

NO ESPAÇO DA MEMÓRIA: ECOS DE UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA, DE SILVIANO SANTIAGO

Aline Mara de Almeida Rocha¹

RESUMO: Na ficção brasileira contemporânea, a família, considerada um dos núcleos dos quais irradiavam princípios morais rígidos, orientados por práticas patriarcais bem definidas e legitimadas socialmente, passa a ser colocada em questão, refletindo a fragilidade de seus laços afetivos por meio do desmascaramento de suas próprias relações. O romance *Uma história de família* (1992), de Silviano Santiago, pode ser incluído nessa tendência da literatura brasileira atual, na medida em que revela, por meio da memória do narrador, a desconstrução do modelo tradicional da família, deslocando a imagem ideal desta, que simbolizaria segurança, proteção e, sobretudo, afeto e aceitação. Deste modo, temos como principal objetivo desta pesquisa refletir, por meio do não lugar de tio Mário, a morte da família, considerada um agente de constituição e proteção não só de seus membros, mas de um construto social. Para tanto buscaremos relacionar dialeticamente a experiência da memória com o espaço e suas conotações. Acreditamos que por existir um processo de identificação entre o narrador e o personagem tio Mário, a memória do narrador se constitui como uma espacialidade para abrigar a existência de tio Mário, insistentemente apagada pelo restante da família.

PALAVRAS-CHAVE: memória; loucura; família; espaço.

ABSTRACT: In contemporary Brazilian fiction, the family, considered one of the cores of which the strict moral principles used to radiate from, guided by well defined and socially legitimated patriarchal practices, becomes an importante question, reflecting the fragility of its emotional ties through the unmasking of its own relations. The novel *Uma história de família* (1992), written by Silviano Santiago, may be included in this tendency of contemporary Brazilian literature, as it reveals, through the narrator's memory, the deconstruction of the traditional family model, shifting its ideal image which symbolizes security, protection, and above all, affection and acceptance. Thus, our main objective of this research is to reflect, through the non-place of uncle Mário, the death of the family, considered as a constitution and protection agent, not only of its members, but of a social construct. Therefore we seek to dialectically relate the experience of memory with space and its connotations. We believe that once there is a process of identification between the narrator and the character of uncle Mário, the narrator's memory is constituted as a spatiality to house the existence of uncle Mário, which is insistently erased by the rest of the family. It is in the memory of the narrator that he finds, even in an abstract and figurative way, a place where his identity is accepted unconditionally, once the record made by the narrator is a way to presentify uncle Mário's individual space within the family.

KEYWORDS: Memory. Insanity. Family. Space.

No romance *Uma história de família*, temos uma narrativa que apesar de apresentar traços autobiográficos, distancia-se não só historicamente da tradição memorialista moderna como também se realiza a partir de outra perspectiva: a exclusão de um indivíduo do ambiente familiar. Trata-se da história de uma família recém-chegada à cidade mineira de Pains, a qual para se inserir na comunidade em que passará a morar tenta, a todo custo, suprimir o sotaque e qualquer outro traço que ponha a família em evidência ao olhar curioso da vizinhança. O

¹ Mestra em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR. E-mail: maraline21@gmail.com

projeto de invisibilidade social planejado, no entanto, torna-se impraticável devido à incômoda presença de um “louco” nos espaços públicos (personagem tio Mário), um dos membros da família. Ciente de que o projeto de invisibilidade perante a vizinhança não poderia ser concretizado enquanto tio Mário fosse vivo, a família passa a desejar a sua morte, excluindo-o do convívio familiar, para quem ele passa a ser invisível.

Pode-se afirmar que o caráter revelador da memória em *Uma história de família* é dado exatamente pela reconstrução da memória infantil do narrador, a qual rompe com a visão burguesa cristã, ligada às convenções sociais que condicionam o comportamento da família, em sua essência, repressora, calcada na mesma ideia de Althusser sobre os aparelhos ideológicos do Estado. Para o filósofo, a ideologia é “Uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1985, p. 85). Essa relação imaginária se dá por meio da interpelação dos indivíduos em sujeito. A criança já é interpelada a ser um sujeito que atenda a uma configuração determinada pela ideologia familiar desde a escolha do nome, a identidade insubstituível. Assim, para a configuração da família, o sujeito já tem o seu lugar pré-determinado pela sexualidade (menino ou menina).

De outro modo podemos pensar na condição de tio Mário na narrativa de *Uma história de família*, um indivíduo que não cumpre o papel de cidadão burguês, incapaz de constituir família, de servir o exército e inapto para o trabalho. Tio Mário é aquele que não foi interpelado, que não pode ser sujeito, e por essa causa não dispõe mais do lugar de proteção que a ideologia familiar lhe concedeu na ocasião de seu nascimento. Paradoxalmente, a ideologia familiar reserva a Mário (adulto) apenas o espaço da “loucura”, que é o mesmo espaço da exclusão. Em outras palavras, é como se Mário retornasse ao estatuto de indivíduo, agora desprovido de voz, de significado, de imagem social ou qualquer outro atributo positivo que estivesse assimilado pela ideologia familiar, porque “só há ideologia para o sujeito e pelos sujeitos” (ALTHUSSER, 1985, p.93).

Neste romance, o desmonte da figura materna, que deseja eliminar o filho “louco” da família, é o principal elemento de constatação do desaparecimento do afeto, revelando a falência da unidade familiar. O isolamento do filho no silêncio e no abandono denuncia uma existência desvinculada da convivência familiar e social, motivo pelo qual é acolhido na memória do narrador, que é também sobrinho do personagem. A multiplicidade de papéis associada à figura da matriarca da família é um eco revelador disposto em gradação narrativa:

a velha beata é a mesma mãe com instinto assassino, é a esposa adúltera e assassina do marido, é a viúva e mulher de negócios que sonha em ver o filho louco, morto, para dar sequência ao plano de invisibilidade social da família.

Retomando o que afirma Prost, a saúde do indivíduo faz parte do campo sagrado dos segredos familiares. Dessa forma, ao expor a loucura de tio Mário e o que ela representa para a família, é desvelado para o leitor o espaço familiar como o lugar da exclusão. Como as palavras do narrador confessam no diálogo imaginário que realiza com o tio:

Você era a decepção ambulante, tio Mário. A morte de cada um dos familiares e dos mais próximos te encontrava a postos na guarita da vida [...] O certo é que em Pains, tio Mário, ninguém, mas ninguém mais do que você bateu tanto as pernas acompanhando enterros até a subida do morro [...] (SANTIAGO, 1992, p. 27).

Podemos entender que o espaço da pensão representa um microcosmo da sociedade local, como se ali houvesse uma espécie de sincronia com os costumes da pequena cidade de Pains. É o território de exclusivo domínio da matrona, que encena seus múltiplos papéis e manipula os demais membros da família a agirem sob seu comando. Tio Mário é o único que foge ao seu adestramento, é o “estranho no ninho”, cuja loucura serve à família como o duplo da vergonha e rejeição.

Os espaços privados como redutos dos segredos familiares mais íntimos e inconfessáveis são representados por simulacros, que acentuam ainda mais a ideia de que a família não passava de um ajuntamento de pessoas, que compartilhavam os mesmos espaços. Nesse sentido, observamos poucas descrições dos espaços físicos na narrativa, cuja ênfase está na exclusão vivenciada por tio Mário nos espaços que simbolizam ou materializam a família: a memória do narrador e a pensão.

É este espaço que a lembrança do narrador retoma, mas não como pura forma geométrica, e sim como reduto de uma experiência marcante para sua memória e para sua vida. Sobre a relação entre espaço público e privado na obra de Silviano Santiago, escreve Hoisel: “Entre o público e o privado, o olhar de Silviano Santiago apreende os jogos de máscaras, as contradições, as imposturas sociais.” (HOISEL, 2008, p. 157).

Sobre a relação entre a casa natal e a memória, escreve Tedesco: “As identidades e coisas ameaçadas possuem referências a espaços, como que organizando referenciais que permitem se agarrar a tempos e lugares móveis, à existência de um vivido anterior e interior” (TEDESCO, 2014, p. 303).

Nesse contexto de relação entre realidade e a ficção, o silêncio do personagem tio Mário, interrompido somente pelo riso, tem muito a nos dizer. O riso de tio Mário está fora do alcance de qualquer força doutrinadora. É mais um elemento que transgride a norma racional do pensamento burguês, a ideologia familiar, os desígnios da moral cristã, a dor da exclusão, a própria morte. Sem religião, sem voz, sem lugar na estrutura familiar, à semelhança de outros personagens da ficção de Santiago, Mário poderia recorrer ao autoexílio como estratégia de sobrevivência ao meio hostil em que não se situava. Sucede exatamente o contrário, o “louco” não sucumbe ao drama familiar ao qual está exposto. Mesmo que de forma inconsciente, aceita sua condição de excluído e procura se adaptar a ela. Não se trata de refugiar-se na dor ou no desespero, significa lidar com ela nos limites em que se apresenta.

O silêncio de Mário, entretanto, não pode ser tomado em termos absolutos. Ele se apropria do sentido contrário, é como um ruído intenso e constante que tem em seu ponto de ápice o riso. Só com o riso e pelo riso, o silêncio se transforma. Curiosamente encontramos, em *Stella Manhattan*, o riso como recurso estético, o qual remete à expressão de transbordamento e à transgressão de um narrador que vê no riso um produto de grande utilidade para a ficção:

Ou seja, o riso, normalmente considerado como um efeito prazeroso ou subproduto da arte, é aqui retido e integrado à obra, assim poluindo-a: a gargalhada do narrador é o excesso que eclode a continuidade narrativa, e assim procedendo, sua transgressão satisfatória logo provocará a extinção da coerência ou significação textual. (POSSO, 2008, p. 131).

Souza (2008, p. 41-44) explica que o projeto literário de Santiago está em franco diálogo crítico com as ideias de Mário de Andrade, as quais são revisitadas e remodeladas por meio de intervenções literárias como o pastiche, por exemplo.

Dos textos de Mário de Andrade, Silviano irá se valer na sua totalidade, mas de forma rentável no que se refere à quebra de barreiras entre a cultura erudita e a popular, aos temas referentes à criação literária, à relação entre arte e vida, à linhagem fraterna como substituição da paterna e ao papel do intelectual moderno. (SOUZA, 2008, p. 33).

O interesse de Silviano Santiago em pesquisar a obra do escritor modernista surge durante a década de 1980, com a abertura política brasileira, momento no qual a escrita autobiográfica passa a ser objeto de interesse da crítica brasileira. Como destaca Souza (2008, p. 33), Santiago foi pioneiro no estudo crítico da produção epistolar e das memórias escritas por Mário, e entre várias discussões sobre a criação literária, Santiago elege o tema da alegria

como um dos pilares de seu projeto literário. É sabido que Mário comparava o prazer do artista, ao criar sua obra, ao prazer do orgasmo, contrariando as ideias de Nietzsche e Rilke, que o associavam à dor do parto.

O crítico mineiro, ao refletir sobre a literatura brasileira pós-64, explica que Mário de Andrade usa um processo, por ele chamado de “desassociação de palavras”, para desconstruir a clássica ideia de felicidade como sinonímia de prazer. Com os versos “A própria dor é uma felicidade”, Mário propõe aproximar a nova significação do termo com sua própria experiência. Santiago, recontextualizando o termo, vê nessa possibilidade uma alusão ao “grito de alegria na cultura brasileira pós-64”. (SANTIAGO, 2002, p. 25).

Silviano Santiago (2002, p. 26) esclarece que nos períodos de repressão, o artista brasileiro buscou, na mesma acepção de Mário, a alegria, uma estratégia para se libertar do terror. A alegria passa a ser a força vital para afirmação de sua arte, como fazia Caetano Veloso com os versos tropicalistas de “*alegria, alegria*”. O gozo da dor se dá no deboche, na sensualização do corpo, na paródia como propostas de enfrentamento da repressão autoritária da sociedade brasileira. Deste modo, gradativamente, a ditadura militar cedeu espaço para a democracia.

No plano literário, Santiago retoma o mesmo verso modernista “A própria dor é felicidade” (SOUZA, 2008, p. 42) para refletir, entre outras questões, sobre sua concepção de literatura. O escritor alude ao termo “mistério da dor inútil” (SOUZA, 2008, p. 43) para explicar que a sua ficção tem no símbolo materno a personagem principal. De certo modo, pensamos, o personagem tio Mário é órfão de mãe. Há um radical distanciamento entre mãe e filho, que sugere exatamente a anulação do papel social da viúva como mãe.

A dor de criar, portanto, torna-se inútil, porque a mãe morre para dar vida ao filho, distanciando-se assim da metáfora do prazer sugerida pelo poeta paulista. Porém, a dor traz consigo, de forma paradoxal, a felicidade, a alegria de (re)criar, de fazer arte ou, nas palavras de Souza:

Paradoxalmente, a “dor inútil” se aproxima da lição poética e vital de Mário, do excesso atingido pelo êxtase criativo e sacrificial, da afirmação da morte como contrapartida da vida. Para Silviano, é para entender o enigma da criação pela perda da figura materna que se dedica à literatura, uma forma de suplementar o vazio da origem. (SOUZA, 2008, p. 43).

Transpondo a ideia de Santiago para as entrelinhas do romance *Uma história de família*, encontramos a relação dialógica entre o silêncio e o riso de tio Mário, personagem

que segundo Souza (2008, p. 43) refere-se diretamente ao poeta Mário de Andrade, não no sentido biográfico, explica ela, mas no intuito de emprestar a alegria de sua obra à loucura do seu personagem.

É o que podemos identificar na voz de Dr. Marcelo: “Ora, o seu tio Mário é expressão de tudo, menos do sofrimento. A dor lhe foi dada de empréstimo pelos que diziam que o cercavam de afeto.” (SANTIAGO, 1992, p.69).

Há de se observar que o riso de Mário não parece ser apenas uma expressão de alegria ou felicidade, retomando o verso do poeta Mário de Andrade que serviu como referência: “A própria dor é felicidade” (*apud* SOUZA, 2008, p. 42). Em outras palavras, para Silviano Santiago, dor e alegria coexistem no mesmo plano, inclusive no literário. Logo, o riso pode se revelar também o lado avesso da dor, mas nem por isso está segmentado dela. Bakhtin nos esclarece, a partir da análise do riso na era clássica, que

O sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições [...] Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso (BAKHTIN, 1987, p. 78).

O riso é, de fato, a forma mais transgressora e libertadora para a existência humana se expressar. Independentemente de sua finalidade ou causa, o riso revela-se sempre como o avesso ao que oficialmente se estabelece, tanto que, segundo Bakhtin (1987, p. 68), o carnaval e o *charivari* (festas pagãs) têm sua origem na Idade Média, com a festa do asno e a festa dos loucos, ambas sustentadas pelo protagonismo do riso. O riso aqui é pura alegoria carnavalesca, força vital para a afirmação de tio Mário como ser humano, posto que, de acordo com Aristóteles (*apud* SKINNER 2004, p.15), a faculdade de sorrir é um ato exclusivamente humano.

Se a persona é entendida por Costa Lima como uma armadura social, pode se dizer que a loucura é a armadura da subjetividade de Mário. Por ela e para ela se faz o sujeito, é o seu signo de constituição, seu abrigo. Tio Mário não é um ser engajado socialmente, dada a sua condição e isso já o diferencia dos demais personagens da obra de Santiago. Assim, os conflitos familiares em *Uma história de família* são confrontados mais pelas sutilezas psicológicas que pelo viés social. A busca do narrador em reconstituir o passado familiar se depara com os dramas humanos recalcados pela microestrutura da família. A memória é revisitada várias vezes; ora como um lugar de fuga, onde se dissipa a angústia do narrador

pela saudosa lembrança do tio, ora como um lugar tenebroso, que intensifica seu sofrimento e sua indignação quanto aos fatos familiares que vêm à tona.

Cabe, portanto, uma indagação quanto ao *status* da loucura atribuído a tio Mário, pois ele não representava qualquer perigo, como a família dava a entender. Ao contrário dos irmãos, ele não protagonizava qualquer feito escandaloso ou que estivesse em desacordo com o protocolo de invisibilidade familiar. Possivelmente a aparência descuidada e relaxada nas raras aparições públicas tenha contribuído para sedimentar na memória social o estereótipo que o igualava aos loucos e a percepção que eles provocam. Curiosamente a existência de tio Mário, desvinculada de qualquer outra justificativa, suscita gratuitamente a vergonha da família, porque o “escândalo” está sempre associado ao comportamento temperamental e às atitudes dramaticamente encenadas pela matrona da família em diferentes situações.

A face tranquila diante do ferimento que cobria suas roupas com uma quantidade volumosa de sangue contrasta com a atitude desmedida, com ares dramáticos, da matriarca, sua mãe, durante o velório da filha, momento em que a velha beata concede a si mesma o poder de questionar a Deus sobre o destino da filha.

Sendo a filha uma “donzela”, era um erro divino que sofresse tal punição, que segundo a beata somente se aplicaria, com justiça, a mulheres pecadoras tais como madrastas e adúlteras. A revolta maior era o fato de a filha, que tanta utilidade teria para família, haver morrido primeiro que o irmão louco, símbolo da vergonha e do desprezo familiar:

A vovó berrava e gesticulava, se dirigindo a todo mundo e a cada um, perguntando no choro do luto que lição ela, católica fervorosa, de comungar dia sim dia não, que lição ia tirar da cegueira divina, o que que Deus queria ensinar com tanta falta de discernimento no julgamento das ações do ser humano [...] (SANTIAGO, 1992, p. 33-34).

Deste modo, observa-se que é exatamente por meio da voz da criança, evocada nas reminiscências do narrador, que é desconstruída a visão agressiva do louco, que a família tenta evidenciar. É o eco revelador da narrativa, o qual rompe com a visão racionalista da sociedade burguesa, representada, neste caso, por um núcleo familiar completamente opressor: “Minha primeira lembrança sua, tio Mário, foi o seu rosto sorridente arrastando os meus olhos para a esquerda para que visse somente a sua figura enquadrada pelo caixote verde da janela lateral.” (SANTIAGO, 1992, p. 32).

Deste modo, a lembrança da dor serve mais aos outros do que ao próprio Mário. Nesse sentido é possível também que o silêncio de tio Mário expresse metaforicamente não só sua

estabilidade emocional como também a condição fundamental de estabilidade do próprio espaço familiar. Este, apesar de não apresentar a solidariedade dos laços familiares, representa, por extensão, a pensão, o empreendimento comercial sob a aparência de ambiente familiar e todas as conotações que ele comporta. Tio Mário é concretamente o segredo da família, aquilo que todos tentam esconder, ocultar, silenciar, esquecer, matar. Por isso, cabe ao narrador a principal indagação do livro.

Assim, a vida de tio Mário é articulada como dois polos de luta: de um lado, o polo real da luta da família em torná-lo invisível ao meio social e, de outro, a luta simbólica do próprio narrador em compreender a sua existência como uma forma de não deixá-lo morrer no espaço da memória familiar, que deseja registrar.

Entretanto, à medida que o narrador cumpre sua função de investigar o passado da família para compreender o próprio contexto de exclusão de tio Mário e construir sua narrativa de memórias da qual também faz parte, a sua reação é de perplexidade e vergonha frente aos fatos relatados, em carta, pelo Dr. Marcelo. Esse fato assinala a mudança de estado do narrador: “Viro frio algoz de nós mesmos, tio Mário. Contra a vontade, estou me metamorfoseando. Transformado e transtornado, torturo-me a mim e a você e a todos nós.” (SANTIAGO, p. 98, 1992).

Cabe também observar que a referência a símbolos sagrados da religião católica, que se perfazem com o sentido da culpa e da vergonha, está sempre associada ao desejo da mãe de Mário em vê-lo morto. Sob a aparência de beata, o caráter dramático da narrativa ganha relevância, como se o narrador assumisse a postura de um leitor atento à cena protagonizada pela matriarca da família, que no auge da representação, quando é alertada por uma amiga (Marta) sobre o castigo divino, evoca sua condição de pecadora para obter o perdão divino. Sua atitude revela a falsa moral cristã e a malícia da matrona, pois de acordo com a concepção católica o arrependimento é a condição para que Deus perdoe os pecados:

E a sua mãe, mais do que depressa, arrependida ou acuada pelas palavras sensatas da comadre, te dá as costas, se volta para a imagem de Cristo Redentor rodeada por um enorme rosário de madeira, os dois dependurados na parede branca do refeitório da pensão, e se benze em gestos geométricos pelo sinal da santa cruz. “Que Nosso Senhor Cristo na sua infinita misericórdia me perdoe, me perdoe, me perdoe.” (SANTIAGO, 1992, p. 20).

Essa crítica é retomada no capítulo XXII do romance pelo discurso do Dr. Marcelo, quando discute a ineficácia da confissão dos católicos perante um padre. Para o médico, a

confissão não permite que os cristãos reflitam, de fato, sobre seus próprios atos, o que de alguma forma pode ser explicado pela relação de complacência com o padre, intercessor de Deus. Aquele tem o poder de absolver os fiéis desde que cumpram as penitências por ele sentenciadas e entendidas pela religião como suficientes para livrar o fiel de qualquer culpa:

Para ele a compaixão pregada pela igreja católica significa apenas a própria igreja. O fiel era enxotado para o canto escuro de atos lamentáveis perpetrados de maneira impensada ou calculada e, sem a possibilidade da auto-reflexão [...] mais culpado ao recitar as ave-marias e os padre-nossos da penitência, completamente inocente ao transpor as portas da igreja de volta à comunidade. (SANTIAGO, 1992, p. 89).

De acordo com Halbwachs, a relação entre objetos sagrados e os espaços onde se agrupam tem como função a preservação da memória coletiva sobre seus ritos. As reproduções materiais da cruz e os demais símbolos que representam a fé católica traduzem a seus devotos a imutabilidade do pensamento cristão, como se desse modo fosse possível reviver as sucessivas cenas da paixão de Cristo:

Porque os lugares participam da estabilidade das coisas materiais e é fixando neles, encerrando-se em seus limites e sujeitando nossa atitude à sua disposição que o pensamento coletivo do grupo dos crentes tem maior oportunidade de se imobilizar e durar. Esta é realmente a condição da memória. (HALBWACHS, 2003, p. 187).

Deste modo, não é menos importante observar que a imagem do Coração de Jesus, envolta por um imenso rosário, constantemente invocada pela beata, está exposta em uma das paredes do refeitório, o espaço mais coletivo da pensão, disposta como um emblema dos valores cristãos e burgueses, hipoteticamente compartilhados entre aquela família e os hóspedes. As imagens que remetem ao cristianismo, neste contexto, constituem-se meros simulacros. Estão ali dispostos apenas como símbolos de fachada, sem refletir a realidade profunda, à qual faz menção Baudrillard quando discute a irreferência divina das imagens:

Seriam estas as fases sucessivas da imagem:
- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda
- ela mascara a ausência de realidade profunda
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro. (BAUDRILLARD, 1981, p. 13).

A realidade profunda estaria, neste caso, ligada à relação com o sagrado. Logicamente que os signos dessa representação (cruz e rosário) são esvaziados desse valor quando postos

em perspectiva com a encenação da falsa beata. As imagens mascaram essa realidade, são expostas como aparência, simulam toda a representação, aniquilando os pontos de referência com o real.

Podemos relacionar as atitudes da mãe de Mário e da comadre Marta como a versão simulada e perversa da consciência cristã. Ambas evocam sua fé para que, por meio da providência divina, consume-se a morte de tio Mário. Fingem ter piedade, quando o sentimento de vergonha frente à loucura de Mário atina para o desejo de sua morte:

Observo a sua mãe que te observa: suspira sem tirar os olhos de cima de você, suspira com ternura assassina: Minha Nossa Senhora do Socorro, que vela por nós agora e na hora da nossa morte, valei-me nesta hora tão sofrida e espinhosa, valei-me!, suspira e continua numa voz empurrada pela expiração forte [...] Que Deus carregue com o corpo dele. Leve a alma dele, meu Deus, o mais rápido possível. Diz isso virando a cabeça para uma dona que já está lá e eu que não consegui visualizar antes.” (SANTIAGO, 1992, p. 11).

O narrador, ao retomar sua memória de criança, analisa os atos da matriarca sem lhe conceder qualquer forma de compaixão, mesmo relembando as demonstrações de carinho direcionadas a ele, lidas pelo narrador com expressões de constrangimento e nojo:

Corre para mim e sem me tirar da cadeira onde estou sentado me afaga e me asfixia em apertado abraço [...] Enceguecido pelo afago e pelo pano negro do vestido que fecha minhas pálpebras, ganho calor e nojo com os sabores de café, leite, pão, manteiga, que se misturam na boca quase em vômito. Perco as imagens à minha frente. (SANTIAGO, 1992, p. 23-24).

A crítica aos dogmas da religião católica é contundente, e amplificada por um discurso corrosivo, irônico, que dá o exato significado da exclusão de Mário à proporção que o narrador desnuda os recalques da família:

Não sei se o Deus que a sua mãe invocava te amava demais, acima de todas as coisas, demasiadamente em excesso, mais do que a qualquer um dos seus familiares, mais do que a qualquer habitante daquela cidadezinha perdida no interior de Minas, ou se na verdade esse Deus te desprezava, te julgava asqueroso que nem um verme que só sobrevive a hora de hoje-e-agora rastejante e humilhado na hierarquia dos seres. (SANTIAGO, 1992, p. 27).

A pensão se constitui, assim, um espaço dúbio, que abriga as relações com clientes (caixeiros viajantes) e as relações familiares sem maiores restrições territoriais. Parece haver uma relação de continuidade entre os espaços e as relações que ali se estabelecem. Desde o refeitório até a cozinha, só os quartos e o quintal resguardam a privacidade da família. A

ausência de demarcações precisas entre o ambiente de trabalho e o ambiente doméstico sugere uma confusa organização familiar, como se esta significasse apenas uma aglomeração de pessoas que vivem sob o mesmo teto, mas estão em disjunção com sua convivência. Para Halbwachs:

Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas uma reunião de todos esses termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade pelo menos, no que havia de mais estável. (HALBWACHS, 2003, p. 159-160).

Assim podemos entender que o espaço da pensão representa um microcosmo da sociedade local, como se ali houvesse uma espécie de sincronia com os costumes da pequena cidade de Pains. É o território de exclusivo domínio da matrona, que encena seus múltiplos papéis e manipula os demais membros da família a agirem sob seu comando. O território da loucura, como reduto incomunicável para o interesse da família, é o espaço onde Mário existe, onde a alegria impera sem restrições, culpa ou domínios. Pode-se dizer mesmo que a própria condição de “louco” é o que o mantém fora de alcance e assegura a liberdade de sua essência em oposição àqueles que estão aprisionados nas aparências.

A pensão também é um espaço de identificação do estranho, do estrangeiro, daqueles que estão de passagem. O ritual de chegada e partida parece guardar relação com as movências internas da própria memória do narrador. O movimento de lembrar e esquecer, na alternância entre tempo e espaço, faz da memória um lugar privilegiado de observação. Em um dos primeiros capítulos do romance, precisamente no segundo capítulo, o narrador ao manusear fotos da cidade mineira de Formiga, recupera por meio da memória o seu itinerário habitual pelos espaços daquela cidade, indo além das imagens captadas pelas fotografias:

Com uma lupa (a cópia está esmaecida) percorro as manchas brancas da foto à procura desta e daquela casa, [...] não consigo distinguir um pouco acima o Colégio Antônio Vieira onde estudaram os irmãos mais velhos, corro para o outro lado da foto em busca da Escola Normal onde cursei o primário, deve estar escondida pelas árvores centenárias da praça Ferreira Pires, percorro ruas com os olhos como se estes fossem a ponta do dedo indicador, desço a Silviano Brandão, encontro o ponto *chic*. (SANTIAGO, 1992, p. 15).

É curioso observar que a memória permite ao narrador, preso à sua cama em razão de uma enfermidade, romper os limites do corpo e representar a sua percepção como um agir

sobre o tempo/espço que lhes são familiares. Essa ideia vai ao encontro da teoria de Bergson sobre a relação entre corpo e imagem:

O corpo, interposto entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos, e de transmiti-los, quando não os detém, a certos mecanismos motores, determinados se a ação é reflexa, escolhidos se a ação é voluntária (BERGSON *apud* BOSI, 1994, p.45).

Ecléa Bosi explica (1994, p. 44) que o esquema imagem-cérebro-representação defendido por Bergson encontra-se vinculado à percepção humana das imagens e guarda relação direta com o corpo, mais especificamente com a consciência e a memória. Enquanto a ação se liga ao tempo presente por meio de mecanismos motores do corpo, a representação está ligada ao espaço.

Na descrição feita pelo narrador, fica clara essa relação. A representação dos espaços da cidade é realizada pelas retomadas da memória, uma espécie de movimento de ir e vir no tempo, ativando percepções sobre estes lugares por meio da atualização das lembranças. Nesse sentido, Bergson (*apud* BOSI, 1994, p. 47) entende o espaço da memória como um repositório de experiências. A imagem-lembrança se caracteriza, pois, por ser um momento único, singular e por isso marcante para o indivíduo. Observamos que o narrador, ao rememorar a cidade natal, resente-se do inacessível contato com o mundo das sensações de criança, representações singulares, que não podem ter a mesma significação para o tempo presente:

Faltam muitas coisas na cidade lá embaixo, mas aqui em cima falta o vento frio que zune cantando no capinzal e assovia nos meus ouvidos, falta o resfolegar do cavalo novo e já doente que metralha, em compasso com o cansaço, acessos de tosse que ressoam pelos quatro cantos em eco [...] Não encontro na fotografia o banho da água pegando fogo que me espera na banheira e prometido pelas palavras de Sofia que servem para apressar meus passos na descida [...] (SANTIAGO, 1992, p. 16-17).

Na visão de Bosi (1994, p. 54), as contribuições de Bergson são importantes para o campo de estudo da memória, todavia, a insistência do teórico em separar a concepção de memória (espírito) e percepção (a matéria), sem considerar o papel do sujeito nesse processo, torna-se incompleta. Ao recorrer às ideias de Halbwachs, a memória passa a ser considerada como um fenômeno social. Isso significa incluir no estudo da memória do indivíduo seu relacionamento com as instituições sociais e políticas, para elaborar um quadro social da memória.

A partir dessas considerações, não é difícil concluir que a evocação de lembranças põe em diferença a percepção que temos delas. Assim, a imagem da infância, reconstruída pela memória, nunca será idêntica ao momento em que ela existiu, porque nossas ideias, influenciadas por diversos fatores, são mutáveis, mudam com o passar do tempo. Por outro lado, no tocante à teoria do sociólogo sobre a memória dos idosos, explica a teórica:

Note-se a coerência do pensamento de Halbwachs: o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função *social* exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente de seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória familiar, do grupo, da instituição, da sociedade. (BOSI, 1994, p. 63, grifo da autora).

O narrador de *Uma história de família* ocupa o lugar social do indivíduo ocioso, o qual dispõe de tempo para armar o fio da descontinuidade da memória, tal como um filme:

Penso que teria muito o que fazer, mas sei que nada tenho realmente para fazer: a empregada me serviu o almoço, liguei o rádio na mesinha-de-cabeceira, desliguei, liguei a televisão pelo controle remoto, desliguei, daqui a pouco a noite vai cair entre as cortinas abertas no horizonte azulado da janela. (SANTIAGO, 1992, p. 13).

A decisão de recompor a memória familiar parece coincidir com a preocupação em perpetuar a imagem de tio Mário, com quem confessa ter adiado o reencontro. No capítulo quatro, o recurso de montagem na narrativa se assemelha ao trabalho da memória em dar a Mário um lugar de destaque, revelando, aos poucos, a hipocrisia da falsa beata e o caráter simulado de suas ações. Afirma o narrador que:

O ator nada mais é do que um rosto atraente que gruda a plateia nas poltronas, um corpo elegante e esguio de mulher [...] um corpo, corpos em conflito e em trânsito que podiam ser aqueles, como podiam ser outros e nada afetaria a qualidade do filme. Por isso os grandes diretores de cinema não pedem ao ator que expresse sentimentos. Estes lhe serão dados de empréstimo e de maneira definitiva pela montagem. (SANTIAGO, 2002, p. 20).

Na sequência narrativa, a leitura das cenas realça a hipocrisia cristã da matrona e da comadre Marta, imagens jogadas em contraste com o comportamento alheio e ingênuo de Mário:

E aquele sorriso – como eu próprio – *estava cercado de um lado e de outro*, estava cercado pelas imagens tristes e fúnebres das duas mulheres exigindo,

enquanto tomava o café da manhã no refeitório da pensão *familiar*, a imediata e definitiva justiça de Deus. (SANTIAGO, 2002, p. 20, grifos nossos).

No trecho, a disposição das três imagens (mãe, filho e comadre) associada com a expressão dos rostos de cada um sugere um fotograma em descontinuidade. Mais que isso, a figura sorridente de tio Mário parece não caber entre as cúmplices do desejo assassino. Mário é o ser notável, é a diferença exposta. Quanto mais se tenta apagá-lo, mais nítida fica sua impressão. A figuração fúnebre das duas outras imagens, que se substituem por qualquer outra, demonstra que a ideia da morte não é capaz de intimidar quem está alheio a ela.

Na continuação do “filme”, quando alertada por comadre Marta, a mãe de Mário simula arrependimento pelo desejo de ver o filho morto, momento em que o caráter teatral de seus gestos se acentua: “Me perdoe, me perdoe, me perdoe, repete e bate mais três vezes a mão direita cerrada contra o peito de seios murchos, acelerando a respiração.” (SANTIAGO, 1992, p. 21)

Em *A memória coletiva*, Halbwachs (2003, p. 73) observa que a memória individual não está desvinculada da memória coletiva, motivo pelo qual o indivíduo sempre recorre a lembranças de outras pessoas para reconstituir o seu passado. Para o sociólogo, é possível identificar a existência de uma memória autobiográfica (interior ou pessoal) e a de uma memória exterior ou social. Esta funciona como um reforço, um complemento da memória individual, o que conseqüentemente pode modificar suas impressões sobre o passado, fazendo com que o sujeito retome suas próprias lembranças por meio do testemunho, do olhar do outro, fato mais perceptível durante a idade adulta:

Ao crescer, especialmente quando se torna adulta, a criança participa de modo mais distinto e refletido em relação à vida e ao pensamento desses grupos de que fazia parte, no início quase sem perceber [...] Assim, podemos chamar de lembranças muitas representações que, pelo menos parcialmente, se baseiam em testemunhos e deduções – mas então, a parte do social, digamos do histórico na memória que temos de nosso próprio passado, é bem maior do que podemos imaginar. Isso porque desde a infância, no contato com os adultos, adquirimos muitos meios de encontrar e reconhecer muitas lembranças que, sem isso, teríamos esquecido rapidamente, em sua totalidade ou em parte. (HALBWACHS, 2003, p. 91).

Entretanto, para que esses testemunhos sejam incorporados às lembranças individuais é necessário que existam fatos ainda não compreendidos em sua totalidade pelo sujeito que deseja retomá-los e, ainda, que as lembranças evocadas pelos outros tenham relação com os

acontecimentos de vida individual. Alerta Halbwachs (2003, p. 93) que o ponto-de-vista adulto está ligado à história, enquanto as lembranças de infância estão diretamente relacionadas à memória coletiva, cuja maior influência é dada pelos grupos da família e da escola. Sob esse aspecto, torna-se mais claro o porquê de nossas percepções sobre as pessoas se transformarem com o passar do tempo:

A imagem que eu tinha de meu pai não parou de evoluir desde que eu o conheci, não apenas porque, durante sua vida, lembranças se juntaram a lembranças: mas eu mesmo mudei, e isso quer dizer que o meu ponto de vista se deslocou, porque eu ocupava na minha família um lugar diferente, e principalmente, porque eu fazia parte de outros ambientes. (HALBWACHS, 2003, p. 94).

Não é por acaso que a identificação entre o narrador e o tio “louco” torna-se maior à proporção que as revelações familiares são expostas em carta pelo Dr. Marcelo. No passado, enquanto tio Mário era excluído por todos os grupos sociais, o narrador, ainda criança e órfão de mãe, era acolhido por todos da família, inclusive pela matriarca. No tempo em que a narrativa familiar é construída, o narrador de *Uma história de família*, agora adulto, ocupa também o lugar da exclusão que antes fora destinado ao tio. Pode-se afirmar que a carta reforça, principalmente, as impressões e lembranças infantis do sobrinho acerca da avó:

Ela me assustou, tio Mário. Você pode imaginar melhor do que eu como tive pavor dela. Parecia coisa de história em quadrinho, de gibi. Dentro do retângulo, no balão: *Vem, meu querido neto*, e o desenho não combinava com as palavras, era o rosto sinistro de madrastra megera. (SANTIAGO, 1992, p. 32, grifo do autor).

A memória do narrador funciona, portanto, como um elo afetivo, o qual foi em algum momento de sua infância, rompido. A imagem da avó, ao contrário, é sempre reconstruída como uma ameaça, impressão que se confirma após o narrador se tornar adulto. É semelhante a pensar que as lembranças da matrona estiveram guardadas no subconsciente do neto, e somente com o reforço da memória coletiva, representada, neste caso, pela carta do Dr. Marcelo, puderam finalmente fazer sentido. Interessante observar que o narrador dá destaque à figura do tio, mas em nenhum momento identifica nominalmente os pais de Mário. O apagamento dessas identidades é substituído por expressões que remetem ao papel social desempenhado por eles.

O interlocutor “você”, usado para dar voz a tio “louco”, assinala também uma forma de incluir o leitor na experiência estética de exclusão vivenciada por Mário e assim gerar um

processo de empatia com ele. Temos assim a pensão como espaço físico, que nos permite compreender os fatos narrados sobre a família de Mário e a memória do narrador como espaço simbólico, onde a existência de tio Mário é resgatada com a intenção de perpetuá-la.

O projeto literário de Silviano Santiago tem como principal elemento caracterizador a projeção da alteridade, a experiência de leitura atravessada pela experiência de vida, nas quais as memórias coletiva e individual se integram com formas particulares de interlocução. A própria escrita se constitui um espaço de desconstrução, que, como tal, apresenta formas discursivas híbridas como estratégia de intervenção artística.

A inserção do ensaio na ficção “poderia servir de modelo para o diálogo entre especialistas e não-especialistas.” (HOISEL, 2008, p. 165). Por ser um gênero que transita entre o discurso científico e artístico, serve como elo entre as reflexões teóricas e o fazer literário propostos pelo escritor.

No romance *Uma história de família*, o interlocutor “você”, usado para dar voz ao tio “louco”, assinala também uma forma de incluir o leitor na experiência estética de exclusão vivenciada por Mário e assim gerar um processo de empatia com a imagem recuperada pela memória do narrador.

O desfecho do romance, iniciado com o procedimento de catar feijão, em uma clara intertextualidade com o poema “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto, pode sugerir um processo de desmembramento simbólico familiar, com o qual se separa da memória todos aqueles que macularam a imagem da família por meio da intolerância e do desprezo a tio Mário: “O que era sujo fica limpo.” (SANTIAGO, 1992, p. 105).

Por outro lado, a peneira pode simbolizar um modo de separar a verdade da mentira ou a dúvida, pois como questiona o próprio narrador: “Como passar pela peneira a carta do Dr. Marcelo?” (SANTIAGO, 1992, p. 96)

Conforme se lê no poema:

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre

um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco. (MELO NETO, 2008, p. 202).

O caráter metalinguístico entre o poema de João Cabral e a ficção de Santiago é evidente. Quando o poeta se refere à necessidade da “pedra” no ato de “catar palavras”, destaca-se a importância dela no contexto da leitura, pois a “pedra” tem a função de “dá à frase seu grão mais vivo”. Ao se deparar com a “pedra”, ao invés de realizar a leitura como um processo mecânico ou automático, o leitor é levado ao esforço de refletir sobre ela. Como já havia escrito em *Stella Manhattan*: “Como são falsos os romances que só transmitem a continuidade da ação [...]” (SANTIAGO, 1991, p. 86).

Nesse sentido, a carta do Dr. Marcelo relaciona-se diretamente à segunda estrofe do poema. É um recurso por meio do qual se expõem as mazelas da família, suas “pedras” (mentiras, ódio, loucura, traições, interesses, vergonhas, culpas etc.), e tio Mário é a “pedra” fundamental, sem ele não se justificaria a própria escritura da família. A narrativa soaria falsa, pois o âmago da família continuaria escondido sob as máscaras sociais “Quem vai passar pela peneira as acusações do seu Onofre? Esse alguém poderia ter sido você, tio Mário, mas você está morto.” (SANTIAGO, 1992, p. 97). Assim, mantém-se a polissemia dos fatos como a feição misteriosa do angu a ser preparado.

A interrupção da narrativa, com a inserção de elementos estranhos ao seu contexto, é a inserção do outro. Etelvina é o outro, é o corpo do leitor se debruçando sobre o corpo do texto, em busca de significações que possam completar seu vazio. A memória do narrador recupera a imagem de Etelvina catando feijão, essa é a metáfora que nos conduz ao esforço empreendido pelo leitor para decifrar *Uma história de família*:

As costas de Etelvina se curvam em C e a cabeça é um holofote que ilumina o monte de grãos marrons a ser catado. Aparecem dois montes frente a frente e um depósito de sujeiras ao lado deles. O monte de cima, mais volumoso, vai pouco a pouco perdendo a dimensão primitiva, enquanto o de baixo, inexistente no começo, vai ganhando volume, ao mesmo tempo em que a mão ágil, se deslocando para a direita, constrói um depósito com feijão choco, pedrinhas, torrõezinhos de terra e minúsculos objetos não-identificáveis. (SANTIAGO, 1992, p. 105).

Em seu projeto literário, Santiago deixa claro que “escrita e leitura são atos simultâneos e coincidentes” (MIRANDA, 1992, p. 59). E como crítico preocupado com a

imposição de discursos hegemônicos, não poderia investir na sua voz de autor um poder exclusivo para significar sua obra. Catar feijão, assim como catar as nuances do texto, suas metáforas, suas possibilidades semânticas, é atividade compartilhada entre autor e leitor, que exige atenção para captar o sentido do dito pelo do não dito. Assim, podemos depreender das possibilidades estilísticas utilizadas por Santiago, a diferença estabelecida por Walter Benjamin entre a arte de narrar e os textos informativos:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. *Metade da arte narrativa está em evitar explicações*. Nisso Leskov é magistral [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p. 6, grifo nosso).

A técnica de sobrepor outras vozes à do narrador como coprodutoras dos fatos narrados configura-se ideal para uma narrativa que, embora não se proponha passar pelo crivo da veracidade como um documento histórico, resguarda à memória o papel de recompor os fatos. Ao leitor, a função de dar a eles significação e coerência. Deste modo, cabe lembrar, nas palavras de Silviano Santiago, a postura do narrador pós-moderno:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele [...] Nesse sentido, ele é puro ficcionista, pois tem que dar autenticidade a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida da autenticidade. (SANTIAGO, 2002, p. 46).

A utilização da carta pelo Dr. Marcelo é um recurso astucioso para problematizar várias questões como a beleza e a inteligência, a misericórdia e a caridade cristãs, o pecado e a culpa, a vergonha e a consciência, de modo a convocar o leitor para o exercício de uma reflexão de si próprio. Os assuntos surgem em tom de conversa íntima com o narrador, servindo como um amálgama entre os acontecimentos da ficção e a realidade vivida pelo homem contemporâneo, principalmente no tocante à temática da loucura.

Uma das interpretações possíveis para o romance é que a enigmática e silenciosa sobrevivência de tio Mário ao contexto de exclusão familiar, talvez, como já foi observado por Carvalho (2002, p.11), traga à tona a discussão sobre como viver em equilíbrio em uma

sociedade fragmentada ou ainda aponte como certa a impossibilidade de apreender o sentido pleno dos acontecimentos de nosso cotidiano.

Mas, seja qual for a interpretação dada ao romance, nenhuma será suficiente para ser lida como a verdade absoluta, o que, entre outros elementos, faz esta autobiografia se diferenciar dos tradicionais romances memorialistas, que só tinham como objetivo o simples relato de vivências do clã patriarcal.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos do estado*. Tradução Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 44-45.

BAKHTIN, Mikhail. Rabelais e a história do riso. In: _____. *A cultura popular na idade média e o renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: UNB, 1987. p. 51-123.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Galilée, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política- ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Análise e interpretação do corpus literário. In: _____. *Literatura e Promessa*. Figuração e paradoxo na literatura brasileira contemporânea. Niterói: EdUFF, 2002.

HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: _____. *Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. cap. IV, V e VI.

MELO NETO, João Cabral de. Catar feijão. In: _____. *Educação pela pedra*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. Memórias: modos de usar. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008.

POSSO, Karl. Híbridos produtivos. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silvano. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria do riso*. Tradução Alessandro Zir. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

SOUZA, Eneida Maria. Máriowsald pós-moderno In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silvano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008.

**Artigo recebido em julho de 2016.
Artigo aceito em outubro de 2016.**