

ENTRE VIVER E CONTAR: A CRIAÇÃO DE UM “ESPAÇO AUTOFICCIONAL” NA OBRA DE SALIM MIGUEL

Dra. ANA CLÁUDIA DE OLIVEIRA DA SILVA
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha (IFFAR)
Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil
clauoli13@gmail.com

RESUMO: 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. 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), nas quais sobressaem aspectos que apontam para a necessidade premente de debater a presença incômoda do autor em seu texto. A partir dessa perspectiva analítica, objetivamos refletir sobre a criação de um “espaço autoficcional” na obra de Salim Miguel como lugar de encontro do ficcionista/colecionador de histórias com a sua própria experiência e, igualmente, lugar de recriação dessa experiência limiar entre o “ato de viver” e o “ato de contar”.

Palavras-chave: Escritas de si. Autoficção. Figuração de si. Colecionador. Salim Miguel.

Artigo recebido: 26 maio 2018.
Aceito: 04 jun. 2018.

BETWEEN LIVING AND COUNTING: THE CREATION OF AN "AUTOFICTIONAL SPACE" IN SALIM MIGUEL'S WORK

ABSTRACT: The present work consists of a study of the fictional work of Salim Miguel, centered on different strategies of self-figuration used to blur the boundaries between life and work. In order to reflect on how this happens, six representative works were selected: *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 which aspects stand out that point to the urgent need to discuss the uncomfortable presence of the author in his text. From this analytical perspective, the objective of this work is to discuss the creation of an "autofictional space" in Salim Miguel's work as a meeting place of the fictionist/collector of stories with his own experience and, also, a place of re-creation of this threshold experience between the "act of living" and the "storytelling act".

Keywords: Self Writing. Self Fiction. Self Figuration. Collector. Salim Miguel.

INTRODUÇÃO

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

Na concepção do escritor “líbano-biguaçuense” Salim Miguel, 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 autor, 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-lugar¹, que lhe

¹ Expressão proposta por Silviano Santiago, em 1970, durante sua estadia nos Estados Unidos, para definir o espaço intermediário e paradoxal no qual 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 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.

possibilita um constante ir e vir entre a “realidade da vida” e a “realidade da ficção”, fenômenos que, em seu entender, se fundem e se confundem.

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 acompanha a trajetória de seus 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.

Nesse sentido, mesmo que determinados fatos, como o nome próprio de um personagem, remetam à vida de Salim Miguel, é somente a partir de uma metamorfose processada por meio da ficção que a autenticidade artística pode emergir. Em outras palavras, o interesse não reside em verificar a veracidade do fato narrado, 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” (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 (LEJEUNE, 2008) 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, 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.

Tem-se, 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”. Portanto, mais do que um gesto autobiográfico e/ou narcisista, esse entrelaçamento entre realidade e ficção relaciona-se de maneira fundamental à concepção estético-literária do autor, qual seja: 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, selecionamos 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 das diferentes formas de escrita de si, como os conceitos de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e pretensão de totalidade.

No entanto, de modo paralelo ao estabelecimento de um pacto ficcional com o leitor por meio do emprego de 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. Tais 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” (FOSTER, 2014), autoficção (DOUBROVSKY, 1977; 2014) e ampliação do “espaço biográfico” (ARFUCH, 2007).

² Excluimos, 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, o 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*).

³ Para Gerard Genette (2010), um texto pode estabelecer diferentes tipos de relações transtextuais, como a intertextualidade, a metatextualidade, a arquiteitualidade, 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.

Com base nessa perspectiva analítica, propomo-nos, neste trabalho a refletir acerca da criação de um “espaço autoficcional”⁴ na produção do escritor líbano-catarinense, o qual lhe 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, mas que, mesmo assim, dialogam entre si e com a biografia do autor, assinalando o fato do sujeito não poder ser redutível a nenhum deles.

A PRESENÇA INCÔMODA DO AUTOR EM SEU TEXTO: DEBATE TEÓRICO

Conforme salientamos anteriormente, a produção literária de Salim Miguel resulta da tarefa infinita e inalcançável do colecionador fascinado em contar/compartilhar histórias próprias e alheias. Sendo assim, se o lugar da experiência é a escrita, pois é nela que o autor reinventa e recria o seu próprio mundo, torna-se relevante analisar os processos textuais de transfiguração literária e os seus efeitos de sentido. Para tal, voltamo-nos para alguns conceitos que reativaram contemporaneamente o debate teórico em torno das escritas de si.

Dentre esses, destaca-se o conceito de “renascimento do autor”, do crítico e historiador de arte norte-americano Hal Foster (2014), cujas análises apoiam-se 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, como postula Lacan em meados dos anos 1930; e encontra-se 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 (2004) e Michel Foucault (2009); e, de forma análoga, há o reconhecimento desse outro social/cultural, muitas vezes de

⁴ O conceito de “espaço autoficcional”, a semelhança dos conceitos de “espaço autobiográfico”, de Philippe Lejeune (2008), e de “espaço biográfico” proposto por Leonor Arfuch (2007), 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 do 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).

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.

Neste sentido, tal conceito dialoga tanto com o de “morte do autor” de Roland Barthes (2004) quanto com a posição assumida pelo narrador na obra de Salim Miguel, abrindo brechas para a discussão de uma nova relação entre autor e narrador. Essa nova relação, em nosso entendimento, articula-se na produção narrativa do escritor catarinense em torno da construção de um “espaço autoficcional”, no qual a figura do colecionador ganha destacada relevância. Isso porque ele 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, transformá-lo em componente da obra.

Ademais, o conceito de renascimento do autor relaciona-se também com o de autoficção, uma vez que sugere a emergência e o reconhecimento de novas e ignoradas subjetividades no campo artístico. O neologismo, criado nos anos 1970 pelo escritor francês Serge Doubrovsky, 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. Isso se deve em parte à polissemia da palavra, que remete a duas significações distintas – criação ficcional de si mesmo e/ou mescla dos gêneros romanesco e autobiográfico –, e em outra parte à origem do fenômeno.

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. Todavia, vista apenas sob esse ângulo estrito parece-nos que a discussão teórica não avança, uma vez que tende a retornar sempre para as mesmas questões que a autobiografia já suscitava. Essa situação 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.

Nesse sentido, o retorno ao contexto sociocultural no qual se originou o termo (França nos anos 1960/1970) permite 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. Com base nisso, o pesquisador espanhol José Maria Pozuelo Yvancos conclui que, no fundo, o que Doubrovsky postula quando propõe o termo 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” (2010, p.13).⁵ Em outras palavras, com a publicação de *Fils*, o escritor francês converteria a fragmentação do sujeito em programa estético, colocando em dúvida, para tal, o último reduto do realismo: a função contratual que assume o nome próprio nos textos autobiográficos.

Na perspectiva de Serge Doubrovsky, ainda que a autobiografia e a autoficção guardem certa proximidade, ambas se diferenciam, 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 desnude 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. (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.

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

⁵ Tradução nossa: “[...] 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”.

realidade não passam de construções arbitrárias. Dessa forma, ainda que tais narrativas possuam uma aparência realista, em sua essência, questionam e subvertem os princípios miméticos ao introduzir de modo concomitante elementos fictícios em um relato autobiográfico e elementos factuais, especialmente a figura do autor, em um relato ficcional.

Nesse sentido, propomo-nos a pensar a escrita autoficcional a partir de dois 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” autoral⁶; 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.

“ESPAÇO AUTOFICCIONAL” COMO LUGAR DE ENCONTRO NA OBRA DE SALIM MIGUEL

Em síntese, 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, 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

⁶ O professor Pozuelo Yvancos (2010) utiliza o conceito de “figuração”, que já havia sido proposto 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.

narrador é chamado simplesmente de “filho do Seu Zê”, 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.

Trata-se de diferentes estratégias de identificação que desconstruem 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). 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 (ARFUCH, 2007), 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. Desse modo, 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, à 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 (2008), 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).

Na obra de Salim Miguel, tal “espaço autoficcional” começa a ser delineado, como projeto estético-literário do autor, em *A morte do tenente e outras mortes*. Esse livro, publicado em 1979, significou um marco na carreira do escritor, que admite ter encontrado ali um caminho para a sua produção. 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 os quais destacamos: Yussef-José Miguel e o seu filho mais velho, o filho do Seu Zé; 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); e o farmacêutico Seu Taurino. São personagens que transitam de uma história para outra e passam a figurar de modo insistente em livros posteriores, 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 se encontrar.

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. Estabelece-se, desse modo, 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, nesse sentido, 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-moldura, que abarque todas as narrativas em torno de um mesmo eixo, comum e compartilhado, de contar histórias, tal como a grande narrativa encaixante de Sherazade e do Rei Sahriyar.

Estrutura em abismo (*mise en abyme*), que, como um espelho, remete para si mesma, mas também reflete o exterior, problematizando os limites entre ficção e não-ficção. Por exemplo, o primeiro conto, “O gramofone”, é dedicado “para Yussef-José, meu pai”, sendo que o narrador-personagem também se chama Yussef-José. Esse nome refere-se 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. Contudo, 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 escritos: é o filho do Seu Zé Miguel. Esse personagem, 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 gosto pela literatura e o prazer por ouvir e colecionar pequenas histórias.

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.

Em *Onze de Biguaçu mais um e Reinvenção da infância*, a estrutura narrativa modifica-se um pouco, pois há um personagem principal que centraliza as ações. Esse personagem 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 semelhante ao modelo do *Bildungsroman*. Nessa perspectiva, ambos os livros 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.

Contudo, em que pese à presença da mesma personagem, o filho do Seu Zé, e da mesma 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*, 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.

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.

Essa interpretação é reforçada pela escolha 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 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” (MIGUEL, 2011, p.126).

É também na infância que Salim 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 (MIGUEL, 1997, p. 40, nossa ênfase).

Nessa 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 se interroga 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 difícil realidade familiar:

A mãe chama-o, sua voz se contrapõe ao outro chamado, que volte, que não a deixe, aquela 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 está ele e seus ambiciosos sonhos? (MIGUEL, 1997, p. 40)

Essa reflexão 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 atribulações 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).

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, Yusef-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”

(MIGUEL, 2004, s/p). Existe, portanto, o estabelecimento de um contraponto entre aquilo que conta o narrador principal e o que Yussef-José recupera da própria vida.⁷

Temos, desse modo, a reconstrução da história de vida desse personagem 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. Sendo assim, 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.

Nur inscreve-se, assim, dentro de uma “sensibilidade migratória” (MELLO, 2014), revelada na abertura da narrativa à alteridade, à cultura do Outro, como movimento fundamental para o conhecimento de si próprio. 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. 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).

Já 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 de um visitante matutino o espólio literário do poeta e precisa organizá-lo. Essa situação obriga o narrador a olhar para o próprio passado no intuito de traçar um pálido retrato dos anos 1940/1950 na, então, província de Florianópolis, quando ele e um grupo de jovens idealistas participantes do Círculo de Arte Moderna (CAM) – movimento

⁷ 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.

cultural de renovação modernista das artes catarinenses, conhecido como Grupo Sul – conheceram/produziram Sezefredo.

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.⁸

Isso porque a figura de Sezefredo delineava todo um período da vida do escritor e dos integrantes do CAM, 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” (MIGUEL, 2005, p. 28). Nesse sentido, o poeta configura-se como uma construção discursiva, composta por uma diversidade de estilos, de tratamentos, de propostas, de enfoques e de linguagens, cuja 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” (MIGUEL, 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. Esse personagem 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:

Pode-se afirmar, desse modo, 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.

⁸ 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.

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” (MIGUEL, 2005).

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 eferescência.

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. (MIGUEL, 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.

Por fim, em *Primeiro de abril*, 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 maneira de ler a narrativa –, simultaneamente ultrapassa-o ao privilegiar formas típicas do gênero dramático.

De forma resumida, o livro 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. Contudo, 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, assim, 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.

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). 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.

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 os demais presos e com o poder instituído.

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” (MIGUEL, 2004a, p. 166).

Nessa dialética sem síntese possível, ecoam ecos dispersos, vozes múltiplas, como enuncia Antonio Cornejo Polar (1996), das muitas memórias que se negam ao esquecimento. Há, portanto, uma variedade de relatos, de vozes submersas, recalçadas 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. Todavia, 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*” (MIGUEL, 1994, p.73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante, portanto, 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.

Inteiramente implicado nesse processo, Salim Miguel 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 lhe coube viver.

Ademais, essa imagem nos permite pensar a produção narrativa do escritor libano-catarinense 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.

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), o qual, 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 perdermos/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 Tí Adão que marcou minha infância, não sei escapar do história-puxa-história. (MIGUEL, 1998, p. 40)

REFERÊNCIAS

ARENDDT, H. Ação. In: _____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARFUCH, L. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SILVA, Ana Cláudia Oliveira da. Entre viver e contar: a criação de um "espaço autoficcional" na obra de Salim Miguel. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 30-48.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 30 jul. 2018.

BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.183-191.

BULHÕES-CARVALHO, A. M^a. 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.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CORNEJO POLAR, A. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú contemporáneo. *Revista Iberoamericana*, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, jul./dez., 1996.

DE MAN, P. La autobiografía como desfiguración. In: LOUREIRO, Ángel (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

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

_____. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HANCIAU, N. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Euridice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

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

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MELLO, A. M^a. L. de. Memórias e traços identitários em *Nur na escuridão*. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p.171-183, 2014.

SILVA, Ana Cláudia Oliveira da. Entre viver e contar: a criação de um "espaço autoficcional" na obra de Salim Miguel. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 1 (2018), p. 30-48. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 30 jul. 2018.

MIGUEL, S. *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.

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

_____. *O castelo de Frankenstein: anotações sobre autores e livros*. v.2. Florianópolis: Ed. Lunardelli; Editora da UFSC, 1990.

_____. *Onze de Biguaçu, mais um*. Florianópolis: Insular, 1997.

_____. *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.

POZUELO YVANCOS, J. M^a. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Salamanca: Ensayos literarios Cátedra Miguel Delibes, 2010.

SOUZA, E. M. de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TESSEROLLI, M. *Passeio pela vida breve do poeta Sezefredo das Neves. Entretecendo história e literatura*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real! Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ANA CLÁUDIA DE OLIVEIRA DA SILVA é professora de Língua Portuguesa e Literatura, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha (IFFAR-RS). Dentre seus principais trabalhos está a participação no livro *Extensão do moderno na narrativa brasileira* (Paco Editorial, 2008), organizado por Pedro Brum Santos. Publicou diversos artigos em periódicos científicos, dos quais se destacam: “Primeiro de abril – narrativas da cadeia: um diálogo com o passado” (*Boletim de Pesquisa NELIC*, 2015); e “O Senhor de Brougelon, de Jean Lorrain: uma viagem pelas Holandas?” (*Revista de Literatura, História e Memória*, 2014).