de coro a proferir frases desencontradas sobre a tal revolução:

[...]
 é o Getúlio
 tem muita resistência ainda por este Brasil afora
 besteira
 não diga isto
 novos tempos, melhores tempos
 derrubada das oligarquias
 tiraram as tábuas da ponte Hercílio Luz
 não vai adiantar nada
 dignidade
 Getúlio
 barcos de guerra se bombardeiam
 perto de Biguaçu
 cadáver na praia de São Miguel
 sobras pra gente que não temos nada
 me diga qual a importância de Biguaçu. (MTOM, 1979, p.135).

São fragmentos de frases que isolados pouco dizem, mas dispostos dessa forma na narrativa parecem convidar o leitor a refletir sobre aquele momento de maneira mais ampla: a sua história, os seus objetivos, as suas implicações e as suas ilusões. Assim, apesar do discurso revolucionário anunciar “novos tempos, melhores tempos”, destruição das antigas estruturas patriarcais da sociedade brasileira, o que avulta nos comentários é a parca participação social no movimento e a certeza que, no fim, “não vai adiantar nada”, pois para a

maioria do povo restam apenas as sobras, as mortes e a convicção de não possuir realmente importância. Por conta disso, a marcha dos homens ligados a Getúlio Vargas até a capital do País modifica apenas temporariamente o cotidiano da pequena cidade de Alto Biguaçu: “Apesar de tudo a vida no lugarejo continuava. Era também forte, exigente. O viver comum, os trabalhos, as distrações miudinhas.” (MTOM, 1979, p.130).

Fátima Regina Zan, ao analisar os mesmos três contos do livro de Salim Miguel, afirma que eles “revelam um autor preocupado em mostrar a vida mesquinha das pessoas comuns, a história franzina daqueles que vivem sem feitos heroicos, [e] que muitas vezes são impedidos de tomar conta de suas próprias vidas” (1996, p.80). Razão pela qual as histórias narradas não são lineares, contínuas, com começo, meio e fim, uma vez que a vida das personagens é constantemente fraturada por acontecimentos externos, promovidos por aqueles que detêm o poder.

Esses “grandes homens” que a história oficial não cansa de imortalizar, membros de uma seleta e “digna” elite econômica e cultural em nosso País, não poderiam deixar de figurar igualmente nos contos do livro. Contudo, diferentemente de personagens como Ti Adão, Yussef Miguel e Jacinto Silva, portadores de uma sabedoria popular profunda, oriunda dos ancestrais, de terras distantes ou de forças espirituais que ultrapassam qualquer explicação lógica, tais figuras proeminentes, presentes em toda e qualquer pequena cidade do interior (microcosmo da grande província Brasil), são retratadas pelo narrador como sujeitos medíocres, hipócritas e sem qualquer cultura.

Em “O silêncio escuro”, por exemplo, a morte do ilustre professor Muniz de Souza e Melo, diretor do Departamento de Assuntos Culturais e Artísticos da cidade, “beletrista, descendente de tradicional família, vinculado ao situacionismo político, figura de prol da nossa melhor sociedade, [...] emérito declamador, fundador e sócio de numerosas associações culturais e filantrópicas”, político e pai de família exemplar, é noticiada pelos jornais como uma “perda irreparável, que empobrece a cultura e a sociedade [local] – e por que não dizer, catarinense e brasileira” (MTOM, 1979, p.56-57). Ao mesmo tempo, em que pelas vozes da comunidade presente em seu velório “ouvimos”, em meio ao ressoar dos cochichos, o outro lado da história daquela exponencial personalidade, cotada, inclusive, para o governo do Estado:

Te explico, me contaram que quando estudante ele andou, tu sabes, o passado dele... Dona Amélia, trago-lhe a solidariedade do nosso querido Secretário, que infelizmente não tem condições de comparecer, está adoentado, a saúde, ficou muito abalado, mas está aqui em espírito. Obrigada. Mentira, infâmia, inveja, calúnias! Um

pai de família exemplar, um democrata. Dona Amélia, pode crer. Obrigada, “seu” Serafim. E aquele caso recente com a atrizinha da peça... (MTOM, 1979, p.55).

Mesmo personagem que ressurge como membro da seleta Associação Amigos da Amizade, cuja “tertúlia” será o mote do conto “Reunião”. Impostação e superficialidade são as palavras que resumem o tom da narrativa, ainda que, inicialmente, o narrador empregue uma linguagem extremamente formal e metódica: “Às 20:30 horas abriu-se a porta da sede, a luz inundou o salão. Já estava tudo preparado. [...] Às 20:35 horas, precisamente, como sempre, o senhor presidente chegou” (MTOM, 1979, p.93). A reunião demora a começar em razão do atraso do convidado especial, o também professor e beletrista Alcebíades Seixas Sobrinho, que “brindará” os presentes com uma palestra sobre o seu “profundo e documentado” estudo sobre Freud e o Freudismo, o qual, não fosse a lastimável perda de parte do longo trabalho de meses, rebateria o absurdo de que sexo é tudo – afirmação que contrasta com o posicionamento esboçado pelo autor-criador no conto “A aranha”, o qual relaciona a iniciação sexual do personagem, ainda menino, com a própria descoberta da vida adulta.

O narrador observa a reunião com um persistente tom irônico que ressalta os mínimos detalhes de uma elite cultural que gosta de utilizar palavras difíceis, raras, como sugere o adjetivo “beletrista”, mas que, em profundidade, não tem nada a dizer ou transmitir em termos de sabedoria e/ou originalidade. Ressalta-se, na narrativa, neste sentido, o contraste entre o poema da lavra do tesoureiro, quase uma cópia de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias – “Em terra alguma o céu é mais lindo/As árvores mais lindas, mais lindo o mar/Mais linda a vida, e onde é infinito,/O amor, a glória, a beleza e o sonhar” –, e a quadrinha infame, desabonadora e criativa do poeta popular Geraldino Azevedo – “Biguaçu é terra boa/terra de muita coisinha/eu pergunto pra você/quanto deu nossa festinha/deu um conto e quinhentos/é notório/e agora até já temos mictório”.

Assim sendo, não é sem certa preocupação que o tesoureiro pede um aparte durante a leitura da ata e solicita que os versos não sejam registrados, pois “não há por que preservar para a posteridade semelhante irreverência” (MTOM, 1979, p.96). Além do mais, afirma que são versos de “pé quebrado” e que denigrem a imagem dos cidadãos e do prefeito Alfredo Silva (Seu Fedoca), o qual, atendendo “aos reclamos de uma cidade em franco desenvolvimento”, construiu em praça pública um “legítimo melhoramento”, que equipara a cidade de Biguaçu “às grandes metrópoles do país e quiçá do mundo” (MTOM, 1979, p.96), não fosse um simples mictório.

Essa análise permite-nos verificar outra constante, além do espaço, nos contos do livro: a percepção temporal de que o presente é superficial, vazio, e o futuro pode ser ilusório, enganoso, uma vez que a sua concretização é constantemente negada. É, por isso, que Yussef, no primeiro conto, refugia-se nas memórias do passado, pois quando acreditou nas perspectivas futuras de “Um bom negócio”, elas mostraram-se irreais, tanto que essa segunda narrativa encerra-se da mesma forma que se inicia: com o personagem acordando em um banco de praça, após um sonho insólito, no qual um exército de camarões com as suas couraças amareladas, lanças em riste, perseguem-no de forma ameaçadora. A aparente irrealidade da situação, conferida pela circularidade do conto, contrasta com a construção realista da história, conforme atesta a sua reiteração posterior, pela voz de Frederico, personagem de “O presente do diabo”, que relembra o prejuízo que “sô” Zé teve com o camarão seco.

O mesmo dá-se em “O silêncio escuro”, cujo personagem principal vive as mortes alheias por meio de sua coleção de gravatas-borboleta: “um viver fascinante que o arrasta para além daquele seu mundo mesquinho” (MTOM, 1979, p.58). Ou ainda com “As queridas velhinhas”, narrativa que busca desvendar a misteriosa vida de duas senhoras idosas após as suas mortes, uma vez que ambas viviam isoladas do mundo exterior em um “casarão inviolado”, indiferentes a tudo e a todos, sejam vizinhos ou parentes. Tal situação gera na comunidade uma série monstruosa e interminável de histórias sobre as suas vidas, mas que, no fundo, nunca serão capazes de explicar aquele viver-não-viver, como demonstra a estrutura narrativa em blocos textuais desmontáveis, sem ordem lógica, e a reiteração de interrogações, reticências e construções linguísticas contraditórias. O enigma permanece *post-mortem*, inclusive para o narrador, o qual se vale de várias vozes, identificadas ou anônimas, para apresentar diferentes versões sobre o mesmo assunto. Há, deste modo, uma espécie de coro comunitário despossuído de qualquer saber, mas que busca fugir da mesmice cotidiana de cidade pequena do interior ao inquirir e inventar sobre a vida alheia.

A fuga para outro tempo, para outra vida, para outro mundo construído com palavras ou, então, com obras de arte (“Galo, gato, atog”) contrasta com o vazio e a mediocridade do presente narrado em “Reunião” e com a perspectiva, nunca realizada, de um futuro conciliador, como ocorre em “Amanhã”. Não por acaso, esse último conto será aquele que encerra o livro, apresentando um grupo de jovens que projeta eternamente para um amanhã a realização do sonho de sair da cidadezinha e enfrentar um mundo novo, cheio de aventuras, de emoção e de conquistas. Cansados do cotidiano, dos dias e noites sempre iguais, os amigos “querem-não-querem” enfrentar o desconhecido, indecisão que obriga o autor-criador a

interferir na narrativa e incitar os jovens: “— Coragem, seus merdas! A voz vem de dentro deles, não é de nenhum em particular e é de todos” (MTOM, 1979, p.146). Contudo, a irresolução e a impotência agarram-nos e mantêm-nos ali, presos àquele mundo fechado em si mesmo e temerosos do que exista lá fora, situação que os frustra e acaba por gerar atos de violência impensados. O isolamento da cidade e a impossibilidade de renovar-se fazem, portanto, com que o futuro dos jovens seja constantemente limitado pelas repetições do presente.

Essas distintas temporalidades formam uma “constelação” saturada de tensões que não apontam para nenhuma solução fácil, pois se o presente é um tempo vazio de experiências significativas, tampouco a possibilidade de concretização em um futuro conciliador ou o retorno ao passado configuram-se como alternativas possíveis. Frente a esse panorama desolador, é necessário estabelecer novas correspondências entre o passado e o presente para que possamos projetar uma nova história. Uma história que não vise a um retorno impossível ao passado, o que somente levaria ao isolamento e à rejeição de qualquer aprendizado concreto (como se esboça em *As queridas velhinhas*); nem negue peremptoriamente o futuro, ainda que o pense em termos não lineares (como sugere o inacabamento do conto *Amanhã*); muito menos esqueça o fato de vivermos em uma espécie de “presente eterno”, no qual não se vislumbra nenhuma perspectiva de mudança efetiva dessa ordem de coisas.

Tal reflexão alia-se às considerações da historiadora, socióloga e escritora Régine Robin, em seu livro *A memória saturada* (2016), ao tratar sobre o contratempo, as repetições e as anacronias históricas. Para a autora, tal como pensava Walter Benjamin, o presente não é um tempo homogêneo, mas a articulação de temporalidades distintas, heterogêneas e polirrítmicas. Por esse motivo, não são poucos os estudiosos que percebem, na contemporaneidade, um ar estranho de *déjà vu*, de um passado que retorna, pelo menos aparentemente, como imitação ou farsa:

Repetição de situações, repetição de argumentos, de slogans, de retóricas, de citações presas em um imenso intertexto memorial de acontecimentos; repetição de cenas, resultados, repetição de derrotas dos oprimidos, dos humilhados e ultrajados, repetição de dominações. (ROBIN, 2016, p.41).

Diante desse cenário, é preciso articular um novo tempo a vir, um tempo de esperança em uma nova sociedade. Para pensar isso, Robin cita o caso do movimento zapatista no México e a sua luta contra o esquecimento a partir do cruzamento rítmico de várias temporalidades – passado, presente e futuro – e espacialidades – local, nacional e universal.

De acordo com a autora, somente assim poder-se-ia articular o todo sem construir uma falsa ideia de totalização, ou seja, poder-se-ia ilustrar o funcionamento da “não contemporaneidade”.¹²⁵

Para isso, necessitamos compreender, com clareza, que o mundo em que vivemos não é uno e homogêneo, pelo contrário, a nossa realidade é contraditória, fragmentada e heterogênea. Nessa dialética sem síntese possível, a qual busca captar o funcionamento descontínuo das coisas e dos seres na continuidade dos processos históricos em marcha, ganha destaque a figura do colecionador e o método de montagem literária presente no livro *A morte do tenente e outras mortes*. Não por acaso, a primeira editora para a qual Salim enviou cópia do original recusou a sua publicação, argumentando que “não havia uma história com começo, meio e fim, não era seguida a cronologia, havia frases começando com pronome oblíquo” (ASME, 2000, p.12). A resposta veio em uma carta explicativa, na qual o autor esclarece pontos importantes sobre o seu processo de criação:

Tudo começa, a mais das vezes, com uma mera sensação indefinível, uma imagem fugidia, uma palavra entreouvada. Ela aciona um mecanismo interior, um depósito de que tenho acumulado no decorrer dos anos e de onde vou extraindo os elementos para a minha ficção.

[...]

Em textos compactos ou em blocos, há um jogo de recorrências, de apelo à memória, de diálogos onde tiques e modismos procuram identificar e situar os participantes. É a partir daí que o conto se arma. Seja ele guiado por um som penetrante, um cheiro asfixiante, cores, reconstituição do passado pelos olhos de uma criança, sensações difusas [...]. Cada conto, assim, é uma unidade independente. Mas o livro, como um todo, pretende algo mais: compor o retrato de uma comunidade interiorana e tornar-se um romance desmontável. (ASME, 2001, p.13-14).

Nesse fragmento, há uma clara associação entre o trabalho do escritor e o trabalho do colecionador de recolher e correlacionar, de modo inusitado, fragmentos de memórias, restos de experiências e falas alheias, os quais nunca formam um todo coerente ou completo. Isso porque, mesmo que parta de um ambiente fechado, limitado e estagnado de província e de sua visão estreita das coisas e dos seres, avulta a percepção de que esse espaço é profundamente desigual, contraditório e fragmentado. Percebemos essa estrutura social refletida na estrutura narrativa do livro, uma vez que cada conto é uma unidade independente, mas em conjunto pretendem formar uma espécie de romance desmontável. A província Biguaçu transforma-se, dessa forma, metonimicamente na imagem disruptiva da província Brasil ao buscar captar em

¹²⁵ O conceito de Ernest Bloch de “não-contemporaneidade” é utilizado por Régine Robin no sentido de que há uma desigualdade temporal no desenvolvimento histórico.

seus dispersos e descontínuos fragmentos e temporalidades algo daquelas vozes esquecidas pela ideia ilusória de uma história linear e causal, que progride irremediavelmente para algum lugar, não sabemos qual.

4.1.2 “Tou-lhe reconhecendo” – a presença do filho do seu Zé Miguel

No romance, ao contrário da narrativa de tradição oral, a pergunta “o que aconteceu depois?” não se justifica, pois, ao escrever fim na parte inferior da página, o romancista “convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1994, p.213). Isso leva Walter Benjamin a constatar que o leitor procura no romance algo que lhe foi privado: a vida como uma unidade a partir de um relato coeso e coerente.

Não é exatamente isso o que percebemos nos livros de Salim Miguel, o qual ao incorporar a técnica da repetição de personagens oferece-nos a cada vez diferentes “pedaços” desses seres ficcionais, como acontece com o filho do seu Zé Miguel, personagem que começa a ser construído no livro *A morte do tenente e outras mortes* e é retomado ao longo de toda a produção literária do autor. E, tal como em um espelho quebrado, a cada vez ficamos conhecendo uma face nova desse ser, remetendo a ideia de um “eu” fraturado, fragmentado, estilhaçado.

Por conseguinte, se o sujeito busca no outro reconhecer-se e se o conhecimento que temos dos nossos semelhantes é sempre precário, incompleto e insatisfatório, porque as pessoas reais não possuem, como uma personagem de ficção, uma lógica estável; a busca de si mesmo constitui-se em uma viagem sem fim. Imerso nessa aventura, Salim Miguel precisa ver-se à distância, ser o seu próprio *voyeur*, por isso, transforma-se em um outro, no personagem do filho do Seu Zé Miguel, por meio do qual o indivíduo empírico desvanece-se até transformar-se em um ser de papel.

No conto “O gramofone”, temos a primeira intromissão desse filho nas memórias do pai, Yussef Miguel, personagem principal e sujeito empírico para quem o autor dedica à narrativa: “para Yussef-José, meu pai”. Na história, o protagonista, envolvido pela música de Sérgio Ricardo que lhe chega pelo rádio, perde-se nas próprias lembranças e funde presente e passado, Brasil e Líbano, 1ª e 2ª Guerra Mundiais:

Ontem era “seu” João-dedinho, delegado-alfaiate, que chega, entra e me fala da guerra – que guerra? Depois é Ti’Adão, o preto velho com suas histórias. **Hoje é**

meu filho, com problemas do momento presente que não me envolvem. (MTOM, 1979, p.21, grifo nosso).

Episódio que ao ser recuperado em *Nur na escuridão* esclarece quais os problemas do momento presente o personagem refere-se: são os conflitos na África do Sul em torno da questão do *apartheid*; o aumento do custo de vida no Brasil; a Guerra no Vietnã; a luta entre judeus e árabes no Oriente Médio; o embargo dos Estados Unidos a Cuba.

Na narrativa seguinte, “Um bom negócio”, nova referência ao “filho mais velho”, o qual fazia fretes e levava passageiros na velha carroça para cidades próximas de Biguaçu. Essa intromissão incidental será explorada e revelada em outros dois contos do livro, “Outubro, 1930” e “Gina-boa”.

Na história que leva o nome da atriz de cinema hollywoodiana Gina Lollobrigida, o filho do seu Zé aparecerá como um amigo do narrador. Os dois, personagem e narrador, estão em um bate-papo informal quando surge inesperadamente, na porta da livraria, uma mulher perguntando se aquela pessoa na capa da revista é a Gina com o seu filhinho. O narrador, mesmo confuso com a situação, sem saber ao certo a quem ela está se referindo, tenta mostrar-se receptivo à cliente, mas o amigo, sarcástico, ironiza a admiração da moça e lança-lhe intencionalmente algumas perguntas. Em resposta, a mulher fixa o olhar no desconhecido e depois de certo tempo exclama: “Tou lhe reconhecendo, deixa ver, você não é o **filho de seu** Zé, lá de Biguaçu, me diga, não é não, fala” (MTOM, 1979, p.82, grifo nosso).

Esse reconhecimento induz o personagem a realizar um movimento de retorno ao passado na tentativa de unir aquela imagem de mulher a uma outra, muito mais jovem, mas que talvez não lhe traga boas recordações. E o filho do “seu” Zé reflete: “essa minha memória é uma merda, seria a Lucy, não, a Lascínia, impossível, talvez a Glorinha, filha do “seu” Fedoca-prefeito, ou ...” (MTOM, 1979, p.82). Nesse “ou” uma infinidade de possibilidades apresenta-se para o leitor, que, conhecedor das narrativas do autor, poderia nomeá-la de Ilse, Herta, Irma, Sofia, como também conferir-lhe características de outras personagens femininas e igualmente sedutoras, que povoam as histórias de Salim.

Súbito a frase “Oba, que boa”, proferida por um grupo de rapazes que passava na rua, faz com que a mulher comece a monologar em um jorro ininterrupto sobre a sua sina de mulher bonita, constantemente interpelada pelos homens, perseguida e observada: “[...] cada um de nós carrega a sua cruz, a minha é ser desejada e despida em imaginação, é ser chamada ‘oba que boa’, ser possuída, ser alcançada por uma imaginação que me atinge e me sufoca, mais do que a realidade” (MTOM, 1979, p.89).

Importa, neste conto, ressaltar a ambiguidade de vozes do narrador e do filho do “seu” Zé, os quais, aparentemente, são personagens distintos. Contudo, em muitos momentos, o narrador, que participa da história e assume a primeira pessoa do discurso para narrar, revela sua capacidade de conhecer o pensamento do amigo: “O filho do ‘seu’ Zé procurava se lembrar [...]” (MTOM, 1979, p.82); “Meu amigo não podia ou não queria se afundar em lembranças, recordações talvez amargas, um mundo tão próximo e tão distante” (MTOM, 1979, p.85).

Tal confusão é reiterada pelo jogo entre o “eu” e o “ele” nesse fragmento: “Ficamos ali, assim, enquanto mais pessoas cruzavam a calçada, apressadas ou lerdas. Eu queria captar algum sentido oculto naquilo tudo, o filho de “seu” Zé procurava recapturar o passado” (MTOM, 1979, p.84). Esse jogo ao relacionar o caráter prático do narrador à imaginação sonhadora da personagem parece indicar para a possibilidade de convivência de dois “eus” diferentes em um único ser.

Em outro trecho do conto, essa possibilidade é confirmada pelo narrador, o qual admite que, no nível da consciência, do plano mental, ele e a personagem são um só, tal como se percebe por meio do uso do pronome oblíquo “nos”:

-- Sim, é isto mesmo – tentei, meio afirmativo, procurando acompanhá-la, sem saber ao certo onde pretendia ela chegar. O filho de “seu” Zé, perdido em cismas, me interrompeu:

-- Explica uma coisa...

Mas a jovem pouco se importava e não **nos** deixou completar o pensamento. (MTOM, 1979, p.83, grifo nosso).

Há, neste sentido, a explicitação no plano linguístico daquele procedimento intitulado por Mikhail Bakhtin de exotopia, isto é, a capacidade daquele que conta a história, nesse caso do narrador desdobrado também em personagem, de situar-se em um lugar exterior para poder narrar a si mesmo e aos outros. Ademais, a sua imagem será construída igualmente a partir do olhar da cliente que o reconhece e insinua algumas lembranças, arrastando-o daquele ambiente neutro e morno no qual se situa como homem.

Dessa tensão entre quem vê e narra e aquele que é visto e também vê, ou ainda entre o ponto de vista do homem, narrador/escritor-intelectual que busca compreender o mundo, o ser humano e as relações sociais, e a perspectiva da mulher, representada/violentada e sufocada por uma sociedade machista, resulta a construção de uma narrativa que busca abarcar o todo de uma contraditória e complexa realidade a partir de uma situação aparentemente simples e banal. Não por acaso, há um corte no andamento da narrativa, que vinha desenvolvendo-se

por meio de curtos diálogos e pequenas digressões do narrador, a fim de introduzir o monólogo interior/exterior da cliente em fluxo contínuo e em um único bloco de texto.

No outro conto da série, “Outubro, 1930”, o narrador heterodiegético apresenta, por meio da perspectiva de um dos filhos do Seu Zé-gringo, como a Revolução de 1930 afetou a rotina da pequena cidade onde morava, Alto Biguaçu, e da própria casa, transformada em abrigo. O menino, já adulto, tenta reconstituir aquele episódio vivido na infância, cuja compreensão encontra-se no desvelamento da palavra revolução:

Muitos anos depois, ele procuraria reconstituir os acontecimentos. Puxar do fundo da memória, da nebulosa que eram aqueles primeiros anos de uma infância solta e selvagem, o tatear, a busca, o gosto, o cheiro, as mil desencontradas emoções, a razão de ser de tudo aquilo, as imagens esmaecidas de um tempo e de vultos que nunca mais tornara a ver. E a partir daquelas frases curtas e secas que pouco lhe diziam, uma palavra, estranha, de significados insuspeitados, que procurara apreender mas cujo sentido mais profundo lhe escapava, o acompanharia para sempre: revolução. (MTOM, 1979, p.129).

Essa palavra transforma a vida e o agir das pessoas na pequena localidade e o ritmo da casa, agora repleta de refugiados, os quais chegavam de todos os cantos e por ali “arranchavam-se”, temerosos do que poderia acontecer. Em tudo, pairava um clima incomum, e o menino, em meio a toda aquela movimentação, indagava o que seria aquilo: “Era a tal de revolução – retrucavam. E a revolução, o que é? Ninguém sabia. Ninguém parecia saber. Ninguém queria saber. Nem os mais velhos. Os adultos procuravam não falar nela, como se não falando passasse a não existir” (MTOM, 1979, p.130).

Tentativa inútil, pois a revolução estava em todos os lugares, em todos os gestos, sussurros, conversas, “olhares turvos” e, principalmente, no medo. Transformara-se em um ser invisível, mas onipresente, por isso, a personagem tentava decifrá-la ao inquirir os mais velhos e os amigos de brincadeiras. Mas sem nada alcançar, somente lhe restava conjecturar sobre a revolução, imaginava “um ser monstruoso que de repente surgisse ali e os abocanhasse” (MTOM, 1979, p.130).

Daquele momento histórico para o País, cujos reflexos faziam-se sentir na cidadezinha e no andamento da própria vida familiar, o menino capta apenas alguns fragmentos, frases soltas no emaranhado das memórias infantis, que, depois, adulto, ele tenta reconstituir, como numa espécie de quebra-cabeças incompleto:

vem mais gente por aí pra cá
os homens continuam subindo
a mortandade é grande
bobagem

me disseram que
 estão requisitando gente
 a bomba pegou bem na farmácia do “seu” Taurino
 preto Ti’Adão diz que é castigo
 ora
 feriu ninguém
 milagre
 pura sorte pra hora que foi
 ...anda daí
 felizmente
 morreram muitos no sul
 e o norte?
 incógnita
 [...]

tudo liquidado, a revolução venceu
 notícias do Rio
 que
 venceu nada
 viva a revolução
 quando podemos voltar para casa
 é o Getúlio
 tem muita resistência ainda por este Brasil afora
 besteira
 [...]

(MTOM, 1979, p.134-135, grifo nosso).

São fragmentos de um tempo que pouco dizem para a criança, partes de um todo mais complexo que ela tenta recuperar ante a atração que a palavra revolução proporciona-lhe. Nesse percurso, o personagem reconstitui também o episódio das carreiras de cavalo e da queda inopinada de um de seus companheiros de brincadeira. Primeiro, é o som “baque surdo e seco [do corpo] no barro duro”, depois “um bracejar convulso cada vez mais lento” (MTOM, 1979, p.131), o estrebuchar e, por fim, a imobilidade.

Esse episódio o faz compreender que revolução rima com morte, sendo uma parceira da outra. Assim, fica-lhe gravada na memória para sempre a imagem do rosto imutável, dos “olhos esbugalhados olhando para o nada, um vazio imenso e insondável” (MTOM, 1979, p.131). Até que as notícias começam a rarear: “Há um hiato. De repente, a casa vazia. O silêncio. A revolução venceu” (MTOM, 1979, p.138). Todavia, a pergunta inicial permanece irresolvida: o que é a revolução? Como também os seus questionamentos implícitos: revolução para quem e de que forma?

Sem responder de imediato, interessa-nos retomar a relação entre modernidade e revolução, tal como esclarece Octavio Paz (1974), em seu ensaio *La revuelta del futuro*. O poeta e crítico mexicano afirma que a idade moderna concebe a si mesma como revolucionária, seja em termos semânticos seja em termos históricos. Em relação à palavra revolução, o autor cita que a modernidade começa por modificar o seu sentido, desse modo ao conceito original – retorno periódico de um corpo astral a um ponto da própria órbita –

justapõe-se outro significado, o de ruptura violenta de uma determinada ordem e o estabelecimento de uma nova ordem, mais justa e racional. Consequentemente, há uma alteração profunda no modo como nós percebemos o tempo: cíclico em seu conceito inicial; linear, sucessivo e irreversível em sua nova acepção. “En un caso, eterno retorno del pasado; en el otro, destrucción del pasado y construcción en su lugar de una sociedad nueva” (PAZ, 1974).¹²⁶

Entretanto, o sentido primeiro não desaparece inteiramente nesse processo, antes se oculta por trás de um disfarce discursivo e simbólico, o qual faz com que acreditemos na ideia de mudança, de progresso social e histórico, embora efetivamente as estruturas de poder não sejam modificadas. Tal interpretação parece-nos explicitada pela voz da comunidade (conforme salientamos no subcapítulo anterior), mas, principalmente, pela instauração na narrativa de um jogo tenso entre, de um lado, o movimento incomum das pessoas na cidade e, por extensão, no Estado e no País, o barulho das conversas, a azáfama na casa, as apostas, o nervosismo e o temor quanto aos acontecimentos futuros e, de outro, “a tarde parada, estática”, “a parada brusca, a queda inopinada”, a imobilidade, “o nada, um vazio imenso e insondável”, o silêncio, “um misto de susto e incredulidade, de espanto e admiração, de pasmo e discordância com o irremediável”, a morte.

Nesse limiar entre agitação e imobilidade, ressonância de vozes e silêncio, figura de maneira importante a posição do narrador. Assim, em uma estratégia recorrente nos livros do autor, temos a presença de uma voz narrativa em terceira pessoa, com um conhecimento restrito dos acontecimentos, visto que utiliza um foco narrativo interno, predominantemente infantil. Portanto, mesmo que a história centre-se na reconstituição de fatos passados na infância pelo sujeito adulto, o narrador tenta apresentá-los tal como foram percebidos e interpretados pela criança, por isso, a falta de explicação para os acontecimentos, a presença da imaginação e a inclusão de outros assuntos aparentemente sem relação causal, como a visita de Chico Setúbal e do seu filho adotivo, o indiozinho Firmino.

Há, neste sentido, uma estreita relação entre quem narra e quem vê, narrador e personagem, tanto que ele admite ao fazer referência ao filho de Dona Joaninha e o seu exuberante poder de fabulação: “Nós crianças gostaríamos de imitá-lo” (MTOM, 1979, p.137, grifo nosso). Da mesma forma, ao referir-se a Yussef, muitas vezes, esquece o designativo

¹²⁶ Tradução nossa: “Em um caso, eterno retorno do passado; em o outro, destruição do passado e construção em seu lugar de uma sociedade nova”.

usual – Seu Zé-gringo – e passa a nomeá-lo de “o pai”, expressão que, mesmo acompanhada do artigo definido, demonstra certa intimidade.

Essa interpretação vai ao encontro do comentário de Edda Ferreira a respeito desse conto:

A construção sintática das frases é a de uma narração na terceira pessoa; mas, semanticamente, ouvimos ressoar bem alto a fala da personagem. As falas do narrador e da personagem se interpenetram de tal forma, que é quase impossível separar uma da outra. E aí temos uma narração na terceira pessoa, apenas aparentemente, pois, se na verdade, substituíssemos o ele por eu [...], não haveria a menor alteração no significado da trama narrativa. E, neste caso, segundo Benveniste, temos uma primeira pessoa, um eu que se mascara em ele. E a ambiguidade de um ele que é eu e vice-versa representa a perplexidade do menino em face de acontecimentos que lhe pareciam insólitos. (1991, p.27).

Nessa oscilação da voz narrativa entre o “eu” infantil e o “ele” adulto, ou melhor, entre a incompreensão da criança, a sua perplexidade ante os acontecimentos e o conhecimento fragmentado, parcial e limitado do narrador sobre os mesmos fatos e sobre os sujeitos envolvidos na tal de revolução, ocorre, em nosso entendimento, certa problematização da imagem mesma do escritor e da sua posição na sociedade brasileira. Isso porque o relato aponta para aquilo que “o seu saber recalca”, colocando em suspeição não apenas o discurso oficial acerca da Revolução de 1930 como também e, principalmente, o seu próprio discurso.

Outro aspecto interessante nesse conto é a apresentação, ainda em gérmen, do futuro ficcionista, que, tal como o menino, guarda pequenos acontecimentos como partes de sua coleção particular de histórias. Ele vai recuperando parte dessa coleção aos poucos no seu fazer literário, reelaborando e adicionando novos ingredientes, na tentativa sempre incompleta de organizá-la. Conforme se verifica no trecho a seguir, o qual alude à história do indiozinho Firmino: “[...] sua história chega através de montagens, fragmentos de conversas do pai com Chico Setúbal, da mãe com dona Joaninha, de perguntas a companheiros mais velhos ou trabalhadores, de informações colhidas mais tarde” (MTOM, 1979, p.133).

Temos na narrativa, desse modo, fragmentos de histórias que serão absorvidas e reelaboradas em outros livros do escritor. Por exemplo, a vida de Firmino será rerepresentada em *Nur na escuridão* e terá destaque em *Reinvenção da Infância*, bem como o trecho a seguir parece ser o resumo de um futuro livro, que somente quinze anos depois seria lançado:

À luz do lampião de querosene, ao escorrer vagaroso da noite, ele escuta fantásticos causos de gigantes, de milagres, de Ti’Adão, de Jacinto Silva, do pretão morto, mais de três metros, que atocaiava as pessoas, lendas e histórias, um imaginário popular que o iria marcar, cabeceia, o pai o cutuca, vai deitar rapaz, reluta, depois vai. Fica escutando, as vozes lhe chegam distantes, mais, vão sumindo, depois tem sonhos

confusos em que a realidade e fantasia se fundem, o envolvem, ele flutua numa névoa leitosa e densa, braceja, quer avançar, não pode, ali diante se misturam figuras do dia-a-dia, narrativas da terra distante que a mãe lhe repetia, procura reviver aquele Líbano longínquo, a viagem de navio, antes ainda, o vilarejo perdido, avança, a parada na África, depois em Marselha, ou seria antes? (MTOM, 1979, p.132).

Da mesma forma, é possível reconhecer traços desse menino inquieto e curioso, que busca no passado o fio de Ariadne da própria história, em outras personagens do autor: como o protagonista do conto “Amor, Lascínia, e...” e “Atenção, firme”. Contudo, é por meio da sua reiteração nos livros subsequentes do autor que o leitor vai paulatinamente desvendando parte do mistério e associando-o cada vez mais a própria biografia de Salim Miguel. Portanto, se pensarmos esses contos de forma isolada do restante da produção ficcional do escritor, chegaremos à conclusão que eles não passam de “fantasmas reveladores de um indivíduo”, o autor (LEJEUNE, 2008, p.43). Isso porque, mesmo que existam traços autobiográficos, eles não são dados ao leitor de forma clara, transparente. Há a instauração de um jogo de ambiguidades que faz com que desconfiemos tanto da ficcionalidade quanto da veracidade do que é contado.

Para defender o pacto autobiográfico, o leitor interessado teria, por conseguinte, que empreender um percurso investigativo, relacionando, por exemplo, o índice paratextual, a dedicatória do conto “O gramofone” – “para Yussef-José, meu pai” –, à personagem do Seu Zé Miguel e de forma co-extensiva ao seu filho. Dessa forma, poderia tentar confirmar a identidade entre escritor e personagem, ao que pese a distância temporal entre o “eu” que produz o discurso e o “eu” que experienciou aquelas situações. De modo semelhante, teria que evidenciar a confusão entre as vozes do narrador e da personagem em “Gina-Boa”, bem como a estreita relação entre os dois em “Outubro, 1930”, para demonstrar a identidade entre essas duas instâncias, relacionando, por fim, autor-narrador-personagem principal.

Nosso intuito não é estritamente este, mesmo que a ideia de um percurso investigativo seja interessante. Importa, sim, pensar que, nessas narrativas, tanto a identidade quanto a questão do nome próprio são construções de linguagem que geram uma série de ambiguidades, as quais podem indicar ou não, para esse sujeito, que conhecemos como autor. Esse fato torna ainda mais indefinida a tarefa de distinguir os gêneros e problematiza a questão da autobiografia como um relato verdadeiro e fiel que uma pessoa faz da sua própria existência de modo retrospectivo.

Conforme destaca Wander Melo Miranda, o pacto fantasmático, proposto por Philippe Lejeune:

[...] 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. (1992, p.38).

Interessa-nos refletir, a partir disso, sobre a criação desse personagem, “o filho do Seu Zé Miguel”, como uma das muitas figurações deste ser chamado autor. Nessa figuração, ele projeta as suas memórias da infância e juventude, relacionadas principalmente à cidade de Biguaçu. Dessa maneira, temos, neste livro de contos, o esboço do que será tratado nos livros subsequentes, dentre os quais destacamos *Onze de Biguaçu mais um, Reinvenção da infância* e *Nur na escuridão*.

4.2 ONZE DE BIGUAÇU MAIS UM E REINVENÇÃO DA INFÂNCIA

Paradigma do gênero autobiográfico, as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, livro escrito entre 1764 e 1770, emprega uma causalidade psíquica que é exemplar às escritas do eu: para conhecer o adulto é preciso aprender a vê-lo na infância, pois a criança é o pai do homem. Neste sentido, a infância deixa de ser percebida apenas como a época dourada cantada pelos poetas românticos para configurar-se também em um princípio de compreensão acerca do comportamento adulto e possível causa das apreensões e dificuldades vivenciadas posteriormente.

É exatamente esse período da vida enfocado nos livros *Onze de Biguaçu mais um* (1997) e *Reinvenção da infância* (2011). Tais narrativas apresentam, entre os percalços da infância e da juventude, uma espécie de percurso de formação pessoal, moral e literária do filho mais velho do Seu Zé Miguel, personagem construída pelo autor para ficcionalizar a própria experiência. Neste contexto, poderíamos inseri-los no modelo do *Bildungsroman*, uma vez que portam uma série de elementos, nos quais a experiência vivida, com os seus conflitos, sofrimentos e mudanças, torna-se fundamental na formação do sujeito adulto, elaborando uma espécie de sentido para a sua vida.

Esse sentido está diretamente relacionado à construção narrativa, pois, como afirma Paul Ricoeur (1994), o homem somente é capaz de compreender o tempo quando o organiza sob a forma de um relato. Podemos afirmar com base nisso, tanto a impossibilidade de compreender o tempo fora da esfera humana, quanto a necessidade de narrar um acontecimento passado para conferir sentido ao que foi vivido e, desse modo, possibilitar ao sujeito constituir-se como tal.

Tal esforço reflexivo e constitutivo é perceptível nas narrativas de Salim Miguel aqui apresentadas, contudo, ao realizar esse empreendimento e tentar organizar o tempo da infância em um enredo, o escritor parece não alcançar plenamente uma totalidade significativa, capaz de reconfigurar a “própria experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda” (RICOUER, 1994, p.12). Talvez por essa razão, ele retorne em *Reinvenção da Infância* aos mesmos acontecimentos narrados em *Onze de Biguaçu*, buscando, dessa forma, quem sabe, perceber o que está ausente ou o que escapa à sua própria compreensão.

Ao traçarmos um paralelo entre as duas narrativas, percebemos de que maneira essas recorrências aparecem dispostas estruturalmente:

Figura 3 – Relação *Onze de Biguaçu mais um* e *Reinvenção da Infância*

<i>Onze de Biguaçu mais um</i>		<i>Reinvenção da infância</i>	
“Ficções”	Capítulos relacionados	Demais capítulos	
1 – Taira	1 – E vão	2 – O bugre e o turco	
2 – É turco	4 – É turco	3 – Sete palavras	
		5 – O tinteiro	
3 – Lição	6 – Lição	7 – Bom começo	
		8 – Oíças afiadas	
		9 – O boqueirão	
		10 – Dizer-dizia	
4 – Estréia	13 – Estreia	11 – Querer-queria	
		12 – Na sala escura	
		14 – Crisma	
		15 – Ela	
5 – Um susto	22 – Um susto	16 – Chumbo na bunda	
		17 – Inexplicável	
6 – Câimbra		18 - ?	
		19 – O ontem, hoje	
7 – A cigana	28 – Buena Dicha	20 – Receio de mãe	
		21 – Boi bravo	
8 – Sexo	23 – Lição dois	25 – Fim do mundo – O porão	
		27 – Surpresa	
9 – A novidade	24 – A novidade	29 – Os brimos	
		31 – Marica, revide	
10 – O gol	26 – O gol	32 – Espião alemão	
		33 – Fragmentos de um diário	
11 – Na ganja, não	30 – Na ganja, não	34 – Dois minutos	
		35 – Diálogo singular	
12 – Ponto de balsa		36 – Apêndice	
		Nota Final	

Fonte: O autor (2018).

Em *Onze de Biguaçu*, a primeira ficção, “Taira”, apresenta a mudança de uma família de imigrantes árabes para a cidade de Biguaçu, vista sob o ângulo inusitado de um cão, que dá

título à narrativa. Essa ficção não é reiterada tal qual em *Reinvenção da Infância*, mas há certa aproximação temática com o primeiro capítulo “E vão”, pois ambos enfocam o processo de partir. As ficções seguintes – “É turco”, “Lição”, “Um susto” e “Cãimbra” – apresentam episódios marcantes e, algumas vezes, traumáticos, para o filho mais velho do Seo Zé gringo, como o choro convulsivo em sala de aula, a queda sofrida de cima do cavalo Sultão e um quase afogamento.

“Estreia”, “A cigana”, “Buena Dicha” e “Sexo” concentram-se em processos que culminam na perda da inocência, como os primeiros folgedos etílicos e a iniciação sexual (ou antes a sua construção imaginária). Já em “A novidade”, “O gol” e “Na ganja, não” o narrador relata alguns episódios típicos vividos em cidades pequenas do interior: a fascinação que envolve a chegada de qualquer “forasteiro”, principalmente quando se trata de alguém famoso ou exótico (“A cigana” e “Buena Dicha” inserem-se igualmente nesse caso), bem como os entretenimentos convencionais, o futebol e as disputas envolvendo animais (brigas de galos, de canários, etc.).

Tal repetição de cenas literárias e personagens permite-nos pensar na construção de um “espaço autoficcional”, onde o escritor pode expressar-se livremente. Nessa perspectiva, importa refletir se há ou não algum tipo de aprendizado nesse processo e, em caso afirmativo, qual o sentido apreendido sobre a própria existência ao realizá-lo, bem como inferir se a imagem oferecida ao leitor é idêntica em cada um desses livros ou sempre dessemelhante, visto que são os mesmos pedaços de vida, porém dispostos de outra maneira.

Em nosso entendimento, essas reflexões apontam para a problemática em torno da identidade entre autor-narrador-personagem principal nas escritas pessoais e, ao mesmo tempo, para os limites dessa identidade, relativizando-a. Assim, em narrativas que se inscrevem sob o signo da repetição, como é o caso dos livros de Salim Miguel analisados neste subcapítulo, torna-se necessário questionar: Quais episódios são retomados e reescritos? De que modo e a partir de qual perspectiva o vivido é reelaborado? Que relações podem ser realizadas entre os dois livros? Há mudanças significativas ou não na transposição de um texto para o outro? Como também deduzir o que tudo isso representa na composição narrativa, na sua recepção e na caracterização da personagem principal, visando, a partir disso, responder o porquê da reescrita obsessiva da infância nas narrativas desse autor.

4.2.1 A reescrita obsessiva da infância: “ficções”

Salim Miguel não escreve, ele reescreve. Os seus textos consistem em uma reescrita obsessiva de fragmentos da própria infância que, obstinadamente, teimam em retornar para o sujeito adulto. São os mesmos pedaços de vida, mas sempre diferentes. Processo narrativo que parece apontar para a criação de uma obra única, em que histórias e personagens só se dão a conhecer a partir do seu aspecto relacional. Sendo assim, importa retomar certa reflexão sobre a recriação da infância, retirada de outro livro do autor:

Vou retroceder, erguer a minha infância morta e das cinzas recriar um mundo perdido de sensações e emoções, de busca. Reconstituir passo a passo, cheiro a cheiro, sabor a sabor, prazer a prazer, as sombras do ontem. Até aqui, e agora, me chega o perfume do que não é mais. Aspiro-o. Quero-o de volta, íntegro, e fixar nele um instante, parado no tempo, fixá-lo e retê-lo para sempre, gravar dele um instante fugaz. (MTOM, 1979, p.112)

Essa busca de um “instante fugaz” expressa bem o que percebemos nos livros selecionados e parece imiscuir-se na forma narrativa de ambos. Dessa maneira, em que pese à presença da mesma personagem, o filho do Seu Zé, e a configuração espacial, Biguaçu, tais narrativas apresentam uma estrutura fragmentada, cujos capítulos funcionam também como unidades autônomas. Por conta disso, é possível transpor contos inteiros de *Onze de Biguaçu* para *Reinvenção da infância*, numa espécie de construção-reflexo, que, ao mesmo tempo, retoma o já dito e expande a sua compreensão, ao acrescentar informações e unir pedaços de um texto no outro. Isso causa a impressão de uma obra fragmentada e inacabada, que está sempre a refazer-se e remete incessantemente para si mesma.

Nesse labirinto narrativo o autor plasma literariamente a tentativa sempre incompleta do homem contemporâneo em recompor uma subjetividade cindida por meio da identificação com o outro. O retorno à infância não se limita, assim, à procura de um sentido existencial único, compreensível através da racionalidade e, portanto, capaz de abarcar a totalidade de uma vida; ao contrário, constitui-se de pequenos “instantes fugazes” vividos em sua plenitude e, por isso, passíveis de suspender o tempo linear e progressivo da história.

Para isso, ele elege o fragmento, o descontínuo e a repetição de pequenos pedaços de sua infância, desvinculando-se subjetivamente deles na escrita. Tal como sugere a epígrafe dos dois livros, retirada do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges:

Aqui dou término à parte pessoal do meu relato. O resto está na memória (quando não na esperança ou no temor) de todos os meus leitores. É suficiente para mim recordar ou mencionar os fatos subsequentes com mera brevidade de palavras que a cônica lembrança geral enriquecerá ou ampliará.

A epígrafe aponta para o conceito borgeano de ficção como mescla entre o empírico e o imaginativo, como sugerem o substantivo reinvenção no título de um dos livros e o paratexto “ficções” grafado na contracapa do outro (*Onze de Biguaçu*). A referência ao livro *Ficciones* de Borges é, nesse caso, bastante explícita, sugerindo o fato de o discurso ficcional não ser nem verdadeiro nem falso, mas o meio mais adequado para tratar de suas relações complexas. Expresso de outra forma, se o texto literário não apresenta ao leitor a “verdadeira” realidade, pois tanto o conceito de verdade quanto o de realidade são construções de linguagem, tampouco ele encontra-se totalmente descolado do mundo empírico, uma vez que é produzido por um sujeito social, inserido em um determinado contexto histórico-cultural.

Ademais, a epígrafe também indica a necessidade de participação do leitor nesse processo de construção ficcional, cabendo-lhe preencher os espaços em branco, os vazios deixados pela memória. Para tal, muitas vezes, utiliza-se de comentários reflexivos sobre aquilo que é contado, instaurando uma perspectiva dialógica e informal, como nesses exemplos: “[...] vi na rua um patacão rebrilhando (ou este *rebrilhando* é acréscimo recém-incorporado?)” (OBMU, 1997, p.19 / RI, 2011, p.23); “[...] a mãe, com pena do filho, então alguém mais esperto e sem teus escrúpulos (o *escrúpulos* seria mesmo palavra da mãe, ou componente novo agora também incorporado?)” (OBMU, 1997, p.23 / RI, 2011, p.26).

Neste sentido, ao procurar identificar-se com o outro da escrita – o leitor que recebe e recria o universo produzido na narrativa –, a figura autoral parece desapegar-se de sua função demiúrgica em direção a algo mais vasto. Aliás, Salim Miguel, em uma de suas entrevistas, critica a palavra “romance” justamente por acreditar que o romance convencional, que apenas dá o seu recado digestivo e não mexe com o leitor, está esgotado.

Essa interpretação é reforçada pela temática de ambos os livros, pois ao eleger a infância – momento particular e também universal da experiência humana –, o escritor aparenta optar por uma temporalidade vivida em comunidade, no encontro com o outro durante o processo mesmo de reconhecer-se como sujeito. Conforme ele bem expressa na “Nota final” de *Reinvenção* ao esclarecer o designativo genérico “filho do Seu Zé”: “o protagonista, intencionalmente, não tem nome, pois o ser humano em qualquer época e em qualquer parte do mundo tem instantes de aproximação; na sua infância, da infância dos demais” (RI, 2011, p.126).

O primeiro episódio apresentado nas narrativas é, nessa perspectiva, sintomático: refere-se ao processo de partir, de deslocar-se de um lugar conhecido para outro e iniciar um novo percurso de vida. Em *Onze de Biguaçu*, a mudança é pequena, dentro do mesmo município: de Alto Biguaçu para a sede Biguaçu. O acontecimento é relatado inicialmente por meio da perspectiva inusitada da cachorra da família, cujo nome dá título à ficção, “Taira”. Valendo-se, portanto, de uma focalização interna limitada, o narrador vai pouco a pouco apresentando pistas ao leitor para que esse compreenda o porquê do movimento incomum na casa, a bagunça, a desarrumação. E, de modo imperceptível, o foco muda para o filho mais velho de Yussef ao relacionar os sentimentos comuns da cachorra aos demais filhos do casal Miguel: perplexos, indóceis, diante da nova mudança. Até que ela concretize-se, deixando para trás não apenas a companheira de brincadeiras infantis, Taira, mas um pouco das esperanças, sonhos e expectativas de uma vida melhor.

Logo a estranha caravana se perde numa curva, a família de novo ciganando, destino outro município, não-não, o mesmo, só que agora a sede, agora Biguaçu, onde tudo recomeçaria, sempre esperanças renovadas de melhores dias, vãs esperanças, sempre sonhos e sonhos se diluindo, embora dissessem para si mesmos e para os outros, desta vez vai dar certo, dar certo, certo. (OBMU, 1997, p.13-14).

Em *Reinvenção da infância*, o processo de partir principia e fecha o relato fragmentado da infância do filho do Seu Zé Miguel. O primeiro capítulo, intitulado “Vão”, mistura a lenda do gigante de quase três metros de altura contada pelo preto velho Ti Adão e a viagem de navio realizada por escravos e imigrantes antes de chegar ao Brasil. É importante frisar que a compreensão dessa lenda só foi possível por meio da leitura de *Nur na escuridão*, livro em que ela é apresentada da seguinte forma:

Para os filhos de dona Tamina e seu Zé, longe de alcançarem o sentido de tais fábulas, o que mais os fascinava e intimidava era a lenda do gigante de quase três metros (em certas ocasiões aumentava para cinco), escondido no teto do casarão mal-assombrado, que começava urrando antes de cair aos pedaços, primeiro a cabeça, depois o pescoço imenso, depois as pernas ficavam correndo sozinhas com a cabeça reclamando me-espere-me-espere pelo resto, depois os braços que lutavam por agarrar as pernas, mas cadê as faltantes mãos e os invisíveis dedos, depois os cabelos, depois as unhas chorando, quero meus dedos... Ti Adão parava, naquelas pausas angustiantes, pedia: outra pinga, seu Zé, pra amaciar a garganta, tou com sede.

Aqui, por igual, retomava ou não o causo, que vinha se desenrolando aos pedaços, que nem a fragmentada queda do corpo... (NE, 2004a, p.207-208).

E, de modo semelhante ao “causo, que vinha se desenrolando aos pedaços, que nem a fragmentada queda do corpo...” (NE, 2004a, p.208), o livro estrutura-se em frações, cujos

episódios funcionam como módulos independentes ou ainda como pequenos contos, cuja união poderá fornecer apenas uma imagem igualmente despedaçada da personagem principal. Da mesma forma, ao relacionar lenda e deslocamento de povos, podemos pensar a saída da terra de origem como um processo doloroso, em que há uma fratura indelével no modo de ser e sentir desses sujeitos, cindidos identitariamente.

Rejuntados os pedaços a figura vai minguando até se tornar quase invisível no assoalho de madeira encerada, logo volta a crescer chegando até as telhas, ao mesmo tempo em que o casarão já não mais é, o navio trazendo no porão imigrantes e escravos zarpa de um porto ignoto para um destino igualmente ignoto, enquanto a mesma voz reboa vamos, vamos, vamos, rápido, para o ontem, para o hoje, para o amanhã. Vamos, vamos, vamos. E vão. (RI, 2011, p.13).

É necessário rejuntar os pedaços e empreender uma viagem no tempo em busca de algo que ficou perdido nesse processo, preencher um vazio existencial. Torna-se significativo, portanto, a exortação, “vamos, vamos, vamos, rápido, para o ontem, para o hoje, para o amanhã”, a qual convida o leitor a empreender a mesma viagem e permite antever a fórmula: rever o passado, para pensar o presente e intuir/projetar outro futuro.

Já no capítulo final, “Diálogo singular”, o narrador vale-se novamente de uma perspectiva inusitada ao apresentar o processo de uma nova mudança – agora, para a capital do Estado, Florianópolis – por meio do diálogo entre os dois animais da família: a cachorra Taira e o cavalo Sultão. O período, 2ª Guerra Mundial; o motivo, dificuldades financeiras: “eu ouvi o rapazote dizendo: meu pai agora acha que não dá mais mesmo, com a guerra aí, nem troca de gêneros o pai consegue, é só fiado” (RI, 2011, p.120). E Taira termina o diálogo afirmando: “Calma, tamos botando a carroça na frente do cavalo, hoje não vai ter mudança”. Ao que Sultão rebate: “Tomara que nem amanhã” (RI, 2011, p.120).

Aliado ao tema da movência avulta a questão identitária e os seus conflitos, ou antes, o símbolo da falta que tal vinculação abarca. A unidade que trata dessa questão intitula-se “É turco” e é transposta de um livro ao outro sem qualquer alteração. Nela, o narrador relata a difícil adaptação no ambiente escolar do filho do Seu Zé, recém-chegado a Biguaçu, visto que o menino é matriculado sem nada conhecer do idioma da terra de chegada. Depois de alguns meses, a professora chama a atenção da classe e:

Diz apontando para ele: olhem só, olhem e se mirem no exemplo, há pouco não sabia uma só letra, não conhecia uma única palavra do português, mal falava um precário português misturado com árabe e alemão, **é turco, e já sabe ler e escrever melhor do que quase todos, ou todos, aqui dentro.** (OBMU, 1997, p.17 / RI, 2011, p.20, grifo nosso).

Todavia, o elogio inesperado, ao invés de proporcionar prazer, causa um choro desenfreado no personagem:

E o filho do seu Zé, do Zé Turco, do Zé Gringo, do seu Zé da venda, raramente seu Zé Miguel, nunca seu José, desaba num choro ferrado, interminável, incontrolável, fundos soluços, lágrimas escorrendo, o que causa risos nos colegas e espanto da professora. (OBMU, 1997, p.17 / RI, 2011, p.20).

Choro inexplicável, o qual ele não consegue decifrar por mais que se esforce. Talvez o designativo turco: “a família era libanesa; querer irritar o pai (mais que a mãe), era chamá-lo de turco. A Turquia (Império Otomano), durante dezenas de anos, havia dominado toda uma região que incluía Síria e Líbano” (OBMU, 1997, p.17 / RI, 2011, p.20).

A explicação talvez esteja no símbolo da falta, do vazio do pertencimento, pois se, para o pai, a identidade libanesa ainda estava muito latente, para o filho, essa questão é muito mais complexa: descende de uma cultura, a árabe, da qual pouco conhece; reside em localidades do sul do Brasil, cuja predominância é de imigrantes alemães, com os quais procura identificar-se sem sucesso; tem que aprender outra cultura, costumes e língua do país onde reside, mas é visto quase sempre com curiosidade, como um ser estranho, muitas vezes exótico. Em outras palavras, para o filho do Seu Zé, a sua identidade permanece contextualmente irresolvida, enquanto que, para a professora e os demais colegas, ele é o outro, um ser diferente e, nessa linha interpretativa, cultural e intelectualmente inferior aos demais.

O “elogio”, nesse caso, apenas reforça o distanciamento e aponta para a rejeição daquele que não é igual a mim. Em contrapartida, a sua identificação com o indiozinho, filho adotivo do Seu Fermiano,¹²⁷ ao mesmo tempo, tão diferente e tão semelhante a ele no que tange à questão do pertencimento, aponta para o estabelecimento de um espaço de coabitação, o qual não consiste, obviamente, em tornar-se o outro, mas aceitá-lo. E a relação entre os dois dá-se em meio às brincadeiras infantis, através das quais ambos os meninos buscavam manter as suas tradições culturais:

Os dois meninos estavam cada vez mais amigos, brincavam por toda a Alto Biguaçu, aventuravam-se até mais adiante no caminho de Biguaçu ou de Rachadel, porém do que mais gostavam era de brincar com barro, ficavam horas entretidos, o bugrinho tentando fazer uma piroga e um remo, um papagaio, o turquinho,

¹²⁷ Em “Outubro, 1930”, o pai adotivo do indiozinho será o personagem de Chico Setúbal e o nome do filho Firmino. Em *Reinvenção da infância*, o nome do pai confunde-se com o filho, sofrendo uma pequena alteração gráfica: Fermiano.

lembrança de lembranças dos pais, simulacro de um cedro do Líbano, ou um bolinho, que ele brincava dizendo comam um pedacinho de quibe. (RI, 2011, p.16).

Indiferentes aos problemas decorrentes da imposição de uma única cultura, cabe ao pai refletir sobre a situação dos meninos: “Seo Zé calculou: o filho mais velho devia ter mais ou menos a mesma idade do indiozinho, um viera do outro lado do mundo, a família em busca de um chão, o outro já nem tinha mais o chão que era dos seus” (RI, 2011, p.16).

Outra vez ressalta-se a relação entre o espaço físico e a questão da identidade, da vinculação afetiva a um lugar, um território, em que o sujeito possa fixar as suas raízes. Todavia, a trajetória nômade da família Miguel, frequentemente, comparada ao movimento itinerante dos ciganos, faz com que essa busca nunca se concretize no plano físico, apenas por meio da imaginação, da construção fictícia de uma cidade, no caso Biguaçu, ao mesmo tempo, mítica e real.

Não por acaso, em ambos os livros, há episódios que retratam personagens ciganos. Todavia, o mais interessante de perceber é que, ao contrário das demais ficções de *Onze de Biguaçu*, em sua maioria transpostas literalmente para *Reinvenção*, esta em especial, intitulada “A cigana”, é, juntamente com “Ponto de balsa”, uma exceção. A exclusão da última justifica-se, pois não possui como personagem o filho do Seu Zé, contudo a retirada do capítulo a respeito da cigana Sofia e o seu fascínio causou estranheza: Por que esse episódio não é retomado posteriormente na produção literária de Salim Miguel, como acontece com os demais?

De forma sucinta, nessa ficção, o narrador relata a chegada a Biguaçu de uma caravana de ciganos que ocupam o terreno “baldio” entre as vendas do seu Abrãozinho e do seu Zé Gringo. Logo, a agitação toma conta da cidade, assim como os boatos: “vieram corridos do Rio Grande; tentaram raptar menina(s) em Criciúma; venderam um tacho dito de cobre que nem durou umas semanas [...]; pra mim a sortista valeu acertou tudinho em cheio [...]” (OBMU, 1997, p.47).

Já para a rapaziada, destaca-se dentre aqueles seres exóticos, estranhos, a cigana Sofia:

Bem mais jovem, mal saída da adolescência, morena, sestrosa, longos cabelos negros (como asa de graúna, diria ao vê-la o filho do seu Zé-Gringo, plagiando um livro que acabara de ler), lábios chamativos, olhos faiscantes (melhor seriam de ressaca, noutra referência literária), seios explodindo do corpete apertado, talvez mais do que bonita, no sentido convencional do termo, a tentação em pessoa, consciente do seu poder devastador. Ou inconsciente? (OBMU, 1997, p.47-48).

Sobre a jovem, começou-se a elaborar fantasiosas histórias. Uma delas de que a moça estava destinada desde a infância a outro cigano, da mesma idade dela, e que raro aparecia por conta da sua timidez. Insinuava-se também que Sofia tinha um relacionamento “com alguém bem mais velho, ser enorme, peludo, sardento, cabelama ruiva, rosto sempre fechado, autoridade entre os ciganos, temido, sujeito a explosões de furor, que a todos intimidava” (OBMU, 1997, p.49-50). Essas histórias apenas faziam aumentar o mistério sobre a jovem e ampliavam o seu fascínio. O filho do seu Zé, afeito a elaborações ficcionais, logo lhe associa à figura da cigana Esmeralda, do livro de Victor Hugo, *O corcunda de Notre Dame (Nossa Senhora de Paris)*.

Tal imaginação faz-lhe desconfiar da cena que presencia ao acordar insone no meio da noite: “É uma alucinação. Sofia se banha ao luar. Sentada na larga bacia, baldes de água ao lado, ergue a mão, derrama mais água na cabeça, o corpo felino se retesa [...]” (OBMU, 1997, p.53). Ele vê o banho calmo, lento, luxurioso da bela cigana e os movimentos que pareciam convidar-lhe a participar daquele momento. E, de repente, nada mais existe, o silêncio envolve-o e ele não resiste à tentação:

Os corpos começam a vergar, estão quase deitados, na graminha úmida que servira para tantas peladas, Sofia, levanta um braço, contorna o pescoço do rapaz, pressiona-o, murmura um nome [...].

[Até que], um urro fende o silêncio, um vulto gigantesco se projeta, nem se preocupa em separar os dois corpos, a lâmina do punhal se ergue e desce uma, duas, três, vezes na carne jovem [...], e o grito de Sofia se confunde ao urro que prossegue, agora mais e mais rompendo o silêncio, violando-o. Para o rapaz nada existe, apenas o sono invencível que dele se apodera [...].

Acorda com gosto de sangue na boca, cospe, o gosto persiste, se mexe, se apalpa, esforça-se para levantar, caminha pelo quarto, para. Tenta se recuperar, revê aquela noite, ainda não pode se acreditar vivo (e estará?) [...]. (OBMU, 1997, p.55).

Teria sido apenas um sonho ou o filho do seu Zé viu mesmo a jovem Sofia banhar-se ao luar? Dúvida sem qualquer possibilidade de resposta definitiva e que, por isso, lhe tortura: “tudo se limitaria ao pesadelo, quem sabe premonição, resultante do desejo insatisfeito e das maquinações de uma sensibilidade exacerbada e complexa, já preocupada com elaborações ficcionais” (OBMU, 1997, p.57).

A incerteza é uma constante nesse conto: Sofia seria prometida de outro jovem? Teria um amante mais velho? Teria se banhado ao luar? Teria sido esfaqueada pelo ciumento companheiro? E o narrador reflete: “Tudo fantasia, elaboração de mentes que fervem, de corpos que se espojam em intermináveis masturbações” (OBMU, 1997, p.49). Em outros termos, tudo parece indicar para a recriação ficcional de um episódio que, inicialmente,

poderia ter sido insignificante, mas ao ser transposto para o papel ganhou outras feições, mais dramáticas.

Em *Reinvenção da infância*, como afirmamos anteriormente, esse episódio não é retomado, mas há o registro da passagem da caravana de ciganos pela cidade de Biguaçu. Ela é descrita em dois momentos: no capítulo “Buena dicha” e “Fragmentos de um diário”, dentre os quais importa-nos o primeiro.

Nele, o filho do Seu Zé, envolto pela história de Calderón de La Barca, é abordado por duas ciganas que querem tirar-lhe a sorte. Brincalhão, ele responde: “Se não tenho nenhuma, o que vou tirar?” (RI, 2011, p.88). A cigana mais jovem toma-lhe a mão e começa a discorrer sobre a linha da sua vida, uma linha muito longa, sinal de que viveria muitos anos. E, novamente, em um processo de elaboração, o personagem imagina:

[...] retalhos de seu vestido iam se desprendendo, até deixá-la inteiramente nua e ao redor dela voavam beija-flores, bem-te-vis, corruíras, sabiás, curiós, pombinhas-rolas fazendo-os flutuar, não a largava [...]; já não era dia nem noite, as aves sumiram, os dois corpos se enlaçaram até que, súbito, eis o rapaz sozinho no meio da rua, repetindo em voz alta “Los sueños sueños son”. (RI, 2011, p.88).

Diante disso, o leitor poderia perguntar-se: Seria a cigana Sofia do outro livro? Contudo, nesse contexto narrativo, a resposta perde a sua importância, já que não faz diferença sabermos se o episódio aconteceu realmente com o escritor ou foi fruto da sua imaginação, como também não há uma resposta plausível. Logo, o mais adequado seria questionarmo-nos como faz Segismundo:¹²⁸ Como diferenciar vida e sonho? Como saber se outro não está a nos sonhar nesse momento?

Desse modo, em que pese os índices referenciais e ficcionais instaurados, a intenção é deixar tais questionamentos em suspenso, aludindo a frágil fronteira entre a “realidade vivida” e a “realidade sonhada”. Realidades tão intimamente relacionadas nas narrativas discutidas, que tanto o sonho adquire feições reais quanto algo concretamente empírico assume aparência fantástica e/ou é representado de forma metafórica, como acontece na ficção/capítulo “Na ganja, não”.

Nessa história, temos como cenário uma disputa entre o canarinho-da-telha, de propriedade do filho do Seu Zé Miguel, e o canário belga, de um adversário seu. O conflito dá-se, como se depreende pelo título, entre os dois animais e também na escolha de um terreno neutro para a realização do embate. O acontecimento desenrola-se paulatinamente:

¹²⁸ O protagonista da peça *La vida es sueño*, escrita por Calderón de La Barca.

primeiro, circula a notícia sobre a disputa, o debate aumenta entre os partidários de um lado e do outro, depois os animais são soltos, verificam o terreno e começam a brigar, logo, os dois somem por entre as árvores até que um deles reaparece e fica a esperar indefinidamente um contra-ataque que não ocorre. Por fim, o narrador questiona-se: “Haverá derrota, nesta luta igual? Quem sabe! Talvez empate. Então, quais os motivos para laurear um dos dois? [...] O filho da dona Tamina e do seu Zé não pode [decidir]. E nós?” (OBMU, 1997, p.81-82 / RI, 2011, p.97-98). Em outras palavras: E você leitor, poderá decidir entre um e outro? Será capaz de continuar a observar os fatos para formar uma opinião ou contentar-se-á com o que está posto?

Trata-se em aparência, de uma história simples e banal sobre jogos envolvendo animais, bastante comuns em cidades interioranas. No entanto, alguns índices apontam para uma leitura sociológica do enredo pelo fato de haver similaridades entre o “bicho animal” e o “bicho homem”. Neste sentido, a disputa entre canários transforma-se em uma metáfora das guerras sem sentido, promovidas pelos homens em busca de poder e território. Tal leitura é ressaltada pela existência de um dono, de alguém que se julga proprietário de outro ser e, por isso, no direito de prendê-lo, física e sentimentalmente a um espaço, a gaiola, e incitá-lo a brigar, bem como, por uma espécie de nota final ou livre comentário do narrador, separada do restante do texto por uma linha horizontal:

Em tempo: um distante parentesco existe entre o canarinho-da-telha (ou do norte) e o canário belga, de nobre estirpe, com *pedigree*, penugem amarelo dourado, cantar mavioso e solene. O nosso é de cantar rústico (se bem que por igual belo) e bom de briga. O belga se julga melhor dotado, superior. Comenta-se que já ultrapassou a fase da brigaçada. E detesta o parente pobre, ele de um primeiro mundo que desdenha e nem aceita o (falso?) parentesco com o terceiro mundista. (OBMU, 1997, p.82 / RI, 2011, p.98).

Essa atitude de soberba, presunção e vaidade do canário belga/primeiro mundista, será ressaltada em *Reinvenção da infância* pelo acréscimo da acepção do termo “ganja”, tanto em seu significado dicionarizado (dispensar importância) quanto em seu sentido regional e contextual (levar vantagem). Todavia, ainda que os canários busquem diferenciarem-se, na visão do narrador, em essência eles assemelham-se, pois, qualquer que seja o resultado da pugna, são vencedores e vencidos. Não por acaso, o final permanece inconcluso, cabendo ao leitor decidir ou não por um dos lados da disputa.

Essas escolhas narrativas permitem antever a opção irrestrita do artista ao caráter mimético da arte. Desse modo, podemos pensar que ao assumir a ficção o escritor liberta-se

das amarras impostas pelo modelo autobiográfico e a sua intenção como relato verídico, podendo utilizar, na construção romanesca, episódios e experiências pessoais de forma figurada, imaginar fatos subsequentes, escrevendo-os e reescrevendo-os da maneira como lhe parecer mais verossímil, como também metaforizar situações concretamente empíricas. Neste sentido, ambos os livros transformam-se em um mosaico de memórias próprias, alheias e inventadas.

4.2.2 A construção de um “mito de escritor”

Ao erigir pequenos instantes fugazes do passado, o narrador passa a reviver novamente, através do personagem do filho do Seu Zé, a infância perdida para sempre no tempo. Nesse processo, ganha materialidade a palavra Revolução e a vitória de Getúlio Vargas, das quais o personagem guarda apenas fragmentos esparsos; a lição de realidade aprendida ao encontrar um patacão de dinheiro na rua e a sua perda provavelmente a um outro, sem os seus escrúpulos; a primeira bebedeira; os primeiros namoricos; as brincadeiras; os amigos; o susto ao ser projetado para o alto depois de um corcoveio do cavalo Sultão; a descoberta do sexo; as brigas e os desentendimentos; o fascínio pelo cinema e, durante a 2ª Guerra Mundial, as patrulhas à procura de espões alemães, a visão do Zeppelin, a bomba que acertou a fachada da farmácia de Seu Taurino.

Em meio a essa sucessão infindável de instantes eternos, gravados para sempre na memória, sobressai-se, nos dois livros, a formação literária do protagonista, um ávido e curioso ouvinte e leitor. Essa formação é alimentada pelas muitas leituras em voz alta realizadas para o poeta cego João Mendes, dono da única livraria em Biguaçu, dentre as quais se destacam: *No Curdistão bravo*, de Karl May; *O mandarim* e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós; *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar; *La vida és sueño*, de Calderón de La Barca; *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas; *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe; e *A toutinegra do moinho*, de Emilio Richebourg.

Da mesma forma, influi de modo preponderante a tradição dos contadores orais – Yussef-José e Ti Adão –, com as suas impressionantes e fantasiosas histórias, bem como a milenar cultura árabe: os contos das *Mil e uma noites*, que os pais contavam nos serões

noturnos, as fábulas orientais do *Falso árabe*,¹²⁹ os poetas Omar Khayam, Rubayat, Hafiz, Saadi, Fauze Maluf e o profeta Gibran Kalil Gibran, cujos versos eram sempre recitados no ambiente familiar.

Assim, de ouvinte e leitor, o personagem passaria a nutrir o desejo de ser também um contador de histórias:

[...] o primogênito do seu Zé, molecote siderado pelas histórias onde fantasia e realidade se fundiam/confundiam, fascinado pela maneira de contar, pelos rodeios, por uma busca de suspense, misturando-as com as narradas pelo pai, pela mãe, mais adiante comparando-as com as inumeráveis leituras que passara a fazer, de início devorando tudo que encontrava em casa, bem pouco, a maioria em árabe, lia até anúncios de jornal e receituários médicos para saciar sua fome, apelou para as poucas bibliotecas particulares, para os livros do Grupo Escolar Professor Brasilício de Souza, até a mágica descoberta da mina inesgotável na livraria do João Mendes, cego e poeta, com igual e inesgotável sede de saber, e de quem se tornou leitor, em leituras que se prolongavam por horas, durante anos. (OBMU, 1997, p.38).

A “escenificação” do ato de ler e a presença do mentor ou guia que dirige as leituras juvenis são recorrentes na produção de autores que se voltam para a própria infância, como é o caso de Salim Miguel. Segundo Sylvia Molloy (1996), essa estratégia é comum nos livros autobiográficos de escritores, pois, para esse sujeito, os livros são a vida real, ou melhor, o encontro com a palavra escrita representa simbolicamente o começo da sua história pessoal:

I – Ainda analfabeto, ele já se deixara encantar por aqueles signos mágicos que certamente iriam lhe desvendar novos e fascinantes mundos, repletos de peripécias e travessuras. Ficava olhando os velhos jornais, a revista *Oriente* que o pai recebia de São Paulo, chamava a mãe, dizia: “me diz que palavra é esta”, e ela, “me deixa trabalhar, na escola ficarás sabendo que palavra é”. (RI, 2011, p.99).

Ser alfabetizado significou, portanto, para o menino curioso a realização de um sonho, levando-o, ao mesmo tempo, à obsessão pela leitura: “[...] logo estava grudado nos velhos jornais, na revista, em almanaques e até na bula dos remédios. Era pouco, queria mais [...]” (RI, 2011, p.99). Essa “sede” insaciável somente seria aplacada com a contraproposta de João Mendes para que o jovem lesse em voz alta alguns livros para ele, acordo que se estendeu durante anos, “numa dieta variada e confusa...”. Mesmo assim, para o filho do Seu Zé e da dona Tamina não bastava ler, “é necessário que o objeto livro passe a fazer parte física de sua vida, que o tenha para sempre diante dos olhos, à mão para tocá-lo, senti-lo, cheirá-lo, mesmo depois de lido e relido” (OBMU, 1997, p.20 / RRI, 2011, p.24).

¹²⁹ O Falso árabe citado em *Reinvenção da infância* era Malba Tahan, pseudônimo do matemático brasileiro Júlio César de Mello e Souza.

O vivido e o lido são categorias complementares para o personagem, como também o são para o escritor autobiógrafo e para aquele que se vale do discurso autobiográfico em sua ficção, como esclarece Silviano Santiago em *Meditação sobre o ofício de criar*:

Ao reconhecer e adotar o discurso autobiográfico como força motora da criação, coube-me levá-lo a se deixar contaminar pelo conhecimento direto – atento, concentrado e imaginativo – do discurso ficcional da tradição ocidental, de Miguel de Cervantes a James Joyce, para ficar com extremos. [...] Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo. (2008, p.174).

O mesmo pode-se afirmar em relação à produção autoficcional de Salim Miguel, pois o discurso autobiográfico presente em sua escrita é constantemente contaminado pelo discurso ficcional da tradição literária, ocidental e oriental, ou ainda, como gostaríamos de salientar, pelo discurso do ensaísta e crítico literário. O que resulta em um texto híbrido que se alimenta, de modo concomitante, da experiência de vida do escritor e da reflexão sobre as suas leituras.

Com base nisso e considerando que, para Salim Miguel, a infância faz de nós o que somos hoje, concluímos que é, na infância, que ele constrói o seu “mito de escritor”, tal como se encontra sugerido na ficção “Câimbra”. Nesta última, o narrador relata os pensamentos e sensações vividos pelo personagem antes, durante e depois de um quase afogamento. Por conta desse fato, o filho do Seu Zé apresenta momentos de delírio e lucidez, que, num processo recorrente na produção do autor, faz com que a voz do narrador, em terceira pessoa, aparentemente afastado da história, alie-se a do personagem, confundindo-se com ele:

[...] afunda, afunda, afunda, não pode ser, **não quer, não quero**, lamenta-se, toda uma vida diante de mim, vislumbra o futuro, antevê-se no futuro, o que será, não comerciante como o pai, jogador de futebol, emérito nadador, talvez venha a escrever. (OBMU, 1997, p.40, grifo nosso).

Essa confusão fez-nos refletir sobre a questão da identidade entre autor-narrador-personagem principal, uma vez que existem elementos que permitem essa identificação, como sugere a conjugação do verbo “querer” na 1ª pessoa do singular do presente do indicativo e o segmento narrativo “talvez venha a escrever”, ainda que, concomitantemente, o neguem por meio da suspeição do discurso pessoal, proferido em meio ao delírio de um quase afogamento, e da utilização da 3ª pessoa. Sendo assim, ainda que um narrador em primeira ou

em terceira pessoa seja apenas uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor, podemos perceber que essa alternância entre as pessoas do discurso não é aleatória, mas aponta para uma fissura entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre personagem-escritor e narrador.

Nessa mesma linha interpretativa, importa destacar que a confusão de vozes enunciativas, a qual desestabiliza o discurso do narrador e coloca em suspeição a ideia mesma de uma identidade constante no tempo, aparece justamente no momento em que a instância narrativa interroga-se sobre o “eu” e a sua trajetória futura de vida. Questionando-se, logo adiante no texto, sobre a sua posição e de seus ambiciosos sonhos diante da realidade familiar:

A mãe chama-o, sua voz se contrapõe ao outro chamado, que volte, que não a deixe, aquele mãe tão sofrida, o doce rosto tenso debruçado sobre ele, as lágrimas, o soluçar; o pai afasta-a, consola-a, aquele pai sempre adoentado, sem nenhuma vocação para o comércio, o que fazer além disso, pior a opção da mascateagem; os irmãos atônitos cochichando. Onde nesse quadro ele e seus ambiciosos sonhos? (OBMU, 1997, p.40).

Questionamento que talvez explique o designativo “filho do Seu Zé”, pois ao regressar às memórias da infância, o protagonista busca situar-se e, simultaneamente, afirmar-se, com as suas aspirações e desejos futuros, em meio às atribuições familiares. Dessa maneira, ao projetar-se como personagem de sua própria ficção, o “eu”, nesse caso mascarado em um “ele”, busca a identificação com os Outros, aqueles com os quais compartilha a experiência de estar no mundo (ARFUCH, 2007).

Nessa perspectiva, do mesmo modo que acontece ainda em cidades pequenas do interior do Brasil, o protagonista é identificado por um designativo que alude à sua descendência: ele é o filho primogênito dos Miguel. A sua condição de filho é o que o identifica e caracteriza nesse momento da vida. Portanto, a falta de um nome próprio, juntamente com a utilização de uma aparente terceira pessoa, não impossibilita a identificação do protagonista e a sua aproximação com o autor Salim Miguel, visto o uso do mesmo sobrenome e a relação filial com Yussef-José Miguel.

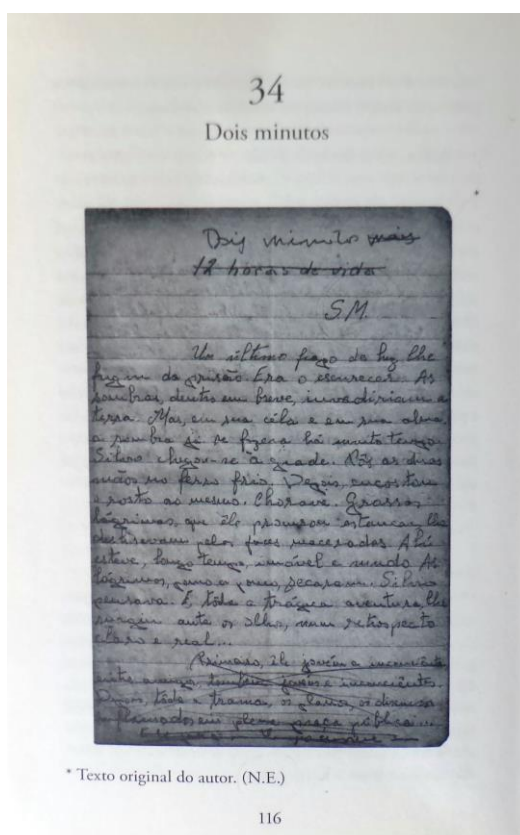
Sustentamos com base nisso, que, nos dois livros, o pacto instaurado com o leitor é ambíguo, pois ao mesmo tempo em que se reforça a ficcionalidade do que é contado, por outro lado, há indicadores textuais sugerindo uma leitura supostamente autobiográfica, como a confusão entre as vozes do narrador e do personagem, a inclusão de dados biográficos (nomes dos pais, cidades onde morou, “vinculação” identitária, interesses, futura profissão), além do designativo nominal utilizado: filho do Seu Zé Miguel.

Essa ambiguidade narrativa possibilita ao escritor livrar-se daquilo que Pierre Bourdieu conceitua de “ilusão biográfica”, ou seja, a percepção da história de vida, assim como do seu relato, como um caminho com começo, meio e fim, evolutivamente desenvolvidos. O sociólogo adverte que, para fugir de tal ilusão retórica, é necessário desvincular a noção de trajetória à identidade proporcionada unicamente pelo nome próprio, considerando em contraponto como essa mesma noção estrutura-se. Ele propõe que “os acontecimentos biográficos se definem como *colocações e deslocamentos* no espaço social” (BOURDIEU, 2006, p.190), pois uma trajetória somente pode ser compreendida caso construa-se previamente os estados sucessivos do campo no qual ela desenvolveu-se, bem como o “eu” não pode ser dissociado do “conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis” (BOURDIEU, 2006, p.190). O que significa afirmar que o sujeito não é uma “constância em si mesmo”, mas engendrado pelas relações e posições que ocupa em um determinado tempo e lugar no espaço social.

Ao partir dessa constatação, interessa perceber que, aliado ao designativo filiar, em *Reinvenção da infância*, temos também a inserção do nome do autor. Isso acontece em dois momentos específicos, ambos relacionados com a profissão que o personagem gostaria de desenvolver quando adulto, isto é, o nome próprio aparece vinculado estritamente à função-autor.

A primeira está presente no capítulo “Dois minutos” e refere-se ao primeiro texto ficcional escrito pelo filho do Seu Zé, que assina logo depois do título: “S.M.”:

Figura 4 – Imagem do manuscrito do texto intitulado “Dois minutos”



(Fonte: RI, 2011, p.116).

A segunda referência está em um capítulo intitulado “Apêndice”, que funciona como um resumo dos anseios, desejos e preocupações do “futuro escriba”. Nele, o narrador realiza uma espécie de percurso, o qual começa com a alfabetização das primeiras letras, a curiosidade e o interesse em saber mais, o gosto por realizar associações de palavras, a preocupação com o ritmo e a economia no dizer, as primeiras tentativas ao aventurar-se a contar uma história:

A primeira vez que tentou contar uma história, não se deu bem. Tratava-se de um fato ocorrido durante uma aula: a professora chamou um aluno ao quadro-negro e mandou que escrevesse a frase “por ser mais aquinhoado, não devo me julgar superior” e repetisse a mesma cem vezes no caderno escolar [...]. O caso é que, embora sussurrado, toda a classe e a professora haviam escutado aquele “seu negrinho sarmento”, dirigido ao colega. Ele não conseguiu reconstituir por escrito o incidente com toda a sua carga ofensiva e racista. (RI, 2011, p.122-123).

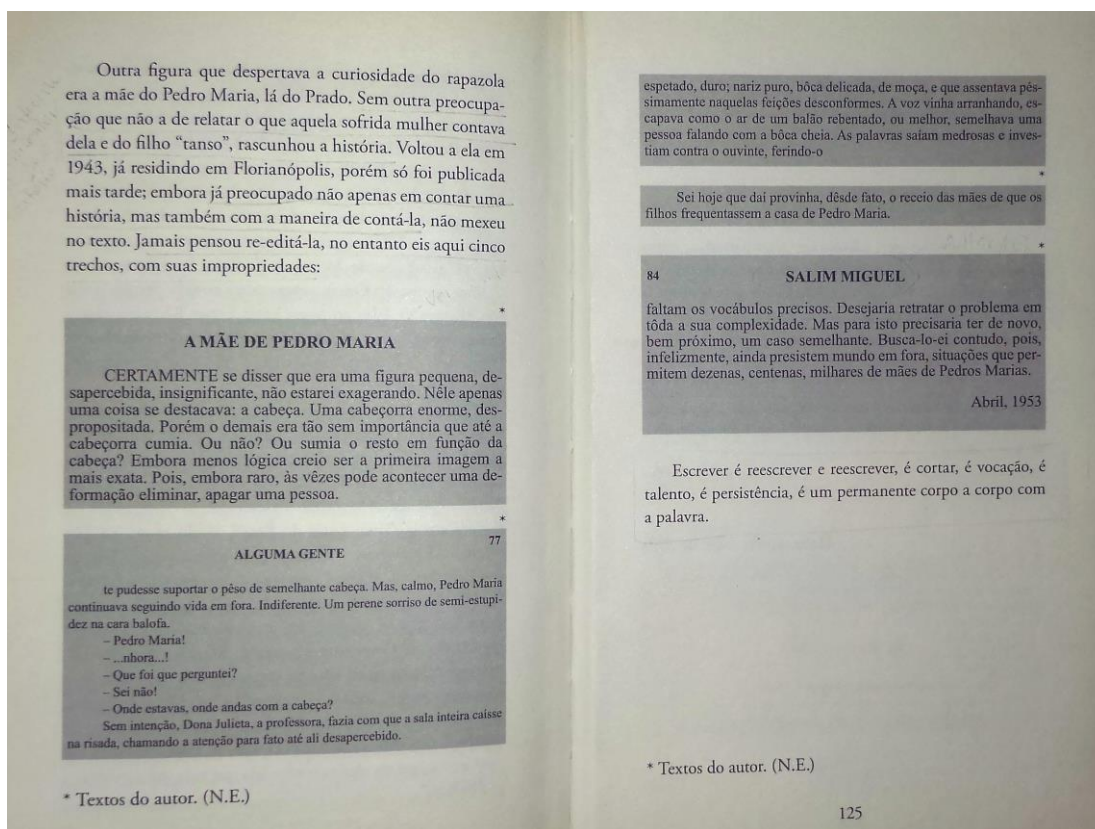
O seu intuito é transformar-se em um contador de histórias, como o “preto velho Ti Adão” e os seus causos fabulosos. Figura enigmática nos seus quase cem anos, que passou a

marcar presença constantemente na produção ficcional do escritor Salim Miguel. Outra é a mãe de Pedro Maria, sofrida mulher que se sujeitava à prostituição para sustentar o filho deficiente, nascido com uma deformação craniana. Nesse caso, o narrador destaca:

Sem outra preocupação que não a de relatar o que aquela sofrida mulher contava dela e do filho “tanso”, rascunhou a história. Voltou a ela em 1943, já residindo em Florianópolis, porém só foi publicada mais tarde; embora já preocupado não apenas em contar uma história, mas também com a maneira de contá-la, não mexeu no texto. Jamais pensou re-editá-la, no entanto eis aqui cinco trechos, com suas impropriedades: (RI, 2011, p.124).

Na sequência, apresentam-se cinco fragmentos relacionados à tentativa, sempre incompleta, de captar o interior dessa personagem, de prever-lhe os sentimentos, as angústias, os problemas diários. O primeiro possui como título “A mãe de Pedro Maria”, o segundo “Alguma gente” e o último, “SALIM MIGUEL”, datado de abril de 1953. Obviamente, o escritor possui um conto intitulado “A mãe de Pedro Maria”, em seu livro *Alguma gente*, publicado em 1953:

Figura 5 – Imagens dos cinco fragmentos presentes em *Reinvenção da infância*



(Fonte: RI, 2011, p.124-125).

Aliado a isso, todos esses fragmentos e o texto “Dois minutos” vêm acompanhados de notas de rodapé, em que se lê: “Texto original do autor. (N.E.)”. Conforme se depreende da abreviatura “N.E.” (Nota do Editor), essas notas foram incluídas posteriormente durante a edição do livro. Constituem-se, portanto, em um paratexto que envolve o texto literário, mas também o conforma, indicando modos de leitura e recepção.

De acordo com Gerard Genette (2010), um texto pode estabelecer diferentes tipos de relações transtextuais, como a intertextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade, a hipertextualidade, a paratextualidade. Esta última constitui-se:

[...] pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p.15)

Esses elementos paratextuais, mais do que uma moldura que abarca o livro, apresentando-o ao leitor ou mesmo definindo-o como pertencente a determinado gênero literário, dialogam com o texto e complementam-no. Por conta disso, a sua importância como ação pragmática sobre quem lê, fato que levou Philippe Lejeune a utilizá-los para fundamentar o seu conceito de pacto autobiográfico.

Com base nisso, é necessário refletir também sobre esses aspectos que envolvem o texto literário para intuir possíveis respostas aos nossos questionamentos. Se pensarmos em termos de contrato de leitura, os dois livros de Salim Miguel analisados rejeitam o modelo da autobiografia, pois não se propõem a apresentar uma suposta verdade referencial, nem mesmo em termos de intenção subjetiva. O designativo genérico de um, “ficções”, e do outro, “romance”, tal como a epígrafe de Jorge Luis Borges, reforçam o objetivo de eles serem lidos como recriações imaginárias. Todavia, não há como negar que, ao utilizar a própria experiência de vida e ficcionalizar a si mesmo e às demais pessoas da sua família e do seu convívio diário, o escritor não apenas embaralha as fronteiras entre a autobiografia e a ficção como possibilita outro contrato de leitura, cabendo ao leitor definir qual é o mais pertinente ou ainda se ambos o são. Duplo pacto de leitura – factual e ficcional – que aparece explicitado na “Nota final” de *Reinvenção da infância*: “nesta narrativa, fato e ficção se inter-relacionam

[...], misto de memória e imaginação, realidade e fantasia, realidade podendo ser fantasia, e fantasia, realidade” (RI, 2011, p.126).

Aliado a isso, a estrutura fragmentada presente em ambas as narrativas rompe tanto com a unidade do sujeito, legada pelo individualismo moderno, quanto com a própria noção de realidade, como algo apreensível e explicável por si mesma, problematizando os limites entre verdade e imaginação, autor e personagem. Nesses termos, por uma via indireta, que privilegia a relação intrínseca entre diferentes textos do mesmo autor (espaço autoficcional) e abarca a análise textual e paratextual, torna-se possível identificar na produção de Salim Miguel a utilização de um procedimento, que coloca em evidência uma série de questionamentos e dúvidas que permeiam o homem contemporâneo, principalmente desde a segunda metade do século XX.

Leonor Arfuch relaciona esse momento ao “fracaso (total o parcial) de los ideales de la Ilustración, las utopías del universalismo, la razón, el saber y la igualdad, esa espiral ininterrumpida y ascendente del progreso humano” (2007, p.18), o que resulta:

[...] en la crisis de los grandes relatos legitimantes, la pérdida de certezas y fundamentos (de la ciencia, la filosofía, el arte, la política), el decisivo descentramiento del sujeto y, coextensivamente, la valorización de los “microrrelatos”, el desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces, la hibridación, la mezcla irreverente de cánones, retóricas, paradigmas y estilos. (ARFUCH, 2007, p.18).¹³⁰

A constatação desse estatuto ambíguo próprio da nossa época, em que noções como verdade, realidade, objetividade e unidade do sujeito são vistas com ceticismo, permite-nos perceber a repetição não como mera cópia de um modelo original, no caso, a própria infância do autor, mas como uma estratégia deliberada com vistas a por em suspeição a crença na “verdade” do que se está dizendo.

A repetição, tal como enuncia Hal Foster em relação à arte de Andy Warhol, desestabiliza antigas certezas, pois “quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido escapa, e melhor e mais vazio você se sente” (2014, p.127). Para o crítico estadunidense, ela pode estar relacionada, por conseguinte, a um encontro faltoso com o real, visto que, enquanto faltoso, o real não pode ser representado, apenas repetido.

¹³⁰ Tradução nossa: “na crise dos grandes relatos legitimantes, a perda de certezas e fundamentos (na ciência, na filosofia, na arte, na política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento do ponto de vista onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridação, da mescla irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos”.

Desse modo, se a repetição serve tanto para proteger do real como também aponta para ele, ao romper com o seu anteparo, podemos inferir que, ao repetir as mesmas narrativas e episódios de *Onze de Biguaçu em Reinvenção da infância*, o autor Salim Miguel constrói uma imagem figurada sua na infância e juventude, o seu mito de escritor e, simultaneamente, mantém certa distância em relação ao relato. Isso aproximaria os livros da proposta autoficcional ao explicitar a impossibilidade da linguagem transmitir com exatidão as coisas a que se refere, de alcançar uma totalidade significativa, inclusive, quando o assunto é a experiência particular e subjetiva daquele que escreve.

Ao valer-se, portanto, do discurso autobiográfico como mote para o desenrolar das duas narrativas, o escritor insere-o em um outro registro, o do discurso ficcional, relativizando o poder e os limites de ambos. Não há, nessa perspectiva, a rejeição do discurso autobiográfico, mas do pacto referencial, da pretensão de expressar uma imagem verdadeira, plena e absoluta do “eu”, levando-se em conta a precariedade da linguagem: “[...] as palavras fogem ao conceito que tradicionalmente delas formamos. Se nós que as criamos para nosso uso, que as inventamos, custamos a assimilá-las, que dizer dos outros?” (MIGUEL, 1973, p.84).

4.3 NUR NA ESCURIDÃO

*Não ouviste falar do homem que cavava a terra à
procura de raízes e descobriu um tesouro?*
Gibran Khalil Gibran

Nesse movimento, identificado em *Onze de Biguaçu, mais um e Reinvenção da infância*, de voltar-se para si para poder narrar frente à dissolução do projeto totalizante e unificador da modernidade não reconhecemos na produção narrativa de Salim Miguel uma simples aspiração narcisista de ver-se refletido no espelho da ficção ou mesmo o desejo de perpetuação da própria história. Ao contrário, reconhecemos nesse percurso pessoal a busca sempre incompleta e precária do eu em direção ao outro, a intenção de inserir-se socialmente no mundo por meio de um viés subjetivo, de, enfim, refletir sobre a condição humana ao refletir sobre si mesmo.

No romance *Nur na escuridão*, publicado em 1999, esse voltar-se para si ocorre por uma via indireta, a recuperação de memórias familiares, tendo como personagem centralizador o pai, Yussef-José, e abarcando a história da família Miguel, desde as suas

origens no Líbano até a sua completa fixação no Brasil. Desse modo, a narrativa configura-se como uma espécie de biografia, articulada em contraponto com a autobiografia paterna, citada logo no início do livro, por meio de uma nota introdutória: “Os trechos da autobiografia *Minha vida*, de José Miguel, foram traduzidos do árabe por Alia Haddad” (NE, 2004a, s/p).

Temos, assim, a reconstrução da história de vida desse sujeito e da sua família a partir do olhar daqueles que estão em seu entorno – esposa, filhos, amigos, vizinhos, parentes – e, ao mesmo tempo, o confronto dado com a sua forma particular de ver-se e de perceber os demais. Nesse percurso, o narrador, que se identifica com a figura do filho mais velho de Yussef Miguel, reflete sobre a própria condição de estrangeiro e busca situar-se em meio ao grupo familiar, étnico e social a fim de constituir-se identitariamente. Em razão disso, esse voltar-se para a recuperação de memórias familiares por meio da escrita configura-se como busca subjetiva, íntima e permanente, percorrendo o caminho do “nós” ao “eu” e também do “eu” ao “nós”.

Nur inscreve-se, dessa maneira, conforme aponta a professora e pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello, dentro de uma “sensibilidade migratória”, revelada na abertura da narrativa à alteridade, à cultura do Outro, como movimento fundamental para o conhecimento de si próprio. Nesse caso, a identidade dos personagens não se revela estática, mas em constante mutação, pois a herança cultural recebida dos pais articula-se e convive com aquela do país de destino e com os novos conhecimentos e desafios advindos desse processo. O romance de Salim Miguel possuiria um “caráter transnacional, produzida por escritores cuja identidade incorpora à herança familiar as novas experiências culturais vividas no *locus* de acolhida” (MELLO, 2014, p.172).

Nesse caminho percorrido pelo narrador, há, evidentemente, por meio do resgate da história particular da família Miguel, a recuperação de certas memórias marginalizadas e plurais, as quais confrontam a ideia de uma memória única e homogeneizadora em torno da qual se organiza a identidade nacional. Dessa forma, a “saga” da imigração árabe para Brasil, bem como o questionamento de momentos importantes do passado da nação, como a Revolução de 1930, a instauração do Estado Novo, a Intentona Comunista, o Integralismo, o avanço das tropas nazistas na Europa, a participação do Brasil na 2ª Guerra Mundial, dentre outros, surgem em *Nur* de forma paralela à rotina familiar, que participa, percebe e/ou recebe os seus reflexos.

O processo histórico é contado por um sujeito que vivenciou aquelas experiências, ainda que situado à margem da história oficial. Por conta disso, muitas abordagens críticas inserem este romance dentro de uma perspectiva histórica/memorialista, como fazem Sara

Freire Simões de Andrade (2007) e Maria Zilda Cury (2006) respectivamente, ou ainda dentro de uma perspectiva multiculturalista, como realiza Daniela S. da Silva (2005) e André Mitidieri Pereira (2008).

A fim de discutir e ampliar essa última perspectiva crítica, retomamos as considerações de D. Silva e de Pereira em seus respectivos artigos: “Maksuna brasileira: uma colcha de retalhos”, e “Diálogos com orientes bem diversos: cultura libanesa em dois romances brasileiros”. Em seu texto, D. Silva afirma que, na narrativa de Salim Miguel, há a constituição identitária de sujeitos híbridos, cuja “mistura de heterogeneidades termina por configurar o multiculturalismo que delinea o quadro das sociedades contemporâneas e também os gêneros da escrita” (2005, p.02). O seu trabalho analítico, apoiado nas considerações teóricas de Nestor Garcia Canclini e Homi Bhabha, destaca traços do hibridismo cultural brasileiro por meio da apresentação de um Brasil plural, dos contatos interétnicos e da transculturalidade.

Para a autora, o nosso País 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 refletem-se, 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.

Já André Mitidieri Pereira, ao analisar comparativamente o romance de Salim Miguel e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, afirma que não basta existir uma intenção multiculturalista com a presença de personagens de variadas descendências, como ocorre em *Nur*, para que a obra seja classificada desse modo. Assim, embora destaque que ambos os romances prestam-se a “revelar possíveis diferenças entre integrantes do vasto tecido híbrido e multicultural” (PEREIRA, 2008, p.42) de que é constituído o Brasil, pois enfocam regiões outras do País e representam uma minoria étnica escamoteada pelo discurso oficial e mediático, de acordo com Pereira, o romance de Salim constitui-se em uma “narrativa trivial” por “carecer do reconhecimento e do dinamismo, da interatividade e da contextualidade das ‘variáveis étnicas, raciais, religiosas, sexuais, culturais, que definem a formação dos grupos e as respectivas reivindicações’” (2008, p.44).

Segundo o pesquisador, o romance apresenta um “multiculturalismo de fachada”, uma vez que o narrador passa ao largo das outras culturas que compõem a sociedade brasileira,

concentrando-se superficialmente apenas em algumas. Portanto, a família libanesa, em seu fechamento sociocultural, configura-se, para ele, em uma monocultura. Aliado a isso, o autor destaca que, em *Nur*, “as relações entre o mesmo e o Outro se veem prejudicadas por nuances estereotípicas, sexistas e homofóbicas” (PEREIRA, 2008, p.47).

Ambas as análises acerca da perspectiva multiculturalista presente em *Nur na escuridão* parecem-nos limitadas em algum ponto, não porque tal leitura não possa ser feita, mas porque partem de uma visão integradora de cultura. No caso do artigo de Daniela S. da Silva, é notória em sua concepção de multiculturalismo uma ótica pacificadora, presente nas constantes referências a um país plural, no qual as fronteiras entre os grupos sociais, étnicos e raciais apagar-se-iam por conta da assimilação das diferenças. Já no caso do artigo de André Mitidieri Pereira, ainda que essa visão harmoniosa contraste com certa perspectiva negativa, também é perceptível certo enfoque do fenômeno cultural como algo que deveria integrar os indivíduos.

Pereira afirma que, para classificar uma obra literária como multicultural, ela não deve apenas apresentar personagens de variadas descendências, mas focar no dinamismo, na interatividade e na contextualidade dessas variáveis culturais, o que não ocorre na narrativa de Salim devido ao fechamento sociocultural da família de libaneses. Neste sentido, ele alega tratar-se antes de uma monocultura, como se fosse possível a um grupo social isolar-se do contexto sociocultural no qual está inserido. Em nossa opinião, o fato mesmo de narrar os embates e a resistência desse grupo familiar em integrar-se totalmente à dinâmica cultural brasileira, mantendo alguns traços que o aproxima de sua comunidade étnica, por si só já constituiria um fator determinante da presença na obra de aspectos caros ao debate culturalista, no qual o pesquisador busca situar as narrativas de Salim Miguel e Milton Hatoum. Isso porque consideramos que a cultura como lugar de encontro também é essencialmente um lugar de conflito, de embates e disputas.

Tensão expressa formalmente na narrativa por meio do conflito entre dois modos aparentemente díspares de contar: a busca de certa objetividade por parte do narrador em terceira pessoa e a subjetividade da perspectiva assumida do filho mais velho, com os seus medos, traumas, incompreensões e impasses, bem como por meio da coexistência contraditória de diferentes gêneros literários (autobiografia, biografia, memórias, romance, resultando, por fim, em uma autoficção) e discursos (histórico, político, literário, cinematográfico). Podemos pensar, nesse caso, na recolha de memórias familiares como um processo tenso e conflitivo de reconstituição pessoal e coletiva de uma história que é,

simultaneamente, do personagem, do grupo familiar, do grupo étnico e, por fim, dos próprios países de origem e de acolhida.

4.3.1 A descoberta da América pelos imigrantes árabes

O Líbano é um pequeno país montanhoso situado no Médio Oriente, na extremidade leste do mar Mediterrâneo. A região faz fronteira com a Palestina e a Síria, constituindo-se em ponto de ligação da península arábica com o continente europeu. Essa localização privilegiada tem ditado a sua história antiga e atual, relacionada ao comércio e às lutas intestinas por território e poder.

O Império Turco-Otomano ocupou a região em 1516, dominando-a até o fim da 1ª Guerra Mundial. Essa situação levou muitos libaneses e sírios a emigrarem, principalmente depois dos massacres de 1860 contra a população cristã. A intolerância religiosa, a falta de segurança e de liberdade, as dificuldades econômicas e a falta de oportunidades foram alguns dos motivos que levaram muitos árabes daquela região, pertencentes a todas as camadas sociais, a tentar a sorte no “novo mundo”.

Essa realidade atingiu em sua totalidade as aldeias libanesas e sírias entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, afetando invariavelmente as famílias situadas naquela região. Tal fratura social pode ser vislumbrada em *Nur na escuridão* nos capítulos dedicados a relembrar o encontro amoroso entre Yussef e Tamina e as dificuldades iniciais para a família estabelecer-se no Líbano, devido à instabilidade do país, à falta de emprego e de perspectiva futura para os filhos.

A ideia de emigrar insinua-se, surge e toma vulto na mente de Tamina, cuja família já se encontrava desmembrada: o pai na Argentina e vários irmãos instalados nos Estados Unidos. Yussef, no entanto, não se mostra entusiasmado, recusa e reluta com a ideia de deixar sua terra, “sua pequena *qaria*, aldeia, virar *garib*, estrangeiro em terra estrangeira” (NE, 2004a, p.55), ainda que também ele possuísse irmãos vivendo no Brasil. Ambos consultaram parentes, amigos, conhecidos, cada um com a sua história particular:

Há indecisão: uns favoráveis, meu primo Naum arribou em pouco tempo, mandou buscar a família, tem casa, tem carro, tem terras, tem loja sortida, tem tudo; outro adiciona, e minha prima Samira, se lembra dela, não conhecia ninguém, agora está rica, manda dinheiro para os seus, só não vai para lá quem não quer, esse “lá” indefinido; não demora alguém contrapõe, meu tio, coitado, depois de anos de mudar de uma região para outra, voltou sem nada, se queixando de tudo, nem dinheiro para a passagem tinha, mandamos daqui. (NE, 2004a, p.55).

Emigrar, portanto, era uma realidade presente em todas as famílias da região da Grande Síria, alguns com relatos entusiasmados, outros nem tanto. Mesmo assim, a situação no país, insuportável, levou-os a decisão de partir para aquele “lá indefinido”, sendo as principais portas de entrada para os imigrantes árabes os Estados Unidos, o Canadá, o Brasil, a Argentina e, em menor número, outros países da América Latina. “Optam pelos Estados Unidos. Embora exista outro empecilho: a cota para orientais está esgotada. Terão que se aventurar. Entrar, como tantos, pelo México, de contrabando. Paciência!” (NE, 2004a, p.56).

Em 1927, a família já estava pronta para a “grande aventura do transplante”, mas o visto para o México foi negado devido a uma infecção ocular em Yussef ou, conforme a segunda opção oferecida pelo narrador sobre o mesmo incidente, em Hanna, irmão de Tamina que os acompanhou na viagem. A solução mais fácil foi mudar o trajeto para a América do Sul, Brasil, país sem tantas exigências e carente de mão-de-obra e cujas fronteiras estavam abertas ao imigrante árabe desde fins do século XIX, quando o Imperador D. Pedro II visitou o Império Otomano.

Apaixonado pela cultura árabe, D. Pedro II havia ficado bastante impressionado com tudo o que vira na região e, por isso, ofereceu proteção e oportunidades àqueles que quisessem emigrar para o Brasil. De acordo com Jorge Safady (1972), esse período, de 1860 a 1900, configurou-se como a primeira fase da imigração árabe no Brasil, sendo caracterizado como um período de aventuras e vivo interesse por parte de homens jovens e solteiros, principalmente em decorrência dos ciclos econômicos da borracha e do café. O sucesso obtido pelos primeiros imigrantes acabou sendo responsável pela vinda de outros compatriotas, resultando na instalação de uma rede de auxílio mútuo.

A partir da segunda fase, de 1900 a 1918, já era bastante considerável o número de imigrantes e seus descendentes, os quais tutelavam os que aqui aportavam pela primeira vez, iniciando-os no comércio ambulante de porta em porta. Nesse período, pode-se tratar da formação de “colônias árabes” no Brasil, em especial nas regiões de Manaus e São Paulo. Esse movimento migratório foi intensificado por volta de 1909, devido ao alistamento militar obrigatório dos jovens da região no exército turco-otomano, envolvido em várias disputas internacionais.

Nessas duas fases iniciais, muitos sírios e libaneses que chegaram ao Brasil vinham motivados com a possibilidade de difundir a causa árabe fora dos limites do Oriente Médio. Eles eram intelectuais ligados ao Renascimento Cultural Árabe (*Nahda*), movimento que eclodira no Cairo, em Damasco e em Beirute e pregava o pan-arabismo como única saída para

libertar o mundo árabe do domínio turco e europeu, promovendo um novo projeto de civilização. Esses intelectuais encontraram no nosso País um ambiente propício à veiculação de suas ideias transformadoras, difundidas principalmente por meio de revistas próprias, sendo a principal delas intitulada *Nova Andaluzia*.

Durante a 1ª Guerra Mundial, a imigração árabe foi paralisada, retornando em 1918, quando o Líbano transformou-se em protetorado francês, até meados de 1945, quando a região finalmente conquistou a sua independência e iniciou-se progressivamente a retirada das tropas francesas da região. O Brasil, nesse período, viveu um grande surto industrial e urbanístico, o que facilitou a instalação por parte dos imigrantes já residentes das suas primeiras fábricas. É também, nesse momento, que a família Miguel desembarca no país.

As marcas desse processo histórico conflitivo, vivido no Líbano após o término do conflito mundial e o fim das esperanças de viver em um país independente e livre das interferências de outra nação, são visíveis no desconforto sentido por Yussef ao ver-se obrigado a aportar em Marselha e falar o pouco de francês que sabia e “abominava”. Na colônia árabe brasileira, a notícia trazida pelos novos patrícios é recebida com espanto:

Havia os que indagavam do domínio turco, quando terminaria aquele maldito império otomano, admiravam-se ao saber que acabara, agora os franceses mandam no pedaço chamado Líbano e os ingleses na Síria. Então punham as mãos na cabeça abismados, quando foi, como foi, por que foi, de nada soubemos. E o pai esclarecia, depois da guerra de 14, falava de um tal Lawrence, figura mítica, aventureiro, dominava a língua como um verdadeiro árabe, fingiu-se de amigo para que lutassem contra os turcos, acenando com a liberdade [...]. (NE, 2004a, p.37).

A escolha pelo Brasil como país de destino permanece uma incógnita no livro, talvez devido ao fato de alguns detalhes dessa história serem incompreensíveis até mesmo para os protagonistas, incapazes de afirmar se foram ou não ludibriados pelas companhias de imigração. De qualquer modo, o destino final configura-se para a família como uma terra de oportunidades, sobre a qual eles possuem vagas informações:

E do Brasil [...] tinha vaga ideia, país tropical, fabuloso, fantástico, de índios, de negros, de mistura de raças, imenso, tão misteriosamente misterioso que, diziam, dava dinheiro em árvores, país do qual, de tempos em tempos, recebia notícias da irmã que há muito, não sabia ao certo quanto tempo, para lá se dirigira no rastro do irmão do norte, aventurando-se sozinha – e se estabelecendo sem encontrar o tal irmão do norte. (NE, 2004a, p.66).

Interrogam os demais, pensam intrigados, será isto o tal de Brasil? Não me parece. Mal fazem ideia do país para onde se dirigem, as informações que têm são inconsistentes, falava-se, sempre, de forma vaga, da extensão territorial, incalculável, na riqueza do solo, onde se plantando tudo dá, de negros e índios, da

variada (e rarefeita) população, todas as etnias, dos espaços vazios, da excelentes oportunidades para qualquer um que queira trabalhar com afinco. (NE, 2004a, p.76).

Ao aportarem no Rio de Janeiro, o que lhes chega é uma verdadeira babel, “palavras esdrúxulas lhes agridem os ouvidos, sotaques e pronúncias que não têm como identificar” (NE, 2004a, p.77), pois, com eles, aportam outros imigrantes de origens diversas. O temor invade-os, pois mal têm ideia do país onde se encontram, a sua extensão territorial, a sua língua e cultura. No entanto, o auxílio dado por um patricio nos primeiros dias é salutar, permitindo-lhes compreender um pouco do lugar para onde emigraram: “[...] o patricio tentou explicar o que representava o Rio, capital da República, as peculiaridades do povo, mistura de raças, de vozes, de hábitos, de costumes, ali havia de tudo, retrato do país, síntese do mundo” (NE, 2004a, p.34).

Permanecem alguns dias na capital, até que conseguem comunicar-se com a irmã de Yussef, que mora em Magé, graças a uma rede étnica e familiar solidária formada pelos imigrantes libaneses no País. Lá, novo período inicia-se para a família, o pai e o tio materno aprendem o método árabe de comerciar – com a pechincha como norma, somada a expressão “jura-bra-deus-freguês-mim-vende-barato” – e começam a mascatear pelo interior do Estado. As compras são realizadas no empório dos patricios, em consignação, para pagamento posterior, mas “nunca era substancial o que arrecadavam” e a luta parecia infrutífera. Isso porque Hanna não conseguia adaptar-se à nova *maksuna* e Yussef sentia-se desconfortável com a profissão, abominava comerciar, ainda que economicamente dela dependa até o final de sua vida. Neste sentido, importa retomar um esclarecimento do personagem sobre o assunto:

[...] pouco importa o que uma pessoa tenha sido ou queira ser, pouco importam sonhos, desejos, aspirações, fantasias. Ao chegar ao Brasil, libaneses e sírios, árabes em geral, começam mascateando, trouxas ao ombro, sorri e acrescenta, só bem mais tarde irão tomar conhecimento do outro significado da palavra trouxa. Se estão se dando bem e o mascatear dá certo, vão deixar de ser trouxas, não demora adquirem um cavalo, uma carrocinha, depois podem ter uma vendola, um armazém, loja de tecidos, quem sabe uma fabriqueta; bem poucos enriquecem, mas as novas gerações acabam por esquecer os sacrifícios dos pais, dos que não tiveram *nasib*, some a vez dos perdedores, dos *tarragada* que não deram certo, dos *fakir*, os pobres, e o que fica, para os que estão querendo aventurar, é a fama dos raros que fizeram fortuna na boa terra, animando outros para que se aventurem, pois se a derrota se mantinha esquiua, a vitória era trombeteada. (NE, 2004a, p.82).

Essa súpula da imigração árabe no Brasil sintetiza os percalços vividos por quase todos os imigrantes sírios, libaneses, armênios, etc., que aqui aportaram até a metade do século XX. Mas, ao mesmo tempo, também é o retrato singular do destino implacável que acompanha a família Miguel até o Estado de Santa Catarina, onde o grupo peregrina por

diferentes cidades – São Pedro de Alcântara, Rachadel, Alto Biguaçu, Biguaçu, Florianópolis – à procura de melhores condições de vida, com destaque para Biguaçu, local onde se fixou a família, “terra dos Miguéis”, pois lá todos “deitaram raízes” e gostariam de permanecer:

Do Líbano para o Brasil: três filhos. De Magé/RJ para Florianópolis/SC: os mesmos. Ainda pequenos, somando, juntos, menos de oito anos. A permanência é curta. De Florianópolis para São Pedro de Alcântara: ali nasce o quarto filho, primeiro brasileiro da família. Mal teve tempo de nascer, já estão em Alto Biguaçu. Ou seria antes Rachadel – depois Alto Biguaçu? Pouco importa. Qual a razão da dúvida que permeia o pensamento? É um desses lapsos inexplicáveis. De qualquer maneira, em Alto Biguaçu, mais um. Temos cinco. Os dois últimos em Biguaçu, perfazendo um total de sete filhos. Formando uma quase perfeita escadinha. Que se distende entre o penúltimo e o último. Na mudança para Florianópolis, o caçula, temporão, está com três anos, e o mais velho com dezenove. (NE, 2004a, p.113).

O cotidiano familiar, o trabalho, as dificuldades financeiras, o cultivo das tradições culturais, relacionam-se, assim, à vida miúda nas cidades onde a família estabeleceu-se, às histórias e perfis dos moradores mais característicos, aos problemas do país e do mundo:

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 do Getúlio, sumidos. A inexorável sequencia 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 frequentadores da venda, atento à proximidade da guerra, Franco na Espanha o primeiro indício. (NE, 2004a, p.116).

Tudo isso é rememorado pelos pais, conservado por Yussef em seu caderno de anotações – que, posteriormente, resulta na autobiografia *Minha vida* –, e articulado pelo narrador, com o qual o filho mais velho do casal identifica-se, para, no fim, retornar ciclicamente, como sugere a metáfora da semente que dá título ao último capítulo, ao chão fértil das memórias compartilhadas.

Esse caráter infinito, particularidade principal da verdadeira narrativa para Walter Benjamin, pode ser vislumbrado nas últimas palavras do pai ao filho: “*ibn, habib*, é o ciclo da vida, o que querias, o que queriam vocês, por *Allah*, que eu ficasse para a semente, *dahaba*, partir, está na hora, chegou a hora [...]” (NE, 2004a, p.257). Assim, por meio dessa cena final, a morte de Yussef, a qual poderia representar o fim de toda uma história familiar, percebemos que rememorar o passado significa não deixar morrer os desejos, os sentimentos e os sonhos que acompanharam esse grupo de imigrantes desde a saída da terra de origem até a chegada ao Brasil.

4.3.2 Recolha de memórias familiares: *nur, nur, nur...*

Em *Nur na escuridão*, o processo de voltar-se para si mesmo por meio das memórias herdadas pode ser vislumbrado nas epígrafes que principiam o relato:

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 pode 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 SOUZA

Tais epígrafes remetem, simultaneamente, à capacidade de relembrar o passado como elemento fundamental no processo de conhecimento pessoal, à possibilidade de presentificar esse passado por meio da memória e ao aspecto afetivo inerente ao processo de recordação. De forma geral, elas dão o “tom” que rege a narrativa: a recuperação da história familiar como recurso para compreender as origens e, dessa forma, dar sentido à própria vida.

O patriarca Yussef-José Miguel é o guardião de esse saber familiar, espécie, como salientamos no capítulo anterior, de um daqueles tipos arcaicos de narrador preconizados por Walter Benjamin, o marinheiro comerciante. Tal personagem, no final da vida, sente a necessidade imperiosa de deixar aos seus descendentes um legado, de transmitir a sua experiência:

Agora olha, por entre a névoa que lhe tolda a visão, para os filhos, para as noras, para os parentes, para os amigos, para quem quer que esteja ali de visita, pronuncia palavras em árabe, *dahaba*, partir, está na hora de ir ao encontro da mulher, minha Tamina, *dikra*, as lembranças me afogam, e repete, e repete, e repete, *nur, nur*. (NE, 2004a, p.16).

A insistência nesse último vocábulo, que compõe o título e significa, em português, luz, refere-se à primeira palavra aprendida na nova terra – proferida pelo motorista do carro de praça ao tentar decifrar, em meio à escuridão da noite, o endereço que Yussef lhe mostrava

na pequena caderneta – e remete à necessidade de iluminar o registro desbotado do passado. Afogar-se nas memórias familiares, reavivando velhas lembranças, transforma-se, assim, em bela metáfora desse processo:

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. (NE, 2004a, p.15).

A palavra *nur*, que “jamais esqueceria e que lhe abre as portas do novo mundo” (NE, 2004a, p.25), é uma busca constante em meio à escuridão do passado, das memórias incompletas, perdidas no “mais fundo do tempo”. Essas lembranças precisam ser resgatadas do “escuro abismo” onde residem, por meio de uma força iluminadora, isto é, devem ser compartilhadas na forma de um relato.

O narrador, nessa situação, realiza um esforço semelhante ao do 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” (NE, 2004a, p.166). Nesse processo, ele articula as memórias compartilhadas oralmente pelo pai e pela mãe com as suas próprias lembranças e vale-se de trechos da autobiografia paterna, *Minha vida*, para referendar o que diz ou mesmo para elucidar passagens confusas. A sua função é tecer o fio narrativo das memórias familiares, estruturar o seu relato fragmentado:

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. (NE, 2004a, p.81).

Importa, com base nisso, retomar o fio condutor dessa história, o desembarque de uma família de imigrantes no Brasil, descrito, logo na abertura do primeiro capítulo, por meio de uma cena inaugural:

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 e 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. (NE, 2004a, p.15).

Acontecimento emblemático que representa não apenas a origem do relato, como também marca o início de uma nova trajetória para o grupo familiar. Por esse motivo, o desembarque é constantemente retomado, recriado e recontado tanto pelo personagem do pai quanto pelo narrador. Espécie de situação limítrofe para o imigrante, que representa a dualidade vivida pelos personagens e remete à ideia de estar em um entre-lugar de negociação cultural e identitária, em um limiar entre o “lá”, do país de origem, e o “cá”, do país de destino.

Benjamin destaca que tais situações intersticiais constituem-se em ritos de passagem, em atos a partir dos quais se transpõem limiares não apenas espaciais como também temporais:

O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwelle* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho. (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2010, p. 12).

Portanto, ao contrário da fronteira que delimita e contém, evitando que algo transborde para além dos limites de seu território; o limiar é uma zona, nem sempre claramente definida, que possui como função permitir a transição entre um espaço/tempo a outro. Neste sentido, ele está inscrito em um registro mais amplo, o de movimento, ultrapassagem, “passagens”, apontando para um lugar e um tempo intermediário, como também indeterminado, com extensão variável ou mesmo indefinida.

Inscrito nesse espaço/tempo intermediário, o narrador transita livremente entre o presente da enunciação e o passado memorado pelos personagens, como também entre o “olhar de fora” e o “olhar de dentro”, na tentativa de dispor as peças de sua coleção da melhor forma possível. Essa intenção é bastante perceptível na cena que inaugura o relato, cujo registro metódico dos detalhes do desembarque (dia, hora, local, pessoas envolvidas) parece remeter-nos ao apontamento documental (espécie de ficha de registro de imigrantes na alfândega), funcionando como recurso para o próprio narrador, como alguém que esquematiza fatos para não os esquecer. Todavia, a aparente funcionalidade do esquema documental logo se desfaz ante o fluxo caótico da memória que estrutura o restante do romance.

O desembarque constitui-se, desse modo, no ponto nodal a partir do qual o narrador entrelaça a trama das memórias familiares com a trama do país de saída e de destino:

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. (NE, 2004a, p.19).

Essa leitura é confirmada pela estrutura narrativa, uma vez que as três partes iniciais articulam-se em torno desse episódio liminar. Na primeira parte, do capítulo I ao capítulo V, “Gente”, apresenta-se a chegada dessa família no porto carioca e, por fim, a viagem de trem até Magé. Na segunda parte, do capítulo VI, “Amor”, ao capítulo XII, “Temor”, há um grande recuo temporal, aludindo ao primeiro encontro entre Yussef e Tamina e a decisão de emigrar, o qual se estende até a viagem de navio de Marselha ao Rio de Janeiro e o temor de serem deportados. Na terceira parte, do capítulo XIII, “Mascate”, ao capítulo XXIII, “Tentação”, há o retorno a Magé, como a marcar o início de uma nova trajetória para o grupo familiar, intimamente relacionada ao mascatear de porta em porta e, mais adiante, ao estabelecimento de pequenos comércios em cidades do interior, até a mudança definitiva para Florianópolis, capital do Estado e destino final dos “Miguéis”.

O primeiro capítulo, intitulado “Luz”, também é bastante característico nesse sentido, não apenas porque ele dá início ao intrincado relato memorialístico que possui como foco o episódio do desembarque, mas antes pelo fato de ele constituir-se em uma espécie de resumo das preocupações do narrador, iluminando o seu processo de recuperação da história familiar antes, durante e depois da travessia do Líbano ao Brasil. Essa apreensão, expressa na voz cambiante do narrador que oscila, indecisa, “está e não está em terra firme”, tal como o balanço do navio, “abrigo-útero onde [a família] passara intermináveis dias” (NE, 2004a, p.18), pode ser vislumbrada nesse fragmento:

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. (NE, 2004a, p.17).

Assim, se, na primeira cena, o narrador assume a posição de um observador distante em relação aos fatos, sem descrever os personagens além do parentesco e da idade. Nesse segundo trecho, a sua voz amalgama-se à de Yussef, adotando uma atitude mais próxima dos acontecimentos e eliminando a distância entre narração e fato narrado. O mesmo ocorre com a

utilização do substantivo “pai”. Na cena que inaugura o relato, há a descrição de uma família indeterminada – pai, mãe, filhos, tios. Já neste último fragmento, o narrador chama o personagem de “o pai”, demonstrando proximidade e mesmo parentesco, ainda que inexista um pronome possessivo. Sobre essa questão, é interessante perceber que no capítulo *Amor*, o qual apresentará o primeiro encontro entre Yussef e Tamina e as dificuldades enfrentadas pelo casal para concretizar “aquele amor surgido do inopino”, o narrador refere-se sempre ao personagem pelo seu primeiro nome. Nesse capítulo, há uma analepse externa, portanto, o passado descrito refere-se a algo anterior ao nascimento dos filhos, quando Yussef ainda não havia se tornado “pai”.

Importa refletir, igualmente, sobre a mudança dos tempos verbais nesse último fragmento. No início, temos a recorrência de verbos no presente, indicando que o narrador está contando a cena no momento mesmo em que a observa, como se depreende pela utilização de frases coordenadas que remetem à ideia de frames cinematográficos. No entanto, ao ultrapassar a soleira entre o presente e o passado – simbolizado no fragmento pela imagem da janela, limiar entre o mundo atual e o mundo pretérito de Yussef – e reviver o porto, o pasmo e o impasse, ele parece compartilhar com o personagem dos seus sentimentos, das suas dúvidas e apreensões, como sugerem os verbos conjugados no futuro do presente: “é a nova *maksuna* à qual terão que ir se adaptando, terra que precisarão aprender a amar”.

Essas mudanças surgem ao longo da narrativa em variados momentos e parecem indicar para um movimento oscilatório do narrador: afastando-se e aproximando da matéria narrada. Tal movimento pode ser visualizado no seguinte recorte: “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?**” (NE, 2004a, p.18, grifo nosso). O mesmo ocorre nesse outro exemplo: “Três anos se passam. **Estamos** em 1927. A família cresceu, e a decisão está tomada: vão partir” (NE, 2004a, p.55, grifo nosso). Por conseguinte, mesmo que o narrador apresente a família como “aquela”, pronome demonstrativo que indica um objeto ou uma pessoa afastada de quem fala, ele não consegue desvincular-se do que conta, colocando-se também como um dos seus membros.

Nessa mesma perspectiva, embora o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade seja, de acordo com Benveniste (2005), os pronomes pessoais – fato que nos faz questionar a presença de um narrador em terceira pessoa para contar uma história pessoal, de memórias familiares –, outros indicadores (dêixis) também podem auxiliar nessa tarefa, como os pronomes demonstrativos, os advérbios e os adjetivos. No fragmento a seguir, um desses

indicadores (agora) enfatiza o caráter subjetivo da afirmação do narrador, que parece refletir sobre as ações e as 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 melódica [...]. (NE, 2004a, p.193, grifo nosso).

Esse episódio ocorre entre o primogênito de Yussef, que o leitor por meio de um fragmento da autobiografia paterna sabe chamar-se Salim, e outro filho do casal. Esse último, dono do cavaquinho, aquele, dos livros e “escritos informes” e que, em um momento de raiva, quebra o instrumento musical do irmão. Inicialmente, o narrador apresenta o diálogo entre as personagens de forma objetiva, utilizando o sinal de dois pontos para introduzir as falas, as quais terminam em: “por que não tentaste?”. Depois, há uma quebra no modo de apresentação do episódio e o que era apenas suposição, expresso pelos verbos no subjuntivo, passa a ser certeza, afirmação, pela conjugação dos verbos no presente do indicativo e do advérbio de tempo, agora. Para finalmente, de observador afastado, que apenas apresenta os fatos, o narrador passar a fazer reflexões sobre as atitudes do personagem e suas consequências para o futuro profissional do irmão, justificando algumas das ações tomadas: “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”. Tal alteração de atitude aponta para a presença desse narrador na história também como membro do grupo familiar, revelando uma das faces do trabalho rememorativo: dirigir-se a um “tu”, nesse caso, ao irmão, para explicar-lhe a sua versão dos fatos.

Pode-se afirmar, com base nessas considerações, que se trata de uma pretensa ou uma falsa terceira pessoa, pois ele é sujeito da narrativa, realizando digressões e dialogando com as anotações memorialistas do pai e tentando organizar o relato, e é também sujeito da história, buscando situar-se em meio às atribulações de uma família de emigrados e experimentando a vida em terra estrangeira. Temos, desse modo, uma espécie de desdobramento enunciativo, pois o narrador fala de si como se fosse um outro, prefigurando uma tensão entre identidade e alteridade, entre o “eu” e o “nós”, conforme se percebe nesse fragmento do texto:

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, hein, *sadig*, amigo, onde já se viu, ao que não sabe responder, mais ainda quando insistem, vamos *habib*, impossível que tenha esquecido [...], o que é bait?, responda, ele tem uma vaga ideia, se esforça, esta não é difícil, arrisca, casa, todos riem e aplaudem, mas um engraçadinho acaba com sua satisfação ao acrescentar, só, e ele, interdito, é-não-é? E fica pensando como tudo é estranho, me vejo e não me vejo aqui [...]. (NE, 2004a, p.21-22).

Em trânsito em meio ao legado cultural transmitido oralmente pelos pais e a cultura vivenciada diariamente no país de acolhida, o filho sente-se um deslocado, um ser “fora de lugar” em qualquer uma das culturas. Isso porque a sua identidade permanece irresolvida, em um processo constante de construção que se faz e desfaz no espaço-texto do livro. De forma semelhante, a voz narrativa oscila indecisa entre uma perspectiva mais objetiva, análoga ao foco de uma câmera cinematográfica (“Agora, acabamos de perdê-los e mais uma curva. Quem sabe a derradeira” (NE, 2004a, p.44)), e outra mais subjetiva, próxima das aflições, traumas e incompreensões do filho mais velho do casal Miguel.

O deslocamento do personagem, decorrente da sua condição migrante, pode ser relacionado, assim, à categoria do narrador, ele também um deslocado em relação à história que narra. Por esse motivo, passa a contar a história da sua família como se fosse um estranho, um outro a quem coube apenas organizar os fios soltos em uma trama coerente. Todavia, não consegue realizar tal empreitada sem deixar à mostra formalmente o fato da ordem alcançada obedecer a uma lógica subjetiva, regida pelo sentimento, o que resulta em uma voz cambiante, próxima e distante da matéria narrada.

Tal movimento remete à própria condição ambivalente do imigrante, simultaneamente “dentro” e “fora” da cultura de acolhida. O que faz com que o seu discurso seja radicalmente descentrado, uma vez que se articula ao redor de, pelo menos, dois eixos assimétricos – o lá e o aqui, o passado e o presente –, de certa maneira, incompatíveis e contraditórios de uma maneira não-dialética (CORNEJO POLAR, 1996). Neste sentido, a voz do narrador não sintetiza harmonicamente em seu discurso duas experiências, antes as concentra, atualizando dois idiomas, árabe e português (“*sadig*, amigo”; “vamos *habib*”); duas tecnologias comunicativas, oral e escrita; dois sistemas culturais diversos, libanês e brasileiro.

4.3.2.1 *Movência de gêneros literários: o eu em direção ao outro*

Essa ótica migrante do narrador, não apenas o faz oscilar entre modos distintos de narrar, como também faz com que a narrativa movimente-se entre diferentes gêneros literários

e registros discursivos. Com base nessa compreensão acerca da instância narrativa, é possível estabelecer algumas aproximações com os gêneros memórias, autobiografia, biografia, romance autobiográfico e autoficção, uma vez que o escritor utiliza diferentes estratégias para inscrever-se figurativamente em seu texto e, ao mesmo tempo, procura marcar certa distância em relação ao que escreve.

Sobre esse aspecto, André Mitidieri Pereira (2008) destaca que o autor do romance fixa e, ao mesmo tempo, fratura a identidade com o narrador e o personagem Salim Miguel, confundindo tais identidades com a do pai Yussef/José. Tem-se, desse modo, a criação de uma obra parcialmente biográfica, pois o primeiro não consegue livrar-se da própria voz e mundivisão, embora as confronte com a autobiografia paterna. Nessa perspectiva, *Nur* hesita entre dois gêneros: autobiografia e biografia, já que há o “simulacro de uma biografia, entremeada aos trechos recortados da autobiografia de Yussef/José” (PEREIRA, 2008, p.51), os quais, ao serem agrupados pelo narrador, compõem uma forma híbrida de um romance também híbrido. Em nosso entendimento, o fato de o autor-criador não conseguir desvencilhar-se da própria voz e mundivisão não é um aspecto menor do texto de Salim Miguel, antes algo que contribui para destacar as contradições e dificuldades presentes nesse processo de hibridização das culturas, que, em termos estéticos, reflete-se na construção de um texto literário conflitivamente heterogêneo, pois interpenetrado por diferentes registros discursivos.

Ao determo-nos mais detalhadamente no enredo, verificaremos que *Nur* apresenta elementos notadamente biográficos e autobiográficos, aproximando-se da história familiar do próprio escritor Salim Miguel. Alguns desses elementos são facilmente identificáveis, como a correspondência entre os nomes dos personagens e dos membros da família Miguel: Yussef/José e Tamina (pais), Fádua, Hend, Jorge, Sayde, Fauzi e Samir (irmãos), sendo um deles inclusive homenageado na dedicatória do livro: “Para JORGE, irmão muito querido, que sabia, mas não esperou para ler essa história”.

As referências prosseguem na indicação das cidades onde a família residiu e na marcação temporal dos acontecimentos mais relevantes, como o ano em que o grupo emigrou do Líbano e a data de chegada ao Brasil, como corrobora o seguinte paratexto, presente na aba direita do livro:

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. Depois de curta temporada em Magé (RJ), viveu dos cinco aos 19 anos em Biguaçu, vilazinha perto de Florianópolis que já serviu de cenário para alguns de seus livros [...]. (NE, 2004a).

Apesar disso, há a instauração de um pacto romanesco por meio da inscrição “romance”, presente na capa e contracapa em forma de subtítulo. Tal indicação paratextual, mesmo não sendo parte da narrativa, influencia a sua leitura e recepção, fazendo com que o leitor, à semelhança do narrador, oscile indeciso entre considerar o texto como um relato factual ou ficcional sobre o percurso de uma família de imigrantes libaneses no Brasil. Neste sentido, o narrador de *Nur* convoca o leitor a participar efetivamente da história, estabelecendo um pacto ambíguo com ele. O seu objetivo parece ser romper com os esquemas receptivos de leitura ao transitar livremente entre o real e a ficção.

O livro propõe, ademais, uma série de questionamentos acerca da pertinência das definições genéricas habituais, como memórias, autobiografia, biografia e romance autobiográfico, posto que todas participam de alguma forma do relato. Ele pode ser considerado, neste sentido, tanto como uma saga de uma família de imigrantes libaneses de fundo memorialístico, uma espécie de autobiografia indireta do escritor ou uma biografia da personagem do pai, Yussef/José Miguel, entremeada com trechos do seu próprio relato autobiográfico, quanto como um romance autobiográfico, devido ao fato da identidade entre autor e personagem não ser afirmada pela instância narrativa ao longo do texto. Sobre esse último aspecto, importa destacar que o nome próprio “Salim Miguel” surge explicitado uma única vez no romance, em um recorte da autobiografia *Minha vida*, de José Miguel, separado do conjunto textual por um traço horizontal:

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 ferido 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 desejais, senhor?

Tua esposa está grávida e dará à luz a um menino, ao qual chamará de Salim. [...]”.

(NE, 2004a, p.50-51).

Esse fragmento surge justamente no capítulo VII, intitulado “Nome”, no qual o narrador discorre reflexivamente acerca do significado de um nome próprio, o seu processo de escolha e a sua importância posterior na construção identitária de um sujeito: “De que

maneira se escolhe um nome? A opção por este ou aquele se justifica como? [...] O que significa um nome? Quando adere ele à pessoa? Por que, então, os pseudônimos? [...] Há alguma influência do nome na vida da pessoa?” (NE, 2004a, p.48). Questionamentos aos quais poderíamos acrescentar, qual é a importância do nome próprio do escritor, da função-autor como salienta Michel Foucault, para a compreensão da circulação, do funcionamento e da interpretação de certo texto literário no interior de uma sociedade? Nessa perspectiva, parece-nos que a inclusão do nome próprio do escritor insere-se em um contexto mais amplo, de questionamento da função contratual que esse índice adquire na escrita de si.

Em decorrência de todas essas características apresentadas, da contestação em relação à função assumida pelo nome próprio, da exploração dos limites narrativos entre os gêneros e da diluição das fronteiras entre ficção e realidade, *Nur* aproxima-se do terreno “caudaloso” da autoficção. Isso se dá, principalmente, pela utilização de recursos ficcionais e a inscrição de uma voz fortemente reflexiva, muitas vezes crítica, que expõe sem subterfúgios o processo de construção narrativa.

Como bem salienta a professora Regina Dalcastagnè, o jogo de ficcionalização dos dados biográficos do autor neste romance “passa muito mais pela construção discursiva, pela seleção, montagem e enquadramento das situações, do que pela criação de novas personagens e enredos para abrigá-las”, surgindo, desse processo, “a fragmentação da obra, que busca expressar a incompletude da memória e as armadilhas do esquecimento” (2012, p.17). Assim sendo, imerso na interseção de histórias e memórias, próprias e alheias, a instância narrativa vai constantemente refletir sobre os limites da sua tarefa, uma vez que a função de juntar os fragmentos dispersos da memória não se constitui numa simples empreitada. O esforço consciente de recordar nem sempre corresponde ao desejo do sujeito que recorda, sendo necessário, às vezes, preencher vazios que incomodam:

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. (NE, 2004a, p.165).

Nesses vácuos, entre a história familiar e a sua recordação instaura-se o ficcional, entremeando oralidade e registro escrito, dúvidas e certezas. Surgem, dessa forma, ao longo

do texto palavras e expressões que apontam para um caráter duvidoso acerca daquilo que se conta, já que o narrador não viola a intimidade dos seus personagens:

É necessário que tomem uma decisão, aumenta o choro da filha no colo do tio Hanna, o filho mais velho se solta da mão de Tamina, Yussef, corre para pegá-lo, a outra filha está indócil, **talvez** com fome, **talvez** com sede, **talvez** com sono, **talvez** com medo – e quem ali não está com medo? (NE, 2004a, p.18, grifo nosso).

Esse caráter incerto é reforçado pelas constantes reflexões da instância enunciativa (“e quem ali não está como medo?”), bem como pelo uso de estruturas textuais com fins explicativos e retificativos:

Durante a viagem de semanas (**ou meses, se contado o interregno**), vinham se questionando, fizemos bem, fizemos mal; abraçada aos filhos, Tamina, a mulher, se dirige ao marido, Yussef, habib, o que vamos decidir quando chegarmos [...]; depois Tamina se dirige ao irmão, Hanna (**também ele só mais tarde viria a ser João**) [...]. (NE, 2004a, p.18-19, grifo nosso).

Esses recursos metadiscursivos apontam para a impossibilidade de recuperar totalmente o passado vivido, uma vez que há fraturas indeléveis, difíceis de serem transpostas – como o fato de Tamina não conseguir lembrar-se de nada referente ao navio, embora conscientemente esforce-se. Como também indicam uma espécie de interdito, de recusa do outro ao desvelamento:

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 com nossos filhos devemos partilhar. Retraíam-se, mudavam de assunto. Só bem tarde, mortos os dois, a autobiografia do pai viria a esclarecer os primórdios daquele amor eterno, revelar recônditas emoções. (NE, 2004a, p.52).

Por essa razão, tal como os pais apoiavam-se nas lembranças um do outro para poder contar, o narrador apoia-se na autobiografia paterna para referendar o que diz, para introduzir um novo episódio ou para explicar algum ponto obscuro do passado familiar, ainda que, em alguns momentos, afirme que as anotações paternas “pouco esclarecem”. Como no capítulo X, o qual apresenta duas explicações diferentes para o fato de a família ter se decidido pelo Brasil: uma relatada pelo pai em sua autobiografia e outra inculcada na mente dos filhos a partir das constantes elaborações e reelaborações orais do episódio.

Assim, se, no relato autobiográfico, Yussef é minucioso e explica que desde a saída do Líbano o destino já era o Brasil, sendo esta, portanto, a versão “real”; outra história prevalece

no imaginário dos filhos e ganha “foros de verdade”, recusando-se a ceder o seu lugar no seio da família. Nesta, o destino inicial era o México, via de acesso aos Estados Unidos, onde a mãe, Tamina, possuía irmãos já estabelecidos. No entanto, ao aportarem em Marselha, na França, para embarcar em outro navio com destino à América, o tio materno, Hanna, é impedido de prosseguir viagem por causa de uma inflamação ocular, fato que faz com que o grupo permaneça alguns dias em um hotel portuário, esperando a sua melhora e decida, por conta da falta de dinheiro, mudar a rota e seguir para o Brasil. Portanto, a instância narrativa revela constantemente as suas limitações em recompor o complexo emaranhado das memórias familiares e os seus muitos fios dispersos, convidando, em muitos momentos, o leitor a intuir possíveis respostas ou a optar por uma das versões apresentadas.

Aliado a isso, ele dispõe, tal qual um colecionador, o seu rol de histórias próprias e alheias, funcionando mais como um organizador desses diferentes “olhares”. Participe anônimo, muitas vezes, prefere ocultar-se e ceder à palavra aos personagens, o que confere a narrativa um caráter plural. Tal atitude permite-lhe recontar as memórias da própria família desde a sua saída do Líbano e a chegada ao Brasil até a sua completa fixação na nova terra, entrelaçando-a com a história do país de acolhida e também com a história daqueles que contribuíram para formar o tecido/texto da saga desse grupo migrante.

De acordo com Mônica Quijano Velasco, nesse processo de reconstrução de histórias familiares, estas últimas são “recreada[s] a partir de los recuerdos personales de los protagonistas que se entretejen, en la trama del relato, con las historias de los otros” (2001, p.42). É por isso que, nos capítulos XXVII e XXVIII, intitulados, respectivamente, *Fios e Perfis*, destacam-se pequenos relatos que se entrelaçam às memórias da família Miguel e auxiliam o narrador a recompor esta história fraturada por deslocamentos espaciais:

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. (NE, 2004a, p.198).

Esses relatos, compostos de modo fragmentado, lembram a estrutura do “conto enquadrado”, uma das primeiras formas escritas do conto, presente nas passagens episódicas da Bíblia, e que guarda estreita relação com a tradição oral. Segundo Antonio Hohlfeldt, o conto enquadrado não é “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 certo tempo, a desfiarem suas lembranças” (1985, p.14). Do mesmo modo, eles remetem à estrutura de encaixe das *Mil e uma noites*, em que cada nova história é englobada na primeira, sendo possível que as diferentes personagens passem de uma narrativa para outra.

Logo, podemos depreender que contar a história dos outros é também contar a própria história, pois não existe uma memória puramente individual. Conforme destaca Halbwachs (1990), as nossas lembranças são sempre constituídas no interior dos grupos de convívio e referência com os quais nos identificamos ou participamos, como a família, a escola, a igreja, a profissão, dentre outros. Neste sentido, muitas ideias, reflexões, e até mesmo lembranças ou memórias que conferimos a nós mesmos são, na verdade, inspiradas pelo grupo e internalizadas pelo sujeito como suas:

Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, ideias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. (HALBWACHS, 1990, p.47).

Podemos afirmar, com base nisso, que essas duas espécies de memória: a individual e a coletiva, interpenetram-se constantemente, posto que, em muitos momentos, uma utiliza a outra para confirmar as suas lembranças, para precisá-las ou mesmo para encobrir possíveis vazios. Para o autor, “um homem para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros”, reportando-se, então, “a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (HALBWACHS, 1990, p.54). Reflexão expressa pela própria voz do narrador de *Nur* ao afirmar que às vezes o que lhe chega nem é memória própria, mas alheia, que se incorpora à sua de forma irremediável, causando dúvidas e suscitando lembranças:

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. (NE, 2004a, p.75).

Com base nessas afirmações, acreditamos ser possível pensar a recuperação dessas memórias familiares, que se entrelaçam a outras memórias de base coletiva, como percurso necessário na constituição identitária desse sujeito, o qual ao escrever transforma-se em outro, narrando a sua própria história em terceira pessoa, para apresentar não apenas a si mesmo,

mas também aqueles que estão em seu entorno. Neste sentido, o emprego da 3ª pessoa em *Nur* parece-nos indicar o fato desse narrador-personagem não se ver como alguém distinto dos demais integrantes do núcleo familiar.

Portanto, não é possível pensar a estrutura de *Nur na escuridão* nos moldes de uma autobiografia clássica, pois o que se conta não pertence apenas a um “eu” que pretende dar testemunho das suas experiências individuais. Ao contrário, parece haver a intenção de mostrar como a biografia do narrador-personagem está atravessada pelas histórias dos seus pais, irmãos e grupos de referência (amigos, vizinhos, parentes, etc.). Nesse processo, ao invés de uma autobiografia, temos uma “heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo [...]” (CANDIDO, 2003, p.56). Ou ainda, como propõe Anna Maria Bulhões-Carvalho, uma alterbiografia, a reconstituição de uma vida intermediada pelo discurso de um outro. O resultado, nesse caso, é a construção de uma escrita de si legitimada por vozes alheias, “vozes interpostas das quais [o eu] depende para realizar o necessário exercício do registro da própria experiência” (2013, p.67).

O uso da terceira pessoa em um texto nitidamente pessoal transforma-se, dessa forma, em um recurso ficcional de autorrepresentação que rejeita a ideia de unidade no tempo que o uso do “eu” supõe. Aliado a isso, tal estratégia permite, por meio de um deslocamento espaço-temporal, interpretar a si mesmo (quem sou eu?) e compartilhar com o outro a sua experiência, construindo, por fim, uma identidade mediada pela escrita. Nas palavras de Paul Ricoeur (1991), essa identidade constituir-se-ia em uma identidade narrativa,¹³¹ estabelecendo uma nova filosofia do ego: aberto a constantes transformações, pois não é fixo, unitário, completo.

4.4 A VIDA BREVE DE SEZEFREDO DAS NEVES, POETA

Em *A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta*, temos uma história, a do poeta Sezefredo das Neves e de seus escritos informes, dentro de outra história, a do escritor que recebe o espólio literário do poeta e precisa organizá-lo. Essa situação obriga o narrador a

¹³¹ Em *O si mesmo como um outro* (1991), Paul Ricoeur discorre sobre o equívoco gerado pela falta de distinção entre os dois usos do termo identidade, nomeadas por ele de identidade-idem (mesmidade) e identidade-ipse (ipseidade). Para o autor, o idem seria o idêntico no sentido de extremamente parecido, semelhante; já o ipse seria o idêntico no sentido de não estranho, isto é, diferente. Contudo, tal distinção não significa que eles oponham-se, pois há um entrecruzamento entre a identidade-idem e a identidade-ipse, que permite a admissão da mudança no tempo aliada à permanência da pessoa.

olhar para o próprio passado no intuito de traçar um pálido retrato dos anos 1940/50 na, então, província de Florianópolis, quando ele e um grupo de jovens idealistas, com os seus sonhos e angústias, conheceram/produziram Sezefredo. Esse grupo participava do Círculo de Arte Moderna (CAM), movimento cultural de renovação modernista das artes catarinenses, mais conhecido como Grupo Sul.

O livro está estruturado em oito cadernos. O primeiro, intitulado “A maçaroca ou Um esclarecimento”, conta como o narrador recebeu a maçaroca de papéis que pertencia à Sezefredo e como tenta compreendê-los e ordená-los devidamente, introduzindo o leitor na proposta do livro. O segundo caderno transcreve “Dois necrológicos”, primeiro, a morte literária do poeta, quando ele decide abandonar a carreira artística e, posteriormente, a morte física do próspero empresário S. Antero das Neves, personalidade na qual se transmutou. O terceiro, “Cronologia”, apresenta uma cronologia biográfica do personagem de 1927 a 1954, o seu período de formação e as suas aspirações, saltando, em seguida, para 1986, quando o rico empresário morre e o narrador recebe a maçaroca de papéis.

Os três cadernos posteriores, “Fragmentos de um diário íntimo”, “Poemas” e “Prosa”, constituem o cerne da obra, apresentando o conteúdo do espólio literário recebido pelo narrador. O diário íntimo aborda o período de 1947 a 1954 e permite ao leitor reviver, sob a perspectiva do protagonista, os anos de efervescência do cenário cultural em Santa Catarina, com a constituição do CAM. Além disso, expõe o percurso do protagonista desde Biguaçu até Florianópolis, os seus desejos, anseios, paixões e sofrimentos. A quinta parte apresenta um conjunto de poemas que, seguindo a linha da arte moderna, fundem o prosaico e o poético. Na sexta parte, há a reunião de diversas narrativas curtas em que se destaca a projeção de alguns personagens como Dona Pudica, Madalena e Dona Filó. Nessas duas últimas partes citadas há ainda a inserção de poemas/contos manuscritos e/ou datilografados, causando a impressão de que foram extraídas originalmente da maçaroca.

O sétimo caderno, “Imprecisos perfis”, dá a conhecer a figura do poeta que sonha em tornar-se um acadêmico, transitando do sonho, pela desilusão e pelo vexame até chegar à vingança, quando o protagonista pretende compor uma novela picaresca de ridicularização daqueles que lhe desvalorizaram. No entanto, essa parte foi excluída da segunda edição do livro, revista pelo autor em 2005.

Na parte final, “Reminiscências – Depoimentos”, o narrador apresenta, na visão do grupo modernista em formação, como o poeta Sezefredo sondava-os, buscando aproximar-se e expor a sua criação poética. Segue-se, logo depois, uma série de depoimentos de integrantes do Grupo Sul acerca do personagem.

Vista a obra, assim, em conjunto, parece-nos que a tentativa de “desventrar” o mundo de Sezefredo das Neves configura-se antes como a “ponta do iceberg”, uma vez que, por baixo, subsistem outras problemáticas. Dentre elas, destacam-se as dificuldades em torno do processo de escrita, os problemas enfrentados pelo artista na luta pela sobrevivência diária, o jogo ambíguo entre o ser e o parecer, a fugacidade da vida, os motivos para o fracasso dos ideais daquela geração, as contradições do tempo presente.

Imersos nessa aventura, procuramos, aqui, juntamente com o narrador-escritor, adentrar no mundo do poeta a fim de compreender uma determinada época, a daquela geração de jovens idealistas, moradores da então província de Florianópolis em meados dos anos 1940-1950, os quais ainda acreditavam poder construir um mundo mais solidário.

4.4.1 O escritor e o seu duplo

Em carta a Antonio Candido, o escritor Graciliano Ramos afirmou ser uma espécie de Fabiano incompleto, devido ao fato da sua família ter sobrevivido à seca. Em outra ocasião, ao ser questionado se a sua obra de ficção era autobiográfica, o escritor alagoano respondeu:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, seria tal qual Fabiano. (SENNÁ, 1996, p. 207).

O mesmo poder-se-ia afirmar na relação entre Salim Miguel e Sezefredo das Neves, pois se o primeiro houvesse persistido na mesma visão romântica do segundo seria tal qual Sezefredo: um melancólico poeta lírico em prosa, imerso em um mundo que não alimenta mais nenhuma utopia. Não se transformou, pelo menos não completamente, ainda que certo desejo latente de modificar as velhas estruturas sociais paira em muitos de seus livros.

A aproximação entre personagem e autor, bem como entre autor e narrador-organizador do espólio literário de Sezefredo, é evidente já na dedicatória da obra e reiterada constantemente ao longo da narrativa, seja por meio de índices paratextuais seja por meio da voz do narrador, do personagem e/ou das testemunhas arroladas ao final do livro. Sendo assim, tudo parece apontar para a vida de um sujeito real, o escritor, e, ao mesmo tempo, para a criação do seu outro “eu” no passado, desdobramento que, por sua vez, se reflete no plano formal da narrativa em outra dicotomia: a do poeta frustrado, Sezefredo das Neves, e do seu duplo, metamorfoseado em rico empresário, Coronel Antero das Neves.

Essa imagem do duplo remete à ideia de fratura, antítese ou divergência entre duas imagens de si, que podem ser antagônicas ou complementares. Dessa forma, por meio da confrontação entre o ser e o parecer, a persona e a sua sombra, “aquele que caminha do lado” e/ou é o seu “companheiro de estrada” (BRAVO, 1998), parece-nos que o narrador busca introduzir uma temática mais profunda, de viés existencialista:

Logo uma dúvida me corrói: será na verdade o Cel. Antero um antípoda do Sezefredo das Neves? Ou embutidos coexistiam, desde sempre, poeta e empresário? Espécie de prolongamento (como em Augusto Frederico Schmidt) as duas personalidades. Só que aqui, ao que imagino, uma absorveu-eliminou a outra. Ou, quem sabe, certo estava o mago Mário de Andrade ao dizer enfaticamente que nós somos trezentos, somos trezentos e cinquenta? (VBSN, 2005, p.38).

Há, portanto, um jogo lúcido/lúdico entre o vivido e o imaginado, o ser e o que poderia ter sido, o qual perpassa toda a estrutura narrativa do livro e impossibilita a sua definição genérica. De tal maneira, que Salim Miguel declara em sua dedicatória *in memoriam* ao amigo Ody Fraga – companheiro de lutas culturais e participante do findo Grupo Sul – todo o seu envolvimento com essa “ficção/montagem/colagem (ou biografia imaginária) [...] que nem consegue mais separar fantasia de realidade” (VBSN, 2005).

Em *O entretecer histórico e literário: a narrativa memorialística de Salim Miguel*, Miriam Tesserolli parte dessa relação indivisível entre ficção e realidade para abordar a narrativa sobre o prisma da metaficção historiográfica. Para a autora, Salim escreveu, já distanciado quase quatro décadas da formação do Grupo Sul, uma narrativa que trouxe os acontecimentos daquele momento específico da história de Santa Catarina, aliando-os em um mesmo “novo cujo fuso é a própria obra” (1995, p.42).

Na sua perspectiva, a maçaroca de papéis transformou-se em uma fonte que dá vida à história de uma geração contada por alguém que a viveu. Isso faz com que os limites entre história e literatura nesse romance sejam muito tênues, tanto que em muitos momentos a própria pesquisadora afirma ver-se “embaraçada entre os fios da realidade e da invenção” (TESSEROLLI, 1995, p.44), pois quando menos se espera percebe-se o escritor narrando a própria experiência na pele de outro, como quem assiste a tudo de fora, de longe. Neste sentido, o narrador do livro lembra-lhe o narrador benjaminiano, porque tudo que ele narra está mergulhado na sua vida, porque ele narra a própria experiência.

Mas qual seria essa experiência? Para Miriam Tesserolli, essa experiência seria aquela do Grupo Sul e do momento histórico-cultural vivido em Santa Catarina em fins da década de 1940 e início da década de 1950. Em nossa opinião, ainda que a experiência narrada seja essa,

ela também aponta para as dificuldades em torno do processo de escrita: do narrador-autor-organizador da maçaroca, dos integrantes do grupo de jovens e do próprio Sezefredo das Neves. Isso se dá a partir da utilização reiterada de aspectos reflexivos e metadiscursivos, os quais colocam o discurso do narrador e do poeta constantemente em suspeição: seria verdade ou tudo não passaria de mera ilusão, de uma bem arquitetada trapaça?

O ritmo de trabalho é dado logo nas primeiras linhas do texto: “Paro. Avanço. Recuo.”. Cadência que o narrador incorpora em seu fazer literário, introduzindo, a partir desse movimento reiterado, as constantes dúvidas que lhe assombram diante da tarefa complexa de ordenar o espólio literário do poeta:

Volto a folhear a maçaroca. Detenho-me numa página, assinalo a frase, releio um trecho ou outro. Tento, através do texto amarelecido pelo tempo, de linhas truncadas e esmaecidas, recuperar uma figura esquiva, uma personalidade que agora me inquieta. Tudo me puxa para o passado, me devolve uma época distante, por igual difusa, lírica, lúcida, lúdica. [...]

De que maneira ordenar o intrincado material que me veio queimar as mãos? Devo ordená-lo? Tenho esse direito? Em tal caso, de que forma? Por onde começar? (VBSN, 2005, p.11).

As perguntas autorreflexivas do narrador-escritor introduzem, assim, o metadiscorso na trama narrativa, apontando para as diferentes etapas do trabalho artístico. Nesse processo, a voz enunciativa, semelhante à voz do ensaísta, deixa bem claro que o texto final é fruto de uma visão particular sobre o assunto. Em outras palavras, não o que era o poeta Sezefredo das Neves, mas como o narrador percebia-o na juventude e como ele interpreta-o agora, no presente da enunciação. Por conta disso, a explicação: “A maçaroca [...] oferece numerosas possibilidades de leitura, de abordagem, de interpretação.” (VBSN, 2005, p.11).

Talvez o melhor, raciocina o narrador, fosse oferecer ao leitor um contato direto com os textos em prosa e verso de Sezefredo e com o seu diário – *Fragments de um Diário íntimo*. Todavia, parece-lhe que, ao assumir meramente a função de editor dos escritos, a história resta inconclusa. É necessário adicionar novos componentes e perspectivas sobre a vida e a obra do poeta, “aclarar pontos obscuros, controversos, dúbios”, a fim de compreender aquela figura e, dessa forma, também compreender o tempo em que vivia e os seus desdobramentos futuros.

Resta retornar ao momento em que a maçaroca chegou-lhe às mãos pelo intermédio de um antigo companheiro de juventude, agora já totalmente transmutado pelo passar do tempo. O “velhote” não era bem um amigo íntimo, como explica o narrador, mas tinham um bom relacionamento e alguns interesses comuns quando jovens: “o gosto pela literatura”, “a visão

de mundo”, “o entusiasmo da idade”, “um certo desencanto com o que os rodeava”, “a busca do novo”, “um desejo latente de fuga, irrealizado”, que os frustrava e irritava, “o sangue quente, que explodia em discussões acaloradas” (VBSN, 2005, p.13). E, assim como os dois personagens haviam se afastado após o golpe de 1964, o sonho de resolver os problemas da cidade, do Estado, do País e do mundo em que viviam também se transformou em “vã ilusão”.

Eram lembranças de um tempo ido, talvez, por isso, a pergunta feita pelo seu inusitado visitante – “Te lembras do Sezefredo das Neves?” – faça-lhe inicialmente negar qualquer tipo de conhecimento, ainda que o som do nome soasse-lhe familiar. A dúvida, no entanto, permanece e o narrador introduz novo pensamento: “(Agora me detenho diante do papel, fico em dúvida: não me lembrava ou não queria me lembrar? Se não queria quais os motivos: aquela minha mania de não ceder, não recuar – ou receio de me envolver).” (VBSN, 2005, p.16).

Importa destacar que Sezefredo era justamente o nome de um dos personagens do primeiro romance de Salim Miguel, *Rede*, publicado em 1955, período de maior atuação artística-cultural do Grupo Sul. Em seus *Apontamentos*, Salim classificou o seu livro de demagógico, devido à utilização de um discurso otimista e ingênuo que acreditava na solução dos problemas sociais em um futuro conciliador. Com base nisso, poderíamos conjecturar que *A vida breve de Sezefredo das Neves* constitui-se em uma espécie de reescritura desse posicionamento inicial à luz dos acontecimentos político-históricos que se sucederam após o suicídio de Getúlio Vargas, ocorrido no mesmo dia da morte do personagem: 24 de agosto de 1954.

Esquecido em uma gaveta durante muito tempo, o espólio de Sezefredo das Neves retorna à memória do visitante depois de ele ler o necrológio do Sr. Antero das Neves ou Coronel Antero, cuja biografia fê-lo ligar os pontos da trama. A segunda morte, dessa vez do próspero empresário do Oeste catarinense, no dia 24 de agosto de 1986, possibilitou o ressurgimento do poeta que preexistia. A data, nesse caso, é bastante significativa, pois remete ao período de produção do livro, indicada no final do primeiro capítulo, “Cachoeira do Bom Jesus, agosto 1986/maio 1987”, e, também, ao início do lento processo de redemocratização do Brasil.

As duas mortes simbolizam na narrativa, por conseguinte, o fim de um período (“fim da guerra, fim da ditadura getulista, fim da adolescência, busca de caminhos, numerosas influências se entrecrocando, jovens e ex-jovens querendo abrir espaço, encontrar um caminho, um lugar na vida, no mundo” (VBSN, 2005, p.26)) e a necessidade de um novo

ciclo após esse interregno de 30 anos na vida do poeta, que o narrador reiteradamente afirma não lhe interessar: “[...] o próspero e empreendedor empresário de tantas atividades. Deste, repito, repetirei até a exaustão, não quero saber, não quero tomar conhecimento. Abandono-o. relego-o.” (VBSN, 2005, p.43).

Durante um momento digressivo, o visitante esclarece para o narrador como ele conheceu o poeta, primeiro, na infância ainda em Biguaçu, quando juntos eles frequentaram o Grupo Escolar Professor Brasilício de Souza, e, depois na juventude, quando tentaram frequentar a mesma “roda de pseudointelectuais”. Nesse período, o visitante, como um verdadeiro colecionador, começou a guardar boa parte do que Sezefredo produzia e logo depois jogava fora, devido ao ar zombeteiro dos integrantes do grupo de jovens no qual o poeta procurava integrar-se sem sucesso. Para ele, mesmo afastado, o “poetinha” marcou a todos indelevelmente, não por sua esparsa obra, antes “por sua postura diante da vida, por aquele perene ar de poeta etéreo e insofrido e infeliz e deslocado, mas persistente, que se colocava próximo e distante. Que de forma inesperada some, sumiu. Sumiu: como poeta e como ser humano inquieto.” (VBSN, 2005, p.21).

Não há como deixar de perceber, com base nessa leitura, a relação estabelecida entre o sumiço de Sezefredo – descrito como um “jovem poeta pálido e alto e magro e suave e agressivo e doentio e sofrido e sonhador e infeliz como todos os poetas de antanho” (VBSN, 2005, p.14) – e a perda de qualquer ilusão romântica ou esperança em modificar as velhas estruturas sociais. E, tal como um “Rimbaud caboclo”, o poeta desapareceu para dar lugar ao “prático, objetivo, seguro, frio, dominador” Coronel Antero. “Um capitão de indústria sem entranhas. Que timbramos em ignorar, em desconhecer.” (VBSN, 2005, p.21).

Metamorfose inexplicável para o visitante e para o narrador, cuja decifração poderia levá-los a compreender melhor as razões para uma mudança tão grande nos rumos do País e, intimamente, nos ideais de renovação modernista que animavam os integrantes do Grupo Sul. Desse modo, morto o empresário, quem deveria renascer era o poeta e, com ele, um pouco dos sonhos daquele grupo de jovens inquietos que queria agitar o modorrento ambiente sociocultural florianopolitano, nos anos 1940/1950:

Vês o que podes fazer com ele, por ele, com ambos, espólio e poeta. Ressuscitá-los, quem sabe. Será um pouco como que a volta de todos nós, o retorno àqueles anos de juventude e desafios. Me explica, se és capaz, onde foram parar os sonhos, as esperanças, a vontade de realização individual e coletiva. Como foi que tudo se esboroou. Olho ao redor de mim, de nós, do que nos cerca. Nada reconheço, nada. Não identifico os vultos esmaecidos que mal sobrevivem, sombras erradias entre sombras. Em que curva do caminho se perderam o jovem idealismo, as fagueiras esperanças, a vontade de realização em prol do bem comum, de um mundo mais

solidário, por que esta luta feroz pelo poder, cada qual buscando abocanhar um espaço maior, qual a razão de tanto egoísmo, de tantas... (VBSN, 2005, p.23).

Essa perspectiva desencantada é compartilhada pelos dois personagens, o que aponta para a possibilidade de que o companheiro de juventude e o escritor maduro sejam a mesma pessoa, apesar de distantes no tempo e diferentes as visões de mundo. Tal aproximação pode ser mais bem vislumbrada nesse fragmento:

Tentei recusar, aleguei compromissos imediatos, que ele melhor do que eu, poderia arrumar e dar forma àquilo, já que de todos fora o mais próximo do poeta, conhecera-o em Biguaçu, convivera com ele em Florianópolis, tivera conhecimento do empresário.

Em vão. Não concordou com minha recusa nem aceitou minha argumentação, riu e disse “então, joga tudo na cesta do lixo se tens coragem”. [...]

Não tive coragem; não joguei fora a maçaroca.

Dito isto, antes que eu saísse da minha estupefação, meu matutino visitante levantou-se, despediu-se, saiu. **E ainda que continuássemos a nos encontrar periodicamente pelas esquinas da cidade, posso em sã consciência afirmar que nunca mais o vi. Nunca mais nos vimos.** (VBSN, 2005, p.25-26, grifo nosso).

Essa última afirmação, de base contraditória, propicia-nos perceber que adentrar no universo de Sezefredo não significa apenas cavar nas lembranças do passado a fim de descobrir as explicações para o tempo presente, mas se deparar, nesse processo, com o espectro do seu próprio “eu” quando jovem. Essa presença fantasmagórica dialoga com o escritor adulto e também se justapõe à sua figura, tanto que o narrador afirma sentir que, em determinados momentos, está falando pela voz do seu visitante matutino.

De modo semelhante, o perfil do poeta flutuava entre névoas esgarçadas, avançando e recuando de acordo com a leitura de seu espólio literário. Isso porque a sua figura delineava todo um período da vida do escritor e dos integrantes do Grupo Sul, era, enfim, um protótipo, uma síntese que continha por igual uma parcela daquilo que de mais insatisfatório havia em cada um deles: “com nossas indecisões, nossas buscas, nossas imperfeições, nosso egoísmo, nossas incertezas, nossos sonhos, nossas esperanças, nossas frustrações” (VBSN, 2005, p.28).

O visitante matutino e o próprio Sezefredo são, portanto, sombras que personificam tudo aquilo que o narrador-escritor adulto não reconhece mais em si mesmo, o idealismo da juventude, a esperança em tempos melhores, o desejo de modificar as estruturas sociais que o cerceavam. E, em determinado momento, ele reflete sobre o assunto:

Continuo achando que, embora conscientemente o tenha esquecido (ou procurado esquecê-lo), inconscientemente a sombra dele sempre em mim perpassou, me acompanhou, me acompanha, permanece latente em mim e, ousado dizer, nos demais companheiros que o conheceram. (VBSN, 2005, p.30).

Nesse percurso, essa sombra que sempre lhe acompanhou retorna fantasmaticamente tanto na figura do companheiro de juventude quanto na figura do poeta Sezefredo das Neves. O seu outro “eu” inconsciente ou reprimido pelas circunstâncias históricas ganhou, dessa forma, autonomia e existência própria no espaço do texto, de tal forma que, em dado momento, o narrador afirma contar uma história verdadeira: “Se fosse este um texto ficcional, eu deveria deixar que o leitor fosse aos poucos desvendando a trama. Não é.” (VBSN, 2005, p.47). Em suma, trata-se de uma história verdadeira porque é por meio dessa imagem fugidia de poeta romântico e de seus escritos informes, mas prenhes de vida latente, que o escritor conseguiu reconstruir um mundo considerado por ele perdido, enterrado para sempre. “Vã ilusão: o passado nunca some”, assim como os sonhos nunca envelhecem.

4.4.2 Um protótipo de poeta: a reconstrução discursiva do Grupo Sul

A figura do poeta Sezefredo das Neves delineava todo um período da vida do escritor e dos integrantes do Grupo Sul, era, enfim, um protótipo, uma síntese que continha por igual uma parcela daquilo que de mais insatisfatório havia em cada um. Neste sentido, o poeta configura-se como uma construção discursiva, composta por uma diversidade de estilos, de tratamentos, de propostas, de enfoques e de linguagens.

Restou, disso tudo, uma caricatura de poeta, alguns fragmentos insatisfatórios que o narrador insistentemente busca ordenar. “Não era o Sezefredo em carne e osso, nem o Sezefredo que pretendíamos, mas um Sezefredo das Neves ressurreto do mais profundo de nós mesmos e da ideia (deturpada) que fazíamos das gentes e da cidade em que vivíamos.” (VBSN, 2005, p.52). O modelo que os integrantes do Círculo de Arte Moderna buscavam não era novo. No entanto, diferente do sucesso alcançado com a publicação de capítulos traduzidos do romance *The last day*, de autoria de James F. Wyngate, um jovem escritor inglês fabricado por eles, o projeto Sezefredo malogrou, não passando dos papos de botequim e das acirradas discussões para a concretude do papel impresso.

Em uma crônica publicada no jornal Correio das Artes, de João Pessoa, Salim Miguel (2001) explica o embuste. Os jovens integrantes do CAM resolveram produzir e encenar peças de teatro para, com o lucro, cobrir os gastos da publicação de uma revista cultural. O primeiro espetáculo do círculo, em 07 de novembro de 1947, obteve relativo sucesso de público e contava com a encenação de três peças: *O homem da flor na boca*, de Luigi

Pirandello, *Como ele mentiu ao marido dela*, de George Bernard Shaw, e *Um homem sem paisagem*, de autoria de Ody Fraga. O segundo espetáculo, em 07 de maio de 1948, reprisou as peças de Pirandello e Shaw, mas substituiu a terceira por *As estátuas volantes*, uma adaptação do conto “O quarto” de Jean-Paul Sartre. Se os dois primeiros teatrólogos eram relativamente conhecidos, ambos ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura, a primeira adaptação no País de um texto do “pai do existencialismo”, um quase desconhecido naquele momento, causou uma série de boatos. Algumas pessoas em Santa Catarina desconfiavam da existência de Sartre, imaginando ser esta mais uma brincadeira daqueles jovens, que se divertiam em provocar.

Até que certo dia, alguém encarou a brincadeira a sério e propôs: “já que nos atribuíram o Sartre, porque não criamos um escritor?”. Dessa forma, iniciou-se o projeto de escritor James F. Wyngate e de seu livro *The last day*:

A ideia era cada componente do grupo escrever um capítulo. Mas havia necessidade de uma linha, ainda tênue, um ponto de partida. O romance seria publicado semanalmente em capítulos, na Página Literária de “O Estado”. Imprescindível criar uma biografia para o escritor. E certo dia lá estava a informação sucinta, dizendo tratar-se de um jovem autor inglês, ainda quase desconhecido, mesmo em sua terra, mas já considerado um êmulo de James Joyce (curiosa a coincidência do prenome) e que, ao traduzi-lo e publicá-lo, estávamos prestando um grande serviço às letras do Brasil. (MIGUEL, 2001, p.04).

Dez capítulos do romance foram publicados, sendo cada um deles escrito por um membro diferente do CAM. O romance nunca foi concluído, permanecendo o seu final em aberto, todavia a aventura dos “ghost writers” conseguiu render certa polêmica, seja por parte daqueles que desconfiaram da autoria do projeto e buscavam conferir a sua autenticidade, seja por parte daqueles que acreditaram na brincadeira e insistiam no fato de já terem lido um trecho de outro livro do mesmo escritor, publicado em revista do Rio de Janeiro ou de São Paulo.

A criação de um projeto de poeta não seria, portanto, uma ideia incomum para retomar e representar literariamente a história do Grupo Sul. Valendo-se dessa premissa, parece-nos que Salim Miguel constrói “fantasmaticamente” um protótipo de poeta romântico, alguém que, como sugere o verso de François Villon utilizado como epígrafe inicial, “Où sont les neiges d’antan?”,¹³² seja capaz de evocar melancolicamente os mortos e, dessa maneira,

¹³² O verso de Villon poderia ser traduzido literalmente da seguinte forma: “Onde estão às neves de antanho?”. Contudo, o verso por si só não esclarece o seu emprego neste livro de Salim Miguel, sendo necessário retomar o poema do qual ele foi retirado – *Ballade de dames du temps jadis* – e o contexto de sua produção. Dessa forma,

ludibriar a força inexorável do tempo e recuperar a história daquela geração de jovens, nas décadas de 1940/1950:

[...] tomando-o como protótipo talvez quiséssemos, através do retrato de seus sonhos e de suas esperanças, de suas angústias e de suas dores, nos conhecer um pouco mais. Só que um dia a realidade da vida nos empolgou (quase diria nos esmagou), nos arrastou em sua voragem – e tudo sumiu. Da mesma forma que o poeta sumiu para dar lugar ao competente empresário, duro capitão da indústria, que durante anos timbramos em ignorar. Queríamos manter vivo, intocado, ainda que inconscientemente resguardado, o poeta idealizado, ridículo e belo, que continha parcelas (piores/melhores pouco importa) de nós todos. (VBSN, 2005, p.29).

Sezefredo figura como uma sombra, que acompanhou/acompanha o narrador-escritor e os seus demais companheiros de juventude. Ele é uma espécie de poeta “Frankenstein”, composto por fragmentos de todos os membros do findo Grupo Sul, suas leituras e interesses díspares. Sendo assim, a sua voz balbuciante emana o eco de muitas vozes: “Era um produto híbrido, misto de documento e ficção. Embora as várias autorias se chocassem e contrapusessem, há, inegável, uma certa unidade – uma unidade na diversidade.” (VBSN, 2005, p.41).

Essa unidade é a história do Grupo Sul, de seus embates literários, polêmicas e experimentações culturais, rememorada por um de seus integrantes, o escritor Salim Miguel, através da perspectiva poética e distanciada de Sezefredo das Neves. Personagem que é, a um só tempo, criação coletiva e recriador daqueles que o criaram, pois será a partir dos fragmentos de seu diário íntimo que se recuperará o “espírito” de uma época conturbada e a essência juvenil e esperançosa dos idealizadores do Círculo de Arte Moderna, em Santa Catarina:

Volto a procurar o grupo de jovens intelectuais – serão isso mesmo ou por enquanto fingem-se de? Talvez faça amizade com alguns deles, uma amizade pra valer. Vejo que buscam saídas, se reúnem mais, perderam a empáfia, discutem literatura, cinema, teatro, artes plásticas, música, mulheres, a vida, o diabo. [...] Zombam dos mais velhos. Os mais velhos já os identificam e desprezam. Criam áreas de atrito com os chamados “papas da literatura catarinense”. Agora surgem com um jornalzinho. Ou jornaleco – conforme os adversários. Nele começam a se ensaiar. São poemas, contos, crônicas, críticas. Também de mão-em-mão começa a circular outra publicação, esta datilografada, tiragem de quatro exemplares, que ironiza tudo e todos, cujo slogan é “não façam a esse jornal o que se faz com os demais” e numa rodapé, referindo-se ao presidente do poder legislativo “Esti-valet nunca chegará a rei”. (VBSN, 2005, p.143).

podemos inferir que a neve é um símbolo relacionado neste poema à imagem do degelo e da morte. Ademais, importa lembrar que François Villon, considerado o precursor dos poetas malditos, reelaborou poeticamente a sua própria vida, a qual foi transformada em lenda após o seu misterioso desaparecimento.

A partir de reuniões informais, o grupo de amigos sentiu a necessidade de escrever e publicar, mas isso não era fácil. Não havia onde divulgar os seus escritos, uma vez que os canais existentes já estavam ocupados pelos chamados “papas da literatura catarinense”. A solução foi fundar, em 1946, o próprio jornalzinho, *Folha da Juventude*, cuja tiragem de 300 exemplares permitiu-lhes atingir um amplo círculo da sociedade local. Paralelamente, como expõe Sezefredo, surge outra publicação, *Cicuta*, um pequeno jornal datilografado de quatro páginas. Apresentado como o jornal de “menor tiragem do mundo”, o “Boletim Oficial dos Quatro Justos” (Aldo J. Sagaz, Antônio Paladino, Cláudio Bousfield Vieira e Salim Miguel) continha forte tom satírico e irreverente. (JUNKES, 1982).

Para o poeta, tudo naquele grupo de jovens parecia-lhe informe, caótico, pois não sabiam o que queriam nem aonde chegar. Apenas adivinhavam outras passagens e um novo estado de espírito, como sugerem os versos repetidos a exaustão por todos: “Não sei por onde vou,/Não sei por onde vou,/Só sei que não vou por aí.”. Contudo, a indecisão natural dos primeiros passos logo se transformaria em um projeto cultural maior:

Estou chegando de um espetáculo teatral apresentado pelo grupo de jovens. É o Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna. Foram três peças em um ato. Coisa de amator. Mas sinto uma chispa que pode, mais adiante, resultar em algo consistente, mexer-remexer com as emoções do espectador e a pasmeira local. (VBSN, 2005, p.145).

Como se percebe neste fragmento, é pela lente de Sezefredo que algumas críticas mais “duras” ao movimento de renovação cultural em Florianópolis são realizadas, evitando qualquer tipo de sentimentalismo:

Numa das peças (de Pirandello) os dois atores, entre aspas, podem ser tudo, ter tudo, menos vocação para ator. Não sabem interpretar, não sabem dizer. Um pouco fala, mal se movimenta em cena, todo desengonçado, melhor seria se não falasse nada e menos se movimentasse pro espectador se esquecer dele; o outro fala demais, e mal, para dentro, num som cavo, sem modulação, que mal chega ao ouvinte. Também seria bom se não falasse, num esquete mudo. (VBSN, 2005, p.145).

Tal crítica prossegue na análise das outras duas peças, com destaque para o “hermetismo atroz” de uma delas, provavelmente fruto de “teorias mal assimiladas, leituras mal digeridas”. Na sequência, o poeta explica que com a renda o grupo financia a publicação de uma revista cultural, intitulada *Sul*: “O primeiro número da revista, convenhamos, não diz ao que vem. Transcrições, matérias originais incharacterísticas, edição graficamente pobre e confusa.” (VBSN, 2005, p.149).

Essa mesma análise é compartilhada pelo próprio escritor Salim Miguel o qual em *Variações sobre o livro*, retoma a trajetória da revista *Sul* e afirma que ela fora sempre:

Precária sob o ponto de vista da realização (pobre e feia) e da periodicidade (incerta). Mal produzida, sem uma diagramação definida, cada número com o tipo de papel que conseguíamos e as sobras de *clichérie*, ela vivia da teimosia e do esforço ingente que lhe dedicávamos [...]. (MIGUEL, 1998, p.38).

Ademais, pela ótica do poeta é apresentada ao leitor uma série de outros fatos culturais ocorridos em Florianópolis naquele período: a polêmica entre os “Velhos” e os “Novos”, protagonizada no jornal *O Estado*, a vinda de Marques Rebelo e a primeira exposição de arte moderna na “terrinha”, a criação do Museu de Arte Moderna, a edição independente de livros próprios, a morte prematura de Antonio Paladino (Toninho). Sezefredo acompanha tudo isso a distância, até que, em determinado momento, no ano de 1951, é convidado a publicar na Revista *Sul*. Ele envia, utilizando um pseudônimo, um apólogo sobre o vento sul,¹³³ mas depois se desespera, aturdido com a possibilidade de que venham a descobrir a sua verdadeira identidade. Em razão disso, cada vez mais se isola do grupo até que desaparece.

Ao narrador resta recolher os seus escritos informes, poemas e prosa, e solicitar aos seus antigos companheiros de ideais e ideias modernistas – Aníbal Nunes Pires, Ody Fraga, José Hamilton Martinelli, Jason Cesar, Adolfo Boos Júnior, Hugo Mund Jr., Antônio Paladino, Pierre T. Taulois, Guido Wilmar Sassi, Fúlvio Luis Vieira, Silveira de Souza, Élio Balstaedt, Hamilton V. Ferreira, Hassis, Eglê Malheiros – e a alguns personagens ficcionais, característicos do universo de Biguaçu – Stela, prima de Dulce (*A voz submersa*), João-Dedinho, delegado-alfaiate, Dona Mariazinha, professora, e o filho mais velho do Zé-Gringo –, para que possam auxiliá-lo a compor essa imagem fugidia de poeta.

A figura de um poeta etéreo, insofrido, infeliz e deslocado, mas persistente, como todo artista em um país periférico é uma das nuances perseguidas. Um sujeito sensível, que nasceu fora de seu tempo e do seu meio, mas, mesmo assim, com consciência de seu papel no advento de um país melhor e menos desigual, fato que o torna um desiludido, um desesperançado: “tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”. Em suma, um poeta por sua postura diante da vida, por seu “estar no mundo” e, como argumenta o narrador, por sua consciência da luta com a palavra escrita, mais do que pelo que deixou de concreto em termos artísticos:

¹³³ Salim Miguel publicou uma crônica com esse título “Vento Sul” na Revista *Atualidade*. (C.F. v.2, 1990, p.50).

Prova de que Sezefredo possuía o sentido do fazer literário é a troca do título. O conto começou sendo “Doze horas de vida”. Há em cima deste título um forte traço horizontal; e um pouco acima, na mesma letra descuidada, o novo, sem dúvida de muito mais força e impacto: “Dois minutos mais”. Não só isto. Como em tantas outras ocasiões, seja na prosa ou na poesia de Sezefredo, ele continuava indeciso entre manter “Dois minutos mais” ou apenas “Dois minutos”. (VBSN, 2005, p.34).

Vale lembrar que esse título, “Dois minutos”, foi o mesmo dado por Salim Miguel ao seu primeiro conto ficcional, com 12 anos de idade. Um rascunho do original pode ser visto no livro *Reinvenção da infância*, tendo sido objeto também de nossa análise no capítulo correspondente a essa obra. Ademais, há, ao longo de *A vida breve de Sezefredo das Neves*, uma série de outras semelhanças biográficas e literárias entre o escritor e o seu duplo metamorfoseado em poeta irrealizado, como o fato de ambos serem canhotos e, conseqüentemente, “gauches na vida”,¹³⁴ terem morado durante a infância em Biguaçu e estudado no mesmo Grupo Escolar e, depois, no mesmo ano de 1943, fixarem residência em Florianópolis.

Em termos literários, as proximidades são mais evidentes, como a reutilização de episódios narrativos – o caso do patacão rebrilhando ao sol e do caboclo descrente curado pelo espírita Jacinto Silva –, o emprego dos mesmos personagens que compõem o universo ficcional de Salim – Seu Zé-Gringo, J.M. Cego, Ti Adão, seu Galiani – e o uso de um processo criativo semelhante: “Coleciono o que observo, anoto causos, anedotas, lendas historietas, episódios, incidentes a que assisto ou que me contaram. Mais tarde, quem sabe, me ajudarão... [...] tirarei daí minha literatura [...]” (VBSN, 2005, p.129-132).

Com base nessas considerações, não seria estranho afirmar que o texto ficcional do “poetinha” transformou-se em lugar de encontro do escritor Salim Miguel com o seu próprio passado esquecido e, igualmente, em espaço autoficcional de recriação da sua experiência de juventude. Essa hipótese parece-nos confirmada no ensaio “Ody Fraga, um amigo que se foi”, publicado no mesmo ano em que Salim começa a escrever o livro, 1987:

[...] com a morte de Ody Fraga, vitimado por um edema pulmonar agudo, vai-se mais uma parte de minha juventude, dos anos de sonhos, de esperanças, de entusiasmo, de efervescência.

¹³⁴ Em entrevista a Giovanni Ricciardi, Salim Miguel esclarece como se tornou um “falso canhoto”: “[...] tinha pouco mais de 4 anos (1928), morava num município de colonização alemã, brincava de roda com outras crianças mais ou menos da minha idade. O rodar mais veloz, mais veloz, até que me solto ou me soltam, dou uma volta, me estabelo no chão, fraturado a omoplata, um barbeiro é chamado, faz uma tala e me imobiliza o ombro e o braço, permaneço assim durante meses; o que me torna um canhoto, falso canhoto ou semicanhoto, ‘gaúcho’ [gauche] na vida como diria o poeta Drummond.” (2009, p.57).

Paro e penso: a implacável ceifadora das gentes aos poucos de forma inexorável, dizima o chamado Grupo Sul. Agora que nos aproximamos do quadragésimo aniversário do surgimento do movimento, que tantas e tão duradouras marcas deixou na cultura catarinense, olho para trás e conto nossos mortos. (C.F. v.2, 1990, p.77).

Há, como assinala Arfuch (2007), um possível reencontro do narrador-escritor – depois de o primeiro atravessar a peripécia e o trabalho da temporalidade – com esse “eu” circunscrito ao passado e desdobrado, simultaneamente, em um “tu”, Sezefredo das Neves, e em um “outro” coletivo, o Grupo Sul. A instauração do princípio dialógico bakhtiniano põe em discussão, ademais, a unicidade da voz narrativa dentro dos modelos romanesco e autobiográfico canônicos. Razão pela qual seja tão complicado enquadrar esse livro em um gênero literário pré-estabelecido, uma vez que ele transita livremente nas fronteiras dos discursos histórico, autobiográfico, biográfico e ficcional.

4.5 PRIMEIRO DE ABRIL: NARRATIVAS DA CADEIA

O que é contar uma história? O que isso significa? Ou melhor, qual a sua função hoje? Por que essa necessidade de contar e, ao mesmo tempo, essa dificuldade, que se percebe atualmente, de recobrir o vivido com palavras? Mas, principalmente, o que é narrar e como narrar?

Ao retomar a origem de Salim Miguel e a tradição árabe herdada dos pais, dir-se-ia que contar uma história é, em síntese, lutar contra a morte, à semelhança de Sherazade, que a cada nova história enseja outra, em uma batalha inexorável contra o poder do tempo. Nessa perspectiva, contar iguala-se a viver, visto que a narradora e os próprios personagens de suas histórias “vive[m] unicamente na medida em que pode[m] continuar a contar” (TODOROV, 2013, p.127). Todavia, conforme salientamos no capítulo anterior, nas narrativas de Salim, o poder de evocação da morte inscreve-se em outra chave-interpretativa, pois não busca evitar o seu espetáculo, antes o realça a fim de fazer com que possamos aceitar o caráter traumático da realidade e, por extensão, aproximemo-nos de nossa própria humanidade.

Desse modo, torna-se necessário perceber na literatura contemporânea quais estratégias são utilizadas a fim de superar nossa crescente incapacidade de contar, de partilhar uma história com alguém. Na esteira desse pensamento, Seligman-Silva (2008) salienta que o sujeito que volta do *Langer* (campo de concentração) tem uma necessidade imperiosa de contar “aos outros” o que viveu, de torná-los participantes daquilo que narra, contudo, há como que uma barreira isolando-o da vivência compartilhada com os demais companheiros de

humanidade. Essa barreira, Primo Levi simbolizou na forma de um sonho que retornava obsessivamente, no qual as pessoas ao ouvirem o seu relato retiravam-se paulatinamente do recinto, deixando-o sozinho com as suas palavras.

Trata-se de uma espécie de interdito e/ou falta de partilha que encobre o passado pelas vias da negação e do esquecimento e que, por isso, devem ser combatidos. No cenário brasileiro, tais fenômenos podem ser vislumbrados no ato de promulgação da Lei da Anistia, em 1979, cujo discurso destacava a necessidade de deixar que o tempo “cicatrizasse” as feridas abertas pela Ditadura civil-militar, para que pudéssemos “seguir em frente”. Essa amnésia institucionalizada (RICOUER, 2007) ¹³⁵ perdurou durante quase 30 anos da nossa história e só, recentemente, por conta da institucionalização da Comissão Nacional da Verdade em 2012, começou a ser lembrada e revelada. Restou, portanto, à literatura e às formas de arte em geral a obrigação de lembrar e de não deixar esquecer.

Primeiro de abril: narrativas da cadeia inscreve-se nesse contexto. De forma resumida, a narrativa apresenta a experiência do autor Salim Miguel durante os quarenta e oito dias em que esteve preso, em Florianópolis, em razão da instauração de um golpe ditatorial. A prisão arbitrária, no dia subsequente à tomada de poder pelos militares, o cárcere, os companheiros de cela, o medo, a incerteza quanto ao futuro, seu e também dos seus, tudo, em suma, são questões que perpassam a narrativa e com as quais é imperativo defrontar-se uma hora ou outra, mesmo que tanto tempo depois do acontecimento traumático.

Trauma que se observa na própria dificuldade do narrador-personagem-espectador em encontrar as palavras adequadas para expressar os conflitantes sentimentos que toda aquela situação causara-lhe. Isso porque, obviamente, intercambiar essa experiência específica na forma de uma narrativa não é algo simples ou fácil, mesmo para aqueles habituados ao trato diário com a palavra escrita. Há certa dificuldade em dizer, em narrar o absurdo, o medo, o inexplicável e, paradoxalmente, é imperativo realizar este ato, pois “o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade [...] de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.46).

Essa dificuldade, em *Primeiro de abril*, apresenta-se aliada a um dever ético de tentar apresentar os fatos tais como eles deram-se, dando voz aos diferentes participantes desse

¹³⁵ A anistia, segundo Paul Ricoeur, é uma forma institucionalizada de esquecimento, cuja fronteira com a amnésia é muita fácil de ultrapassar. Para o autor, “a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido” (2007, p.460). Nesse processo, as palavras de ordem são: “não recordar”; “dizer que nada aconteceu”.

momento de exceção. Para isso, o autor optou por uma forma peculiar de narrar ao privilegiar as estruturas dialogais e a 2ª pessoa do discurso, além de adotar uma linguagem mais próxima do gênero dramático.

4.5.1 Narrar: dificuldade e necessidade

Primeiro de abril: narrativas da cadeia, de Salim Miguel, refere-se a 1964, quando ele, intelectual já conhecido, redator da Agência Nacional, passou cinquenta dias numa prisão militar em Florianópolis. Seu relato não denuncia arbitrariedades inéditas, nem torturas como as que ocorreram em outros lugares. É o depoimento de um escritor, de um homem sensível, que sabe valorizar o detalhe e recolher, dentre os variadíssimos tipos humanos que o cercam, o traço mais significativo [...]. (PANC, 1994).

Em 1964, chefiava o escritório da Agência Nacional (AN) e trabalhava na Assessoria de Imprensa do Governo de SC. Foi preso em decorrência do golpe militar. *Primeiro de abril* resulta das anotações feitas na prisão. Solto 48 dias depois, voltou à atividade. Mas o ambiente se fechava e foi obrigado a transferir-se para o Rio de Janeiro. (PANC, 1994).

O primeiro fragmento faz parte da aba do livro, editado, em 1994, pela Editora José Olympio e pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, EDUFS-Car. O segundo fragmento participa dos dados biobibliográficos do autor, apresentados antes do início da narrativa. De qualquer forma, ambos são referências paratextuais e estão ao redor do texto, mantendo uma relação muito próxima com a história e podendo, inclusive, influenciar a sua leitura ou recepção.

Neste sentido, como se depreende a partir das referências paratextuais apresentadas, o leitor possivelmente espera defrontar-se com uma narrativa autobiográfica próxima do modelo do testemunho, cujos fatos apresentados estão corroborados pela própria vida do escritor. Nesse caso, o autor estabelece com o leitor um pacto de leitura, que Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, espécie de contrato de verdade, que instituiria os limites entre autobiografia e ficção.

Longe de tentar definir ou delimitar o livro de Salim Miguel como uma autobiografia, o que, nessa perspectiva, apenas limitaria o ângulo de visão adotado. Decidiu-se partir desse conceito comum, que faz com que o leitor receba *Primeiro de abril* como um relato verdadeiro sobre o que se passou durante esse “interregno” da vida do autor – pois fundamentalmente essa é uma forma de ler o romance – para tentar compreender como a forma narrativa desvia-se desse modelo ao dar voz a um Outro, ao mesmo tempo, semelhante e diferente do personagem-escritor. Neste sentido, subverte-se a identidade entre autor-narrador-personagem principal, pois o sujeito que narra, encarregado de recolher os “cacos” e

dar voz aos envolvidos na história, já não pode ser o mesmo sujeito que vivenciou aquela experiência.

É necessário, portanto, certo distanciamento e o emprego de determinadas estratégias para poder realizar o ato de narrar. Conforme propõe Ricardo Piglia (2001), em *Una propuesta para el nuevo milenio*, impõem-se na linguagem certos limites quando se trata de narrar acontecimentos traumáticos, quase impossíveis de transmitir. Sendo assim, o crítico destaca a estratégia de dar a voz a um Outro, o qual pode e consegue transmitir o que o sujeito não consegue. Alguém capaz de intercambiar uma experiência sem transformá-la em mera informação. Resta, então, à figura do narrador distanciar-se reflexivamente do acontecimento, assumindo uma perspectiva levemente marginal, capaz de expressar o que deseja, de uma forma, ao mesmo tempo, pessoal e alheia.

Tal deslocamento é percebido na narrativa de Salim Miguel, principalmente, pela escolha do narrador. Dessa maneira, seguindo a lição do mestre alagoano, que, em suas *Memórias do Cárcere* (1977), afirma ser desagradável utilizar o “pronomzinho irritante”, apresentando tudo em primeira pessoa, o narrador de *Primeiro de abril* apresentar-se em segunda pessoa. Ele tenta desvendar os acontecimentos vividos durante os quarenta e oito dias de prisão por meio de um intrincado diálogo com o “eu” que ele era no passado.

Desse diálogo imaginário, podem-se depreender duas histórias sobrepostas, que se comunicam e interpenetram continuamente. Uma é a história desse personagem preso pelo regime civil-militar no dia 02 de abril de 1964, que passa quase dois meses em uma cadeia improvisada, com mais sessenta companheiros de cela e observa tudo atentamente, tentando compreender aquela situação. A outra é do narrador que reflete sobre tudo isso e tenta, por meio do trabalho com as palavras, transmitir o que se passou na cadeia “de fora”, revendo e reavaliando a distância:

[...] já começa a manipular os dados, a ficcionalizar. Não-não! O entusiasmo inicial se esvai, aqui não é uma brincadeira, o que te propões resulta falso e falho. Como? Por quê? Continuas. Dentro de ti se fundem-confundem presente e passado, estás em teu escritório debruçado sobre tuas anotações e estás no alojamento. (PANC, 1994, p.78).

O narrador dialoga com o seu “eu” naquela situação e questiona-lhe: o que relatar e, principalmente, como relatar? Pois, agora, não é ficção, é real. Ele pretende observar tudo de uma perspectiva “exotópica” para tentar compreender melhor a si mesmo em meio a toda aquela situação absurda, que mais lhe parece um pesadelo. E assim como em um “devaneio”,

as ações do passado são presentificadas na narrativa, pois o “tempo estacionou” naqueles infundáveis dias de prisão:

Acabas de chegar ao alojamento, já com alguns “hóspedes”, não a quantidade que logo vai se amontoando ali, dentro de poucos dias. Estes fizeram a estreia do local no momento mesmo em que o golpe estava sendo desfechado. Sim, hoje é dia 2 de abril. (PANC, 1994, p.18).

Aliado a isso, a utilização da estrutura dialogal e da segunda pessoa do discurso permitem ao narrador apresentar fatos ocorridos enquanto o personagem principal estava preso, como a prisão da “tua mulher”, o auxílio para fugir dado por ela a um amigo perseguido pelo regime, a queima dos livros ditos “subversivos” pertencentes à Livraria Anita Garibaldi, que um dia já havia sido de sua propriedade. E antecipar outras histórias, como do Coronel Ibiapina e suas muitas faces, da situação constrangedora após ser solto com o Dr. Jade Magalhães, responsável direto por sua prisão, e o próprio recrudescimento da repressão e a perda de qualquer “fiapo” de liberdade com o AI-5. Ademais, tal estratégia permitirá que outros personagens também possam contar as suas próprias histórias, como sugere a utilização do plural no título do livro: “narrativas”.

Nesse intrincado jogo comunicacional uma palavra avulta, ganha contornos e estabelece-se desde as primeiras linhas: PERPLEXIDADE. É ela que acompanha a personagem principal algumas horas antes da sua prisão, quando precisa comunicar à Agência Nacional no Rio de Janeiro o que vem acontecendo em Santa Catarina naqueles últimos três dias (31 de março, 1º e 02 de abril de 1964). É ela também que acompanha o narrador, que hesita indeciso ao iniciar o relato, como que se grudando a sua pele, “nova casca”.

Assim, perplexo, o personagem presta atenção ao movimento das pessoas, “quietas-inquietas”, no local onde trabalha e reflete, a partir da sua condição de jornalista da Agência Nacional, sobre o que escrever e como escrever os acontecimentos dos últimos três dias:

“Florianópolis e o estado de Santa Catarina ainda estão perplexos com os últimos acontecimentos, mas o governador do estado controla a situação e já começa, em sintonia com as forças armadas, a administrar a situação e a tomar algumas providências no sentido de dar garantias ao pleno funcionamento das instituições e tranquilizar a população.” (PANC, 1994, p.06).

Todavia, o pequeno texto, em sua opinião, pouco ou nada tem a ver com o momento que o Estado e o País atravessam. Quem sabe “um pequeno texto anódino, que relate pura e simplesmente o que vem ocorrendo [...] em Santa Catarina, quais seus reflexos. Não-não, nada de reflexos. É por aí, um texto bem curto, não opinativo, meramente informativo.”

(PANC, 1994, p.06). Da mesma forma, o narrador pretende deixar um depoimento sobre o que se passou na cadeia, revendo e reavaliando os fatos após a interposição de uma grande distancia temporal: “[...] estás ali e não estás ali, te vês de fora, de longe, em outra galáxia, como alguém que observasse acontecimentos que não lhe dizem respeito nem lhe interessam.” (PANC, 1994, p.07).

Desse modo, à distância, como um observador atento, o narrador retoma as anotações realizadas na prisão e tenta reelaborá-las muito tempo depois:

Registro de fatos corriqueiros ou insólitos e identificação de um preso que acabou de chegar, as anotações no diário, sucintas, feitas às pressas com tua letra tortuosa, são quase ilegíveis. Agora te esforças, decifrá-las é penoso, mas necessário. As palavras vão surgindo daquele emaranhado, se juntam para compor situações e seres. (PANC, 1994, p.69).

Nesse processo, alguns detalhes resistem ao desvelamento, como o fato, incompreensível para ele de não haver nenhuma referência em suas anotações a respeito da prisão da esposa e o impacto devastador que a notícia causou-lhe: “quererias elidir o problema?”. Ou ainda a dificuldade em articular em palavras o interrogatório dado no DOPS ao Dr. Jade Magalhães, Secretário de Segurança Pública do Governo do Estado: “Vai! Tenta outra vez. Recorre às tuas anotações. Te esforça, puxa pela memória. Há uma estranha resistência que necessita ser vencida. Lá está: depoimento no Dops dia 21.4.1964” (PANC, 1994, p.53).

Já outras recordações, ao contrário, irrompem nos momentos mais inesperados, como uma névoa que rodeia o fato presente, do qual não se poder fugir:

Qual o motivo desta inopinada invasão de teu mundo particular tão longínquo? Como saber? Queres retornar ao presente, ouvir o que os dois homens conversam – ou escutar o silêncio tão revelador. Mas a memória é mais forte, elide o medo, afasta o pavor que te cerca. Outra vez és puxado para o ontem, para o passado, te revês ouvindo os saborosos causos do preto velho Tio Adão, que tanto te marcou, a recriação das lendas das *Mil e uma noites* reelaboradas por teus pais, que influenciaram tua literatura [...]. (PANC, 1994, p.32).

O trabalho com a memória, neste sentido, é difícil, penoso, pois tais recordações o sujeito gostaria apenas de esquecer. No entanto, é imperativo realizar este ato, “gravar-reter” tudo aquilo que agora faz parte da sua vida. Mais do que isso, torna-se importante compreender o passado, ainda que para isso seja necessário recordar.

O uso da segunda pessoa do discurso, de um tu que se coloca como interlocutor de si mesmo, do seu eu durante a experiência do cárcere, aponta, neste sentido, para o caráter sempre incompleto do acesso a uma suposta “verdade” e/ou “totalidade” dos fatos. O

conhecimento sobre o passado dá-se, dessa forma, ao longo do processo mesmo da sua reconstrução pelo narrador, que busca refletir criticamente sobre tudo o que ele experienciou de forma pessoal ou vicária.

Ganham destaque, portanto, algumas reflexões do narrador sobre o período que o Brasil atravessa e os seus desdobramentos posteriores. A primeira delas, inusitadamente, não se refere aos militares e aos seus conhecidos procedimentos, antes é uma crítica às lideranças sindicais e políticas de esquerda em avaliar o momento conturbado vivido no País, a fim de alertar e organizar um movimento de resistência mais efetivo:

Forças a mente, queres recuperar o ontem e sua reviravolta tão brusca (ou não?) o anteontem é um esplendente final de tarde [...], estás com amigos no Miramar [...], discutindo os acontecimentos do país, os entrechoques, o clima tão tenso que afeta o ânimo de todos, nervos à flor da pele. Opiniões contraditórias se entrecruzam em meio a piadas sem graça, os ânimos se exaltam, cético como sempre não te parece que a situação esteja sob controle, vens a dias repetindo, alertando que o quadro nacional é conturbado [...], te indignam o otimismo e a passividade reinantes. [...] A discussão esquenta, todos intervêm, se desentendem como sempre, resolvem sair atendendo a uma sugestão razoável, a maior parte vai em direção à Casa do Estudante onde se realiza mais uma reunião para se avaliar a situação nacional e que medidas tomar. [...] Não dá para chegar perto, muita gente em torno do prédio e nas imediações, vem descendo um líder sindical, baixote, gorducho, meia-idade, sempre afirmativo e dogmático, diz antes que seja perguntado, tudo está sob perfeito controle [...], não faz muito tive um importante contato telefônico com elementos da cúpula no Rio de Janeiro, agora taxativo, me acreditem está tudo sob o mais perfeito e total controle, o esquema de sustentação do governo federal nas forças armadas é real, além de ter a massa popular com ele. (PANC, 1994, p.04-05).

O personagem retruca a afirmação do líder sindical e, pela sua voz, o narrador introduz outro ponto importante para pensar a “brusca” tomada do poder pelos militares, qual seja, o papel da própria intelectualidade brasileira nesse processo: “o líder perde a aparente calma, se exalta, contigo não se pode contar, um derrotista, laivos direitistas, metido a intelectual, alheio ao povo, encastelado na tua torre de marfim” (PANC, 1994, p.05). Acusação que, obviamente, também poderia ser dirigida às lideranças dos partidos políticos, dos sindicatos e do movimento estudantil.

Outra reflexão, até pouco tempo controversa na interpretação do fenômeno por parte dos historiadores, refere-se ao amplo apoio popular dado à ideia de intervenção militar:

[...] ontem foi o desfilar das marchadeiras, dos militares tomando os postos estratégicos da cidade, de civis militarizados, de gentes enrustidas que de repente se manifestam aos gritos, berrando, sempre fui contra essa baderna que se instalava e assolava o país, destruindo a hierarquia e os autênticos valores da civilização e de nossa formação cristã, dos aproveitadores que até pouco afirmavam adesão ao presidente da República, Jango está certíssimo, e que agora o negavam, reafirmando aos berros, sempre estive contra as medidas demagógicas que ele vinha tomando,

um despreparado para o cargo, tramando com os comunistas e os traidores da pátria, minoria contra Deus, a propriedade e a família, o Brasil ia parar num abismo, as forças armadas tinham mesmo que intervir e dar um basta – e para isto tiveram integral apoio da população mais consciente, é só ver as manifestações nas ruas. (PANC, 1994, p.05).

Após ser “detido”, ele interroga-se novamente sobre o rápido desenrolar dos acontecimentos: “Eis aí, desencadeadas num segundo, forças que ninguém conseguirá travar. Num segundo? Não! É preciso reconhecer: houve um processo que se foi armando aos poucos e ao qual, como tantos, não quiseste estar atento.” (PANC, 1994, p.18). Os indícios do que ocorreria são, em sua perspectiva, evidentes, “bastava querer enxergar”, avaliar e examinar como um sujeito implicado. No entanto, apenas compreende a extensão do problema, o quanto ele o afeta e afeta aos seus, quando vê através da janela da cela, do outro lado da calçada, a própria família e irmãos, sorrindo e acenando de longe: “A realidade se coloca por inteiro diante de ti – e compreende em toda a sua dimensão o significado da palavra preso” (PANC, 1994, p.20).

Entrelaçado ao processo de rememoração/reflexão pessoal, alguns perfis se avultam, ganham forma e corpo, como o companheiro de cela e de aventuras culturais nos idos anos 1950, Mário Morais, mais conhecido como Mário Comunista, que havia participado das filmagens do longa *O preço da ilusão*. Outro será Aurélio Alves, possível neto do poeta catarinense Luiz Delfino, retratado como um tipo singular que se destacava no meio daquela “humanidade díspar” forçada ao convívio diário. Esses tipos sobressaem-se provavelmente porque fazem o personagem imergir naquilo que sempre o fascinou desde a infância, o cinema e a literatura.

De outros companheiros de cela alguns, fragmentos de histórias e perfis ressurgem, distribuídos fundamentalmente em quatro capítulos: “Fragmentos/Perfis I”; “Fragmentos/Perfis II”; “Fragmentos/Perfis III”; e “Diálogos”, nos quais, “flagrantes risíveis ou dramáticos desfilam, perfis de vida ressurgem”, dentre eles, a própria vida do personagem, pois: “para melhor apreendê-los, e por via de consequência melhor te conheceres, observas, fixas, gravas, extrais lições” (PANC, 1994, p.69-70). Desse modo, ao tentar compreender o outro, compreende a si mesmo:

Período de exceção, se trouxe incerteza, te enriqueceu no conhecimento do ser humano, sua psicologia, seu medo, sua coragem, sua solidariedade. [...] Conviveste com personalidades contraditórias, fascinantes, amorfas, corajosas, maníacas, vibrantes, pusilânimes, tão díspares nos enfrentamentos do dia-a-dia, na disposição de reagir ou de se entregar. (PANC, 1994, p.69).

No fim, não há distinção alguma entre os presos, pois todos estão passando pela mesma situação: “de repente, sem se conhecerem, sem saberem nada uns dos outros, homens são atirados juntos na mesma prisão” (PANC, 1994, p.72). E de forma semelhante ao narrador de *Memórias do Cárcere*, que afirma repugnar-lhe a deformação das pessoas com as quais conviveu naquele momento, dando-lhes um pseudônimo, fazendo do livro uma espécie de romance, o narrador de *Primeiro de abril* mostra-se contrário à ideia de transformar tudo em ficção e reflete:

De novo paras, questionas a mania que tens de querer catalogar, classificar. Mais: transformar tudo e todos ao teu redor em situações e personagens fictícios. É incorreto. Diante de ti estão quase sessenta seres diferentes, vindos de variados estratos da sociedade, ali confinados em circunstâncias especiais, seja com ou sem motivo. Também especial a visão de mundo ao teu redor. Estará isto bem definido em tuas anotações? [...] As pessoas não são planas, chapadas. [...] tens ao teu lado homens, não bonecos, que vão sendo afetados... (PANC, 1994, p.79).

São homens reais, desvendados ou não em toda a sua complexidade e que merecem, dadas as circunstâncias, mostrarem-se tais como são, e não como o narrador imagina que sejam. A ideia da “deformação profissional”, “espécie de marca identificadora” tão cara ao narrador-escritor, vai pouco a pouco perdendo consistência. Isso porque a prisão é um espaço de exceção: “A excepcionalidade afeta a todos, influencia o comportamento geral dos que ali foram jogados. Sendo os mesmos são outros.” (PANC, 1994, p.79). Inclusive é outro o próprio narrador que recupera as suas anotações sobre os demais companheiros de prisão e busca traçar-lhes um perfil. Por conta disso, em dado momento, questiona-se: “não estarei agindo deste modo para me esconder de mim mesmo, para fugir de meus pavores, da minha indecisão?” (PANC, 1994, p.71).

Logo, não basta apenas saber observar com percuciência uma pessoa, é necessário refletir também sobre a sua condição naquele momento. Como bem salientou Walter Benjamin (1994), o escritor não apenas deve assumir uma “tendência” política/artística correta, mas fundamentalmente questionar-se sobre a sua posição social em um determinado momento histórico:

Paras. Reconsideras. Começas a desmontar teu arcabouço, a te repetir-refutar-contestar, queres-não-queres atingir o cerne da questão: tu mesmo. Tua deformação profissional. Ontem e hoje. Antes da cadeia, durante, depois. Toda elucubração que armas e projetas são desculpas para aguentar a dura convivência com o momento extremo que atravessas. Que atravessaste. Tens que levá-lo em conta na tua análise. (PANC, 1994, p.79).

Assim, ao ver-se imerso na mesma rede autoritária e violenta que priva o outro de sua liberdade, ele conclui que mais importante do que catalogar o outro ou ainda falar em nome dele, seria “deixá-lo se expressar explicando as razões que o levaram a agir desta ou daquela maneira” (PANC, 1994, p.71), como também, ao invés de projetar os demais presos “de fora”, melhor seria mostrá-los em toda a sua complexidade, os seus medos e angústias, sonhos e esperanças.

O narrador, nesse processo, recolhe os “cacos” dessa história esquecida, desses personagens/pessoas esquecidas, que estão à margem do discurso oficial. Atitude semelhante aquela do “narrador sucateiro”, espécie de *Lumpensammler* (catador de trapos ou colecionador), que não tem como objetivo recolher os grandes feitos, mas “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, [...] algo com o que a história oficial não saiba o que fazer.” (GAGNEBIN, 2004, p.88).

Essas sobras do discurso oficial, que seriam, ao mesmo tempo, o sofrimento, o indizível, e aquilo que não tem nome, o anônimo, são os elementos que o narrador quer transmitir. Evidentemente, nesse processo, a história contada não possui uma estrutura linear, com um desenrolar tranquilo, pois a rememoração “abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.” (GAGNEBIN, 2004, p. 88-89). E é essencialmente uma “obra tormentosa e falha”, porque: “Não existe – nem pode existir – sequência lógica em tuas anotações. Elas surgem sem motivação aparente. Ou agora te parece sem motivação. São fragmentos, *flashes*.” (PANC, 1994, p.73).

Estilhaços de um regime que, com certeza, não deixou nenhuma das suas vítimas mais rica em experiência comunicável, pelo contrário, mais pobres. Entretanto, narrar essa experiência, mesmo que de forma fragmentada e incompleta, é imperativo, para não deixar morrer a esperança de que fatos semelhantes não ocorram mais, como consta no prefácio do livro: “Para EGLÊ, companheira há mais de 45 anos. Para nossos filhos, JOÃO JOSÉ, ANTÔNIO CARLOS, SÔNIA, PAULO SÉRGIO e LUÍS FELIPE, na esperança de que nunca precisem enfrentar fatos semelhantes. Para os colegas de cadeia.” (PANC, 1994). Desse modo, a rememoração, como forma de não esquecer, transforma-se também em meio de agir sobre o presente, exigindo que o passado seja discutido, estudado, difundido, a fim de não repeti-lo no futuro.

E, após 48 dias de cárcere, exatamente no dia 20 de maio de 1964, às 18 horas, a personagem é libertada. Mas será realmente liberdade? Dessa maneira, por meio do sinal de interrogação, presente no título do último capítulo, o leitor é convidado a refletir juntamente

com o narrador sobre esse conceito, pois existem várias modalidades de liberdade. Por exemplo, a partir daquele momento o personagem, ex-encarcerado, passou a ter sua “liberdade vigiada”, uma vez que “novo componente se infiltrava no tecido social, [...] um receio latente permeava as relações até entre parentes e amigos íntimos” (PANC, 1994, p.109). Adveio, igualmente, o fato de ter a sua liberdade contestada, recusada por alguns, inclusive “amigos” que “pediam teu emprego, insistiam na tua demissão, diziam estranhar que um notório subversivo, que estivera mais de um mês preso, permanecesse atuando no escritório da Agência Nacional” (PANC, 1994, p.110). Hipocrisia social já apontada antes de iniciarmos a leitura do texto, pela utilização como epígrafe de um fragmento do livro *A Revolução Russa*, de Rosa Luxemburgo: “Liberdade é sempre a liberdade daquele que pensa de modo diferente”.

4.5.2 Performance de um corpo traumatizado

O passado, segundo Beatriz Sarlo, sempre chega ao presente, ainda que seja proibido ou silenciado pelo Estado e suas instituições: “Del pasado puede no hablarse, [...] pero sólo de modo aproximativo o figurado se lo elimina, excepto que se eliminen todos los sujetos que van llevándolo” (2012, p.10).¹³⁶ A reivindicação dessa dimensão subjetiva é, em nossa opinião, a posição axiológica que o autor-criador assume em *Primeiro de abril* ao privilegiar a experiência particular e as vozes silenciadas e esquecidas dos seus companheiros de prisão na trama narrativa. O cerne da história compõe-se, portanto, não apenas do relato pessoal do personagem principal, mas fundamentalmente do seu interesse em contar os pequenos relatos desses personagens anônimos – lideranças sindicais, estudantis e personalidades locais sem poder econômico ou decisório, operários, trabalhadores autônomos e funcionários públicos – postos à margem da história oficial sobre a Ditadura civil-militar brasileira, mas que nem por isso deixaram de suportar os desmandos de um governo autoritário.

Tal atitude ética encontra-se igualmente expressa na forma em que a história é apresentada ao leitor. Assim, ao observar tudo à distância, como um espectador privilegiado, as situações parecem ao narrador como atos de uma peça de teatro, protagonizados pelo seu “eu” no passado e por outros sujeitos que compartilharam com ele da mesma experiência do

¹³⁶ Tradução nossa: “Do passado pode-se não falar, [...] mas somente de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, exceto quando se eliminem todos os sujeitos que o carregam”.

cárcere. E a partir de elementos pertencentes ao gênero dramático, ele tenta recuperar uma “parcela” daquela situação, colocando em cena, por meio de uma *performance*¹³⁷ pessoal e coletiva, a presença inegável de corpos humanos, de sujeitos implicados em um ato de comunicação, ainda que limitados ao espaço circunscrito da cela.

De acordo com Hannah Arendt, o teatro “é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em suas relações com outros homens” (2005, p.200). Na encenação o agente se mostra enquanto age, pelo seu discurso e pela sua ação, mostrando “quem é”, ao invés de dizer “como é” ou “o que foi”. Sendo assim, a ação e o discurso são “modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens.” (2005, p.189).

Esclarece-se parcialmente, desse modo, a escolha por essa estrutura dialogal para narrar uma experiência traumática. Isso porque através de um narrador em segunda pessoa e do uso de uma linguagem mais próxima do gênero dramático, tornou-se possível dar voz aos diferentes participantes desse momento de exceção, os quais, pela ação e pelo discurso, puderam mostrar-se como são. Tal aspecto é reforçado pelo capítulo intitulado “Diálogos”, no qual o narrador apresenta pequenos diálogos desconexos entre diferentes personagens, como *flashes* de situações aparentemente sem relação causal entre si, mas que apresentam, por meio do discurso, quem são esses sujeitos. Esses diálogos abordam assuntos variados, desde discussões mais sérias sobre política até pequenas banalidades do cotidiano.

Aliado a isso, tal escolha parece-nos igualmente apontar para a impossibilidade do narrador-personagem integrar esse real traumático à sua própria experiência, a não ser como pesadelo fantástico, como ficção irreal, ou melhor, como uma peça teatral pertencente ao modelo do teatro do absurdo. De acordo com Slavoj Žižek (2003), na contemporaneidade há uma necessidade de duplicação da realidade, que transforma tudo em ficção, decorrente da impossibilidade de aceitar a sua natureza trágica:

Esse “efeito do Real” não é a mesma coisa a que Roland Barthes, nos idos da década de 1960, deu o nome de *l’effet du réel*: pelo contrário [...]: *l’effet de l’irréel*. Ou seja, ao contrário do *effet du réel* barthesiano, em que o texto nos leva a aceitar como “real” seu produto ficcional, neste caso o próprio Real, para se manter, tem de ser visto como um irreal espectro de pesadelo. (ŽIZEK, 2003, p.36).

¹³⁷ A palavra *performance*, segundo Paul Zumthor (2014), significa tanto as condições de expressão e de percepção do outro quanto a presença concreta de participantes implicados em um ato de comunicação de maneira imediata, ou seja, em relação a um momento tomado como presente. Neste sentido, ela existe fora da duração temporal, pois capaz de atualizar virtualidades mais ou menos numerosas, percebidas com maior ou menor clareza.

Isso ocorre porque o real é cruel e só pode ser admitido quando considerado como expressão de outra realidade, uma realidade discursiva. Portanto, ao colocar-se como mero espectador privilegiado dos acontecimentos e observar tudo de fora, como se estivesse na plateia, o narrador é capaz de apresentar, de forma paralela à sua própria história pessoal, a história dos outros presos, representados como seres de caráter elevado; e o absurdo das situações relacionadas aos militares e ao próprio regime ditatorial, que mais lhe parecem atos idealizados por Ionesco ou Beckett. Esses aspectos, a criação de um espaço de ficção e a presença do corpo humano em uma situação de *performance*, são as condições, segundo Paul Zumthor (2014), para o aparecimento da teatralidade, ou seja, daquilo que faz com que o espectador/leitor veja lá, onde só havia até então o simples acontecimento, o espetáculo.

Desse modo, quando o personagem principal é cercado, por um bando compacto de civis e policiais fardados em pleno centro de Florianópolis, ao parar para tomar um cafezinho, no dia 02 de abril de 1964, ninguém esperava sua reação e o narrador apresenta a cena com suas didascálias: “Há aí uma pausa, um suspense, parece um ensaio de teatro, depois da tua deixa é a vez do comissário, incrédulo, com o que ouve, sem voz, tartamudeia um simples mas... mas...”. Nesse ínterim, o narrador continua de fora e acompanha, de longe, aquele “diálogo fantástico na sua incongruência e absurdidade” (PANC, 1994, p.07).

[...] o comissário diz, é melhor nos acompanhar agora por bem. E outro, um possível investigador, o senhor está detido para averiguações por ordens superiores, não há o que discutir. Sem entonação repetes: detido? Ou preso? Por quê? E para tua surpresa surge nova variante acompanhada da palavra detido: detido sim e é bom nos acompanhar logo para o 5º Distrito Naval. Outra voz que não identificas contrapõe: está um montão de gente lá. E outra, num berro: te cala, porra! Como se aquilo não devesse ser dito assim às claras; ou dito de qualquer forma. No momento não apreendes o sentido total do final da frase, retrucas, 5º Distrito Naval? Não é mais dr. Jade? Preciso saber qual o motivo, estou aqui em paz, tomando café com amigos antes de me dirigir ao correio para retransmitir o último comunicado do governador, dentro da minha missão jornalística de informar os acontecimentos e de repente, sem qualquer explicação lógica vou preso; vejam, eis minhas credenciais, deve haver algum engano. Lá longe, da distância em que se encontra o teu outro eu, ele ri da frase tão sem sentido, que soa bombástica, falsa, artificial, nada tem a ver com a realidade presente [...]. (PANC, 1994, p.08).

A continuação da cena permanece no “terreno kafkiano do absurdo”, pois ao recusar-se a ir de ambulância até o quartel, alegando não estar doente, ele resolve chamar um táxi. Contudo, mais absurdo ainda é a reação dos militares ao solicitar ao personagem que concorde com a ida deles também no veículo, caso contrário terão que pagar a corrida do próprio bolso.

O narrador estuda a cena, sentindo-se estarecido, pois “de novo és tu e não és tu, te vês por igual como um observador distante e um partícipe da trama” (PANC, 1994, p.09). O

que não deixa de suscitar-lhe novamente o mesmo riso nervoso ao ser avisado de que está “detido para averiguações”, como também certa indignação com o uso da palavra detido ao invés de preso:

[...] o oficial te leva para dentro, informa, vais ficar num alojamento junto com outros detidos, de novo a mesma palavra que te irrita, como se até ele temesse a outra tão mais correta, detido te causa náusea, te mexe com os nervos, num movimento insopitável tu dizes preso, tens medo da palavra é, presos é que se diz, não estou detido porra nenhuma para as tais averiguações, estou é preso [...]. (PANC, 1994, p.10).

Esse último ato de rebeldia antes dos 48 dias de privação da liberdade expressa bem a necessidade vital que o personagem tem de “tomar a palavra”, nem que seja através da violência do grito, para manifestar a presença inegável de todo o seu ser diante da opressão instituída pelo Estado. Logo mais, ele será apenas um número dentre os mais de sessenta presos no quartel ou será representado por um simples pronome: “Não tens mais nome, nem ‘o detido’ és mais. Agora és ‘ele’.” (PANC, 1994, p.35).

A perda da individualidade alinha-se à perda da fala, de manifestar qualquer contrariedade em relação à própria situação e aos desmandos dos soldados, pois, no fim, qualquer gesto transforma-se em “um quase inútil protesto”. Assim, após ser despojado de quase tudo, do seu nome e da sua voz, resta ao sujeito apenas a concretude de seu corpo traumatizado. Não por acaso, ao ser retirado do alojamento de madrugada para um passeio pela cidade antes de ser conduzido para depor, será justamente esse corpo o alvo obstinado dos militares:

Começa a travessia da ponte. Só aí uma voz se faz ouvir, de quem matuta, o motorista, bom-lugar-para-se-mergulhar-um-corpo. [...] E o temor que vinha se insinuando solerte, que procuravas afastar, se instala, se manifesta, te toma todo o corpo, sobe-desce pela espinha, sentes frio, um frio diferente que não é da leve aragem nesta noite outoniça, mas um frio de dentro de ti, do mais profundo das entranhas, a mente um turbilhão, não consegues, como há pouco, te refugiar no passado, pensamentos não se completam nem compõem, fogem, tu vagas, flutuas – até que és chamado de volta à realidade com a pergunta quase gritada que te atravessa como um fino estilete, será-que-alguém-sabe-a-altura-exata-da-ponte-até-o-mar-e-o-impacto-de-um-corpo-na-água? (PANC, 1994, p.31).

O depoimento mais uma vez adiado faz com que os soldados conduzam o personagem para o alojamento, onde, após “duas/três/quatro horas” de pesadelo, ele olha e apalpa detidamente seu corpo que “teme/treme” de angústia e pavor. Para logo depois questionar-se: “Inteiro, sim, por fora. E por dentro?” (PANC, 1994, p.35).

Ao lado dessas situações absurdas, devido à insensatez do momento, outras cenas avultam. Dentre elas, a queima de livros “subversivos” pertencentes à livraria Anita Garibaldi, nome também altamente subversivo. A cena retrata centenas de livros, dos mais variados gêneros e procedências, sendo atirados por moradores enraivecidos à fogueira armada em plena praça pública, na qual se entrevê lado a lado: *O capital* de Karl Marx e *A capital* de Eça de Queirós, *O vermelho e o negro* de Stendhal e *Seara vermelha* de Jorge Amado, *O alienista* de Machado de Assis e *Memórias do cárcere* do Graciliano Ramos, *O príncipe* de Maquiavel e *Pinocchio*, de Collodi.

O grupo, em torno de vinte, incita os demais curiosos a participar, trazendo mais livros, ajudando a acabar com aquele “lixo imundo”. O ritual prossegue com “selvageria”, enquanto alguns observam tudo indiferentes, sem compreender o que está acontecendo; outros, indignados com a situação, sentem-se impotentes diante daquele “espetáculo insano, macabro” ou, então, ensaiam um “tímido protesto”. Em meio ao histerismo do momento, o nome do personagem sobressai-se, é repetido, gritado e xingado pelo grupo de incendiários, pouco importando o fato de que a Livraria não lhe pertencia há mais de cinco anos:

Constatas: ser ou não ser tua era para eles fator de somenos importância, mero detalhe. Precisariam de uma desculpa? Nem isto! O incêndio estava decidido, programado, consciente ou inconscientemente, fazia parte de um esquema. Era uma estratégia a mais, no sentido de mostrar que não estavam para brincadeira, iam levar tudo adiante a ferro e fogo. (PANC, 1994, p.26).

E, mesmo sem ter presenciado a cena, o personagem sente-se parte daquela *performance* macabra, já que ainda, agora, no presente da enunciação, para ele:

[...] as chamas não se extinguíram, não irão acabar jamais. Jamais! É uma vergonhosa mancha a marcar indelevelmente aquele dia, aquela hora, aquele momento de trevas. Interessa registrar o fato concreto: ali se estava cometendo um crime contra a liberdade de expressão, de circulação de ideias, um crime contra a cultura, um crime contra o direito do cidadão escolher o que deseja ler ou o que pensar e de que maneira lhe agrada agir, atuar [...]. Procura relaxar. Mas a fogueira não te larga, caminhas com ela, comes com ela, sonhas com ela, tens pesadelos com ela, os incendiários, lanças flamejantes em riste, livros espetados que nem churrasco dançam uma dança macabra, te cercam e te atiram brasas de livros que te atingem todo o corpo. (PANC, 1994, p.27-28).

Infelizmente, o espetáculo grotesco em sua absurdidade não foi um episódio isolado, pois a violência recrudescia e, a cada dia, novos e lamentáveis incidentes ocorriam no País, como o caso – narrado no capítulo “Faces” – do ex-deputado federal Gregório Bezerra sendo arrastado com uma corda no pescoço e os pés em carne viva pelas ruas de Recife.

A insensatez chega aos limites da estupidez, como no caso da prisão de um conhecido agiota, confundido com agitador, o qual afirmava: “[...] ‘seu oficial, me ouça, pelo amor de Deus, mande se informar lá na minha terra, ouça minha gente, sou um homem de paz, foi maldade o que fizeram comigo, nem sei o que é a tal de agitação, eu sou agiota, entenda a-gi-o-ta [...]’”. E, oito dias depois, “comprovada a agiotagem do agiota” e não havendo mais dúvidas, pois “podia-se ver na prática, o golpe tinha sido contra os chamados agitadores, não contra agiotas e agiotagem” (PANC, 1994, p.75), ele foi solto.

Dessa forma, na tentativa de desmascarar o absurdo daquela situação, cujos argumentos não passam de falácias – como a manutenção da família, da ordem e dos bons costumes, que os chamados “comunistas” estavam tentando extinguir –, o narrador utiliza o humor como forma de escárnio e crítica ao regime vigente. Esses discursos oficiais são dialogizados na cena do interrogatório dado pelo personagem ao Secretário de Justiça e Segurança, Dr. Jade Magalhães:

- Das outras vezes também me disseram a mesma coisa, ele não demora, mofei e fui devolvido já de manhã ao quartel...
- O que quer? Privilégios? Ou pensa que nada mais temos a fazer? Será que imagina a trabalhadora que vocês estão nos dando, a gente dias e noite caçando subversivos, interrogando eles, que se recusam a falar com honestidade.
- O que é que a honestidade tem a ver, que é pra vocês a honestidade?
- Ora, honestidade é honestidade, a palavra diz tudo. Mas para vocês subversivos, que queriam destruir Deus, pátria e família, estas palavras não têm valor, nada conta. Deixemos de conversa fiada, conhecemos bem você e suas ideias. (PANC, 1994, p.54).

Ele – Temos aqui uma extensa lista com nomes de pessoas. Preciso que me diga se as conhece e qual seu relacionamento com elas.
 Tu – Conheço tanta gente, praticamente toda a cidade.
 Ele – Não comece com subterfúgios. Não quero saber de toda a gente, quero saber especificamente de algumas. Por exemplo, tenho aqui, veja, uma lista com nomes de pessoas que assinaram o pedido de reconhecimento do PCB. O que me diz disto?
 Tu – O que vou dizer? O que quer saber? Se tem meu nome na lista que está em suas mãos é porque assinei. Qual o crime?
 Ele – Pergunta-me qual o crime. Legalização de um partido que só buscava extirpar nossas tradições, Deus, pátria, família, que prega a luta de classes, que queria nos entregar de mão beijada a um país estrangeiro! (PANC, 1994, p.55).

Nesse interrogatório, muitas perguntas são feitas, todas baseadas em “fatos concretos”. Tais como a participação do personagem no Congresso de Escritores de Porto Alegre, cujo financiamento havia sido realizado pelo próprio Governo do Estado, a atuação na Gráfica Maria Quitéria e na Livraria Anita Garibaldi, ambas vendidas por ele muito tempo antes do Golpe, “sua reconhecida atuação nos movimentos de esquerda como um líder” (PANC, 1994, p.57), se era a favor da campanha o “Petróleo é nosso” e a publicação de escritores “proibidos” na Revista *Sul*, chegando ao absurdo de questioná-lo sobre a sua

participação na escolha, pela Câmara de Vereadores da cidade, do nome do comunista Graciliano Ramos para a rua onde morava.

No capítulo, em que o narrador apresenta a cena do interrogatório, o leitor, por meio do riso e da estupidez das perguntas e dos argumentos, devidamente “rebatidos” pelo personagem, é levado a refletir sobre a irracionalidade da situação. Dessa forma, ao desmascarar o personagem do Dr. Jade Magalhães, representante do governo militar, o propósito do narrador é desvelar a insensatez do regime ditatorial, utilizando para tal a leveza do escárnio e do deboche. Essa estratégia é igualmente uma das propostas de Ítalo Calvino (1990) para a literatura contemporânea:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica [...]. (CALVINO, 1990, p.19).

Por conseguinte, ao tratar de um tema tão pesado e traumático como a perda de liberdade, advinda de um regime autoritário e repressivo como foi a Ditadura civil-militar no Brasil, talvez seja necessário preservar certos valores humanos, teatralizando as vozes dos sujeitos envolvidos e de seus corpos traumatizados em contraponto ao ridículo e ao contrassenso de algumas situações para torná-los palpáveis ao leitor. Desse modo, se esse real que retorna não pode ser integrado à nossa experiência a não ser como pesadelo fantástico, como ficção irreal, resta perceber em meio ao seu simulacro aquilo que Slavoj Žižek (2003) chamará de “núcleo duro do real”, algo que perfura o relato ficcional e aponta para o caráter absurdo da própria vivência cotidiana.

Em *Primeiro de abril*, uma faceta desse núcleo duro do real é a presença do corpo traumatizado do personagem – perplexo, calado, desencantado, prostrado, vazio por dentro – que busca encontrar, pela escrita fragmentada em um pequeno caderno de anotações, um caminho para o sem sentido daquela situação na qual se depara e o lugar do seu encontro com o Outro. Os fragmentos/perfis dos presos com os quais ele conviveu durante os 48 dias de cárcere, nesse sentido, são outra faceta desse real que fratura o espaço ficcional do texto. Não por acaso, o livro fecha com uma “Relação dos presos no quartel da PM”, contendo os seus nomes, profissão e cidade de origem: “Lá estão, perfilados, numerados. Por ondem andam? Que destino terão? Da grande maioria, não mais tiveste notícias. Como enfrentaram os mais de vinte anos de ditadura?” (PANC, 1994, p.95).

5. CONCLUSÃO

Pobre do escritor (ou do artista) que se considere profissionalmente realizado. Neste caso, o que lhe sobra? Cada etapa é uma etapa com muitas outras pela frente. Importante é se ter consciência de que existem sempre novas etapas a vencer. A insatisfação, a inquietação, a busca perene, a vontade de ultrapassar barreiras (por mais que já tenham sido ultrapassadas) eis o que deve marcar e caracterizar um autêntico artista. Considerar-se “realizado profissionalmente”, por mais e mais apreciada que seja sua obra, é estar morto. Importa, acima de tudo, continuar sempre na luta, a busca, a pesquisa, a superação do já alcançado. (MIGUEL, 1991, p.62-63).

A epígrafe acima sintetiza não apenas a compreensão de Salim Miguel acerca do trabalho artístico, como também a sua luta perene com a linguagem e com a memória. Colocar em palavras e “colocar-se em palavras” são, portanto, ações que transmitem um mesmo sentimento de inquietação. Nesse sentido, não surpreende que o escritor tenha dedicado tanto tempo a reescrever os seus próprios textos, recriando e recriando-se continuamente, como a marcar certa insatisfação permanente em relação ao que produzia.

O resultado foi à construção de uma obra inacabada e inacabável que remete ao próprio processo de montagem labiríntica das peças de uma “coleção de cacos”, composta por fragmentos, histórias e personagens que se reconhecem, se cruzam e retornam invariavelmente ao mesmo espaço-texto. Nesse labirinto narrativo o autor plasma literariamente a tentativa sempre incompleta do homem em recompor uma subjetividade cindida através da identificação com o outro.

Imerso nessa aventura infinita, cujo objetivo parece-nos ser o de dar prosseguimento à própria experiência, reescrevendo-se figurativamente em outro universo formado inteiramente por palavras, Salim construiu o seu próprio “museu de sonho”. Partícipe anônimo, ele assiste aos personagens e escuta as suas histórias de um local privilegiado, tentando compreendê-las e, simultaneamente, dando a sua visão das coisas.

Assim, se o lugar da experiência é a escrita e é nela que o autor reinventa e recria o seu próprio mundo, consideramos relevante analisar os processos textuais de transfiguração literária e os seus efeitos de sentido. Para tal, voltamo-nos para as teorias mais recentes acerca das escritas do eu, cujo debate foi reativado na contemporaneidade pelos conceitos de “renascimento/retorno do autor”, “autoficção” e “espaço biográfico”. O primeiro surge em momentos pontuais da tese e dialoga tanto com o conceito de “morte do autor” de Roland Barthes quanto com a posição assumida pelo narrador jornalista (ou narrador pós-moderno, conforme nomeia Silviano Santiago), abrindo brechas para a discussão de uma nova relação entre autor e narrador, proposta no terceiro capítulo.

Além disso, o conceito de “retorno do autor” do crítico e historiador de arte norte-americano Hal Foster (2014) também se relaciona com o de autoficção, uma vez que sugere a emergência e o reconhecimento de novas e ignoradas subjetividades no campo artístico. Esse neologismo dourovskyano, criado nos anos 1970, começou a despontar há pouco tempo na área dos estudos literários no nosso País, o que faz com que ainda gere uma série de dúvidas e polêmicas. Evidentemente, o termo ainda precisa de uma definição acabada e satisfatória, no entanto, acreditamos ser pertinente utilizá-lo para refletir acerca da obra do escritor Salim Miguel e, coextensivamente, sobre a literatura brasileira contemporânea, visto que ao chamar a atenção para a presença insistente do autor em seus textos, a autoficção reativou o debate em torno da escrita de si, dos conceitos de autor e autoria e do fenômeno de reconfiguração da subjetividade contemporânea, que está no bojo dessa transformação.

De modo pragmático, há apenas dois aspectos necessários para que uma narrativa seja considerada autoficcional: a homonímia entre autor-narrador-personagem principal e o paratexto romance na capa do livro. No entanto, vista apenas sob esse ângulo estrito parecem-nos que a discussão teórica não avança. Nesse sentido, o retorno ao contexto sociocultural no qual se originou o termo (França nos anos 1960/1970) foi fundamental para compreender o fenômeno autoficcional de forma mais matizada, situando-o junto aos seus antecedentes: crise do personagem narrativo e do eu autobiográfico em contraponto à afirmação do pacto autobiográfico e à ampliação das dimensões subjetivas do romance.

Portanto, não há como deixar de perceber que a autoficção surge como uma forma de escrita relacionada à crise do projeto moderno e à denúncia de suas ilusões, ainda que de modo bastante contraditório. Isso porque se utiliza dos recursos próprios da autobiografia e do romance para demonstrar que a noção de unidade do sujeito legada pelo individualismo e a própria ideia de realidade não passam de construções arbitrárias. Dessa maneira, ainda que tais narrativas possuam uma aparência realista, em sua essência, questionam e subvertem os

princípios miméticos ao introduzir de forma concomitante elementos fictícios em um relato autobiográfico e elementos factuais, especialmente a figura do autor, em um relato ficcional.

Em resumo, a autoficção pode ser compreendida como o relato pessoal feito pelo autor com plena consciência do caráter discursivo (no sentido de construção de linguagem) que a escrita de si assume, mas que, mesmo assim, decide “jogar” com os vestígios referenciais, borrando as fronteiras entre os dois discursos: autobiográfico e romanesco. O nome próprio, nesse caso, adquire uma função distinta daquela assumida na autobiografia (que é contratual), constituindo-se em uma forma de afirmação e de reconstrução de si frente à dispersão identitária do ser.

A homonímia entre autor e narrador-personagem na escrita autoficcional não objetiva, por conseguinte, expressar a coincidência dessas diferentes instâncias com o “eu” extratextual de quem escreve, mas antes representar a relação estabelecida, por meio da escrita, do sujeito consigo mesmo e com os outros que compartilham com ele o mesmo *habitat* social. Na produção literária de Salim Miguel, essas diferentes formas de percepção pessoal podem ser percebidas a partir de certa problematização do nome próprio. Por exemplo, nos livros centrados nos períodos da infância e juventude o personagem que identificamos com as instâncias do autor e do narrador é chamado simplesmente de “filho do Seu Zé”, aludindo à sua posição no seio da família Miguel. Em *Sezefredo das Neves*, tal identificação dá-se através da profissão do narrador, escritor relativamente conhecido em seu Estado, e antigo participante do Grupo Sul. Já *Em primeiro de abril*, o personagem transforma-se, assim como os seus companheiros de prisão, em um número qualquer, circunstância que faz com que o desejo de afirmação do ser como sujeito pleno surja com força diante da crescente desumanização do sistema em que se encontra.

Essas diferentes figurações do “eu” ressaltam o processo de experimentação linguística do autor e lembram o personagem principal de um dos seus contos: artista plástico que realiza experimentos com aspectos da realidade, recriando-os, deformando-os e reinventando-os constantemente. Desse modo, diante da inexistência de uma identidade dada e unívoca, essas diferentes figurações autorais apresentam-se associadas às distintas redes de interação que constituem os sujeitos, desconstruindo a noção cartesiana de unidade do ser.

Expresso isso e levando-se em conta a transformação dos limites entre as esferas do público e do privado na atualidade e, conseqüentemente, a reconfiguração da subjetividade contemporânea (fundamentos do conceito de espaço biográfico de Leonor Arfuch), consideramos importante destacar que a autoficção parte de uma nova concepção de sujeito, um ser essencialmente incompleto e aberto a múltiplas identificações. Dispersão identitária

em direção ao outro que desloca o centro de interesse dos aspectos biográficos e referenciais do que se narra para acercar-se do aspecto dialógico e social que esse tipo de escrita reclama. Neste sentido, partimos da concepção de que a escrita de Salim Miguel compreende o trabalho, sempre inalcançável e inconcluso, de reconstituição da própria história ao reconhecer-se e confrontar-se com o outro que lhe dá acabamento, conferindo, dessa forma, sentido à própria existência. Como resultado tem-se a criação de um espaço autoficcional próprio, no qual as fronteiras entre os textos e deles com a realidade exterior diluem-se, permitindo uma dupla recepção: factual e ficcional.

Esse espaço começa a ser delineado, como projeto estético-literário do autor, em *A morte do tenente e outras mortes*. Assim, se nos livros anteriores, podemos encontrar, de forma esparsa, alguns personagens representativos, como Ti Adão e o poeta cego João Mendes, é somente a partir dessa coletânea de contos que eles passam a fazer parte intrínseca do universo ficcional de Salim, bem como outros personagens surgem e impõem as suas presenças, dentre eles destacamos: Yussef-José Miguel e o seu filho mais velho, o filho do Seu Zé.

Em *Onze de Biguaçu mais um e Reinvenção da infância*, essa busca pessoal encontra-se expressa já na escolha da temática. Isso porque, ao eleger a infância, momento particular e também universal da experiência humana, o escritor aparenta optar por uma temporalidade vivida em comunidade, no encontro com o outro durante o processo mesmo de reconhecer-se como sujeito. Conforme ele expressa na “Nota final” de *Reinvenção*: “o protagonista, intencionalmente, não tem nome, pois o ser humano em qualquer época e em qualquer parte do mundo tem instantes de aproximação; na sua infância, da infância dos demais” (RI, 2011, p.126).

É também na infância que Salim constrói o seu “mito de escritor”, ainda que a personagem questione-se constantemente sobre a sua posição e de seus ambiciosos sonhos diante da difícil realidade familiar. Reflexão que talvez explique o designativo “filho do Seu Zé”, pois ao regressar às memórias da infância, o protagonista busca situar-se e, simultaneamente, afirmar-se, com as suas aspirações profissionais e desejos futuros, em meio às atribuições familiares.

Em *Nur na escuridão* esse voltar-se para si ocorre por uma via indireta, a recuperação de memórias familiares, tendo como personagem centralizador o pai, Yussef-José Miguel. Temos, desse modo, a reconstrução da história de vida desse sujeito e da sua família a partir do olhar daqueles que estão em seu entorno e, ao mesmo tempo, o confronto dado com a sua forma particular de ver-se e de perceber os demais. Nesse percurso, o narrador, que se

identifica com a figura do filho mais velho de Yussef, reflete sobre a própria condição de estrangeiro e busca situar-se em meio ao grupo familiar, étnico e social a fim de constituir-se identitariamente. Portanto, o que se conta não pertence apenas a um “eu” que pretende dar testemunho das suas experiências individuais. Ao contrário, parece haver a intenção de mostrar como a biografia do narrador-personagem está atravessada pelas histórias dos seus pais, irmãos e grupos de referência.

Já em *A vida breve de Sezefredo das Neves*, o narrador-escritor pretende, a partir do espólio literário do poeta, cavar nas lembranças do passado a fim de descobrir algumas explicações para o tempo presente. Todavia, mais do que isso, adentrar no universo de Sezefredo significa deparar-se, nesse processo, com o espectro do seu próprio “eu” quando jovem. Essa presença fantasmagórica, duplicada nas figuras do visitante matutino e do próprio poetinha, dialoga com o escritor adulto e também se justapõe à sua imagem, o que possibilita a Salim Miguel reencontrar-se com o seu próprio passado esquecido: a história do Grupo Sul.

Por fim, em *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*, esse percurso íntimo nas memórias do passado ganha ares de feição irreal, tal como uma peça idealizada por Beckett ou Ionesco. Isso porque, ainda que o livro possa ser considerado como um relato autobiográfico e/ou testemunhal – pois fundamentalmente essa é uma forma de ler a narrativa –, simultaneamente ultrapassa-o ao privilegiar formas típicas do gênero dramático. Desse modo, ao observar tudo à distância, como um espectador privilegiado, as situações parecem ao narrador como atos de uma peça de teatro, protagonizados pelo seu “eu” no passado e por outros sujeitos que compartilharam com ele da mesma experiência do cárcere. E a partir do diálogo e da encenação, ele tenta recuperar uma “parcela” daquela situação, colocando em cena, por meio de uma *performance* pessoal e coletiva, a presença inegável de corpos humanos, de sujeitos implicados em um ato de comunicação, ainda que limitados ao espaço circunscrito da cela. O cerne da história compõe-se, dessa maneira, não apenas do relato pessoal do personagem principal, mas também dos pequenos relatos desses personagens anônimos – lideranças sindicais, estudantis e personalidades locais sem poder econômico ou decisório, operários, trabalhadores autônomos e funcionários públicos – postos à margem da história oficial sobre a Ditadura civil-militar brasileira, mas que nem por isso deixaram de suportar os desmandos de um governo autoritário.

Por conta do que foi exposto, não reconhecemos na produção narrativa de Salim Miguel uma simples aspiração narcisista de ver-se refletido no espelho da ficção. Ao contrário, percebemos nesse percurso pessoal a busca sempre incompleta e precária do eu em direção ao outro, a intenção de inserir-se socialmente no mundo por meio de um viés

subjetivo. Esse gesto remete a uma dimensão ética (porque estética) do discurso como resposta e responsabilidade frente a esse outro a quem está dirigido e cuja participação solicita. A linguagem funciona, dessa forma, como vocativo e não como predicativo, pois, “por vezes, o que nos chega nem é memória vivida, é memória de outrem que se nos incorpora reconstituída e passa a ser nossa” (NE, 2004a, p.166).

Nesse “espaço autoficcional” próprio, ganha destaque a figura e o papel do colecionador de histórias, como símbolo de uma nova relação entre autor e narrador, tendo vista, obviamente, o contexto histórico-social em que Salim Miguel produziu. Desse modo, aliado ao fato de o escritor imprimir em suas narrativas as marcas pessoais de seu trabalho infinito de colecionar histórias próprias e alheias, nossa análise partiu de duas hipóteses: uma, relacionada a tarefa desse narrador-colecionador como articulador/mediador de uma nova ligação entre distintas temporalidades, uma vez que não existe um simples agora, mas “agoras”; outra, baseada na percepção de que o seu discurso é profundamente descentrado, pois se articula ao redor de dois tempos-espaços contraditórios, o lá e o aqui, o passado e o presente, o arcaico e o moderno.

Nessa dialética sem síntese possível, ecoam ecos dispersos, vozes múltiplas, como enuncia Antonio Cornejo Polar, das muitas memórias que se negam ao esquecimento. Há, portanto, uma variedade de relatos, de vozes submersas, recalcadas ou marginalizadas que o narrador recupera com o evidente propósito de que possam auxiliá-lo na reconstrução de um mundo esquecido e/ou perdido nos desvãos da memória. Essas histórias são, em sua maioria, sobre a vida de pessoas comuns em pequenas cidades do interior ou ainda em centros pouco urbanizados do País, o que confere certo tom opressivo de ambiente fechado, limitado e estagnado de província. Entretanto, apesar dessa aparente unidade, sobressai-se a percepção de que esse espaço é profundamente desigual, contraditório e heterogêneo, bem como se encontra habitado por distintas temporalidades em permanente tensão.

Essa estrutura social encontra-se representada, ainda que de diferentes maneiras, na estrutura narrativa de todos os livros analisados. Razão pela qual, as histórias narradas não sejam lineares, contínuas, com começo, meio e fim, pois buscam captar o funcionamento descontínuo da vivência cotidiana na continuidade dos processos históricos em marcha. O resultado é a criação de uma “obra tormentosa e falha”, pois, como afirma o narrador de *Primeiro de abril*: “Não existe – nem pode existir – sequência lógica em tuas anotações. Elas surgem sem motivação aparente. Ou agora te parece sem motivação. São fragmentos, *flashes*.” (PANC, 1994, p.73).

Inteiramente implicado nesse processo, ele dá de si, da sua visão descentrada e contrapontística, ao outro que lhe constitui e, reversivamente, lhe dá acabamento. Assim, a partir do singular, da visão particular e pessoal desse narrador-colecionador de histórias, abrem-se brechas tanto no tecido social, questionando a metáfora ilusória de uma imagem única e coesa de nação, quanto no próprio tecido/texto das escritas de si e sua igualmente ilusória imagem de um sujeito uno, pleno, absoluto, capaz de, por meio da razão, ascender à verdade sobre si mesmo. Logo, a semelhança percebida entre a tarefa do narrador e a do colecionar configura-se como algo que extrapola a simples escolha composicional, figurando como o meio de expressão mais adequado às energias literárias do tempo no qual coube a Salim Miguel viver.

Inscrito nesse espaço limiar entre o ato de viver e o ato de escrever, ou ainda entre o ato de colecionar e o ato de contar, Salim constrói literariamente um lar. Um local onde ele finalmente fixa as suas raízes nômades ao reencontrar-se com o seu passado e “com aqueles com os quais compartilha a experiência de estar no mundo” (ARFUCH, 2007), e que, por fim, transforma-se em “espaço autoficcional” de recriação dessas experiências. Tese, em nosso entendimento, sintetizada pelas seguintes palavras do escritor:

A memória é um complexo labirinto onde nos perdemos/reencontramos; no meu caso, mais ainda, pois envolvido nas *Mil e uma noites*, que me fascinavam desde que as ouvia narradas por meu pai, ou transfiguradas pelo preto velho Ti Adão que marcou minha infância, não sei escapar do história-puxa-história. (MIGUEL, 1998, p.40).

*

As dificuldades em realizar um trabalho de pesquisa irrompem em muitos momentos, seja na hora de escolher um determinado tema para investigar, sejam ao longo das escolhas teóricas e/ou no decorrer das análises que visam a comprovar ou a refutar as nossas hipóteses. No caso de uma pesquisa em Letras, mais especificadamente na área de Estudos Literários, essas dificuldades tornam-se mais evidentes no momento de concluir o texto e apresentar os resultados do trabalho. Isso porque não alcançamos resultados conclusivos, antes buscamos aprofundar-nos na leitura de um autor, de um conjunto de obras, de um conceito, de um referencial crítico, de um momento histórico-cultural específico, a fim de contribuirmos para o debate de ideias sobre as inter-relações entre literatura, cultura e mundo.

Neste sentido, o trabalho de pesquisa em Letras nunca se completa. Há sempre lacunas que não puderam ser totalmente esclarecidas e linhas paralelas que a investigação aponta-nos

ao longo do percurso. Tentamos, na medida do possível, distinguir algumas dessas lacunas e problemáticas de pesquisa insuficientemente estudadas, pesquisadas, analisadas e debatidas, tanto em relação à temática da escrita de si e da autoficção dentro dos estudos literários brasileiros quanto em relação à obra de um escritor situado fora dos grandes eixos midiáticos e editoriais. Dentre elas, ressaltamos a necessidade de rediscutir a consolidação do gênero autobiográfico no nosso sistema literário, bem como expandir o debate acerca da importância e do papel do Grupo Sul para além das fronteiras de Santa Catarina, examinando as suas relações com poetas, escritores e agentes culturais em países da América Hispânica, África Lusófona e Portugal. Ademais, outros livros de Salim Miguel mereciam receber um estudo mais detalhado, como as relações existentes entre aqueles produzidos de forma ensaística ou ainda, somente para citar um exemplo, as afinidades genéricas e temáticas entre o conto “Galo, gato, atog” (MTOM, 1979), as novelas *As várias faces* e *As confissões prematuras*, e a sua última publicação, *Nós*.

Talvez outras pesquisas venham preencher essas lacunas ou partam de perspectivas diferentes para refletir acerca daquilo que buscamos compreender: a aventura infinita de colecionar/contar histórias e, desse modo, dar prosseguimento à própria experiência, reescrevendo-se figurativamente em outro universo, formado intensivamente por palavras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

MIGUEL, Salim. **Apontamentos sobre o meu escrever**. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, 2000. (Coleção Mapa)

_____. **A morte do tenente e outras mortes**. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1979.

_____. **A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta**. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **A voz submersa**. São Paulo: Global, 1984.

_____. **Cartas d'África e alguma poesia**. Rio de Janeiro: TopBooks Editora, 2005.

_____. Dando o recado. Entrevistador: Giovanni Ricciardi. In: 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.

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

_____. **O castelo de Frankenstein**: anotações sobre autores e livros. v.2. Florianópolis: Ed. Lunardelli; Editora da UFSC, 1990.

_____. O movimento do Grupo Sul (Depoimento). In: SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991a.

_____. **Onze de Biguaçu, mais um**. Florianópolis: Insular, 1997.

_____. **O primeiro gosto**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973.

_____. **Primeiro de abril**: narrativas da cadeia. Rio de Janeiro: José Olympio; São Carlos: EDUFS-Car, 1994.

_____. **Reinvenção da infância**: romance. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

_____. **Variações sobre o livro**. São Carlos/SP: Editora da UFSCar, 1998.

_____. **Velhice e outros contos**. Tubarão: Ed. Unisul, 2004b, p.79.

_____. Uma entrevista. Entrevistadores: Sílvia de Souza; e Mariléia B. de Souza. In: SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991b.

_____. Um escritor de ficção. **Correio das Artes**. João Pessoa, 4 de fev. de 2001, pag.04.

_____. **Os livros**. O Estado: Florianópolis, s/a.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____. ¿Existe la autoficción hispano-americana? **Cuadernos del Cilha**, nº 7/8, 2005-2006. Disponível em: < http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf > Acesso em: 30 set. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo**: esquecer para lembrar. 7. ed. São Paulo: Record, 2006.

ANDRADE, Sara F. S. de. **(Des)Orientes no Brasil**: visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

APPEL, Carlos Jorge. Duas ou três coisas sobre o romance de Salim Miguel. In: 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.

ARENDDT, Hannah. Ação. In: _____. **A condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.9-34, 1998.

ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e de estética** (A teoria do romance). 6ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITTENCOURT, Gilda. **O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.183-191.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014a.

_____. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014b.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261- 287.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. O outro como si mesmo: Stanislavski e a alterbiografia. **Revista “O Teatro Transcende”**. v.18, n.1, 2013, p.03-18. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/3814>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

CALDAS FILHO, Raul. **Salim Miguel: Maktub**. O Estado. Florianópolis, 09 nov. de 1973, p.09. Entrevista.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

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.

CASAS, Ana (Org). **La autoficción**. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco Libros, 2012.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Trad. Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCAR, 2012.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **L'autofiction** (essai sur la fictionalisation de soi em Littérature). Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Sobre literatura y crítica latinoamericanas**. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982.

_____. Una Heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso Migrante en el Perú contemporáneo. **Revista Iberoamericana**. Vol. LXII, n. 176-177, Jul./Dez., p.837-844, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

CUNHA, Fausto. Salim Miguel: o conto visto como um iceberg. In: MIGUEL, Salim. **A morte do tenente e outras mortes**. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1979.

CURY, Maria Zilda. Uma luz na escuridão: imigração e memória. In: **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, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. A posse da memória. In: **Melhores contos**: Salim Miguel. Edla Van Steen, direção. Regina Dalcastagnè, seleção e prefácio. São Paulo: Global, 2009. (Coleção melhores contos).

_____. Colocar-se em palavras: memórias de um percurso íntimo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n.40, 2012, pp. 15-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2316-40182012000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 abr. 2015.

_____. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos latino-americanos**. Aarhus Universitet, Dinamarca, n.3, 2001, pp.114-130. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200305>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

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

_____. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

_____. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. Trad. Rodrigo de Freitas Espinoza. **Revista Sociedade e Estado**. V.31, n.1. jan./abr. 2016, p.51-73.

EULÁLIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. **Língua e Literatura**. n.17. São Paulo, 1989, p.09-54.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FERREIRA, Edda Arzúa. Salim Miguel e a ruptura com o conto tradicional. In: SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. O Filósofo Mascarado. In: **Ditos e Escritos II**. Org. Manoel Barros de Mota. Trad. Elisa Monteiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. O que é um autor? In: **Ditos & Escritos III**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. A escrita de si. In: **Ditos e escritos V**. Trad.: Elisa Monteiro e Inês D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis/SP: Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (Orgs.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio). In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GARCIA JUNIOR, Edgar. **Tempo narrado**: romances e modernidade em Santa Catarina. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

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

_____. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GINSBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, n.2, pp.199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790> Acesso em: 30 set. 2015.

GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografia. **Anthropos**, Barcelona, nº 29, p.9-18, dezembro 1991.

_____. **Auto-bio-graphie**. Lignes de vie 2. Paris: O. Jacob, 1990.

_____. **La découverte de soi**. Paris, PUF, 1948.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo, Editora Vértice, 1999.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

HILALI BACAR, Darouèche. **L'autofiction em question**. Une relecture du roman arabe à travers les oeuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Université Lumière Lyon II, 2014.

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

_____. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. revista e atualizada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. Entre a aparência e a realidade, a essência na fragmentação. In: SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JOZEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, Flávio (Org.). **Gêneros de fronteira**. São Paulo: Xamã, 1997.

JUNKES, Lauro. **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul**. Florianópolis: Ed. Da UFSC; Lunardelli, 1982.

_____. **O conto catarinense na perspectiva de Lauro Junkes**. Organização, revisão e atualização linguística-ortográfica de Teresinha Kuhn Junkes. Florianópolis: [s.n.], 2016.

_____. Sezefredo das Neves e os escaninhos dos escritores. In: 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.

KIERKEGAARD, Søren. **A repetição**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

KINGLER, Diane Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **Je est un autre**: l'autobiographie de la littérature aux medias. Paris: Seuil, 1980.

_____. **L'autobiographie em France**. Paris: Armand Colin, 1971.

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

LOUREIRO, Ángel G. Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible. **Anales de Literatura Española**. N.14, 2000-2001, p.135-150.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário**. Ensaio. São Paulo: L.R. Editores, 1983.

MACHADO, Janete Gaspar. **A literatura em Santa Catarina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

_____. A metáfora do castelo. In: SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991.

MAN, Paul de. La autobiografía como desfiguración. In: LOUREIRO, Ángel (Org.). **La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **A posse da terra**. Escritor brasileiro hoje. Lisboa: Imprensa Nacional; São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Escritas do eu: introspecção, memória e ficção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. Memórias e traços identitários em *Nur na escuridão*. **Organon**, Porto Alegre, v.29, n.57, p.171-183, 2014.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

_____. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

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

_____. Imagem da memória, imagem da nação. **Scripta**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.125-139, 1º sem., 1998.

MOLLOY, Sylvia. **Acto de presencia**. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1996.

MONTAIGNE, Michel de, 1533-1592. **Ensaaios**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, 2.v.

NETO, Miguel Sanches (Org.). **Ficção: histórias para o prazer da leitura**. Elo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista com Philippe Lejeune. **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v.6, n.2, p.21-30.

OMRAN, Muna. Memória da infância: a reinvenção. **Revista Litteris**, Dossiê Salim Miguel, n.8, set. 2011, Rio de Janeiro. Disponível em: <
http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/SM_LITTERIS-MUNA_OMRAN.pdf>.
Acesso em: 30 abr. 2015.

PAZ, Octávio. **Los hilos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PEREIRA, André Luis Mitidieri. Diálogos com orientes bem diversos: cultura libanesa em dois romances brasileiros. **Cadernos de Literatura e Diversidade**. UEFs, Ano 5, nº06, 2008. Disponível em: http://www2.uefs.br/ppgldc/publicacoes/cad.lit.div.n6_041-056.pdf. Acesso em: 30 abr. 2015.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **A comunicação como encontro**. Bauru: EDUSC, 2006.

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

PÓLVORA, Hélio. Biguaçu, a babilônia revisitada. In: 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.

POZUELO YVANCOS, José Maria. El género literario “ensayo”. In: FERNÁNDEZ, M. D. A.; GONZÁLEZ, B. H.; SALINAS, V. C. (Coords.). **El ensayo como género literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

_____. **Figuraciones del yo en la narrativa**: Javier Marías y E. Vila-Matas. Salamanca: Ensayos literarios Cátedra Miguel Delibes, 2010.

_____. **Poética de la ficción**. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record. 1978.

_____. **Memórias do Cárcere**. Vol. I. Rio de Janeiro: Record, 1977.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Voz e vozes submersas (A memória na obra de Salim Miguel). In: SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991.

REIS, Lívia Maria de Freitas. Transculturação e Transculturação Narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

RICCIARDI, Giovanni. **Entrevistas com escritores do sul do Brasil**. Palhoça/SC: Ed. Unisul, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1991.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance francês**. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2016.

ROSA, Fátima Regina da. **Memória**: a constante musa de Salim Miguel. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.

_____. Primeiro de abril – narrativa antropófaga. **Anuário de literatura**. UFSC, n.2, 1994. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5334/4676>> Acesso em: 30 abr. 2015.

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

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SAFADY, Jorge. **A Imigração Árabe no Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1972.

SALINAS, Vicente Cervera. Pensamiento literario en la América del XIX. Ensayo de un ensayo social. In: FERNÁNDEZ, M. D. A.; GONZÁLEZ, B. H.; SALINAS, V. C. (Coords.). **El ensayo como género literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

SÁNCHEZ, Yvette. **Coleccionismo y literatura**. Madrid: Cátedra, 1999.

SANDOVAL, Julia Érika Negrete. Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispano-americana contemporánea. **De Raíz Diversa**, v. 2, n. 3, jan. jun., pp.221-242, 2015.

SANTANA, Valdomiro. Uma reflexão sobre o ato de viver e o de escrever. **A Tarde**. Salvador, 21 out. de 1990.

SANTOS, Boaventura de Souza. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro. **Travessias**. Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa, n.6/7, p.15-36, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**. v.18. jul./dez., 2008, p.173-179.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SCHULER, D. O pequeno mundo de Salim Miguel. **Zero Hora**. Porto Alegre, 14 out. 1983.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: _____ (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: UMBACH, Rosani (Org.). **Memórias da repressão**. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2008.

SENNA, Homero. **República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros**. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SILVA, Ana Cláudia de O. da. **Uma luz na escuridão: ficção, memórias e (auto)biografia na escrita de Salim Miguel**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2011.

SILVA, Daniela S. da. Maksuna brasileira: uma colcha de retalhos. **Anais eletrônicos da Semana de Letras**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanaletras/Artigos%20e%20Notas_PDF/Daniela%20Silva%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.

SIMÕES JUNIOR, Antonio. Salim Miguel e a arte do conto. **O Estado**. Florianópolis, 13 abr. 1980, pag. 18.

SOARES, Iaponan (Org.). **Literatura e coerência**. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1991.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Silveira de. Prefácio. In: MIGUEL, Salim. **Velhice e outros contos**. Tubarão: Ed. Unisul, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. 2ª ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TESSEROLLI, Mirian. **Passeio pela vida breve do poeta Sezefredo das Neves**. Entrecendo história e literatura. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

_____. O entretecer histórico e literário: a narrativa memorialística de Salim Miguel. In: **Revista Esboços**. UFSC, v.2, n.2, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/553/9731>. Acesso em: 30 abr. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis/RS: Vozes, 1994.

VELASCO, Mônica Quijano. Geografias del recuerdo: memoria, literatura y exilio. **Andamios**. Revista de Investigación Social. v.8, n.15, enero-abril, 2011, pp.37-61. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000100003> Acesso em: 30 out. 2015.

VILAIN, Philippe. **Défense de Narcisse**. Paris: Bernard Grasset, 2005.

_____. **L'autofiction en théorie**, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune. Paris : Editions de la transparence, 2009.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINBERG, Liliana. **Pensar el ensayo**. México: Siglo XXI, 2007.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ANEXO A

PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA DO AUTOR:

- 1951 – *Velhice e outros contos*. Ed. Sul, Florianópolis/SC;
- 1953 – *Alguma gente* (histórias). Ed. Sul, Florianópolis/SC;
- 1954 – *Contistas novos de Santa Catarina*;
- 1955 – *Rede* (romance). Ed. Sul, Florianópolis/SC;
- 1973 – *O primeiro gosto* (contos). Ed. Movimento, Porto Alegre/RS;
- 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/DF;
- 1986 – *O castelo de Frankenstein v.1* (anotações sobre autores e livros). Ed. Lunardelli/UFSC, Florianópolis/SC;
- 1987 – *A vida breve de Sezefredo das Neves* (romance ou biografia imaginária). Ed. Tchê, Porto Alegre/RS;
- 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/SC;
- 1994 – *As várias faces* (novela). Ed. Movimento, Porto Alegre/RS;
- 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/SC;
- 1998 – *Variações sobre o livro* (ensaios). EdUFSCAR, São Carlos/SP;
- 1998 – *As confissões prematuras* (novela). Ed. Letras Contemporâneas, Florianópolis/SC;
- 1999 – *Nur na escuridão* (romance). Ed. Top books, RJ;
- 2000 – *Apontamentos sobre meu escrever*. Ed. Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, Florianópolis/SC;
- 2001 – *Eu e as Corruíras* (crônicas). Ed. Insular, Florianópolis/SC;
- 2002 – *Aproximações: leituras e anotações, anotações sobre livros* (ensaio). Ed. Letras Contemporâneas, Florianópolis/SC;
- 2002 – *Memória de editor, com Eglê Malheiros*. Ed. Memória do Livro, Florianópolis/SC;
- 2003 – *Estrangeiros: releituras*. Ed. Letras Contemporâneas, Florianópolis/SC;

- 2004 – *Gente da terra: perfis*. Ed. Lunardelli, Florianópolis/SC;
- 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;
- 2011 – *Reinvenção da infância: romance*. Novo Século Editora, Osasco/SP;
- 2012 – *Fantasia e (é) realidade ou treze textos surreais / contos de Salim Miguel; ilustrações de Tércio da Gama*. Ed. Unisul, Palhoça/SC;
- 2015 – *Nós*. Editora UFSC, Florianópolis/SC;