

**UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE**



**ALINE MARA DE ALMEIDA ROCHA**

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

**Três Corações-MG**

**Fevereiro de 2016**

**ALINE MARA DE ALMEIDA ROCHA**

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

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de Concentração: Letras

**Orientador:** Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti

**Três Corações-MG,  
Fevereiro de 2016**

82-94

ROC Rocha, Aline Mara de Almeida

No espaço da memória: ecos de uma história de família, de Silvano Santiago / Aline Mara de Almeida Rocha. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2016.

99 f.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2016.

1. Memória. 2. Loucura. 3. Família. 4. Vergonha. 5. Culpa. I. Cavalcanti, Luciano Marcos Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos dezenove dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezesseis, sob a presidência do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, e com a participação dos membros Prof.<sup>a</sup> Dra. Cilene Margarete Pereira e Prof.<sup>a</sup> Dra. Moema Rodrigues Brandão Mendes, que se reuniram para a banca da defesa de dissertação da mestranda **Aline Mara de Almeida Rocha**, aluna do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é "*NO ESPAÇO DA MEMÓRIA: ecos reveladores de uma história de família*, de Silvano Santiago". O resultado foi pela aprovação. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 19 de fevereiro de 2016.

  
Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti  
Presidente

  
Prof.ª Dra. Cilene Margarete Pereira  
Membro da Banca

  
Prof.ª Dra. Moema Rodrigues Brandão Mendes  
Membro da Banca

  
Prof.ª Dra. Gleiciene Ap. Dias Bagne de Souza  
Pró-Reitora de Pós Graduação  
Pró-Reitora de Graduação e  
Assuntos Acadêmicos-PR.G.A.A.  
Universidade Vale do Rio Verde

  
Prof.ª Francislaire Santos Silva do Rosário  
Secretária Geral  
Francislaire S. Silva do Rosário  
Secretaria Acadêmica  
FCTE/UNINCOR

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família pelo apoio, carinho e compreensão a mim dedicados.

A meu maior incentivador, Daniel Neves, pelas intermináveis reflexões críticas sobre a obra de Silvano Santiago.

Ao meu orientador, Professor Luciano Cavalcanti, que sempre me auxiliou com contribuições relevantes para a realização deste trabalho e teve a paciência necessária para lidar com os imprevistos.

Às professoras Cilene Margarete e Maria Elisa pelas sugestões dadas, especialmente, na etapa da qualificação.

A todos os amigos que de alguma forma me ajudaram a concluir este trabalho, muito obrigada!!

*“Os homens podem morrer sem angústia se souberem que o que eles amam está protegido contra a miséria e o esquecimento. Após uma vida bem cumprida, podem chamar a si a incumbência da morte - num momento de sua própria escolha. Mas até o advento supremo da liberdade não pode redimir aqueles que morrem em dor. É a recordação deles e a culpa acumulada da humanidade contra as suas vítimas que obscurecem as perspectivas de uma civilização sem repressão”*

(HERBERT MARCUSE).

## 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. É na memória do narrador que ele encontra, mesmo que de forma abstrata e figurativa, um lugar onde sua identidade é aceita incondicionalmente, pois o registro que o narrador faz é uma forma de presentificar o espaço de indivíduo de tio Mário no meio familiar.

**PALAVRAS-CHAVES:** 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.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. PEQUENO PANORAMA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA</b>	
1.1 Tradição e ruptura: a reinvenção da literatura brasileira .....	14
1.2 A autobiografia na produção de Silviano Santiago .....	24
1.3 Memorialismo e ficção: relações com a persona do autor .....	29
1.4 O narrador pós-moderno .....	31
<b>2. SÍMBOLOS E REPRESENTAÇÕES DA IDEOLOGIA FAMILIAR</b>	
2.1 Os espaços sociais e simbólicos da família .....	38
2.2 Os simulacros .....	47
2.3 Memória e espaço .....	54
<b>3. PEQUENO PANORAMA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA</b>	
3.1 A história do louco .....	70
3.2 A história da loucura .....	74
3.3 Do silêncio ao riso: um sujeito deslocado .....	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	97

## INTRODUÇÃO

É possível identificar uma estratégia narrativa comum às obras de Silviano Santiago: a articulação entre literatura, história e memória. Essa articulação possibilita um jogo ficcional no qual a memória é sempre recriada a partir de outros espaços sociais, históricos e culturais.

A publicação de obras autobiográficas, tais como *Uma História de Família* (1992), *O Falso Mentiroso* (2004) e *Heranças* (2008) pode levar o leitor menos avisado a associar seus artifícios narrativos a obras de mero tom confessional. Sob esse aspecto, o autor defende que a experiência pessoal vivida pelo escritor pode contribuir para problematizar questões de cunho filosófico, social ou político: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor” (SANTIAGO, 2002, p. 35).

Santiago (2002, p.35-36) afirma que essa tendência na prosa brasileira, apesar de não ser nova, torna mais complexo o trabalho da crítica quanto ao estabelecimento de diferenças entre os textos autobiográficos e o romance. Tradicionalmente o romance emerge da ideia de fingimento, desconsiderando a memória afetiva do escritor que possa conferir o caráter de depoimento à sua escrita. Para o crítico: “A narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela” (SANTIAGO, 2002, p.37). As questões às quais Santiago se refere estão ligadas à globalização, ao processo democrático brasileiro e à questão nacional.

Santiago (2002, p.38) explica que a partir da produção dos relatos de exilados políticos a narrativa autobiográfica ganha uma nova perspectiva, diferenciando-se dos textos memorialistas modernos. Enquanto estes resgatam a experiência do indivíduo no interior de uma família ou um clã, aqueles estão voltados para o indivíduo, para sua vivência em grupos políticos minoritários. A visão conservadora da sociedade patriarcal é aos poucos suplantada pelo caráter documental de jovens que testemunharam e participaram ativamente da luta armada com o fim de enfrentar as restrições impostas no período ditatorial. Deste modo, revela-se um discurso que contraria o oficial, contribuindo para que se possa conhecer a história do País sob outra perspectiva.

Após o retorno dos exilados políticos ao Brasil, a questão das minoridades sociais passa a ser explorada pela prosa contemporânea com outras formas e temas, porém sempre a combater qualquer forma de autoritarismo. Para Santiago, a questão das minorias é:

O reverso da medalha do autoritarismo. De um lado, basicamente, a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, bem como da mulher na sociedade machista; do outro, a questão dos homossexuais, dos loucos e dos ecólogos, e de todo e qualquer outro grupo que se sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações de justiça econômica, social ou política. (SANTIAGO, 2002, p.41).

Essa concepção do crítico está presente em sua produção literária, pois os personagens criados por Silviano Santiago têm em comum o fato de serem indivíduos deslocados ou que estão à margem do que socialmente se denomina de normal ou adequado, como se verifica nos romances: *O olhar* (1974), *Stella Manhattan* (1985), *Uma história de família* (1992) e *Keith Jarret no blue note* (1996)

Afirma ainda o crítico (2002, p.41) que a questão das minorias evolui como temática na ficção brasileira a partir dessa mudança de perspectiva: “A prosa que envolve a questão das minorias com vigência histórica se apresenta sob a forma de texto memorialista, aparentando-se portanto ao texto modernista, mas dele guardando distância, pois a perspectiva histórica é outra” (SANTIAGO, 2002, p.41)

No caso do 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 narrativa sobre uma família recém-chegada à cidade mineira de Pains, a qual para se inserir na comunidade onde 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 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. Mas, ironicamente, tio Mário sobrevive a duas tentativas de assassinato, às privações e ao esquecimento, chegando a participar do enterro de quase todos os membros da família.

Deste modo, a família, tal como se desvela no romance, constitui-se o maior espaço da exclusão, posto que reforça os preconceitos sociais relacionados ao estigma da loucura. Neste sentido, a família também é retratada como um lugar totalmente inseguro, tenebroso, tendo em vista a completa falta de compreensão ou afeto a que estão submetidos seus membros. São indivíduos marcados por estigmas ou sentimentos perversos e mesquinhos que se revelam, por um lado, sua condição humana; por outro, expõem a desagregação familiar. A inadequação destes personagens ao meio social nos dão pistas de como essas relações são constituídas.

Essa desconstrução da imagem tradicional de família causa uma espécie de desconforto, de conflito interno e estarecimento do leitor, pois desconstitui a imagem do ambiente familiar como um lugar que simboliza a segurança, a proteção, a compreensão, a identidade e, sobretudo, o afeto que se espera de uma narrativa familiar.

O romance se constrói sobre uma metáfora que contrapõe as ideias de vida e morte em torno do significado da família, que pode ser compreendida nesse romance como um organismo vivo, no qual cada um de seus membros desempenha um papel de mascaramento social, exceto tio Mário, que não tem sua identidade ligada à família, tampouco ao espaço físico que habita; ele transita entre os espaços físicos da pensão sem encontrar um lugar de acolhimento no corpo familiar. Por ser um personagem que se desvia da falsa conduta dos demais, é banido da sociedade e como um “membro” inútil é extirpado do “corpo” familiar sem ao menos ter consciência disso. Ele experimenta a morte abstrata ao ser excluído da família e da vida social, porém, igualmente pela mesma causa - a loucura- ele se mantém de certo modo protegido de um sofrimento maior: a consciência do que queriam aqueles que o deveriam proteger.

A família também morre abstratamente, porque não consegue manter seus papéis sociais em funcionamento, sem poder contar com a colaboração daquele que, por sua incapacidade, não encena qualquer papel, tampouco sabe qual direção seguir, como já sugerido pela epígrafe do livro: “Cada louco é guiado por um cadáver”.

Vemos aqui um diálogo com outra história de família, na qual o corpo familiar também é metaforizado para simbolizar a expulsão de um dos seus membros: *Stella Manhattan*. Eduardo, homossexual e estéril, constitui-se a mácula da família ortodoxa, que assim como tio Mário, constitui-se uma ameaça à identidade familiar e à sua ideologia. Se em *Uma história de Família*, a relação metafórica do corpo familiar é apenas sugerida em torno

das ideias de vida/morte, verdade/mentira, em *Stella Manhattan* ela é exposta sem rodeios pelo próprio narrador: “me arrancaram da vida deles como se fosse uma casca de ferida.” (SANTIAGO, 1991, p.43).

Como observa Posso:

Eduardo, a “bicha escrota” [...] representa a ameaça de sujeira, do lixo corpóreo, aquilo que é problemáticamente tanto um produto do corpo familiar e oposto a esse corpo quanto um arauto da morte e, portanto, uma ameaça às demandas da família de uma identidade rígida. (POSSO, 2008, p.127).

Nesse sentido, a metáfora do corpo é perfeita, porque a extirpação de Mario é o alijamento da própria família. Quem percebe isso é o narrador, que dá um “lugar” ao tio a partir de sua memória. Ou seja, a memória age como o agente de constituição do indivíduo, já que Mario é representado, pelo narrador, como sujeito de suas ações, mesmo que marcado pelo território da loucura. A recorrência da temática familiar na produção de Santiago revela os recalques da microestrutura familiar burguesa, afastando-se das tradicionais narrativas sobre a família patriarcal. A perspectiva adotada por Santiago não é a de retomar saudosamente as histórias de família ou construir por meio da escrita sua imagem ideal, o enfoque está nas suas mazelas, na desconstrução do espaço familiar, tornando público aquilo que se tenta encobrir.

O estudo da obra do mineiro Silviano Santiago, natural de Formiga, faz parte dos esforços do Grupo de Pesquisa *Minas Gerais: Diálogos* (sediado na Universidade Vale do Rio Verde – associado ao Programa de Mestrado em Letras) que propõe o estudo crítico e teórico, analítico e interpretativo e/ou comparativo de textos e autores que tenham Minas Gerais como “espaço literário”, seja por ser lugar de procedência dos contemplados, seja por ser tematizada em escritos de autores nascidos em outras localidades. Destacando-se pelo empenho particular em “descobrir”, divulgar e valorizar autores da região de Três Corações e do Sul mineiro, promovendo a cultura local.

Para compreender o percurso histórico do texto autobiográfico e suas especificidades quando se considera tradição memorialista na literatura brasileira, discutimos no primeiro capítulo desta dissertação aspectos referentes à literatura contemporânea, procurando situar o escritor Silviano Santiago e sua produção literária. A seguir, procederemos à análise do romance *Uma história de família*, momento em que demonstraremos por meio de uma contextualização histórica a própria condição excludente do personagem tio Mário, revelando

os elementos que levam ao desmonte da família, a relação dos simulacros com o espaço de intimidade familiar e a relação entre espaço e a memória. Por fim, no terceiro capítulo, vamos expor o modo como o estereótipo da loucura é construído no espaço social e familiar, indicando também elementos contextuais que demonstram como se dá a exclusão de tio Mário.

## **1- PEQUENO PANORAMA DA PROSA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

### **1.1-Tradição e ruptura: a reinvenção da literatura brasileira**

Identificar traços da literatura contemporânea no Brasil significa a possibilidade de articular discussões teóricas importantes especialmente para as produções literárias realizadas a partir da década de 1960. É com esse intuito que Resende identifica o traço da presentificação (RESENDE, 2007, p.27) como um dos mais notáveis na literatura contemporânea brasileira. Ele está associado ao imediatismo com o qual as obras atualmente são produzidas, divulgadas, recepcionadas pelo público e pela própria crítica literária. De acordo com a estudiosa, a presentificação se evidencia

por atitudes, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades fazendo se definitivamente donas das suas próprias vozes. (RESENDE, 2007, p.27).

Segundo Resende (2007, p.27-28), em termos mercadológicos, a presentificação pode ser observada na criação de novas editoras por grupos excluídos do circuito tradicional, que se apresenta também como um recurso de visibilidade social, pois é deste modo que o discurso empreendido pelas minorias sociais parece chegar aos ouvidos da sociedade, rompendo o tempo do esquecimento, aquele em que somente os escritores reconhecidos pela Academia tinham o monopólio da produção literária. Pode-se afirmar que esta nova configuração do processo de criação e difusão da cultura está diretamente ligada às transformações políticas vivenciadas pela população brasileira após a democratização do país. A própria descentralização da produção literária, a qual até certo tempo se restringia ao eixo Rio-São Paulo, com algumas publicações no Rio Grande do Sul e em Pernambuco, serve como indicador de um novo momento para a literatura nacional.

Nesse contexto, o uso de novas plataformas de escrita, como blogs, e-books e sites, tem promovido intensos debates na esfera acadêmica acerca da qualidade dos textos que ali são produzidos, especialmente a partir da década de 1990, com o advento da internet no Brasil. Afora a discussão sobre a valorização desse tipo de escrita, Beatriz Resende (2007, p.

27-28) ressalta a importância da continuidade das produções literárias de Rubem Fonseca, Silviano Santiago e Sérgio Sant'Anna, as quais seguiram com propostas inovadoras quanto a seus temas e linguagens, revelando o interesse desses escritores (considerados canônicos) em acompanhar o novo momento histórico.

Schollammer, ao discutir a presentificação, alerta que o escritor contemporâneo é pressionado por uma urgência comum: a de se relacionar com o momento histórico sem, todavia, identificar-se com o tempo presente frente a improvável capacidade de captar a sua especificidade:

A Literatura Contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. (SCHOLLAMMER, 2009, p.10).

De fato, frente a nossa realidade caótica, que provoca percepções cada vez mais fragmentadas sobre o mundo e as pessoas, resta ao escritor contemporâneo usar a literatura como um meio não só de representação da realidade como também de interação com o mundo. Isso pode explicar a preferência de muitos escritores contemporâneos pela escrita de minicontos, tal como observa Resende (2007, p.28-29) nas publicações de Fernando Bonassi, Rodrigo Naves, Ronaldo Cagiano e Marçal Aquino, nas quais o traço da presentificação se torna evidente.

Schollammer (2009, p.14-15) afirma que a utilização de minicontos e o uso de estruturas fragmentárias são indícios do hibridismo vigente entre formas literárias e não-literárias (jornalística, pessoal ou íntima). Isso expressa a urgência em se falar sobre o real, o que faz com que muitos escritores busquem novas formas para reinventar o realismo, optando por representar os problemas culturais e sociais de seu tempo, porém, sem perder de vista o caráter sensível em suas escritas. Para outros escritores<sup>1</sup>, uma escrita mais subjetiva ou pessoal, como as narrativas memorialistas, assinala uma aproximação entre a Literatura e o cotidiano, explorando universos mais sensíveis e íntimos, sem contudo, distanciar-se do contexto sócio-histórico.

---

<sup>1</sup> Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e Joao Anzanello Carrascoza apresentam em sua escrita uma consciência subjetiva, mais autobiográfica ao tratar de temas relacionados à vida cotidiana.



Outro traço da Literatura contemporânea, observado por Schollammer (2009, p.22), é a preferência pelos grandes espaços urbanos, que reflete o significativo aumento da população urbana a partir da década de 1960, quando o Brasil passou a ter 80% de seus habitantes vivendo em áreas urbanas e nas grandes cidades brasileiras. Temáticas como a miséria, a violência e o crime são exploradas e retomadas durante a década de 1970, a partir de nova perspectiva: a de dar voz a grande parcela da população brasileira que era excluída social e economicamente.

Assim, o tempo e o espaço presentes são representações da nova organização do mundo contemporâneo, marcado pela urgência, pela simultaneidade, pela convivência conflituosa de identidades que compartilham o mesmo espaço. Resende (2007, p. 29-30) acrescenta que o sentimento do trágico retorna às narrativas contemporâneas como um impacto do momento imediato, do tempo presente, em oposição clara ao tempo mítico/fantástico utilizado nas epopeias ou narrativas clássicas.

Como desdobramento da relação existente entre o trágico e o traço da presentificação na prosa contemporânea, supõe Resende (2007, p.29-30) que a violência seja o tema mais recorrente nessa literatura, o que denuncia a angústia do homem contemporâneo em se inserir na grande cidade, em um tempo de implicações trágicas, no qual o cotidiano local se encontra em constante conflito com as exigências do mundo globalizado. A cidade nessa perspectiva é lida como um espaço onde os conflitos pessoais invadem a esfera pública e os conflitos públicos convergem para vida privada de maneira tão inevitável quanto onipotente. A estudiosa alerta, porém, que a exploração da temática da violência de forma radical pode perder o efeito do impacto para o leitor, tornando-se apenas uma fonte de entretenimento para os leitores.

Nesse sentido é importante considerar o ponto-de-vista de Schollammer, que reconhece na prosa de Rubem Fonseca, inaugurada com os contos de *Os prisioneiros* (1963), a inovação da narrativa contemporânea brasileira. Segundo ele:

*O brutalismo*<sup>2</sup> caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do

---

2 Termo criado pelo crítico Alfredo Bosi, In: BOSI, Alfredo (org.). *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1974.

“compromisso” literário, Fonseca criou um estilo próprio - enxuto, direto, comunicativo, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial. (SCHOLLAMMER, 2009, p. 27).

A cidade como espaço na prosa de Fonseca, assinala o crítico, aparece agora simbolicamente dividida em duas realidades: a cidade oficial e a cidade suburbana, possibilitando uma nova perspectiva sobre a violência, a qual neste momento se constituía um assunto banal ou de pouca representatividade para a literatura, cujo desafio, naquele momento, era buscar novas imagens para os cenários urbanos. Acreditamos que o diferencial da literatura de Rubem Fonseca, além dos aspectos já elencados por Schollammer, é a forma como seus personagens mais brutais são humanizados, apresentados ao leitor também como indivíduos que necessitam de ajuda, atenção, carinho, ainda que seus atos não se justifiquem pela extrema violência com que são praticados.

De acordo com Candido (1989, p.211-212) é possível verificar não só a aproximação dos escritores contemporâneos com a matéria popular como também um novo perfil do público leitor brasileiro. O uso da primeira pessoa na narrativa como recurso da “nova narrativa” visa confundir a figura do narrador e do personagem, possibilitando assim uma identificação maior entre personagem e leitor. Temáticas como a criminalidade, a superpopulação, a migração para as cidades, sobretudo, a marginalidade econômica e social, exploradas pelas narrativas contemporâneas, fazem parte do próprio contexto vivenciado por ambos (leitores/escritores) no mundo real, permitindo o apagamento das distâncias sociais entre eles.

Silviano Santiago (2002, p.14-15) explica que após os anos de 1960, a prosa contemporânea brasileira tinha duas opções estilísticas: seguir a corrente do realismo fantástico por influência da literatura hispano-americana ou explorar questões não resolvidas pelo realismo social tal qual a prosa regionalista da década de 1930. Assim, no Brasil, mesmo quando se optou por uma literatura fantástica, na qual o jogo de metáforas e símbolos era evidente, prevaleceu o compromisso de crítica social a quaisquer formas de autoritarismo. Prova disso são as obras *A hora dos ruminantes* (1966) e *A máquina extraviada* (1968), do escritor José J. Veiga.

No universo das narrativas memorialistas emerge uma narrativa autobiográfica, a qual, conforme Silviano Santiago afirma, possibilita a revisão “da compreensão histórica pela globalização” (SANTIAGO, 2002, p.37), a exemplo do relato de exilados que retornaram ao

nosso país no final da década de 1970. Sua função principal foi confrontar o discurso oficial e autoritário sobre fatos ocorridos durante o período ditatorial no Brasil, momento em que Silviano aponta como o marco da mudança na literatura autobiográfica brasileira, que seria retomada posteriormente, na década 1990 por ele próprio e por outros autores, mas sob formato estilístico diverso.

No exame do novo realismo urbano proposto a partir da década de 1970, este encontro de novas formas estilísticas levou ao surgimento de uma narrativa autobiográfica voltada para a busca de soluções políticas por meio de relatos de exilados e também proporcionou novas reflexões sobre a própria literatura especialmente quando se discute a autobiografia como gênero e a sua relação com a ficção. Silviano Santiago afirma que:

Essa explicitação do comportamento memorialista ou autobiográfico na prosa não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento como ainda apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que se quer informado pelas novas tendências da reflexão teórica sobre literatura, tendências todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária. (SANTIAGO, 2002, p.35-36).

O memorialismo e a autobiografia relacionam-se diretamente ao conceito de valor da individualidade para as sociedades ocidentais, como observa Lima:

Desde que o ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de viver se desdobrou na impaciência de contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tomou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas. (LIMA, 1986, p.243).

Ao se referir à identidade das obras memorialistas publicadas desde o século XIX, Phillippe Lejeune já alertava para o fato de que:

Os relatos autobiográficos, obviamente, não são escritos apenas para “transmitir a memória” [...]. Eles constituem o espaço em que se elabora, se reproduz e se transforma uma identidade coletiva, *as formas de vida* próprias às classes dominantes. Essa identidade se impõe a todos os que pertencem ou se integram a essas classes e relega as outras a uma espécie de insignificância. (LEJEUNE, 2014, p.152-153, grifos do autor).

Deste modo, a relação entre memorialismo e autobiografia se refaz sob a aparência de um espaço democrático, ou seja, aberto a qualquer indivíduo disposto a contar sua história. Há, porém, certas condições para que este tipo de escrita se efetive para o público e uma

delas, segundo Lejeune (2014, p.153), é que se constitua como ritos básicos das classes dominantes, transmitindo valores que as identifiquem, já que o circuito da comunicação impressa serve às suas ideologias. Assim, podemos compreender que a vida de um indivíduo menos prestigiado socialmente só terá importância no circuito impresso se for possível fazer dela um espaço de valores sociais dominantes, inserindo-a na galeria dos “bem-sucedidos”. O discurso sobre a vivência de grupos minoritários, sua cultura, suas especificidades são relegados à memória do próprio grupo simplesmente porque não estão associados ao êxito social, típico da ideologia compartilhada pelas classes dominantes.

Um outro aspecto se revela quando Lejeune discute a apropriação do discurso das classes dominadas pelo discurso jornalístico ou romanesco durante o século XIX na França: “Seu vivido é *estudado* de cima, de um ponto econômico e político, em pesquisas que, naquela época, não passavam pelo relato de vida” (LEJEUNE, 2014, p.154, grifo do autor). Essa constatação pode indicar uma característica nos romances autobiográficos publicados na contemporaneidade, pois as experiências de escrita sobre fatos ligados ao vivido por grupos de menor prestígio social, além de poucas, estão sempre mediadas por outros discursos ou interlocutores, o que até certo ponto mantém essas narrativas em um ciclo de desconfianças quanto à perspectiva de mobilizar uma consciência a favor do outro, marginalizado e oprimido entre a luta de classes.

Por outro lado, além dos gêneros biográficos, jornalístico e autoajuda, ressurgem, na década de 1990, a literatura testemunhal, definida por Schollhammer (2009, p.58), como a “escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário — criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos e ex-presos, ou por pessoas que desenvolveram trabalhos nos grandes presídios e instituições do país”. Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira, Bruno Zeni, Marçal Aquino, Marcelino Freire são alguns escritores que conjugam a necessidade de falar sobre a realidade sob um viés menos representativo e mais sensível por meio do envolvimento do leitor com a própria narrativa, empregando técnicas como a reprodução do discurso de excluídos. Se esse aspecto em nada se diferencia das técnicas empregadas pelos realistas da década de 1970, a inovação da geração 00 se revela na tentativa de experimentar novos caminhos para o texto literário, que obviamente não estejam limitados à reprodução da brutalidade humana ao recompor o cenário vivenciado nos espaços urbanos, especialmente, no das grandes cidades.

Ainda segundo Lejeune (2014, p.155), mesmo quando os camponeses e operários franceses assumiram seus próprios relatos de vida por meio do registro escrito, este se restringiu a um discurso por ascensão social, tomando a mesma direção do que se falava sobre as classes dominadas pelo romance ou pelo jornal. Somente a partir da metade do século XIX, com a autobiografia de militantes políticos, pode se verificar no relato da vida operária elementos que exteriorizam modelos, realmente, revolucionários no que tange a sua identidade e à consciência de classe. O valor dessas narrativas ganha relevância para as classes dominantes pela representatividade histórica de seus autores, os quais participaram de acontecimentos importantes na história política, todavia, os canais de difusão dessa escrita ainda eram escassos e o público leitor das classes dominadas, quase inexistente.

Silviano Santiago (2002, p.40) destaca que no Brasil a questão das minorias sociais e suas demandas estão ligadas não só à desconfiança gerada pela apropriação de seus discursos pelo intelectual como também pela constatação de que as diferenças no campo social não podem ser negadas por meio de projetos unificantes. Isso provocaria o massacre da liberdade individual, tão necessária para a autenticidade do indivíduo como ser humano.

Nesse sentido, Santiago (2002, p.41) afirma que a questão das minorias “tem vigência na história (do Ocidente e, em particular, do Brasil) e é atual (reivindicação de direitos e de liberdade por parte de grupos sociais, autenticados pelas reflexões modernas no campo das ciências humanas)” (SANTIAGO, 2002, p.41).

Portanto, a dimensão histórica da luta das minorias no Brasil se revela pelo enfrentamento da visão conservadora de uma sociedade patriarcal, branca, que por muito tempo neutralizou forças contrárias ao seu autoritarismo.

Outras possibilidades estilísticas se revelaram por meio da hibridação entre formas literárias e não-literárias, tais como o romance-reportagem ou o romance-ensaio. O primeiro fortemente influenciado pelo novo jornalismo americano e o segundo perceptível na narrativa de *Em Liberdade* (1981), escrita por Silviano Santiago, a qual remete à relação entre autobiografia, história e romance. Khéde (1987, p.187-188) explica que, nessa obra, o passado é reconstituído por meio de um processo de estilização, ou seja, outro texto (romance *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos) é retomado com o objetivo de acrescentar, sobrepor, desconstruir ideias.

Khéde (1987, p.189) esclarece também que no caso do romance-reportagem, comum às obras de José Louzeiro, o valor documental da escrita ganha um viés ideológico inevitável,

associado à experiência desses escritores em seus trabalhos como jornalistas e apresenta também um caráter memorialista, tendo em vista se tratar do registro de fatos ocorridos no período ditatorial.

O retorno à tradição, neste período, afirma Schollammer (2009, p.29), caracteriza-se pela publicação de obras que tematizam a fundação do nosso país, o desenvolvimento da identidade cultural e a retomada de fatos sobre a história brasileira, entre as quais podemos citar *Tocaia Grande*, de Jorge Amado, e *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, ambas publicadas no ano de 1984. As obras desse período apresentam frequentemente o tom da irreverência ao resgatar a memória nacional por meio de uma historiografia metaficcional, como é o caso do romance *Boca do Inferno* (1989), escrito por Ana Miranda, o qual se vale de um enredo policial complexo para ficcionalizar a vida do escritor barroco Gregório de Matos.

Para Schollammer (2009, p.31), além da hibridação entre elementos das culturas popular e de massa e a literatura, o principal traço da prosa narrativa da década de 1980 é a integração entre literatura e meios audiovisuais (fotografia, vídeos, cinema, música, entre outros), como base de uma reflexão sobre o fenômeno da espetacularização da própria sociedade que sucumbe, de maneira acrítica, aos aparatos midiáticos.

Como explica Dias:

A narrativa contemporânea, de que a ficção de Silviano é exemplo rentável, é atravessado pela influência de elementos midiáticos, por projeções de imagens e descontinuidade, flashes, cortes bruscos, tudo enfim, sob forte influência do cinema, e de outras artes visuais, numa relação que se constitui como responsável pela acentuada fragmentação da narrativa. (DIAS, 2008, p.95).

Imerso nesse contexto do hibridismo está o romance *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago. O protagonista (homossexual), ao ter sua sexualidade rejeitada pelo pai, é expulso de casa e passa a viver em Manhattan em pleno período em que vigorava a Ditadura Militar no Brasil. O personagem sofre um exílio afetivo, perdendo suas referências íntimas, como as que refletem as experiências do seu próprio corpo. O romance traduz esse sentimento do homem contemporâneo à medida que as questões políticas e de identidade sexual do protagonista são mescladas e expostas por meio da justaposição de microdiscursos, todos inconclusivos.

Nas palavras de Karl Posso: ‘Em *Stella Manhattan*, que se modela quase exclusivamente a partir de imagens da cultura de massa, há uma perda de profundidade como

consequência da repetição “derivada de Warhol” da semiótica consumista.’ (POSSO, 2008, p.134).

A hibridação dos discursos torna a narrativa um mosaico das diferenças, revelando a sua própria instabilidade e reversibilidade, sem, no entanto, valorizar um discurso em detrimento de outro.

Beatriz Resende (2007, p.24) reconhece que, apesar do seu caráter de urgência (traço da presentificação) e da existência de manuscritos de computador, como assinalou a coletânea de Nelson de Oliveira, há muitos escritores que privilegiam uma escrita sofisticada, que está hibridada com outras formas de arte, tais como o cinema, as artes plásticas e a música, são os casos de Adriana Lisboa, Rodrigo Naves e Michael Laub. Segundo a autora, muitos outros escritores revelam-se por sua capacidade de inovar, o que os torna parte de um grupo heterogêneo quanto suas formas de expressão, mas que justifica o próprio traço da multiplicidade encontrado na Literatura contemporânea brasileira, a qual vive um de seus períodos mais férteis.

Segundo Resende, o traço da multiplicidade “É a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor”. (RESENDE, 2007, p.18). Certamente, a nova relação estabelecida com o leitor se deve à inserção das plataformas digitais de escrita, as quais contribuíram de maneira extraordinária para a diversificação da própria literatura considerando as convicções que circulam por esses meios, a variedade de temas, tons e debates acerca dessas produções.

Nesse sentido, é válida a reflexão sobre o processo de hibridação cultural discutido por Resende (2007, p.19). Para a estudiosa, a homogeneização de gostos, influenciada pelo domínio da cultura norte-americana no mundo, envolveria não só as relações de consumo como também as práticas culturais e o imaginário, acentuando o conflito entre identidade cultural nacional e as imposições unificadoras. A hibridação cultural surge, pois, como consequência da multiplicidade de bens culturais disponíveis, entre os quais está a própria literatura, que oferece manifestações plurais como uma forma de resistência e liberdade. A realização de novas expressões para significar ou falar sobre a realidade merece uma minuciosa investigação, pois evoca um modo específico de se apropriar dos cenários urbanos e da vida contemporânea.

Afora a polêmica que cerca a existência da geração de escritores da década de 1990, é importante destacar que “os novos realistas” - tomando de empréstimo a expressão usada por

Karl Schollammer quando se refere a alguns escritores contemporâneos - buscam, por outros meios, provocar efeitos da realidade que retratam. Segundo Schollammer (2009, p.54), esse realismo é referencial e não necessariamente representativo à medida que retoma a realidade como objeto estético para uma obra e a torna expressão transformadora da realidade. Ao mesmo tempo, apresenta um caráter engajado, porém, sem um projeto ideológico inscrito explicitamente em um programa político, como podia se observar no realismo tradicional da década de 1930 ou na prosa da década de 1970.

As novas formas do realismo sugerem, segundo o crítico, “um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático.” (SCHOLLAMMER, 2009, p.57). Em outras palavras, a busca por novas experiências estéticas, aliadas a um conteúdo crítico sobre a realidade que denunciam e testemunham, tem como desafio fugir aos estereótipos explorados pela mídia, cuja representação da realidade geralmente se restringe aos apelos da indústria cultural, que objetivam apenas tornar a realidade um objeto de consumo para o seu público utilizando as técnicas do “choque” e do “escândalo”.

De fato, a realidade se transfigura como cena banal e está agora exposta com mais intensidade nas reportagens em tempo real, nos *reality shows*, nos programas de auditórios, nos meios iterativos como a tv, o computador e o rádio, o que, de certo modo, explica a fascinação do público leitor pelas biografias, reportagens históricas, memórias e livros de autoajuda. O escritor contemporâneo, por sua vez, tem o desafio de usar a linguagem literária como uma expressão diferenciadora das demais para provocar um efeito mais afetivo ou sensível, sob pena de se tornar uma mera representação da realidade. E é provavelmente por isso que a literatura contemporânea tenha buscado meios de expressão dos mais variados possíveis, resultando dessa busca traços que ajudam a reconhecê-la, mas não defini-la em sua totalidade.

A retomada de elementos formais e temáticos da década de 1970 e a continuidade de elementos de outros períodos são considerados, portanto, os traços marcantes da prosa da década de 1990, mas há um caráter inovador visível nas produções desse período: a multiplicidade de suas manifestações e a constante reinvenção do tradicional realismo. Ao contrário de perspectivas conservadoras, tais como as apresentadas por Schollammer acima, Resende (2007, p.16) afirma que o traço da “fertilidade” nas recentes produções literárias pode ser evidenciado pelo aumento do público leitor, impulsionado pelo surgimento de novas



editoras, novas livrarias, escritores e especialmente das feiras de livros, como a Festa Internacional de Paraty, onde autores desconhecidos dividem o mesmo espaço com escritores consagrados, lançando também um efeito midiático sobre a figura do autor.

Na visão de Schollammer (2009, p.49-51), embora o mercado editorial brasileiro tenha se modernizado, desde o final dos anos de 1990, há uma crise no mercado de livros, fato que forçou a diminuição do preço e da margem de lucro das editoras, promovendo um tímido crescimento na venda de livros, sobretudo entre os anos de 2005 e 2007. Os autores brasileiros passaram a ter uma significativa presença no volume de livros vendidos, entretanto, o gênero ficção é um dos menos representativos para o público leitor, cuja preferência recai sobre os gêneros didático e religioso.

O posicionamento de ambos os críticos nos leva a importantes considerações. Refletir o itinerário da ficção brasileira, sob o enfoque de novas possibilidades para reinventar a narrativa contemporânea, é um desafio constante para os escritores brasileiros. Portanto, levando em consideração suas diversas funções, toda a multiplicidade de suas formas, quando se pergunta qual a razão de ser das palavras neste mundo imagético e rápido, bem convincentes são as palavras de Silviano Santiago: “Para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial.” (SANTIAGO, 2002, p.52).

## **1.2- A autobiografia na produção de Silviano Santiago**

Segundo Luciane de Azevedo, a autobiografia tornou híbridas as fronteiras entre o real e o fictício se valendo da estratégia de colocar o autor como uma instância performática da escrita, na qual a imagem de si mesmo é diluída ou transformada no outro. Se para alguns teóricos como Gerard Genette essa estratégia para figurar o autor na ficção é tão antiga quanto básica, para a estudiosa representa um importante marco com o qual se pode pensar a autoficção:

Para rebater a negatividade de Genette, diríamos que o que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído. (AZEVEDO, 2008, p.37).

Silviano Santiago reconhece essa característica como uma especificidade presente na sua própria produção ficcional, segundo o qual afirma:

Os dados autobiográficos percorrem todos os meus escritos, e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos, e eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam, e os da existência, que me conformam. [...] já o discurso propriamente confessional está ausente de meus escritos. Nestes, não está em jogo a expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos. (SANTIAGO, 2008, p. 173).

A preocupação de Silviano Santiago com o termo confessional se explica pela cultura de desprezo dada às produções autobiográficas pela academia e pela crítica literária, que por muito tempo associaram esse tipo de texto a meras expressões de confissões íntimas ou simploriamente ligadas a experiências pessoais, e por isso mesmo, uma escrita sem qualidades estéticas que elevassem o suposto gênero a uma categoria artística digna de interesse.

Atualmente, com as inovações que se processaram no campo da escrita autobiográfica e com as discussões em torno das estratégias empregadas neste tipo de narrativa, a autoficção parece se constituir um termo mais apropriado para as autobiografias que utilizam elementos do campo ficcional para sua construção, a exemplo da produção literária de Silviano Santiago.

Santiago (2002, p.35-37) chama atenção para os problemas metodológicos e críticos que se apresentam ao se discutir sobre esse tipo de escrita. São narrativas que colocam em xeque os tradicionais critérios estabelecidos pela crítica literária quando, por exemplo, considera-se o romance como rubrica do fingimento. E como tais não podem ser vistas somente como produto de uma cultura narcisista, segundo defende a corrente neoconservadora da crítica brasileira. Para o crítico, o texto autobiográfico desencadeia uma série de questões teóricas que de outro modo não poderiam ser melhor expostas. Questões que se referem à globalização, à opressão do indivíduo no contexto sócio-político são inseridas na ficção por meio de um discurso híbrido, no qual coexistem a realidade como experiência vivida pelo autor e a representação ficcional dos fatos.

Embora, o pacto autobiográfico, sugerido por Lejeune, possa ser um critério definidor ou diferenciador entre a autobiografia e os gêneros fronteirios, entendemos que a relação do texto com a vida do autor importa menos que o modo como a narrativa se constrói. Para os

leitores, inicialmente levados por um horizonte de expectativas, que coincide com o pacto de verdade mencionado por Lejeune (2014, p.85), o texto autobiográfico expressaria toda verdade que envolve a imagem real do autor neste tipo de escrita, no entanto, como explica Luciene de Azevedo: “A estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial, um entre-lugar indecidível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor” (AZEVEDO, 2008, p.38).

No romance *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, Miranda (2008, p.100) explica que a experiência de leitura é dramatizada por um narrador, o qual distanciado da ação que narra, aproxima-se do leitor como a realizar um pacto de leitura. Pacto que não se efetiva no transcorrer dela, quando o leitor se dá conta de que é um falso diário, um pastiche da obra de Graciliano Ramos, contrariando o estatuto de veracidade que pudesse ter o discurso autobiográfico.

Deste modo, torna-se impossível, usando o crivo da veracidade, separar ou identificar o lugar do autor neste tipo de texto, pois o seu estatuto autorreferencial coexiste com um ou mais interlocutores de si mesmo, cujo desdobramento se dá pela assunção de outras vozes (polifonia) que se inter cruzam e se confundem com o próprio autor, gerando assim uma mudança no horizonte de expectativa do leitor, tal como observamos na autoficção *Uma história de família*. Afirma Silviano Santiago: “Quanto mais polissêmica for sua literatura, mais rica ela é. Se o seu livro tem uma só leitura, ela não vale absolutamente nada.” (SANTIAGO, 2014, p.110).

Essa concepção de escrita literária defendida pelo escritor Silviano Santiago reflete a configuração atual da autoficção/romance autobiográfico na literatura contemporânea, mais voltada para a intervenção do leitor. Ele deve construir o sentido do que lê mobilizando as possibilidades interpretativas do jogo textual, no qual os binômios da verdade e da mentira, do autor e o outro, da ficção e realidade estão imersos em uma complexa cadeia.

Podemos afirmar que o duplo caráter da escrita de Santiago está alicerçado nesse contínuo jogo de deslocamentos entre elementos que simultaneamente constituem vida e experiência artística. Ao mesmo tempo em que as reminiscências são retomadas por meio da memória, esta exerce um papel de urdidura espacial. Como explica Miranda (2008, p.99-100), não simplesmente para retomar o passado que explique a ação narrada mas também como meio de unir diferentes temporalidades e textos, podendo inclusive se projetar na imaginação daquilo que poderia ter acontecido.

A remissão incessante a outros textos e a outras temporalidades possibilita ao leitor, como em um processo de releitura, depurar/assimilar questões em novos contextos em que a escrita se refaz. Essa tomada de perspectiva de leitura ou releitura, como sugere Miranda: “Devolve-lhe, então, seu corpo/*corpus* de leitor, sob a forma de um descompasso ou embate que engendra a experiência de leitura como experiência de vida” (MIRANDA, 2008, p.102).

O embate ao qual se refere Miranda vai além das fronteiras literárias, perpassa valores sociais, políticos, filosóficos, quase sempre ancorados na ideia de alteridade e da cultura globalizada. Essa articulação geralmente é feita por meio da hibridação de gêneros como a ficção e o ensaio, os quais se apresentam como vias para a discussão de várias problemáticas, inclusive no que se refere ao fazer literário. Ambos partem da autorreflexão para a desconstrução do texto enquanto discurso hegemônico:

Fazer literatura é então fazer arte, no duplo sentido da expressão: uma forma compartilhada de redimensionamento da heterogeneidade própria às práticas sociais, políticas e culturais; uma abertura de caminhos para a desestabilização de identificações confortadoras. (MIRANDA, 2008, p.104).

Por consequência, o sentido buscado no texto de Santiago não pode ser apreendido pela análise de categorias imutáveis. Há um diálogo incessante entre sujeito e texto, que ora retoma a tradição, ora rompe com ela, explorando formas de interlocução diferentes em uma cadeia de múltiplas significações. Como observa Miranda:

A estrutura do paradoxo - ou dobradiça - permite o trânsito do sujeito através das mais distintas formas de enunciação, em busca de “ritmo anônimo e exterior”, como propõe em *Stella Manhattan*, para seu corpo e o corpo do texto. (MIRANDA, 2008, p.104).

Hoisel (2008, p.144) observa que não há fronteiras demarcadas entre o ficcional e o crítico no projeto literário de Santiago. Questões teóricas e críticas estão presentes na sua escrita ficcional em um constante diálogo com seus ensaios, nos quais se observam traços da ficção. Os textos se entrecruzam, organizam-se a partir de um processo de apropriação e reapropriação do já dito, dessa forma, novas significações emergem em contextos discursivos diversos.

Para Hoisel (2008, p.147), as migrações são temas recorrentes na obra de Silviano e são retomadas por meio de signos diversos, tais como as migrações culturais, discursivas, geográficas e metafóricas. O olhar lançado sobre o outro, a narrativa da viagem, da mudança

do comportamento são matérias de interesse para o escritor, que “migrou” entre diversas instituições e países durante sua prática acadêmica.

No tocante à questão das migrações discursivas, a crítica destaca o termo transmigrações como um traço marcante nos textos de Santiago. Transmigrar, na acepção usada por Hoisel, significa: “Repartir corpo e voz com o *outro* [...] É assumir, temporariamente, um outro corpo, um outro rosto, uma outra voz, uma outra escrita.” (HOISEL, 2008, p.154, grifo da autora).

Em outras palavras, transmutar é o exercício ficcional do escritor em adotar uma nova identidade no corpo textual. Inventar-se louco, homossexual, mulher, estrangeiro, invocar outras subjetividades que sejam capazes de se deslocar no campo metafórico e geográfico. É por meio de tal deslocamento que o caráter autobiográfico dos textos de Santiago se desprende do tom puramente confessional, tornando a identidade autoral não explicitamente marcada, uma vez que a autenticidade da autoria é sempre transgredida pelos procedimentos narrativos escolhidos pelo escritor.

Segundo Hoisel (2008, p.158), a mentira é um estatuto legitimado pela escrita de Santiago enquanto possibilidade de se chegar à verdade. Apresenta-se de forma paradoxal, inscrita no texto ficcional com elementos que remetem a outros gêneros como as memórias, os diários íntimos e as autobiografias. Por essa via as transmutações se realizam, tornando tênue a fronteira entre a verdade e a mentira, como se pode constatar em o *Falso mentiroso*, *Em liberdade e Uma história de família*.

Em o *Falso mentiroso*, a mentira como criação artística se radicaliza, a começar pelo subtítulo (memórias), que induz o leitor a pensar que se trata de um texto autobiográfico legítimo, no qual o narrador de forma linear e inequívoca refaz o percurso de sua própria vida. Logo no primeiro capítulo do livro, o leitor dá-se conta dessa impossibilidade, pois até mesmo a origem do narrador-personagem é imprecisa. Há diversas versões para o nascimento de Samuel Carneiro, o filho (falso descendente do pai). A paternidade é problematizada em meio às versões que tentam explicar a genealogia familiar, porém como alerta o narrador: “Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade.” (SANTIAGO, 2004, p.7).

A discussão entre a verdade e a mentira se desdobra também na crítica sobre o fazer literário, delineada a partir do narrador, que reconhece na cópia uma maneira ética de realizar o ofício de pintor:

A cópia é platônica. Reino do belo, do bem, e do bom. A cópia substitui o feio, o mal e o mau. Substitui o que é original e que, ao nascermos, nos é dado de presente pelo sêmen que fecunda o óvulo. Pelos deuses, melhor dito. Aqui, na realidade, as coisas são o que podem ser. Lá, na representação, as coisas são o que devem ser. Principal lição da pantomima. Devidamente revista pelos ensinamentos de Donata. (SANTIAGO, 2004, p.143).

Nitidamente se problematiza aqui a noção da arte, em especial da literatura, como representação falsa, simulada da realidade. A concepção platônica da arte, como explica Hoisel (2008, p.161), desvaloriza a literatura e a pintura como expressões autênticas do conhecimento humano, sendo por isso, desconsideradas para a formação do cidadão. Ao elevar o estatuto da mentira como uma estratégia astuciosa para se dizer a verdade, Santiago desestabiliza, não só a concepção platônica sobre a literatura, como também a crítica tradicional que considera o fingimento o principal traço distintivo entre romance e autobiografia.

### **1.3- Memorialismo e ficção: relações com a persona do autor**

O entendimento de que nossa essência se delinea pela assunção de papéis traz consigo a ideia de que estamos condicionados, ainda que de modo inconsciente, a desempenhá-los sem recusas. Frente a esse caráter impositivo, a questão da alteridade surge como um critério de escolha do papel a ser desempenhado. Não é, porém, o único aspecto a ser observado:

Fixo ou móvel, é próprio contudo do desempenho de um papel que, por ele, seu agente antes sonha que percebe o mundo. Porque não é um instrumento diretamente reflexivo, porque, ao invés, tende a convencer seu agente que ele é seu desempenho, o papel seleciona o mundo como fantasia” (LIMA, 1991, p.48-49, grifo do autor).

E selecionar o mundo como fantasia é ter uma visão parcial do que ele representa para si mesmo, inclusive, para os outros. Mesmo quando um indivíduo desempenha vários papéis, sua visão de mundo está restrita ao campo da fantasia, o que, a nosso ver, acentua suas contradições e torna imaginária a imagem que se tem de si mesmo. Para Luís Costa Lima, a relação entre agente e persona é indissociável, porque o estatuto da verdade sempre dependerá de quem a designa. Nesse sentido, aponta a reflexão como o único instrumento possível para o distanciamento crítico da persona:

A reflexão, propiciadora de uma margem de resgate do sonhar o mundo, pode ser de caráter abstrato ou sensível. Destes, pode se dizer que, em comum, são formas oblíquas quanto à “visão” direta da persona. À medida que esta se habitua a constatar o mundo pelo exercício de um papel, apropria-se de um ângulo de visão; concede-se uma janela; nela se debruçar, pela frequência do hábito, torna-se confortável, mesmo que o costume seja de uma autoimagem desagradável. (LIMA, 1991, 50).

Lima (1991, p.50) ressalta que a reflexão abstrata se diferencia da reflexão sensível pela adoção de um conceito de verdade. Se tal conceito não abrange a totalidade das coisas, das pessoas ou eventos observados, serve, por outro lado, para desenvolver uma consciência crítica do sujeito em lugar do hábito que apenas ratifica a imagem de si mesmo. A reflexão sensível está no lado oposto. Não busca a verdade, mas tão somente usar os elementos de uma realidade objetiva para organizar o discurso ficcional. Trata-se de um correlato, para o qual importa as representações da experiência humana e não o seu julgamento.

A obra ficcional exige o distanciamento do agente (autor) da sua visão enquanto persona. Sob esse aspecto, o estudioso aponta algumas diferenças entre memorialismo e ficção:

Produto direto e imediato da ótica da persona, o memorialismo é uma ficção naturalizada, uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro da verdade [...] Nesse sentido, as memórias explícitas/implícitas de um autor são preciosas para o exame da sua recepção: elas preparam o retrato que o autor promove para adoção do público. (LIMA, 1991, p.53).

A ficção para Lima (1991, p.53-55) apresenta um discurso que se desnuda de sua própria ficcionalidade. Em outras palavras, a ficção apaga/controla os traços do seu deslocamento no horizonte de sua produção. Adverte o crítico que o estudo analítico de uma obra memorialista, por sua vez, não deve se pautar pelo exame da vida do autor ou do período compreendido no seu testemunho. Ao invés disso, sugere perceber como se dá distanciamento da persona do autor na escrita memorialista. Para tanto, observa que a inserção do discurso ensaístico nesse tipo de texto possibilita o afastamento do memorialista de si mesmo tanto mais quanto for a distância entre o narrador e o tempo recuperado por meio da memória.

Não por acaso, encontramos em toda a produção de Silviano Santiago um intercâmbio constante entre a ficção, as memórias e o ensaio por meio da hibridação desses gêneros. Em *Uma história de família*, o discurso ensaístico é inserido na narrativa por meio de uma carta, desdobrando-se em várias temáticas, com as quais se pode perceber claramente a intenção de

problematizar questões que se aproximam dos conflitos humanos dramatizados no espaço familiar.

Em tom de conversa, temas como a bondade, a culpa, a vergonha, a verdade, a beleza e a inteligência são confrontados por uma ótica reflexiva. Ao dar voz ao personagem Marcelo, o narrador assume o mesmo papel do leitor: refletir sensivelmente sobre as relações humanas tomando como ponto de partida ou chegada o próprio drama de tio Mário. Há um deslocamento da posição de narrador para o lugar da testemunha, um distanciamento discursivo que permite paradoxalmente, a retomada de suas memórias infantis como meio de confrontar a realidade revelada pela carta.

O distanciamento do narrador não se dá apenas no plano discursivo, efetiva-se também no plano temporal. O velho narrador recorre às memórias de criança como forma de organizar o caos instaurado, neste caso, pela revelação de segredos familiares, cuja fonte é a memória de outro indivíduo. Notamos assim, a existência de discursos que se justapõem, porém com o mesmo senso de desordenação da memória reconstruída. A memória está engendrada no discurso ficcional assim como a mentira possa estar presente nas memórias, é neste jogo de buscas e significações que narrador e leitor interagem.

#### **1.4- O narrador pós-moderno**

No ensaio “O narrador”, Walter Benjamim afirma que a arte de narrar está prestes a desaparecer em virtude da falta de experiências comunicáveis. Processo que teve origem após a primeira guerra mundial, quando ao retornar das frentes de batalha, os soldados silenciaram suas experiências.

Para Benjamim, todos os narradores recorreram às narrativas orais. Deste modo, identificam-se historicamente dois grupos fundamentais de narradores anônimos: os viajantes (marinheiro comerciante) e os camponeses sedentários. O primeiro grupo enriquecia suas experiências por meio das viagens, enquanto o camponês transmitia suas histórias e tradições do lugar que habitava. A interpenetração entre esses grupos está ligada ao funcionamento do sistema corporativo durante a idade média, quando o saber dos migrantes era associado ao saberes do camponês sobre o passado.

Destaca o crítico que a dimensão utilitária da narrativa está na possibilidade de transmitir ensinamento ou aconselhamentos, o narrador é “O homem que sabe dá conselhos.”



(BENJAMIM, 1994, p.200). Na visão de Benjamim, somente o sábio poderá transmitir conselhos. Por não satisfazer essa condição essencial, as narrativas tendem a se afastar gradualmente do discurso oral, gerando assim uma lacuna que deu lugar primeiramente ao romance no início do período moderno e depois aos textos informativos.

Segundo Benjamim (1994, p.5), ao contrário das narrativas tradicionais como a epopeia, o romance é de tradição escrita, surge com o livro e se dissemina com a criação da imprensa. Esse aspecto nos leva a compreender as diferenças entre esses gêneros a partir do papel do narrador e da matéria narrada. Enquanto o narrador tradicional busca como matéria para sua narrativa a experiência e a transmite para os ouvintes; o romancista é um sujeito segregado desse processo de interação. A experiência dá lugar à descrição da vida humana, muitas vezes, distanciada da realidade do leitor.

O segundo fato que contribuiu para o declínio da narrativa foi a informação, os textos midiáticos. Benjamim (1994, p.6-7) observa que sua disseminação nos tira a riqueza das experiências, pois os fatos informados já encerram em si mesmos todas as explicações para os acontecimentos. O leitor não tem liberdade para interpretá-los, pois sua veiculação tem como objetivo apenas a informação em detrimento de qualquer outra utilidade da narrativa. Após ser lida, a informação perde o valor, torna-se descartável, o que afasta ainda mais seus propósitos da narrativa tradicional.

A verdadeira narrativa para Benjamim (1994, p.6-9) conserva-se no tempo pela arte de recontar histórias, e por isso tem uma amplitude maior que a informação. Pode ter como matéria o miraculoso ou o extraordinário e deixar a leitura aberta a várias interpretações possíveis. Ela guarda uma relação com a memória e será mais facilmente assimilada se o narrador agir com naturalidade, deixando de lado as sutilezas psicológicas. Nesse sentido, afirma que o dom de contar histórias pode ser comparado a uma forma artesanal de comunicação, na qual o narrador exerce um papel fundamental para sua continuidade. Seu interesse não está limitado a transformar a matéria narrada em informação: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIM, 1994, p.9)

No ensaio *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago questiona o estatuto do narrador a partir da discussão sobre a autenticidade da experiência na narrativa: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?” (SANTIAGO, 1992, p.44)

A indagação nos leva a pensar não só no papel do narrador, já discutido por Benjamim, como também a refletir sobre a experiência. O que a torna autêntica em uma narrativa? Como ela pode ser entendida nesse percurso histórico da narrativa tradicional até o romance e à informação? De acordo com Silviano Santiago, o narrador pós-moderno:

É aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p.45).

Essa concepção rechaça a noção do narrador clássico defendida por Benjamim. O narrador aqui busca informação, lança o olhar sobre o outro, extrai do que vê a matéria narrativa. Para Santiago, essa nova postura do narrador também encontra respaldo na sabedoria, porém na substância viva do outro e não de si mesmo. A autenticidade da experiência decorre, neste caso, da verossimilhança, pois o narrador é um ficcionista. Santiago entende que o estatuto do narrador passou por uma transformação, e que esse fato não nos desautoriza a ver o narrador clássico com admiração nem a desconsiderar a importância do narrador romanesco e do narrador pós-moderno.

O olhar sobre o outro indiretamente é o olhar sobre si mesmo, especialmente quando o outro, por alguma razão, tem seu discurso silenciado, obstruído. É nesse contexto que Santiago elucida a principal questão, a nosso ver, sobre a visão do narrador pós-moderno. Sua proposta de narrar a experiência do outro é a estratégia de colocar o narrador no mesmo plano de identificação com o leitor. Assim, leitor e narrador parecem observar juntos a mesma cena. Diante da pobreza de experiência de ambos, sobressai-se a experiência do personagem da ficção, a qual pode ser incorporada de algum modo à vida de quem observa.

A polifonia se constitui um importante elemento para compreender como se dá o desdobramento do discurso autobiográfico em ficção na narrativa de *Uma história de família*. A estratégia de dar voz ao outro para tentar compreender os motivos da exclusão de tio Mário do espaço familiar se aproxima das ideias de Roland Barthes sobre a relação do sujeito com o texto autobiográfico. Para ele, o discurso de si mesmo é sempre atravessado pelo discurso do outro, gerando a alteridade do texto:

Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance ou antes, por muitos. Pois o imaginário, matéria decisiva do romance [...] é

acionado por muitas máscaras (*personae*) e escalonado segundo a profundidade da cena (e no entanto não há ninguém atrás). O livro não escolhe, ele funciona por alternância, ele segue por descargas do imaginário simples e de acessos críticos, mas tais acessos não são senão efeitos de ressonância: não mais imaginário puro do que a crítica de (si) (BARTHES, 1977, p.142).

Duque-Estrada observa que a função do narrador barthesiano não se equipara ao narrador ficcional (de criar seus objetos) nem é a mesma do narrador autobiográfico que registra os fatos vividos na sua escrita, motivos pelos quais a tradicional classificação dos gêneros se mostra insuficiente para situá-lo.

Na narrativa de *Uma história de família*, o discurso do outro se refaz a partir da reprodução do discurso do farmacêutico Onofre: “A mulher do seu Onofre repete as palavras que lhe foram ditas à noite pelo marido. O Dr. Marcelo repete as palavras que lhe foram ditas pela sua paciente no leito de morte. Eu repito as palavras que o Dr. Marcelo me escreve na carta” (SANTIAGO, 1992, p.97).

Por essa razão, a utilização da carta, antigo recurso do melodrama para revelar a verdade dos fatos, aparece na narrativa como uma possibilidade parcial de desvendar o passado que o narrador investiga, haja vista que a partir dela várias outras reflexões são realizadas aparentemente sem conexão com o assunto central da narrativa, restando em uma escrita sem caráter conclusivo ou que caiba em uma só interpretação. Nesse sentido, Carvalho reitera:

A narrativa é o suceder dessa alternância conflitiva: a crença no testemunho – onde se incluem depoimentos do farmacêutico Onofre, o amante da avó, ao narrador – é o distanciamento operado pelo grafema interpretativo – os vários segmentos da carta do médico ao narrador. (CARVALHO, 2002, p.40).

Essas possibilidades interpretativas estão ligadas especialmente à inserção de metáforas pelo emissor da carta e também pela própria leitura que o narrador tenta fazer delas ao incluir seus comentários. Deste modo, a linguagem se desloca entre o estatuto fluido da memória do narrador e no discurso do Dr. Marcelo, alternando os fatos na linha da imaginação e da realidade recuperada pela memória.

Acrescentamos que o testemunho da mulher do farmacêutico guarda relação com a ideia de autoridade narrativa explicitada por Walter Benjamin em “O narrador”, quando afirma: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.” (BENJAMIM, 1994, p.208).

É no leito de morte que a mulher confessa ao Dr. Marcelo os detalhes do assassinato do pai de Mário, planejado pelo farmacêutico e a matrona. O médico, por sua vez, dá legitimidade ao testemunho da paciente, inserindo-o na carta endereçada ao narrador e justificando sua decisão pelo fato de crer que “as palavras de uma paciente moribunda nunca mentem.” (SANTIAGO, 1992, p.79).

O diálogo crítico entre Santiago e Benjamim transparece nas palavras descrentes do narrador, que questiona a afirmação de Marcelo a partir da articulação de várias hipóteses para explicar o testemunho da mulher:

Penso, tio Mário, na mente conturbada e certamente desvairada daquele corpo sempre confinado a quatro paredes e que então definhava dia a dia, penso naquela mente que ao mesmo tempo era também, pouco a pouco, invadida e conquistada, dominada pela lábria e os cuidados espirituais do Dr. Marcelo [...] Interpreto a imaginação doentia da doente trabalhando desvairada com a ausência do marido ao seu lado e a presença amorosa dele no escritório da pensão enquanto a morte fazia das suas vísceras campo de batalha [...] computo tudo isso, como ao todo as intrigas de praxe entre farmacêutico e médico, entre ateu e espírita, e me pergunto se as palavras de um moribundo nunca mentem. (SANTIAGO, 1992, p.79-80).

Tomando como parâmetro para sua análise os contos de Edilberto Coutinho, Santiago afirma que a incomunicabilidade da experiência é inerente à ficção. Narrador e personagem não comunicam suas experiências, mas se relacionam por meio da narrativa, da linguagem que expressa o olhar mudo, o olhar sobre o outro. E se tal como no conto *Azeitona e vinho*, de Edilberto, a ação recaí sobre um jovem inexperiente, que não tem voz, é bem mais coerente que o narrador seja uma terceira pessoa, aquele que só observa a ação. A narrativa é útil no sentido de romper o silêncio de quem observa, daquele que apesar de mais experiente, está deslocado do tempo atual, e por isso se torna incapaz de agir como um bom conselheiro: “Em virtude da *incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes*, percebe-se como se tornou impossível dar continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade [...] As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar.” (SANTIAGO, 1992, p.54, grifo do autor).

Ao contrário do que possa parecer, a afirmação do crítico não sugere que exista um novo tipo de ação, na verdade, como esclarece Santiago (1992, p.55), o que muda é a perspectiva, o modo de encarar a ação que se apresenta encarnada pelo menos experiente. Os conflitos continuam a existir, sejam no plano narrativo entre narrador e personagem, sejam na vida real.

Cabe aqui também entendermos que a ideia de experiência na literatura contemporânea não está mais associada a um sentido fixo, ou ao conhecimento. Como explica Garramuño:

Se a nova noção de experiência que estes romances desenham não pode mais ser entendida em relação ao conhecimento ou a verdade, de igual maneira o sujeito que as sustenta não pode ser pensado como o sujeito do conhecimento. Trata-se, em seu lugar, de um sujeito sofrido e gozoso, transbordante de libido e de humores. (GARRAMUNO, 2008, p.61).

Para uma sociedade em constante transformação, a experiência é o ponto mais mutável da existência humana. É o lugar onde coexistem os paradoxos sem os horizontes da lucidez, da certeza e das soluções práticas. As diferenças culturais, religiosas, políticas e sociais estão sempre no contraponto de uma experiência que se possa dizer exemplar, tudo está posto em perspectiva. O olhar do outro também nos alcança e nos enlaça.

Walter Benjamin (1994, p.9-10) observa que a lógica produtivista do trabalho industrial transferiu para o homem o senso do imediatismo, fato que também se estendeu às narrativas com o surgimento da “*short story*”. A ideia da morte, por exemplo, passou a ser abolida dos espaços privados pela consciência coletiva, fato que pode estar ligado aos novos hábitos da burguesia. Antes a morte era investida de um caráter exemplar, momento no qual se convertia em espetáculo público. É exatamente no momento da morte que a sabedoria e o saber humanos se expandem por meio dos gestos, palavras e expressões que transmitem aqueles prestes a morrer. É nessa autoridade que se encontra a origem da narrativa.

Santiago, ao discutir sobre o narrador pós-moderno, assinala justamente o contrário:

O olhar pós-moderno (em nada camuflado, apenas enigmático) olha nos olhos o sol. Volta-se para a luz, o prazer, a alegria, o riso, e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisíaco. O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao espetáculo da morte ontem. Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada em sua totalidade mortal, porque ela se abre no agora em mil possibilidades. (SANTIAGO, 1992, p.58).

A sociedade do espetáculo é a mesma que o narrador pós-moderno observa e dramatiza. A experiência, ao invés de ser comunicada diretamente, passa a ser problematizada como uma ação que é apenas representada. Por esse raciocínio, podemos reconhecer no narrador pós-moderno a figura do homem contemporâneo, sua atitude passiva e imbuída de

prazer, o espectador que é seduzido pelo que testemunha, mas não interrompe a cena a qual assiste.

De qualquer modo, é necessário que se reconheça a diferença entre a visão expressa pelo narrador pós-moderno e a visão do narrador memorialista na literatura brasileira para que se compreenda a configuração das narrativas autobiográficas contemporâneas. Silviano Santiago (2002, p.55-56), ao discutir sobre o papel do narrador, faz uma importante distinção entre o narrador pós-moderno e o memorialista, situando o romance de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro*, como um referencial memorialista. Segundo o crítico, prevalece neste a postura do narrador como o sábio que oferece um bom conselho, o que nos faz pensar no caráter histórico que permeia a narrativa memorialista, em virtude da visão que o passado adquire sobre presente por uma aparente continuidade do discurso daquele. Já o narrador pós-moderno, como visto, abstêm-se de agir como “o mais experiente” (SANTIAGO, 2002, p.55), delegando ao outro a responsabilidade da ação observada.

Para Santiago (2002, p.55-56), a narrativa memorialista se aproxima da prosa modernista, pois traz consigo uma visão que procura situar o passado no presente como se houvesse uma continuidade geracional, herdada a partir da fala do mais experiente. Na literatura pós-moderna, além da pobreza de experiência comunicável, há também a pobreza da palavra escrita. Deste modo o foco do narrador pós-moderno<sup>3</sup> nas narrativas autobiográficas está centrado no outro e não nele mesmo. É o contrário da experiência do narrador tradicional, que utilizava suas vivências como uma espécie de lição a ser assimilada pelos mais jovens, como um modelo moralmente admirável, capaz de evitar equívocos de vida, consolidando a figura do narrador como um sábio ou alguém que transmite ensinamentos de vida.

---

3 Para Silviano Santiago o termo pós-moderno nesse contexto se refere ao narrador contemporâneo em oposição ao narrador de textos de tradição memorialista. A partir da década de 1970, quando os textos autobiográficos de ex-exilados políticos começam a ser produzidos, essa oposição torna-se mais nítida e importante para entender algumas especificidades do texto autobiográfico, que na observação de Santiago surgem com temáticas, propósitos e narrador(es) bem distintos daqueles de cunho puramente memorialista produzidos durante o modernismo brasileiro.

## 2- SÍMBOLOS E REPRESENTAÇÕES DA IDEOLOGIA FAMILIAR

### 2.1- Os espaços físicos e simbólicos da família

Pode-se afirmar que o caráter revelador de *Uma história de família* é dado exatamente pela reconstrução da memória de criança do narrador. Ela rompe com a visão racionalista dos adultos, 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, o Estado exerce o domínio sobre os cidadãos por meio dos Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) e dos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE). Os primeiros usam da violência para evitar atos de revolta no meio social, enquanto os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) são responsáveis por criar “uma relação imaginária dos indivíduos e suas reais condições de existência”. (ALTHUSSER, 1985, p.43-44).

Althusser (1985, p.70) esclarece que os aparelhos repressivos utilizam de forma secundária a ideologia como instrumento para divulgação de seus valores, garantindo sua reprodução no meio social. Os aparelhos ideológicos também apresentam um duplo funcionamento (ideológico e repressor), embora a repressão, neste caso, seja de natureza simbólica e, portanto, mais sutil que a violência física. Os métodos particulares utilizados para selecionar, sancionar ou excluir um indivíduo de uma organização como a igreja, a escola ou a família guardam assim íntima relação com a violência.

Diante do duplo funcionamento que apresentam os aparelhos do Estado, os ideológicos parecem dispersos, sobretudo, pela sua diversidade, todavia, a ideologia que os condiciona e os unifica é a mesma: a ideologia da classe dominante. O papel fundamental dos AIE é garantir as relações de produção visadas pelo Estado, que, segundo Althusser (1985, p.74), são relações de exploração. Para que essa finalidade seja alcançada: “O aparelho de Estado assegura pela repressão (da força física mais brutal às simples ordens e proibições administrativas, à censura explícita ou implícita, etc.) as condições políticas do exercício dos Aparelhos Ideológicos do Estado.” (ALTHUSSER, 1985, p.74).

A partir da afirmação de Althusser, podemos perceber os motivos pelos quais a loucura se torna um estigma social da pior espécie. Em *História da loucura*, Foucault (1972, p.34-35) destaca que a partir do século XVI, a experiência trágica e cósmica da loucura foi

gradualmente substituída pela consciência crítica, a qual associa, de modo implacável, a loucura à doença mental. No século XVIII, iniciam-se as grandes internações, momento em que pode se observar claramente os objetivos da criação de outros ARE (hospitais, casas de correção e asilos):

O internamento, esse fato maciço cujos indícios são encontrados em toda a Europa do século XVII, é assunto de "polícia". Polícia, no sentido preciso que a era clássica atribui a esse termo, isto é, conjunto das medidas que tornam o trabalho ao mesmo tempo possível e necessário para todos aqueles que não poderiam viver sem ele. (FOUCAULT, 1972, p.72).

Não se faz menos importante a constatação de Althusser que nas sociedades capitalistas o número de aparelhos ideológicos é bem superior ao identificado em formações sociais diferentes como, por exemplo, a feudal. Durante a Idade Média os principais AIE eram a igreja, a qual acumulava diversas funções, as mesmas desempenhadas pela maioria dos AIE contemporâneos e a família com funções mais abrangentes que hoje. O fato da luta ideológica vigente entre os séculos XVI e XVIII se revestir como anticlerical se explica exatamente pelo poder que exercia a igreja como aparelho estatal:

A Revolução Francesa teve, antes de mais nada, como objetivo e resultado não apenas a transferência de poder do Estado da aristocracia feudal para a burguesia capitalista comercial, a quebra parcial do antigo aparelho repressivo do Estado e a sua substituição por um novo (ex. o Exército nacional popular) - mas o ataque ao aparelho ideológico do Estado nº1: a Igreja." (ALTHUSSER, 1985, p.76).

Antes da burguesia se tornar o poder dominante, a Igreja era oficialmente encarregada das funções escolares, de informação e cultura, por isso Althusser acredita que o aparelho ideológico dominante nas sociedades burguesas passou a ser o escolar: "O par Escola-Família substitui o par Igreja-Família" (ALTHUSSER, 1985, p.78).

Assim cada agrupamento social é persuadido em função do papel que deve cumprir socialmente. Concluimos, a partir do raciocínio do filósofo francês, que nesse contexto ideológico, a família tem o papel de reforçar os "valores" que a escola propaga de forma mais intensa, entre os quais, certamente, a moral ocupa lugar privilegiado.

Para compreendermos claramente o modo como esse processo ocorre, é necessário de antemão, entender o significado do termo ideologia e as suas implicações. Althusser define ideologia como: '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. Althusser (1985, p.98-99) pra explicar esse processo, recorre a um exemplo anteriormente utilizado por Freud para demonstrar o modo como a ideologia familiar se processa mesmo antes do nascimento de um membro da família. 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). Evidentemente que há diversos elementos aos quais podemos associar a ideologia familiar, o que há de mais relevante nesse exemplo, porém, é verificar como a interpelação dos indivíduos em sujeitos é impositiva e seletiva.

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, 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 o concedeu na ocasião de seu nascimento: “Naquele dia, ele aqui no meu colo tão pequenininho e desprotegido e este..., diz sua mãe, olhando de novo o filho sorridente.” (SANTIAGO, 1992, p.22).

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).

Segundo afirma Mata, no texto “*Como vai a família?*” (2012, p.77), a instituição familiar no Ocidente é uma invenção da modernidade, a qual após o período colonial, figurou em narrativas importantes na América Latina como uma espécie de alegoria social ou se constituindo um espaço de figuração de seus próprios laços afetivos.

Conforme observa o autor, um aspecto comum se coloca nas representações da família na Literatura: o aprisionamento dos seus segredos nos limites do espaço privado. De fato, a preservação dos segredos familiares é a condição de sua própria estabilidade enquanto instituição social, responsável pela transmissão dos valores morais que sustentam a vida em sociedade. É neste sentido que Althusser identifica a família como um Aparelho Ideológico de

Estado cuja principal função é difundir os ideais de conduta humana, mascarando as reais condições de existência dos indivíduos.

E quando se leva em consideração as representações da família na Literatura brasileira contemporânea, os conflitos ainda que mantidos na redoma do espaço privado como uma espécie de segredo, são confessados pela ótica de um narrador, possibilitando ao leitor aproximar-se da tensão que envolve as relações familiares mais íntimas e os seus sentimentos inconfessáveis. Como um estranho que adentra estes espaços e assim pode visualizar suas facetas, sempre postas em situação de oposição entre o espaço público e o espaço privado, o leitor testemunha as mais diversas configurações do espaço familiar.

Segundo afirma Mata:

A elaboração arquitetônica e afetiva do espaço privado ocupado pelo núcleo familiar (e pelo indivíduo dentro do espaço familiar) é paralela aos modos de tratar a infância, também influenciando ao mesmo tempo essa a preservação da descendência de uma linhagem. Eram as famílias dos mais abastados as primeiras constituídas a partir desse modelo de uma unidade que interage socialmente com as demais, mas que se constrói no âmbito do privado (com suas regras internas, seus segredos etc.). Trata-se de um modelo familiar que, começando a se forjar ao longo dos séculos XVI e XVIII, ganha força à medida que a burguesia se distancia dos pobres e miseráveis, fechando-se em seus núcleos familiares, ao longo do século XVIII (MATA, 2012, p.78).

Essa configuração do espaço privado tal como descreve Mata prevalece até nossos dias, e sinaliza um importante fato quando se analisam as relações que são estabelecidas em âmbito doméstico. Podemos entender, a partir dessa configuração espacial, seja da casa como espaço arquitetônico, seja da família como espaço simbólico, que o modelo familiar se organiza sempre em uma vertente dúbia para os indivíduos que a constituem.

Como espaço arquitetônico, a casa é também o lugar de acolhimento do outro, da visita, do convidado, das relações sociais convenientes, onde a sala de estar aparece como o principal e o primeiro lugar da acolhida do estranho, constituindo-se assim como o espaço de visibilidade social da família, sendo comum ali a exposição de fotos, objetos de decoração ou outros símbolos que remetam aos valores burgueses daquela família.

Os demais espaços da casa, especialmente os quartos e a cozinha, são aqueles destinados à privacidade familiar, onde os conflitos se tornam mais nítidos pela presença e pelas diferenças comportamentais dos indivíduos que fazem parte daquela organização. Ao contrário da sala, é o espaço de invisibilidade social da família, lugar onde os segredos estão

guardados a sete chaves como velhos objetos íntimos trancados em uma gaveta, fora do alcance de estranhos.

No livro *História da Vida privada*, ao descrever os costumes da burguesia francesa no século XX, Prost expõe claramente a organização do espaço familiar burguês:

O apartamento ou a casa burguesa, aliás, se caracterizam por uma nítida diferença entre as salas para visitas e os demais aposentos. De um lado o que a família mostra de si, o que pode vir ao público, o que é apresentável. De outro, o que ela conserva ao abrigo de olhares indiscretos. O lugar da família propriamente dito não é o salão [...]. As salas de recepção estabelecem, portanto, um espaço de transição entre a vida privada propriamente dita e a existência pública. (PROST, 2009, p.15).

Para Prost, não há dúvidas de que os muros da vida privada serviam para resguardar assuntos íntimos da burguesia da *Belle Époque*, que acreditamos, era uma forma de se manterem imunes aos preconceitos sociais que, de algum modo, poderiam prejudicar sua imagem e reputação, inclusive se constituindo uma ameaça aos arranjos familiares que estavam em jogo pelo estabelecimento de laços matrimoniais ou herança:

Por trás desse muro protetor, a vida privada e a família coincidem com bastante exatidão. Esse domínio abrange as fortunas, a saúde, os costumes, a religião: se os pais consultam um notário ou o pároco para tomar informações sobre a família de eventual pretendente é porque a família oculta cuidadosamente ao público o tio fracassado, a irmã tísica, o irmão de costumes dissolutos, e o montante das rendas. (PROST, 2009, p.14).

A colocação de Prost elucida bem como os segredos de família eram silenciados ou mascarados no espaço público para preservar seus interesses. Essa realidade da vida privada que remonta ao contexto francês do século XX nos faz compreender, historicamente, assuntos tabu como o estigma da loucura, alimentado quase sempre pelo sentimento da vergonha ou constrangimento à exposição pública. A família é o espaço que reforça os preconceitos sociais tornando segredo, e sob o pretexto da privacidade, aquilo que não tem lugar na sociedade justamente por ameaçar o seu modelo de organização convencional.

Observamos que o modelo de família na narrativa de Santiago não é de todo patriarcal, embora seus resquícios possam ser identificados. Neste contexto, é interessante notar, quando se leva em conta o papel submisso da mulher na década de 1930, como o papel da viúva na sociedade patriarcal emerge no desenvolvimento da narrativa. Após a morte do marido, o plano de invisibilidade social continua a ser perseguido pela mãe de Mário, a qual passa a

administrar os negócios da família depois de convencer o cunhado a se casar com uma sobrinha da comadre Marta. A preocupação da viúva era que Giacomo, seu cunhado, realizasse o plano de tomar o lugar do irmão, o que fatalmente dificultaria a continuidade de seu caso “amoroso” com o seu Onofre e seu plano de colocar a família dentro de molde ideal, o que significava, entre outras coisas, concretizar a tão esperada morte do filho indesejado:

Forasteira, a mãe do Mário cresceu e virou gente em Pains, pondera o Dr. Marcelo. Ela amadureceu e ganhou consciência de mulher observando o dia-a-dia da cidade que a acolhera e, com observações atentas sobre o comportamento das famílias tradicionais, com o trabalho na pensão e o contato com forasteiros, foi fabricando para si e a futura família um molde ideal a que procurava se adaptar e adaptar os filhos por aproximações gradativas. (SANTIAGO, 1992, p.102).

A família de italianos, aos poucos, cedia seus hábitos às circunstâncias de adequação do plano de invisibilidade social, que significava, em outros termos, o atendimento à cultura local e todas as suas exigências da família cristã burguesa. Aqui um outro dado histórico figura na ficção, expondo uma peculiaridade a respeito da imigração italiana em Minas Gerais:

Os imigrantes italianos em Minas têm algo de bom, têm algo de mau: tão logo pisam na nova terra, passam uma esponja molhada no passado, deixando a lousa da memória completamente virgem e adubada para novas percepções e vivências inéditas. Ao contrário dos italianos que foram pra São Paulo e mais para o sul, os de cá não quiseram mostrar originalidade da própria presença em terras estrangeiras, expondo ideias revolucionárias europeias que podiam endireitar o país e lutando por elas até com a própria vida. (SANTIAGO, 1992, p.78).

Nesse sentido, fomenta-se uma nova leitura da imigração italiana no Brasil por meio de uma linguagem metafórica que alude à própria natureza ficcional do discurso. A esponja a qual se refere à carta do Dr. Marcelo é uma metáfora que remete ao sentido de apagamento dos traços europeus da memória (lousa). Esse processo está ligado ficcionalmente ao projeto de invisibilidade social da família do narrador e historicamente ao movimento imigratório ocorrido no sul de Minas Gerais:

Em meados do século XIX e princípio do século XX os fluxos imigratórios foram notórios em Minas Gerais, provavelmente devido à construção da cidade de Belo Horizonte e o crescimento da lavoura cafeeira nas regiões Sul e da Zona da Mata. Os imigrantes que chegavam a Minas Gerais tinha um

perfil de imigração subsidiada – deslocavam-se do estado brasileiro no qual já residiam. Chama a atenção o predomínio da imigração familiar, o que distingue esse fluxo imigratório dos demais, nos quais predomina a imigração de homens jovens (BOTELHO, BRAGA e ANDRADE, 2007, grifo nosso).

O ponto-de-vista do Dr. Marcelo deixa entrever uma crítica a esse processo, tendo em vista a passividade com que os italianos assimilaram nossa cultura sem contribuir para o desenvolvimento de uma consciência crítica que pudesse modificar as velhas estruturas oligárquicas do país. Sobre esse aspecto, é lembrado na carta: “Na cabeça dos poderosos da terra os imigrantes pobres europeus eram os substitutos justos para o negro” (SANTIAGO, 1992, p.78).

Essa especificidade da imigração italiana em Minas diferencia-se daquela situada em São Paulo e na região sul do País, onde houve uma participação mais ativa desses imigrantes na vida política do Brasil, deixando mais nítida a presença de seus traços culturais.

Conforme afirma Leite (1985, p.85), uma das principais funções de incluir fatos históricos na ficção é desfazer a ideia de neutralidade do discurso histórico, o qual, baseado nos pressupostos da História positivista, volta-se somente para o enfoque dos vencedores como se o tempo, sob esse ponto-de-vista, não resguardasse lacunas, derrotas e enigmas. Ao recompor a História a partir de outras perspectivas, aproximando-a da memória e reconstrução, permite-se uma leitura múltipla da realidade por meio do discurso ficcional, que assume o relativo do contar pelas suas técnicas:

Uma ficção que se cansa de fingir-se neutra e resolve também assumir o relativo e o subjetivo de contar. Uma ficção que, por isso mesmo, inventa ou retoma o passado (é o caso da volta à moda do onisciente intruso no século XX) técnicas não ilusionistas para dar lugar às múltiplas leituras do real a produzir-reproduzir pelo discurso ficcional. (LEITE, 1985, p.84-85).

Ainda segundo Prost (2009, p.14), diferentemente do que se possa pensar, a vida privada é uma realidade histórica, determinada pelo modo como as sociedades se organizam, é um recorte variável da atividade humana, que só poderá ser compreendida quando em oposição à vida pública, levando-se em consideração toda sua evolução e abrangência ao longo dos tempos. Na França, no início do século XX, por exemplo, era comum o desenvolvimento do trabalho no próprio âmbito doméstico. Artesãos, agricultores ou profissionais liberais envolviam toda a família em atividades laborais, sobre isso observa Prost:

O trabalho, sem dúvida, está totalmente integrado à esfera privada, mas ele a absorve inteiramente: a vida e o trabalho se confundem. E, no caso dos tecelões, o próprio espaço doméstico se subdivide: o trabalho é realizado num local à parte, o porão, e a vida material num outro local, no térreo. Eles não trabalham no mesmo lugar onde comem e dormem. Na maioria das vezes, a mescla entre o trabalho e a vida doméstica se traduz pela indiferenciação do espaço. (PROST, 2009, p.20-21).

É inegável que as transformações dos espaços sociais e a consolidação do modelo do espaço privado da vida burguesa estejam relacionados a questões de ordem política, econômica e culturais, correlacionados com a própria emergência da burguesia como classe social e poder político dominantes, que aos poucos influenciava os hábitos dos demais cidadãos. Porém, como observa Prost, essa transformação não se deu de forma imediata, revelando-se inicialmente como um critério diferenciador de classes:

Num certo sentido, ter uma vida privada era um privilégio de classe: o de uma burguesia folgada que, em muitos casos, vivia de rendas. Por força das circunstâncias, as classes trabalhadoras conheciam formas variadas de interpenetração de sua vida privada e de sua vida pública; as duas não se diferenciavam de todo. (PROST, 2009, p.16).

Prost assinala ainda que para as famílias abastadas o processo de individualização no espaço familiar está ligado ao próprio conceito de indivíduo. A privacidade surge com a ideia de confinamento do sujeito no espaço privado, no qual ele passa a elaborar sua forma de se relacionar com o mundo, gerando, aos poucos, uma dissolução da unidade familiar juntamente com o contexto de criação das escolas públicas.

Para Da Mata (2012, p.79), o romance *Crônica da casa assassinada*, escrito por Lúcio Cardoso e publicado em 1956, reflete essa nova configuração da família burguesa, fragmentada em suas relações pela ótica individualista de seus membros. Apesar de habitarem o mesmo espaço, vivem em completa dissonância com os conceitos que modelam o estereótipo da família tradicional como um projeto unificador e homogenizante, deflagrando a sua crise enquanto instituição social.

Nesse romance, os espaços parecem dissimular as sutilezas psicológicas dos personagens que os habitam. Conforme observa Dimas (1987, p.27), a casa principal é composta por três quartos como ordenados pelo grau de importância dos membros da família Meneses: O primeiro quarto é ocupado por Demétrio, defensor da moral e dos bons costumes. Em seguida, após um cubículo e um banheiro, fica o quarto de Valdo, cuja maior

preocupação é manter as aparências da casa da família e por fim, nos fundos da casa, está o quarto de Timóteo, o irmão homossexual, considerado louco, que envergonha a família. No lado oposto a estes quartos, estão os quartos de André (o filho de Ana com o Jardineiro) e Betty (a empregada).

Separado da casa principal está o pavilhão, uma espécie de habitação em desnível, que localiza o rebaixamento moral da família. Nesse espaço ocorrem os encontros furtivos, as relações de adultério entre Ana e o jardineiro. É onde o exílio afetivo e existencial do casal Nina e Valdo se evidencia, lugar em que Ana passa angustiosamente seus últimos dias de vida, e também onde o jardineiro da casa comete suicídio. A organização desses espaços perfaz a ideia de que os segredos da família estão dispostos da mesma forma como os personagens estão situados:

Do alto para baixo ; do começo para o fim ; do social para o íntimo ; do público para o privado ; do visível para o escondido alojam-se os herdeiros da chácara, ocupantes de um mesmo lado da habitação. Frente a eles, de outro lado do corredor (ou da vida ?), André, o filho de Valdo com Nina, e Betty, a empregada. (DIMAS, 1987, p.29).

A degradação dos espaços acompanha a decadência financeira e moral da família patriarcal mineira e se torna mais visível 20 anos depois na ocasião do retorno de Nina à casa dos Meneses. No sótão da casa, em meio a um ambiente desordenado e sombrio, está depositado em forma de lixo familiar o retrato de Maria Sinhá, a antepassada dos Meneses, conhecida em toda a vila por suas feições e por seu comportamento masculinizados:

Em companhia de Betty, Nina fura o bloqueio compacto da chácara e sua narração detalhista nos permite recompor o túmulo simbólico e roído onde haviam enterrado o retrato de Maria Sinhá. No percurso em direção ao passado, simbolicamente soterrado sob a superfície útil e principal da casa, Betty e Nina descem do mais alto para o mais baixo, pelos fundos da habitação [...] Penetrando no recinto, as duas mulheres que não pertenciam à família, enfrentam a umidade, a escuridão, o mofo, os objetos desordenados e empoeirados, alguns até mesmo desventrados. E da escuridão emerge uma figura incompreendida, que fora enclausurada e como tal continua (DIMAS, 1987, p.29)

Deste modo, podemos observar algumas características da configuração do espaço familiar presente no romance de Lúcio Cardoso e em *Uma história de família*, obras que, de alguma maneira, dialogam, seja como um livro precursor da tradição literária ou também pelo tratamento da temática da exclusão de indivíduos marginais do seio da família tradicional: o

homossexual e o louco. Nesse sentido, *Crônica da casa assassinada* fornece os elementos que Silvano Santiago retrabalha em seu romance.

Em *Uma história de família*, o desmonte da figura materna, que deseja eliminar o filho (o louco da família), é o principal elemento de constatação do desaparecimento do afeto e a ruptura com a noção de privacidade, os quais revelam 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.

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).

## 2.2. Os simulacros

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 Silvano Santiago, escreve Hoisel: “Entre o público e o privado, o olhar de Silvano 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).

Observa-se que depois da morte do patriarca da família, a imagem do ambiente da pensão torna-se ainda mais inóspito, passando a ser usado como ponto de encontro frequente entre a matrona, que usava do seu corpo como arma de sedução para convencer o amante a assassinar o filho. Seu Onofre, por sua vez, usava do seu *status* de farmacêutico e amigo íntimo da família para justificar sua constante presença na pensão.

O simulacro de escritório, onde os encontros íntimos ocorriam, ficava nos fundos da pensão (espaço privado) e diferente de tudo que se possa imaginar, servia também como despensa, onde se guardavam os mantimentos do refeitório, fato que deixa exposto o grau de indiferenciação entre os espaços da pensão e da casa, refletindo também a estrutura desordenada da família e os atos degenerados da sua principal representante:

Retirada na dependência dos fundos que servia de escritório e, ao mesmo tempo, de despensa para sacas empilhadas de arroz e feijão, cachos de banana verde amadurecendo embrulhados em folha de jornal, caixas de maçã importada, latas de vinte quilos de banha - despachava-o como se fosse prefeito concedendo uma audiência em decúbito dorsal no sofá. (SANTIAGO, 1992, p.84).

Os espaços externos da pensão (olaria, poço, quintal) também podem ser interpretados como o limiar de cisão familiar. A tio Mário caberia o quintal cercado, que marca o isolamento da família e de tudo aquilo que tinha mais valor para ela, como por exemplo, o galinheiro. Como a sujeira jogada debaixo do tapete, aquilo que não poderia ser visto ou que era escondido pela imagem tradicional da família, podia ser encontrado nos fundos da pensão: a existência de tio Mário e os atos adúlteros da matrona. Tedesco explica que:

Os lugares encarnam e expressam uma memória vivida e co-participada dos indivíduos (a casa, o porão, a praça, a roça, a terra, a comunidade etc.), mas também símbolos que os transcendem. Há, sem dúvida, uma profunda ligação entre os lugares de memória e a história familiar dos indivíduos. Por isso, podemos dizer que os lugares não se limitam a fixar as lembranças e a certificá-las dando-lhes uma localização territorial, mas encarnam uma continuidade de tempo que vai além da dos indivíduos, das épocas etc. (TEDESCO, 2014, p.286).

Assim, podemos identificar que o quintal da casa e o refeitório são os lugares fixados pela memória do narrador para expor a condição de exclusão vivenciada por tio Mário no ambiente familiar. O quintal da casa em especial se configura como o maior símbolo da

exclusão de tio Mário do ambiente familiar. É nesse espaço onde ele sofre duas tentativas de homicídio, onde fica clara sua insignificância, é enfim o lugar do esquecimento, onde o estereótipo do louco é reforçado pelas ações simuladas pela família:

Talvez não se lembre mais dele, tio Mário, talvez nem se lembre de que você ficava horas e horas se divertindo com o nariz grudado na tela de arame sem poder entrar no galinheiro, isso porque tinham terminantemente proibido que você transpusesse a porta gradeada, com medo de que você, lá dentro, fosse degolando as aves uma após a outra. Logo você. (SANTIAGO, 1992, p.43).

Não menos importante é analisar como os simulacros são construídos na narrativa e como eles articulam, para além da clássica ideia da aparência sobre a essência, tal como um reflexo do exercício de papéis delimitados socialmente em espaços aparentemente obliterados pelo narrador.

Na visão de Jean Baudrillard, o simulacro pode ser algo “nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cuja referência e circunstância se encontram de lado algum.” (BAUDRILLARD, 1981, p.13).

Assim, todos os códigos, experiências, formas que podem ser entendidos como simulacros passam a se constituir, na visão do teórico, como uma hiper-realidade, suprimindo qualquer outro referente, que possa ser imitado ou até mesmo parodiado. O real é assim “produzido a partir de células miniaturizadas, de matizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí.” (BAUDRILLARD, 1981, p.8).

Para Jean Baudrillard o simulacro está associado na contemporaneidade à ideia de simulação, segundo a qual: “A simulação já não é simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.” (BAUDRILLARD, 1981, p.8).

Nesse sentido, há uma diferença entre simular e dissimular: “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem” BAUDRILLARD (1981, p.9). O ato de simular vai ao encontro da diferença entre os binômios do falso/verdadeiro, do real/imaginário, é a percepção da falta. Já a dissimulação é a constatação da presença.

O caráter ilusório da realidade está assim implicado na impossibilidade de isolar a simulação ou os simulacros do que existe de real. Como identificar a simulação sem recorrer ao real?

Explica Perrone-Moisés, no texto “O lugar crítico”, que o simulacro revela a realidade de forma mais crítica, pois não tem como objetivo reproduzi-la como uma cópia tal como sugere o platonismo ou a Filosofia da representação, os quais valorizavam a imitação da ideia, da essência como uma “cópia-ícone”, estabelecendo uma relação de legitimidade entre a aparência e a essência:

A deposição do platonismo na modernidade consiste em legitimar o simulacro, não como aparência igualmente legítima de essência, mas justamente como elemento perturbador da distinção essência-aparência, característica do mundo da representação. O simulacro nega o original e a cópia, o modelo prévio e sua reprodução, subvertendo todas as hierarquias e inaugurando a vertigem do descentramento. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.4).

Podemos observar que essas concepções do simulacro se efetivam a partir do intercruzamento de dois elementos na narrativa: a constituição dos espaços internos da pensão e pela assunção de papéis sociais desempenhados, principalmente, pela mãe de tio Mário e pelo farmacêutico Onofre.

A pensão, como símbolo maior da representação familiar, está dividida em simulacros, como se houvesse a sobreposição do externo sobre o interno: o escritório da pensão forjava-se como espaço estrito de relações comerciais, embora servisse mais como ponto de encontro entre os amantes (Onofre e a mãe de Mário); o quintal, como espaço de subsistência familiar constituía-se, na verdade, um esconderijo para tio Mário, o “louco” da família; o refeitório aparentava ser um ambiente sagrado para as relações fraternas, mas não alimentava espiritualmente os habitantes da casa, contrariando a imagem de família cristã; e, por fim, os quartos, que sob a aparência de espaços de íntima e harmônica convivência familiar, expõe, dessa forma, toda a fragmentação das relações familiares que as paredes escondiam.

Lima (1991, p.42) explica que o homem nasce biologicamente imaturo se comparado à espécie animal. Por essa razão, busca superar suas limitações físicas com o uso de ferramentas, ao mesmo tempo, para interagir socialmente, cria máscaras sociais, passando a constituir-se como *persona*. Em outras palavras, o indivíduo torna-se *persona* a partir da assunção de papéis, que podem ser impostos pela sociedade ou individualmente determinados. Dentre os papéis socialmente exigidos estão os ritos como o luto, que se manifestam por meio de rituais consagrados. Além de uma forma de comunicação entre grupos, o ritual resguarda a sua própria estabilidade.

Na visão de Durkheim, “o luto não é a expressão espontânea das emoções” (apud LIMA, 1991, p.43), constituindo-se apenas como um rito social, que como tal impõe um papel, que é encenado pela persona sem guardar, necessariamente, relação com os sentimentos experimentados.

O caráter teatral das ações da mãe de Mário tem como fim externar sua imagem de mulher íntegra, que atende ou pratica os bons valores da família cristã. O narrador deixa claro o caráter da encenação do luto quando imagina os rituais que seriam cumpridos pela família caso a tão desejada morte do seu tio fosse finalmente consumada:

Querem ver você morto naquele segundo. No minuto seguinte, querem todos estar chorando e lamentando sua morte. Na hora seguinte, querem ver você deitado num caixão exposto à visitação pública. À noite, sob a luz da opalina do globo, querem ver seu corpo resplandecente contornado por lírios e vestido de branco. (SANTIAGO, 1992, p.63).

Destacamos, nesse contexto, a repetição constante das frases que se organizam na forma de um mote na primeira página do romance e é retomado integralmente no capítulo XVI, enfatizando a perplexidade do narrador quanto ao desejo da família: “Todos querem a sua morte, tio Mário. Os mais próximos e os que mais te amam. Ninguém tem a paciência da espera.” (SANTIAGO, 1992, p.7).

Os papéis sociais também podem ser modelados individualmente e, neste caso, estão associados à feitura da persona, de modo que não há papéis pré-determinados, estes se atualizam com frequência de acordo com as relações estabelecidas no meio social: “A convivência social será direta ou imediatamente marcada pela constituição variável da persona” (LIMA, 1991, p.43). Esta, por sua vez, pode ser entendida como uma imagem simbólica do indivíduo, a qual concretiza suas ações e sua própria existência pela assunção de papéis. Desta maneira, constrói uma imagem de si e dos outros, que julga serem dignos de um tratamento diferenciado. Lima (1991, p.47) esclarece que, ao cumprir um papel social, a persona passa a ocupar seu lugar de encenação no “teatro do mundo”, aproximando-se do que entendemos por ficcional.

Ao contrário do que se possa pensar, a escolha de um papel não significa a perda de autenticidade. O homem é um ser social, sua essência, como qualquer outro atributo humano, é construída por meio da linguagem. Tudo em nós se reflete como linguagem: o corpo, as roupas, as expressões gestuais, a aparência, enfim, tudo aquilo que nos caracteriza dentro de

nossa espécie. Desempenhar papéis é um ato de (re) construção humana, que ajuda o agente a se orientar na caótica engrenagem do mundo:

O papel nos põe diante do mundo como consciência bruta e não reflexiva. Quer-se dizer: enquanto instrumento selecionador do caos de informações que recebemos, oferece ao seu agente um modo de direcionamento perante a desordenada movência interna e externa. (LIMA, 1991, p.48).

Assim podemos constatar neste romance, a multiplicidade de papéis, que associados à figura da matriarca da família, parecem 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.

Nesse sentido, a cópia do vestido de luto que a matrona usava no lugar do original (também um simulacro), ao mesmo tempo, em que se apresenta como um rito social que a insere nas sociabilidades locais, afasta de seu papel social qualquer suspeita sobre o suposto envenenamento do marido, ou seja, “O ritual torna social a conduta do agente.” (LIMA, 1991, p.45).

Quero ser enterrada com o vestido que vesti no dia do enterro do falecido, quero ser enterrada com o primeiro vestido de luto [...], deu ordem à filha mais nova, exigindo que o guardasse numa caixa de lingerie valisère que tinha conseguido na loja do seu Souza, guardado e protegido das traças e cupins com naftalina à espera da ocasião futura [...] Teresa já adivinhava quando ela batia à sua porta ou pedia à empregada que a fosse chamar em casa. Encomendava mais uma cópia do vestido para uso diário. O original ficava intacto aguardando o que já devia ter acontecido e só não aconteceu porque Deus não quis.” (SANTIAGO, 1992, p.33).

O farmacêutico Onofre, embora sob a máscara do homem bem “apessoado”, que cuida da aparência como um europeu, revela-se, em seus encontros íntimos com a mãe de Mário, um comportamento comparável aos dos homens que frequentavam prostíbulos em Pains:

Vulgar, o seu Onofre interrompe a surra e frenético retoma o refrão desenhando com os dedos chifres imaginários no retrato do marido dependurado na parede, *Cornuto!*, E diz que gosta de pôr chifres, gosta muito, mas não os quer na própria testa. (SANTIAGO, 1992, p.92, grifo do autor).

Ele é o simulacro do homem europeu, contrapondo-se à imagem do marido da matrona, o qual se sujeita a um processo de aculturação para se inserir na comunidade de Pains, levando a cabo seu projeto de invisibilidade social por meio do apagamento de seus traços de imigrante:

Tio Mário, o que seu pai tinha de grosseiro, o seu Onofre tinha de maneiroso [...]. Apesar de amulatado, o farmacêutico era muito mais europeu do que o seu pai. Na cabeça dos poderosos da terra os imigrantes pobres europeus eram substitutos justos para o negro, lembra o médico. Já o mulato é a aristocracia cabocla. Os imigrantes italianos em Minas têm algo de bom e algo de mau: tão logo pisam na nova terra, passam uma esponja molhada no passado [...] (SANTIAGO, 1992, p.77-78).

Há uma inversão de imagens que põe em conflito o simulacro do pai de Mário e do farmacêutico. Onofre molda apenas sua aparência física e o faz por vaidade, o comportamento de homem boêmio e infiel contraria a premissa de marido exemplar. Ele é o maior símbolo da decadência da família patriarcal mineira. O *status* da profissão de farmacêutico, na pequena cidade de Pains, encobria o temperamento rude, machista e antiquado, revelado não só para a esposa como também para a sua amante, a mãe de Mário.

Conhecido pela alcunha de “Onofre, o carcereiro”, apoderou-se da mulher como do casarão, conseguido por herança após a morte dos pais da moça, a quem restou apenas a incumbência dos serviços domésticos. Além de ser mantida em cárcere privado, a esposa serve de confidente para o marido, que a ela confessa as circunstâncias do envenenamento do carcamano e também o plano de assassinato de tio Mário. Pondo em cena as duas personas, a viúva religiosa e o farmacêutico respeitável, restam papéis sociais bem encenados pela adúltera e o seu amante:

De lá de dentro a caminho da portaria não saíam dois rostos acesos pelo fogo da paixão, mas duas inocentes e tranquilas máscaras de cera expostas à curiosidade de todos e qualquer um e que encarnavam a delicadeza dos gestos e a altivez do companheirismo altruísta que aproximava os comerciantes num escritório ao fim de um dia de trabalho. (SANTIAGO, 1992, p.84).

### 2.3- Memória e espaço

A concepção do espaço nos estudos de teoria literária abrange uma série de implicações teórico-metodológicas, que se volta para sistematização da categoria espacial no texto literário. Para Brandão (2015, p.207), essa sistematização abrange quatro tipos de

abordagem quando se consideram os estudos de teoria literária no século XX: 1- a representação do espaço, 2- o espaço como forma de estruturação textual, 3- o espaço como focalização e 4- o espaço da linguagem.

Como representação da categoria espacial no texto literário, o espaço está ligado ao universo extratextual. Assim, pode-se tomar o espaço como um cenário, delimitado por características físicas, concretas, que localizam ações dos personagens de ficção ou indicam o lugar a que pertencem. Pode-se também considerá-lo uma representação social, determinado, neste caso, por conjunturas de cunho histórico, cultural, econômico ou ideológico. Por outro viés, o espaço surge como uma abordagem mais subjetiva, a qual se preocupa em investigar a atmosfera das sensações, das expectativas que envolvem os personagens ou o narrador, é o que se entende por espaço psicológico.

Os estudos críticos sobre as formas de representação do espaço no texto, segundo Brandão (2015, p. 57), voltam-se para o exame da função, dos efeitos ou tipos de procedimentos descritivos utilizados. Atualmente, no campo dos estudos culturais, é comum a associação dos termos território, margem, fronteira aos aspectos identitários dos sujeitos que se relacionam com determinado espaço. Do mesmo modo, aplicam-se os pares descritivos: aberto x fechado, vertical x horizontal, esquerda x direita, alto x baixo para explicar sua polaridade e realiza-se o estudo de valores simbólicos estritamente vinculados à ideia de espaço.

A abordagem de estruturação do espaço está ligada às correntes estruturalista e formalista, as quais associam a questão espacial aos efeitos de simultaneidade, descontinuidade ou fragmentação. Brandão (2015, p.59) cita o artigo de George de Poulet, “o espaço proustiano”, como um dos referenciais para ampliar a concepção sobre a categoria espacial. O espaço abrangeria não só a ideia concreta de lugar, localização geográfica, como também a noção mais abstrata, ligada ao imaginário. Deve-se ao caráter fragmentário do espaço observar as relações que se estabelecem com os demais elementos do texto, o que nos leva à própria ideia de unidade da obra como espaço literário. Para Brandão, experiências estéticas com a espacialização do texto são poucas na Literatura brasileira, mas as concepções de Poulet ganharam ressonância no projeto do concretismo no Brasil.

O espaço como focalização refere-se à perspectiva de observação do narrador ou personagem: espaço observado ou que se pode observar. Na ação de observar, o registro de experiências perceptivas pode fazer do narrador o próprio espaço ou no sentido mais amplo, a

observação de um campo de referências pode dar destaque ao agente que o configura. Segundo o teórico, somente a radical indagação da subjetividade pela via literária pode levar às incertezas da noção sobre o sujeito, tornando-se o foco do texto. Nas palavras de Brandão:

A visão, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceptor, configurador. (BRANDÃO, 2015, P.211).

Segundo Brandão (2015, p.63), algumas linhas de argumentação teórica afirmam que a abordagem sincrônica (simultânea) das relações que definem as estruturas da linguagem permite considerá-la como uma espacialidade. Por influência dos formalistas russos como Roman Jakobson, a linguagem é considerada uma composição de signos de alcance material. Nesse sentido, o texto literário se constitui um espaço no qual a dimensão do significante ganha relevância a partir da sua relação com o significado.

Entendemos que a memória no romance de Santiago é um vetor de mudança e ao mesmo tempo um espaço configurador e configurado pelo narrador. É a partir da progressão desses dois planos que se realiza a narrativa. A reconstrução da memória se refaz a partir da visão do narrador sobre os espaços observados e o mais fundamental, por meio da percepção que ele tem sobre as experiências de tio Mário nesses espaços. A memória torna-se o vetor espacial, seja como representação social, seja como representação familiar. A fragmentação do espaço vai ao encontro da configuração da narrativa, como flashes fotográficos, como recortes cinematográficos que aos poucos formam um grande mosaico de imagens e vozes como a construir os ecos de uma história de família.

Como representação social, o espaço aparece ancorado nos pares poder/território. A família é o estrangeiro que chega e apaga seus traços culturais para “ocupar” o território de Pains por um duplo movimento de inserção: fixação espacial (pensão) e idealização de um projeto de invisibilidade das diferenças. A cultura da pequena cidade de Pains, alicerçada na forte tradição cristã, é a tônica desse processo.

Como representação familiar, o espaço físico (a pensão) tem o seu sentido simbólico expandido pela memória do narrador, que investiga por meio das ações, reações, expectativas e frustrações, como ocorre a exclusão de tio Mário. Se inicialmente o seu propósito era construir a memória familiar, após as revelações da missiva escrita por Dr. Marcelo, o foco passa a ser a “existência” de tio Mário. Trata-se de uma espécie de memória da violência



simbólica. O narrador enreda a trama familiar a partir de referências sobre a configuração do espaço e por meio da interlocução imaginária com o tio (identificado como você), faz com que o leitor reflita sobre a exclusão sofrida por ele. A memória individual é, pois, o fio condutor do percurso narrativo, que leva sutilmente ao diálogo com a memória coletiva.

Segundo Tonus (2015, p.140), desde o século XIX, perdura no imaginário nacional e na literatura brasileira a figura do imigrante como um indivíduo adaptável às mudanças de toda ordem, fato agregado ao discurso em defesa de uma identidade nacional forte. A apropriação da voz do outro (o estrangeiro), contudo, sinaliza sua interpelação, acentuando as ambiguidades de tal discurso sobre alteridade:

Por um lado, a hipervalorização de um ideal de diversidade e de coexistência pacíficas entre culturas fundadoras da identidade brasileira; por outro, a instrumentalização da diversidade em prol de um projeto cultural homogeneizador. O emprego de dispositivos de alegorização, de *loci* enunciativos distanciados e de representação miméticos contribuem com este processo e impedem que a figura do imigrante surja no espaço literário nacional em sua concretude. (TONUS, 2015, p.141).

Em *Uma história de família*, o projeto cultural homogeneizador sobre a diversidade ganha destaque. O estrangeiro, representado na narrativa por um núcleo familiar italiano, tanto possui a consciência da interpelação a que está sujeito, que se submete a ela para se integrar à cultura local. A narrativa de Santiago subjaz alegoricamente a elementos culturais presentes na memória coletiva de que Dias faz menção: “ser imigrante, numa comunidade fechada como a de Minas Gerais, constitui insuportável opacidade, anomalia, mancha a ser apagada” (DIAS, 1999, p. 63).

A mesma lógica higienista é transposta para o ambiente familiar. O ideal da morte de tio Mário é desejo coletivo, que pelo fato de ser invocado pela própria mãe, causa-nos repúdio. O conflito familiar não é situado inteiramente em questões relativas ao drama vivenciado no espaço familiar, mas também pela tensão entre o público e o privado. Mário representa o principal empecilho para a realização de um projeto de invisibilidade social que a família efetivar. O determinismo dos elementos da cultura externa sobre o modelo familiar ideal indica a interferência deles na maneira pela qual a imagem de tio Mário é assimilada pelos membros da família.

A questão espacial na narrativa é fundamental para entender sua relação com os demais elementos da narrativa, principalmente ao considerar o desdobramento desses espaços:

“Observa-se que ‘espaço’, nessa conjuntura, não é uma noção dada a priori, mas o resultado da distribuição, necessariamente relacional, dos vários elementos (ou perspectivas) apreensíveis em um texto (ou: atribuíveis a um texto segundo certo modo de leitura).” (BORGES FILHO, 2007, p.216).

Nesse sentido, é pertinente analisar a noção de espaço como fronteira a partir dos estudos de Borges sobre a concepção espacial de Iuri Lotman:

[...] um traço topológico muito importante é a fronteira. A fronteira divide todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma das suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em seus e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente. (LOTMAN apud BORGES FILHO, 1978, p.372).

As características do espaço fronteiriço são, pois, a impenetrabilidade e a divisão do espaço em duas partes diferentes. Como território impenetrável entende-se a fronteira como um obstáculo material ou físico que se impõe entre os personagens, dividindo o espaço narrativo em dois subespaços distintos (bitopia). Os subespaços, por sua vez, apresentam diferenças de ordem psicológica, política, ideológica, entre outras. Seja natural ou artificialmente construída, a fronteira também se particulariza pela experiência de tensão (conflito ou preeminência de conflito) ou distensão (ausência de conflitos) vivenciada pelos personagens.

Segundo Borges Filho (2007, p.10), o significado dessas recorrências na narrativa deve ser investigado a partir do ponto-de-vista adotado pelo narrador e podem se definir os personagens de acordo com sua relação de mobilidade em relação aos espaços da narrativa. Deste modo, entende-se por personagem homotópico aquele que não ultrapassam a fronteira ou aquele que raramente ultrapassa esse espaço em razão de algum obstáculo. O personagem heterotópico, apesar de permanecer em um espaço específico, transita também pelos demais, transpondo assim os limites da fronteira e adentrando o espaço do outro. Já o personagem utópico pode transitar livremente por vários espaços, porém não se fixará em nenhum deles. É um personagem em trânsito ou fora de lugar, nas palavras de Borges:

Ele transita de um não-lugar a outro, atravessando inúmeras fronteiras, inúmeros países, regiões desconhecidas, mas, contrariamente a Gulliver ou Alice, nunca chega ao seu *tópos*. O caminho é o seu não-espaço e a sua própria razão de ser. (BORGES FILHO, 2007, p.12-13).

Na configuração espacial de *Uma história de família* podemos identificar que a pensão como um espaço-fronteira. Tio Mário transita por todos os lugares, é um personagem utópico, mas é um personagem deslocado, que tem simbolicamente o espaço da loucura como o único território de existência possível. Porém, o espaço físico que o circunscreve em sua condição excludente é o quintal da pensão. Pode-se em um sentido mais abrangente, situar a pensão como espaço fronteiro entre tio Mário e o mundo. A pensão como fronteira, neste caso, carrega em si uma complexidade do desenho familiar, pois colocada sob a perspectiva de espaço doméstico, é o espaço de alteridade, do forasteiro, do hóspede, que chega do mundo e parte para o mundo do qual tio Mário é rechaçado. Essa relação tensa, estabelecida na fronteira, alegoricamente se atribui à luta entre o público e o privado. É a relação de aculturação entre a família e a comunidade da pequena cidade de Pains que mobiliza todos os personagens, exceto tio Mário.

No ambiente familiar Mário é apagado para dá lugar ao outro, o hóspede, o vizinho, o parente distante e a família tem seus traços culturais apagados para ser inserida na comunidade de Pains. Há, pois, um duplo processo de exclusão que se reflete na dinâmica topográfica e na mobilidade dos próprios personagens. Assim quando pensada em sua relação com o mundo, a pensão se configura como fronteira para o território excludente da loucura de tio Mário. Mas se pensarmos em relação à mãe de Mário, personagem que domina o *locus* de representação familiar (a pensão), o território de fronteira entre ela e o filho passa a ser o escritório da pensão, único espaço interno a que tio Mário não tem acesso.

A pensão apresenta todas as características de fronteira, é o espaço familiar e também local de trabalho, no qual a incomunicabilidade com tio Mário torna-se o maior obstáculo para uma convivência harmônica e pacífica. É também o lugar que separa Mário da convivência social nas ruas e ao mesmo tempo é o *locus* de domínio familiar, onde a presença concreta de Mário serve apenas para que a família exerça o papel de vigilância sobre o “louco” que tenta tornar invisível.

Apesar de Mário transitar no espaço fronteiro da pensão, alguns espaços são intransponíveis, é o caso do galinheiro e do escritório. Interessante notar que mesmo situado no espaço de exclusão de Mário, o galinheiro torna-se o símbolo maior da despersonalização do “louco”, pois é ali onde se revela a preocupação da família, especialmente da viúva, em manter a salvo os animais da possível insanidade do filho.

Assim como no romance *Crônica da casa assassinada*, reserva-se ao “louco” da família os fundos da casa na pretensa ação de tornar Mário um ser invisível para a sociedade. Esse aspecto do espaço, sua configuração no fluxo narrativo, realça o que julgamos essencial para averiguar no romance de Santiago: a função da memória. Não se trata apenas de ordenar fatos, localizar lugares ou ressuscitar lembranças a partir da visão memorialista do narrador. Os espaços devem ser observados como extensão dos demais elementos, especialmente, quando se considera a perspectiva da memória do narrador-personagem no romance, o que provavelmente nos faça considerar a memória como uma espacialidade.

Osman Lins, ao discutir sobre o espaço na narrativa romanesca, faz uma importante distinção entre espaço e ambientação:

Por ambientação, entendemos o conjunto de processos conhecidos e possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p.77)

Para entender com mais clareza como se dá essa diferenciação na narrativa de Santiago, necessitamos, portanto, buscar nos espaços os sentidos subjacentes, simbólicos da sua ambientação. O espaço se constitui pela ambientação, que envolve uma dimensão mais implícita dos elementos que a compõem. Podemos reconhecer na pensão seus recantos físicos como o refeitório, os quartos, o quintal, mas a sua dimensão simbólica só poderá ser compreendida quando relacionada com outros elementos, ou seja, com os elementos que ambientam esses espaços (sensações, comportamentos, personagens, vozes, ações, coisas entre outros).

A tipologia sugerida por Lins distingue três formas de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada, todas elas relacionadas à perspectiva do narrador, ou personagem na história. No caso da ambientação franca, o narrador geralmente não participa da ação, que é caracterizada pelo descritivismo, recurso muito utilizado nos romances românticos ou realistas. Na reflexa é comum o foco narrativo em terceira pessoa. A visão do narrador acompanha a perspectiva do personagem, o qual adota uma atitude passiva. Na ambientação dissimulada, o espaço e a ação do personagem guardam relações de significado importantes, porém, diluídas na configuração do fluxo narrativo, o que exige uma observação mais atenta do leitor.

Embora Lins reconheça a impossibilidade de abranger, com essa tipologia, todos os recursos para a construção do espaço na narrativa, utilizaremos como um referencial teórico para observar a constituição do espaço e sua articulação com a memória.

Poucas são as descrições sobre espaços físicos, como as que são feitas na ocasião da visita do narrador-personagem à casa do Dr. Marcelo com a finalidade de interrogá-lo sobre alguns fatos ligados à sua família:

O brilho da placa esmaltada com o número nítido em branco sobre fundo azul contrastava com a pintura toda descascada das paredes externas e das janelas da casa. [...] O capim alto e espigado escondia as plantas no jardim cuidado pelo desmazelo. Só as trepadeiras e os monstruosos galhos das buganvílias mostravam flores. Estava diante de uma casa abandonada. O caminho cimentado que conduzia à entrada da casa e o alpendre, bem varridos os dois, demonstravam que alguém ainda morava ali. (SANTIAGO, 1992, p.52)

O trecho acima traz à cena metáforas espaciais por meio do recurso da ambientação dissimulada. A casa abandonada é a própria sensação do narrador em relação à memória familiar, uma memória esquecida. O mundo interior do narrador projeta-se no espaço exterior por meio de uma fusão de elementos semânticos e metafóricos que remetem à nebulosa história de família que o narrador quer reconstituir. É ali onde moram as dúvidas, os medos, as lembranças infantis ainda adormecidas, a incompreensão de um tempo que o narrador não tem pleno domínio como os monstruosos galhos que mostravam flores.

A casa do Dr. Marcelo é assimilada pelo narrador como a própria memória familiar, que apesar de velha, esquecida no tempo, ainda guardava naquele testemunho uma possibilidade de ser desvendada. A própria imagem do Dr. Marcelo é envolvida pela atmosfera sombria da casa, descrita como uma alegoria fantasmagórica, a qual se encontra estritamente vinculada ao espaço. O personagem é inserido na narrativa somente a partir do capítulo XIV, como um elemento desconhecido e que provoca a mudança de rumo da narrativa. O narrador inicialmente demonstra uma certa desconfiança em relação ao seu relato. Quando contrapõe suas convicções religiosas ao ateísmo de seu Onofre, reflete sobre a apropriação do discurso de uma doente pelo Dr. Marcelo: “Somos ao todo as intrigas de praxe entre farmacêutico e médico, entre ateu e espírita, e me pergunto se as palavras de um moribundo nunca mentem.” (SANTIAGO, 1992, p.80).

Osman Lins, ao analisar a relação entre personagens e espaço, afirma que: “O espaço caracterizador é em geral estrito a um quarto, uma casa-, refletindo, na escolha dos objetos, na

maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem”.(LINS, 1976, p.98). Sendo assim, o narrador, ao descrever a casa do Dr. Marcelo, parece buscar indícios sobre personalidade do médico como a encontrar nessa relação algo que pudesse dar credibilidade ao seu discurso.

Conforme segue a descrição, o narrador é surpreendido pela atmosfera desleixada e sombria da casa, reforçando o caráter misterioso acerca da personalidade do médico, única pessoa capaz de esclarecer os fatos ligados ao passado familiar que o narrador tenta compreender:

Não distingui o seu rosto de velho na penumbra da entrada. Mais desorientado fiquei quando fui levado para a sala de espera do consultório desativado. Nas paredes descoloridas pelo tempo insinuavam-se desenhos que lembravam, em negro, filetes de água de chuva escorrendo do teto. Água de infiltração, imaginei. Indicou-me uma poltrona com tecido tão descolorido quanto as paredes. O pano estava gasto e puído nas partes que o corpo humano sentado mais usa. (SANTIAGO,1992, p.52).

A ambientação externa e interna da casa oferece, enfim, elementos de contraste que remetem à imagem abnegada de Dr. Marcelo aos bens materiais, fato que pode ser justificado pelas práticas ligadas à doutrina espírita da qual era adepto. Essa relação entre imagem e essência, sedimentada pela crença e a prática, é autenticada pelo narrador a partir da informação recebida de sua irmã: “Já aposentado, me informou a minha irmã, o Dr. Marcelo passava a maior parte do tempo em total dedicação ao Centro Espírita São Judas Tadeu e às obras de assistência e de caridade” (SANTIAGO, 1992, P.52).

Assim, a imagem do Dr. Marcelo empresta ao seu próprio discurso um suposto grau de veracidade, porque tanto Onofre quanto a matrona têm suas imagens constituídas por simulacros.

Cabe também observar que a referência a símbolos sagrados da religião católica, que se perfazem com o sentido da culpa e da vergonha, estão sempre associados 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 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, a 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, consuma-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 lembrando 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 do 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. Tio Mário é o único que foge ao seu adestramento, é o “estranho do ninho”, cuja loucura serve à família como o duplo da vergonha e rejeição. 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 a aqueles 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, recompõe, 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, deço 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/espaço 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).

Ecléia 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 4, 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, grifo nosso).

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 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 nossas percepções sobre o pessoas se transformam 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 que o liga ao tio, 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.

### 3- A IMAGEM SOCIAL DA LOUCURA

#### 3.1- A história de um louco

A epígrafe “Cada louco é guiado por um cadáver” pode ser considerada o primeiro enigma do romance *Uma história de família*. Narrado por um idoso à beira da morte, ele tem como objetivo desvendar, a partir do seu legado familiar, os motivos da exclusão familiar do tio Mário, um personagem marcado pelo silêncio, com quem o narrador só tivera convivência durante a infância na cidade de Pains.

A narrativa tem como pano de fundo um dado histórico pouco explorado pela literatura, trata-se da imigração italiana nas pequenas cidades mineiras durante o século XX. Nessa narrativa, uma família de imigrantes italianos, ao fixar residência na pequena cidade de Pains, arregimenta um projeto de invisibilidade social para se inserir definitivamente na comunidade onde passará a viver, e desta forma, garantir que o empreendimento, responsável pelo sustento da família, seja bem-sucedido. A pensão, de nome desconhecido, é o principal ambiente do enredo, onde é moldado o estereótipo ideal da família, o que explica a preocupação de todos em manter tio Mário (um “louco”) longe dos espaços públicos:

Esse excesso de zelo em casa era o modo como buscava uma certa invisibilidade para a família em Pains. Todos tinham de ser corretos demais para dar a impressão de que não eram diferentes e opacos. Ele voltava o olhar reprovador da comunidade para si e para a família imigrante e buscava as regras do aprimoramento e da perfeita transparência nas críticas e admoestações alheias. Se estas silenciassem, teria atingido o ideal. (SANTIAGO, 1992, p.31).

A relação entre espaço privado e público e suas dicotomias ficam evidentes pela própria diferença verificada no comportamento dos irmãos de Mário. Embora criados sob a rígida e violenta tutela dos pais, não hesitavam em descumprir o protocolo estipulado para suas condutas fora de casa, sofrendo punições físicas pelos atos que fugissem ao adestramento social imposto:

Os nomes feios proferidos eram logo lavados no local de origem com sabão preto de cozinha, deixando os lábios, gengivas e língua queimados pelo material corrosivo da barrela [...] Os seus irmãos, tio Mário, eram modelo de virtude em casa, mas na rua extravasavam a fogaçidade, transformando-se em irrequietos e adoráveis companheiros que enfrentavam as novas

aventuras do cotidiano como jogadores de roleta. Com ânsia reprimida e explosiva, com ousadia subterrânea e com desejo de hora marcada desenvolveram um comportamento histérico, complementar à obediência cega, cujo molho picante era o segredo. Ai daquele cujo disfarce de rua era revelado ao seu pai por um vizinho linguarudo. (SANTIAGO, 1992, p.31, grifo nosso).

Neste momento da narrativa pode se perceber que tio Mário não era a única ameaça ao plano de invisibilidade, o narrador o iguala aos irmãos. Na decisão dos pais em mantê-lo longe dos espaços públicos, transparece a tentativa de mantê-los a salvo do sentimento de vergonha e do preconceito social que era ter um louco na convivência diária de uma pequena cidade: “Você era como um brilhante que faiscava na bateia. O brilho cegava. Ele fazia de conta que você não existia. Todos faziam de conta” (SANTIAGO, 1992, p.31).

O trecho evidencia como a figura de tio Mário era extremamente visível, embora houvesse a tentativa de apagá-lo da convivência social ou familiar, pois tudo que se diferencia do padrão convencional ganha destaque (“como um brilhante”), situação que incomoda não só aqueles que instituem a norma como também os que querem se enquadrar a ela. A exclusão de Mário chega a ser justificada pelos familiares como uma ação necessária para proteger as coisas e as pessoas dos perigos causados por sua presença no espaço familiar:

Você era um constante perigo para a tranquilidade da família. Nunca era o caso de te cercar de cuidados, de carinho. Pelo contrário. Era preciso cercar de cuidados e carinho os lugares e as posses. As coisas mais insignificantes e as mais resistentes eram as mereciam proteção - cercas, muros, correntes, cadeados, chaves. Quem eram a chuva, vento, sol, umidade, diante da sua incontrolável força predatória? Você estava sempre pronto para destruir coisas, animais, humanos, a pensão, as casas vizinhas, a cidade, o mundo. (SANTIAGO, 1992, p.43).

Eis aqui o paradoxo da exclusão, colocada pelo duplo jogo do esquecimento e da memória. O “louco” é simbolicamente extirpado do corpo familiar e em seu lugar prevalece a memória de que socialmente ele se constitui uma ameaça à família, pois fora dos limites espaciais de seu domínio, Mário ainda será reconhecido como parte dela. O uso da gradação serve como um recurso do narrador para dar uma dimensão existencial de tio Mário, afirmando, ao mesmo tempo, seu lugar (o que deveria existir) e o não-lugar (exclusão familiar). O não-lugar é o *lócus* da representação do louco na família, cuja imagem se encontra associada ao perigo, à ameaça agressiva e vigilante. Imagem, ao mesmo tempo, rasurada pelo grau de insignificância daquilo que não é dito explicitamente, mas subentendido



com facilidade: Mário era um ser sem vida e sem existência para a família, muito mais que os lugares e as coisas que, apesar de inanimados, existem e são lembrados e protegidos.

Por outro lado, não podemos ignorar os modos de significações e as práticas sociais que circularam na sociedade durante o século XX, contexto sócio histórico da narrativa, quando analisamos a questão da loucura, especialmente pela relevância que os fatos históricos têm na produção de Silviano Santiago. Segundo Michel Foucault, em *História da loucura na idade clássica* (1972), acreditava-se que era por meio do isolamento social que se encontraria a cura dos loucos:

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e "cabeças alienadas" assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. (FOUCAULT, 1972, p.10).

No contexto da sociedade mineira do século XX, foi criado o hospital de Barbacena, em 1903, como uma possibilidade de tratamento para os doentes mentais da região. Antes havia duas alternativas para o tratamento de doentes mentais: destiná-los à cadeia pública ou encaminhá-los ao hospital D. Pedro II (Rio de Janeiro) ou a outros hospitais das cidades Diamantina e São João Del Rei.

Não são poucas as críticas feitas a estes estabelecimentos, sempre associadas às péssimas condições de higiene e especialmente, ao tratamento desumano dedicado aos pacientes, o que levou o psiquiatra italiano, Franco Basaglia, a reconhecê-los como antigas prisões medievais. Assim, os loucos, aos olhos do Estado, da sociedade, da mídia e da própria família estavam no mesmo patamar de perigo e medo que desperta a presença dos animais selvagens no meio social, como se pode constatar no código de Posturas da cidade mineira de São João Del-Rei:

#### Título XIII

Trata da limpeza e polícia urbana da cidade e povoações, dos cães, animais mortos, dos animais bravos ou danados e dos loucos.

[...]

Artigo 139 – Todo aquele que conservar sob sua guarda ou em sua casa qualquer louco, será obrigado a tê-lo com segurança, não o deixando vagar pelas ruas, sob pena de 10\$000, e a pagar qualquer prejuízo causado” (Código de Posturas e Regimento Interno da Câmara Municipal de São João Del-Rei, apud Pereira, 1998, p.26).

Considerando o panorama excludente da loucura, a ação da família de tio Mário em mantê-lo no isolamento doméstico pode refletir os equívocos da política higienista da época, ligada aos ideais do aperfeiçoamento da raça, cujo lema era a exclusão social de viciados, prostitutas, sifilíticos, mendigos, criminosos, deficientes físicos ou mentais da vida em sociedade.

A questão, portanto, era muito pouco técnica e bastante política [...] Na verdade, a sociedade reclinou nos hospícios, menores sem casa, jovens mulheres que não se conduziam de acordo com a moral vigente, pessoas de quem as famílias queriam se ver livres (alcoólatras), doentes portadores de moléstias infecciosas, pobres, enfim, todo grupo que não se enquadrava nas regras sociais. Submetidos a um estado duplamente repressor, os cidadãos indigentes podiam ser internados no hospício, embora fossem pessoas sadias, bastando para isso autorização policial. (MAGRO FILHO. J, 1992, p.136).

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, 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:

Ridicularizado por adultos e crianças intolerantes e cegos que enxergavam na sua mansidão não o molde diferente da maioria e a ser cobiçado, mas o grotesco que exigia deles chacota, desprezo, raiva - você foi ficando do lado de cá da vida, rindo de todos e de tudo, rindo para sempre com esses dentes cariados e amarelados pela falta de escova diária, com um jeito despreparado de quem passa a vida alheio à dor mas atento aos mínimos detalhes do cotidiano, como se estes, só eles decretassem de maneira imperativa a percepção ideal das coisas e das pessoas, a compreensão justa da máquina do mundo. (SANTIAGO, 1992, p.26).

Como se pode observar nesse trecho, a experiência da loucura como uma experiência humana libertadora parece estar representada no sorriso de tio Mário, o qual se mostra um observador arguto do mundo como se tivesse o poder de compreender os mecanismos que oprimem a existência do homem. O fato dessa compreensão ser realizada por um louco, justamente aquele que está à margem da sociedade por não se adequar aos seus padrões, revela como a loucura nem sempre guarda relação com a ideia de doença. Ao mesmo tempo o

coloca no lugar do sábio, como aquele sujeito que olha criticamente o mundo do lugar para onde foi deslocado. Conforme observa Duque-Estrada:

A insensatez do louco equivale à incapacidade dos demais de perceber aquilo que já está ocorrendo: a falência de todos os fundamentos sobre os quais o próprio sujeito até então se sustentou; a sua desrazão não se deve à falta de sentido de suas palavras, mas às limitações do bom senso, da doxa, que não consegue alcançá-las. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.29).

### 3.2- A história da loucura

Em *Doença mental e psicologia* (1975), Foucault afirma que a definição de loucura enquanto doença mental é um fato recente para a sociedade ocidental. As reflexões abordadas nesse livro mostram como se deu a ruptura entre a razão e a loucura, entendida aqui como seu oposto (a não-razão) no processo histórico de assimilação dos conceitos psicopatológicos ligados à nossa cultura:

Foi numa época relativamente recente que o Ocidente concedeu a loucura um status de doença mental. Afirmou-se, afirmou-se até demais que o louco era considerado até o advento de uma medicina positiva como um "possuído". E todas as histórias da psiquiatria até então quiseram mostrar no louco da Idade Média e do Renascimento um doente ignorado, preso no interior da rede rigorosa de significações religiosas e mágicas. (FOUCAULT, 1975, p.52).

Para Foucault (1972, p.34), essa ruptura proporcionou à Psiquiatria estabelecer seu discurso, enquanto a loucura era silenciada e, dessa forma, legitimou sua visão como uma verdade incontestável. A História da loucura, segundo o filósofo, remonta ao período anterior a seu domínio pelo conhecimento científico, momento em que a noção de loucura e racionalidade humanas ainda se comunicavam.

Com base nas ideias de Foucault, Frayze-Pereira organiza a história da loucura em três períodos, a saber:

- 1) um período de liberdade e de verdade que inclui os últimos séculos medievais (principalmente o século XV) e o século XVI
- 2) o período da "grande internação", que abrange os séculos XVII e XVIII;
- 3) a época contemporânea, após a Revolução Francesa, quando cabe à Psiquiatria a tarefa de lidar com os loucos que abarrotam os asilos. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.47).

De acordo com Foucault, durante os séculos XV e XVI, entendia-se que o louco era um ser ligado a uma existência mágica, a um mundo ainda pouco conhecido pela razão. Ao final da Idade Média, a relação entre razão e loucura é uma experiência em liberdade, os loucos circulam no meio social, participando da vida cotidiana. Durante o Renascimento, a loucura também é contemplada em expressões artísticas como uma espécie de saber revelado aos homens:

Até o final do século XVI não havia fundamento para a certeza de não estar sonhando, de não ser louco. Sabedoria e loucura estavam muito próximas. E a grande via de expressão dessa proximidade era a linguagem das artes: a pintura, a literatura, sobretudo o teatro que, no final do século, vai desenvolver a sua verdade, isto é, a de ser ilusão. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.59).

Porém, há uma diferença entre as representações da loucura nas artes plásticas e na Literatura ou Filosofia do século XV. A crítica moral da loucura empreendida por obras literárias e filosóficas se distingue da consciência trágica veiculada pela pintura, tal como assinala um dos quadros de Bosch, denominado *A cura da loucura*, citado por Foucault (1972, p.20). Apesar das diferentes concepções, a loucura é considerada também, nessa época, uma experiência humana situada no plano imaginativo, onírico, no qual a vida parece constituir formas de significações em toda sua totalidade, a partir da produção de múltiplos significados por meio da representação de figuras fantásticas e silenciosas que exercem o fascínio sobre seus contempladores.



*A cura da loucura* – Hieronymus Bosch.  
Óleo sobre tela, 48x 35; Museo del Prado, Madri.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “Trata-se da representação de uma crença de que a loucura é causada por uma pedra que

A ideia de consciência trágica tal qual é veiculada pelas artes plásticas no final do século XV corresponde, portanto, ao grande temor do homem ocidental pela disseminação da loucura. É o período no qual a temática da morte é substituída pela loucura, passando esta a figurar no imaginário social como a maior ameaça à existência humana, angústia esta representada constantemente nas artes plásticas:

No domínio da expressão na Literatura e na Filosofia, a loucura, no século XV, assume sobretudo o aspecto de uma sátira moral. Nada lembra essas grandes ameaças de invasão que assombravam a imaginação dos pintores. (FOUCAULT, 1972, p.31).

A partir do século XVII, Frayze-Pereira destaca o abandono gradual da visão trágica que abrangia as representações artísticas sobre a loucura, período no qual a “consciência crítica” começa a se impor, seja por meio dos padrões racionalistas que orientam o pensamento burguês, seja por meio do isolamento dos loucos em hospitais com medidas rígidas de reclusão.

Como observa Foucault, a exclusão de loucos e todos aqueles que ameaçam a ordem social vigente é determinada por questões econômicas e morais. O valor social do trabalho é usado como o princípio segregador e, ao mesmo tempo, ético para combater a ociosidade, vista como a fonte da desordem:

Nos períodos de crise, quando a mendicância aumenta vertiginosamente, prendem-se os ociosos e a vida social é protegida contra possíveis revoltas. Busca-se controlar a tensão social. Mas fora dos tempos de crise, quando há emprego e altos salários, as casas de internamento oferecem mão-de-obra barata. Nas casas, os internos fiam, tecem, moem farinha, fabricam objetos diversos que são lançados no mercado a preços baixos. (FOUCAULT, 1972, p.66).

---

caracteriza infiltrada na cabeça; se fosse retirada, o paciente estaria curado. Aqui, a intenção alegórica do pintor é evidenciada de várias maneiras. No meio de uma paisagem exuberante, podemos ver um pseudocirurgião extraíndo um objeto da cabeça de um homem preso a uma cadeira, observado por um frade e uma freira. Ao redor está uma moldura de caligrafia, onde se pode ler a inscrição em latim: 'Mestre, tira-me depressa esta pedra. Meu nome é Lubbert Das.' É interessante notar que o nome Lubbert Das, é freqüentemente encontrado na literatura Flamenca para caracterizar as pessoas extremamente estúpidas. (Bosing,1991.pg 28.) Bosch mostra que entende que a cirurgia é caso charlatanismo, pois os atendentes também são representados como loucos. A freira traz um livro na cabeça, o que indica que ela tem 'melancolia estudiosa'." (TUPINAMBA, A; REILY, L; PUNTEL, M. Retratos de deficiência e doença mental do cristianismo antigo ao barroco. In: 14 Congresso de Leitura do Brasil- COLE, 2003, CAMPINAS-SP).

Essa realidade também está ligada à ideia de doutrinação dos internos, imposta pela força e pela vigilância dos costumes sob a justificativa de que só o trabalho árduo poderia trazer o arrependimento, já que a percepção sobre a pobreza nessa época se associa ao desvio dos costumes sociais e à falta de disciplina.

Compreende-se, a partir desse contexto, como a imagem do louco se encontra assimilada à concepção do indivíduo que não cumpre o papel de cidadão burguês, aquele que sob a lógica do trabalho e das normas sociais não produz lucro. Neste mesmo patamar são colocados todos os indivíduos considerados ociosos pelo Estado: portadores de doenças venéreas, suicidas, blasfemadores, entre outros.

Isolar essas pessoas do espaço social significava, em outros termos, evitar que um “erro ético” ou um comportamento desviante viesse a ser reproduzido. Separa-se assim a razão do desatino, o ser humano da “forma inumana de ser”, o mundo racional do mundo dos excluídos, o normal do louco, enfim. A vergonha é o sentimento compartilhado pelo espaço familiar e pela igreja e o louco, o indivíduo que deve ser banido dos espaços públicos, pois como resume o autor: “diante do inumano a sociedade clássica sente vergonha. A honra das famílias e da religião deve ser preservada. Os perigos do mau exemplo devem ser suprimidos. Há o temor de que, se tornadas públicas, as formas do desatino contaminem a sociedade” (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.70).

O autor ainda esclarece que no século XVIII os protestos contra o confinamento de loucos e não-loucos no mesmo espaço, aliados à realidade da Industrialização, permitem interpretar as práticas assistencialistas de internamento como um prejuízo econômico para o Estado. A lógica produtivista é agora usada como justificativa para a inclusão social dos pobres, os quais deverão servir como mão-de-obra no mercado de trabalho.

Em 1790 são criados os tribunais de família. Os loucos, por sua vez, passam a ser responsabilidade das famílias, as quais são transformadas em uma instância com plenos poderes para julgar e condenar aqueles que não se adequam às regras sociais:

Mas é bem significativo que, por um certo tempo, a própria família tenha sido erigida em instância jurídica e tenha gozado das prerrogativas de um tribunal a respeito da conduta inconveniente das desordens e das diferentes formas de incapacidade e loucura. Durante certo tempo, ela surgiu à luz do dia tal como se tinha transformado e naquilo que iria continuar a ser de um modo obscuro: a instância imediata que efetua a divisão entre razão e loucura — essa forma judiciária frustrada que assimila as regras da vida, da

economia e da moral familiar às normas da saúde, da razão e da liberdade. (FOUCAULT, 1972, p.488).

Nesta época, os castigos públicos aparecem como um modo de exibir à consciência do cidadão de bem a imoralidade de atos que estavam em desacordo com as regras da sociedade, o escândalo figura, pois, como a exibição pública da vergonha do culpado.

Somente no final do século XVIII, a relação entre loucura e doença se efetiva com a transformação dos internamentos em asilos. No entanto, como explica o filósofo francês, a Medicina não desencadeou esse processo, que ocorreu em função de outros fatores:

A progressiva alteração de suas significações sociais, a crítica política da repressão e a crítica econômica da assistência, a apropriação de todo o campo do internamento pela loucura, enquanto todas as outras figuras do desatino foram dele afastadas, tudo isso é que faz do internamento um lugar amplamente privilegiado pela loucura: o lugar de sua verdade e o lugar de sua abolição. (FOUCAULT, 1972, p.477).

Na visão de Foucault, os asilos se revestem da imagem de um espaço terapêutico, mas em sua essência é onde a relação de dominação entre médico e paciente acontece. A sua função é eliminar as diferenças, reprimir as condutas inaceitáveis, denunciar sob a ótica científica o que é anormal. Nessa perspectiva:

O certificado médico à entrada do asilo, portanto, traz apenas uma garantia duvidosa. O critério definitivo, e que não se pode pôr em dúvida, deverá ser fornecido pelo internamento: a loucura surge aí filtrada de tudo aquilo que poderia constituir uma ilusão e oferecida a um olhar absolutamente neutro, pois não é mais o interesse da família que fala, nem o poder e seu arbítrio, nem os preconceitos da medicina, mas é o próprio internamento que se pronuncia, e no vocabulário que lhe é próprio: isto é, com esses termos de liberdade ou de coação que tocam profundamente na essência da loucura. Os guardiães que zelam pelos limites do internamento são os que agora detêm a possibilidade de um conhecimento positivo da loucura. (FOUCAULT, 1972, p.482).

Seguindo a rota histórica traçada pelo autor, durante o século XIX, o caráter de observação da loucura passa a ser praticado. A loucura é vista como uma enigmática verdade, que só pode ser conhecida com o reconhecimento da subjetividade e do que é exterior a ela. Nesse período a loucura torna-se matéria de expressão para a linguagem poética, a qual busca traduzir esse misterioso encontro do homem com a revelação das verdades que ele encerra.

Nesse mesmo contexto surge a experiência Psicanalítica empreendida por Freud, a qual resultou em uma nova compreensão sobre a loucura, superando (pelo menos nos limites

da Psicanálise), a oposição clássica entre o normal e o anormal, visto que todos os homens convivem psiquicamente com sentimentos contraditórios como a angústia, a dor, a fantasia e o sonho. Como afirma Foucault:

A psiquiatria do século XIX converge realmente para Freud, o primeiro a aceitar em sua seriedade a realidade do par médico-doente, que consentiu em não separar do par nem seus olhares, nem sua procura, que não procurou ocultá-la numa teoria psiquiátrica bem ou mal harmonizada com o resto do conhecimento médico. (FOUCAULT, 1972, p.554).

No entanto, no lugar da sua teoria, prevaleceu a visão médica, que reduz o louco a um mero paciente que necessita de sua intervenção para ser curado. Interessante notar que a consciência crítica, acionada pelo discurso psiquiátrico, não se isenta de definir a loucura como um fato exclusivamente patológico e objetivamente observável, gerando a contradição a que se refere Frayze- Pereira:

Como objeto de conhecimento, a loucura só é apreensível por aquele que detém uma [...] pelo sujeito do conhecimento. Trata-se de uma forma de consciência que é pressuposta como condição indispensável para o conhecimento objetivo da loucura. É o não-louco que conhece o louco, pois é na qualidade de *objeto* que a loucura se põe para o *sujeito* que conhece. Estar louco e ser objeto são possibilidades que se encontram para o homem. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.93, grifo do autor).

Pereira afirma ainda que no mundo contemporâneo a figura do especialista se consolida, assinalando a separação do espaço social em dois grupos: os indivíduos autorizados em saber (especialistas) e os demais homens (não-especialistas). Diante da fragmentação do mundo em suas instâncias de trabalho, o especialista surge como o único autorizado a proferir o discurso sobre a loucura, que é considerado verdadeiro somente porque se ignora sua determinação histórica. Assinala Pereira que: “O propósito da ciência, desde suas origens na ideologia racionalista da sociedade burguesa nascente, era o de livrar os homens do medo e da superstição, suprimir os mitos e a imaginação por meio do saber.” (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.96).

Com a crescente racionalização do mundo, o homem parece abolir a crença em seres divinos ou em poderes mágicos, concentrando toda expectativa no conhecimento científico. É neste processo que atualmente se situa o conhecimento sobre o louco, um ser definido pela ciência como doente.

Ao vislumbrar uma saída para esse impasse, sugere Pereira:



Para que a emergência de outra racionalidade e outra sensibilidade subversivas da racionalidade e sensibilidade dominantes seja possível, para que a fantasia possa explodir no mundo sob a forma de imagens gratificantes e o delírio se valide como linguagem, é necessário restaurar a “experiência trágica”. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.101).

O estudioso chama atenção para a corrente organicista, voltada pra investigação da loucura como um efeito orgânico, a qual acredita ser possível identificar quimicamente a loucura, ignorando completamente sua dimensão humana:

O aparato teórico-técnico dessa perspectiva se renovou, desde o começo do século, graças ao progresso das pesquisas biológicas (neurocirurgia, eletroencefalografia, neurofisiologia), mas a tese básica se manteve: a doença mental é concebida como efeito de um processo orgânico. Sua origem é endógena [...] Atualmente, com os estudos de Bioquímica e de Genética Molecular, o psiquiatra espera vir a conhecer plenamente a química da loucura. Portanto, é como realidade material que a loucura é vista pelo organicismo. E o louco, como cadáver. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.17-18, grifo nosso).

Essa observação nos conduz diretamente à epígrafe que abre o romance *Uma História de família*: “Cada louco é guiado por um cadáver” e serve para refletir sobre a forma como a loucura é concebida social e cientificamente, uma vez que a decisão de enquadrá-la como doença partiu de critérios morais e sociais, como apontou Foucault, e ainda hoje permanece inscrita nessa cultura.

Desde a leitura da capa do romance, a loucura é investida como uma lógica capaz de organizar o caos que se instalou no mundo contemporâneo, tão fragmentado e confuso. A escolha de uma das composições de Arthur Bispo do Rosário, o “artista-louco” que terminou seus dias internado em um manicômio, ilustra essa possibilidade. Arthur Bispo, após ser diagnosticado como esquizofrênico, passou cinquenta e um anos da sua vida confinado na colônia Juliano Moreira, na cidade do Rio de Janeiro, onde veio a falecer no ano de 1989.

Os objetos reutilizados e criados para outros fins são reordenados pela ótica do sujeito que não encontra lugar no mundo e talvez por isso se sinta livre para inventar o seu próprio espaço de existência. Em relação à obra de Arthur Bispo:

Bispo simplesmente fez o que sua “loucura” encomendava. De certo modo podemos dizer que sua poética do colecionismo é também uma poética da *repetição do mundo*. Ele repete para compreender (no sentido de entender e abarcar), para se incluir na história (que o exclui) [...] Ele não se preocupa

com a “variação”, ou seja, com a originalidade do artista, assim como nunca visou repetir obras de outros artistas. Ele repetia o mundo a seu modo. (SELIGMANN-SILVA, 2007, p.149, grifos do autor).

A experiência artística de Bispo possibilita ler sua arte como uma contestação ao pensamento linear, sequencial e, assim, resgatar aquela experiência trágica da loucura a que se refere Foucault, quebrando o monopólio do discurso científico pelo viés da arte. Sob esse ponto-de-vista é que compreendemos a importância da representação da loucura pela via artística, pois nesse espaço a sua experiência torna-se um discurso autorizado pelo simples exercício da criatividade.

A própria condição marginalizada de Arthur Bispo dialoga com a situação excludente do personagem tio Mário, pois ambos vivem isolados no território da loucura, sob o estigma dos preconceitos sociais, cuja dimensão moral impõe a eles o distanciamento da vida social e o silêncio como condição de sobrevivência ao meio hostil onde se encontram.

Tal como se observa na capa do livro, o conjunto de objetos exibidos em forma de painel na composição de Bispo remete ao hibridismo presente na própria escrita de Santiago, como também ao caráter fragmentário da memória. Canecas de alumínio, botões, garrafas de plástico com papel picado, ferragens, colheres, painéis compõem a vitrine de Bispo. São objetos industriais que já perderam sua utilidade no mundo prático, mas incorporaram significados em seu mundo artístico: “Mesmo vivendo em um espaço restrito e sem comunicação verbal efetiva com os outros e com o mundo criou mecanismos em sua malha intelectual produz por volta de mil peças com materiais retirados de seu cotidiano.” (CLAUSS, 2006, p.2).

A preocupação de ordenar objetos segundo um arranjo próprio se explica pela missão divina que dizia ser predestinado a cumprir: reorganizar o mundo. Desta forma, emergem novas significações para a realidade a partir do seu impulso criador:

Bispo constrói um universo e em suas viagens, em suas lutas o seu cotidiano é retomado com tal intensidade que transcende e dissipa a esfera pessoal. Da vida faz uma imprevista experiência, produzindo com ela, a partir de seus fragmentos, uma obra que inaugura discursos para realidades de que nos faz co-participantes. (CLAUS, 2006, p.6).



Fonte: Capa do livro (2ª edição, editora Rocco)

### 3.3- Do silêncio ao riso: um sujeito deslocado

Os sentimentos da vergonha e da culpa alternavam-se nos apelos familiares pela morte de tio Mário como se dessa forma os tornasse algo natural ou moralmente justificável. Para tanto, simulavam a ideia de que a existência de tio Mário gerava sofrimento a ele mesmo. Na verdade, a família sofria com o estigma da loucura dentro do próprio lar, do espaço familiar, um sofrimento abafado pelo silêncio “de corpo trancado no quarto com a porta e as janelas fechadas longe da curiosidade alheia. (SANTIAGO, 1992, p.38). E como se pode ler na carta de Dr. Marcelo, enviada ao narrador: “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 com afeto.” (SANTIAGO, 1992, p.69).

Comenta Frayze-Pereira que:

A forma ideal do castigo é o escândalo. Mas não apenas no sentido da mera exibição pública do louco. Imagina-se que a rígida articulação dos costumes através de regras estritas fará com que espontaneamente o escândalo seja suscitado a cada transgressão. A vergonha é que vai sancionar a violação dos costumes. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, P.80-81).

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. Quando sofre a segunda tentativa de assassinato, após ser atingido de raspão por uma bala, Mário chega ao hospital “sem um só grito de dor” (SANTIAGO, 1992, p.53).

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. O eco revelador da narrativa ao romper 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).

Ao recorrer à visão despudorada e ingênua de uma criança lançada sobre a loucura e as pessoas ditas “normais”, a autoficção de Silviano Santiago move-se do plano estritamente subjetivo para um plano universal, pois ilustra o modo pelo qual somos condicionados culturalmente a aceitar uma visão pré-concebida sobre a loucura sem levar em conta uma reflexão crítica sobre o assunto que nos possibilite entender a lógica que a condena.

O mundo lúdico da infância parece estar no mesmo nível de representação da imaginação do louco, pois ambos estão libertos de qualquer preceito moral que determine/influencie suas condutas. Para Antonio Candido, é nessa relação dinâmica entre o particular e o universal que se encontram os traços da ficção na literatura, sem a qual não se pode garantir a eficiência do texto, tampouco tornar válida a relação entre realidade e invenção:

E aí está um traço da Literatura de ficção, isto é, a relação reversível particular - universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade da outra relação [...] e também é necessária para a sua eficácia: realidade - invenção. (CANDIDO, 1989, p.63).

Nesse contexto de relação entre realidade e a ficção, o silêncio do personagem tio Mário, interrompido somente pelo riso, tem muito a nos dizer, pois remete a uma questão bastante discutida no livro de Frayze-Pereira: o silêncio da loucura. Sobre este aspecto, afirma o autor:

Deve estar mais claro porque é no mundo contemporâneo que o silêncio da loucura é efetivamente decretado. Sem dúvida, através do internamento clássico, as vozes perturbadoras da loucura (que no Renascimento tiveram expressão) foram silenciadas. Porém, é bom lembrar que as celas, as

coações, o instrumental de suplício serviram de suportes materiais para um combate, ainda que mudo, entre a razão e a desrazão [...] Isto é, as correntes que aprisionam a loucura já não são feitas de ferro, mas sobretudo de palavras. O discurso psiquiátrico como discurso do especialista sobre a loucura não é uma prática meramente médica. Justamente pelo fato de ser ação psiquiátrica (considerada a gênese da loucura que determinou um saber sobre a loucura), ela é uma intervenção política, mediadora da sutil violência repressiva que caracteriza as sociedades contemporâneas. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p.99).

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 a 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” (Mário de Andrade 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 existência humana se expressar. Independente 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 *charivarir* (festas pagãs) têm sua origem na Idade Média, com a festa do asno e a festa dos loucos, ambas sustentadas pelo protagonismo do riso. Pensado nesse sentido, 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. 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:

À frente da minha memória de agora revejo um corpo de homem, alto, esguio e bambo, boquiaberto, que sorri. Você. Procuo o motivo para o sorriso acompanhando os seus olhos que enxergam a sua mãe, a parede branca e o Coração de Jesus, e não vejo motivo algum. Lábios, rosto, braços, pernas, todo o corpo para o meu grande espanto sorri. (SANTIAGO, 1992, p.11).

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.

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.

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 reconstruída 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.

Deste modo, a lembrança da dor serve mais aos outros do que ao próprio Mário. Ao ser atendido por Dr. Marcelo após a segunda tentativa de assassinato, o médico chega a se impressionar com o modo de agir do paciente:

Me disse ele que foi você, tio Mário, quem, naquele dia fatídico, mudou definitivamente a maneira dele de compreender a profissão. Você o deslumbrou na capacidade que demonstrou de suportar a dor física sem gritar ou chorar. Se a doença já era dor, por que era preciso sofrer mais para curar? (SANTIAGO, 1992, p.53).

Segundo Frayze-Pereira (1984, p.39) a relação entre a loucura e o sagrado em algumas sociedades possibilita uma compreensão mais abrangente das singularidades humanas à medida que reconhece que essas diferenças não se constituem obstáculos para a convivência social. Nas sociedades ditas “selvagens” ou “arcaicas”, o louco é acolhido e reconhecido como um ser privilegiado por manifestar o conhecimento sobrenatural, ligado aos deuses, revelando a verdade que está na base da crença de seu povo.

Frayze-Pereira (1984,p.96) afirma que o racionalismo crescente fez do homem contemporâneo um ser cada vez mais distanciado de uma existência encantada ou poetizada, fazendo com que o único lugar reservado à loucura fosse o da própria exclusão social. Na suposta competência do saber médico em avaliar a racionalidade humana, prevalecem critérios morais, tais como, a aptidão para o trabalho e para outras atividades que envolvam o direito à liberdade e a vida em sociedade. Qualquer desvio às normas objetivamente

consagradas pelo conhecimento médico passa a ser considerado um transtorno a ser evitado, e por isso temido pelo homem contemporâneo.

De fato, como os valores burgueses estão assentados na ideologia da produção e do lucro, a figura do louco emerge como uma força desestabilizadora da ordem social, capaz de provocar um questionamento profundo acerca dessa organização que estipula modelos de sociedades que estejam voltados para a obediência de um modo de vida homogêneo, pela uniformidade dos costumes, nos quais as diferenças relacionadas à singularidade do ser humano são severamente reprimidas.

Assim, o silêncio da loucura está simbolicamente representado na narrativa de *Uma história de família* pela existência oprimida de tio Mário, que não pode se opor de qualquer modo aos seus algozes, já que, de acordo com as regras do mundo racionalista burguês, ele pertence ao grupo dos incapazes, daqueles que não têm qualquer autoridade para questionar a objetividade científica e todos os limites impostos para sua própria existência dentro ou fora da instância familiar.

O riso, por sua vez, parece enunciar, com os traços da ironia, a impossibilidade da racionalidade humana abolir as experiências da loucura da vida em sociedade ou de explicar a própria loucura pelo viés da natureza humana, concebendo a ela uma lógica diferente daquela que orienta a vida prática ou o mundo do trabalho. Nesse sentido, cabe retomar a leitura de *História da loucura* para compreender que: “Da máscara inútil ao cadáver é o mesmo sorriso que permanece. Mas o que existe no sorriso do louco é que ele ri antes do riso da morte; e pressagiando o macabro, o insano o desarma.” (FOUCAULT, 1972, p. 22).

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:

Por que era tão vital para eles a morte do outro? Imploravam-na a qualquer custo e depressa, que chegasse rapidinho. [...] De início cochichando pelos quatro cantos do refeitório da pensão, depois em voz alta diante do caixa-viajante menos familiar, como a pedir desculpas antecipadas pelo incômodo ou aborrecimento que você traria para ele. (SANTIAGO, 1992, p.38).

Para a família, tio Mário já estava morto “Era só casar morte em vida com morte sem vida.” (SANTIAGO, 2002, p.35). Porém, o riso insensível à dor era o sinal mais vital de que sua existência rompia contra o triste silêncio imposto por aqueles que aparentemente se preocupavam com o seu bem-estar. Ironicamente, à proporção que Tio Mário morre abstratamente para a família, esta vai sendo sepultada, gradativamente, pela morte concreta de seus membros:

Você acabou por enterrá-los a todos. Os mais próximos e os que mais te amavam. Os que sempre desejaram com palavras ou em silêncio conivente a sua morte. Todos eles acabaram por não poder acompanhar o seu caixão até a subida do morro. (SANTIAGO, 1992, p.27).

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. A descrição da figura concreta de Mário o aproxima de uma imagem infantilizada, já presente ou assimilada no imaginário do sobrinho como símbolo da inocência e da alegria, percepção esta que destoa da ótica da família:

Queriam que a sua figura concreta, de olhos vidrados e à vezes de baba visguenta, de cabelos louros que nem espiga de milho e suspensórios que sustentavam as calças curtas de marmanjo, de pés descalços e mãos sempre encardidas, nojentas, ficasse longe da convivência diária - era assim que te queriam com o terrível amor familiar que acredita encontrar para o outro o bem que querem para todos no jogo de cabra-cega da vida. (SANTIAGO, 1992, p.37, grifo nosso).

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, 1992, p.98).

A seguir, o narrador descreve alegoricamente a morte da família como um longo e terrível sofrimento só comparável ao martírio de Cristo durante a crucificação, sofrimento esse que ele mesmo causou ao tentar registrar a história de sua família:

Para quê? É inútil a pergunta. Ela serve apenas para estorvar o movimento das minhas mãos que enfia uma vez mais a cabeça da nossa memória-familiar numa coroa-de-cristo, [...] A dor atravessa de lado a lado o crânio da memória familiar. Você grita de dor, tio Mário, eu grito de dor, todos nós gritamos de dor. Insensível, continuo a apertar os parafusos da coroa. [...] Os olhos da memória-familiar saltam pra fora esbugalhados. Seus olhos, nossos olhos. Horror, horror. Os ossos do crânio estalam e afundam. Morre, morro, morremos todos. (SANTIAGO, 1992, p.98).

A memória do narrador, na qual tio Mário encontra abrigo e significância, é também um espaço de resgate dos demais membros da família, a isso se deve o conflito íntimo do narrador em levar a frente seu projeto de construir uma memória familiar, na qual tio Mário pudesse ter existência ou silenciá-la de vez como a morte já se encarregava de fazer.

Aliás, o silêncio ou a interpretação dele é, de fato, um elemento chave para o discurso do. Dr. Marcelo ao explicar ao narrador como se chegar à verossimilhança dos fatos narrados, afirma:

Agora leio na carta: muito romancista acha fácil escrever romance passado no interior do país porque pensa que é só ficar parado na praça principal conversando e anotando casos saborosos e anedotas picantes, é só complementar as linhas gerais do drama com muito nome de árvore e de bicho, para dar à luz o desenho exato da cor local e pôr a descoberto a verdade nua e crua da cidade e dos moradores. (SANTIAGO, 1992, p.74).

Aqui é endossada uma crítica à forma pitoresca como em muitos romances os aspectos regionais são tratados. O enfoque dado à cor local ou à natureza como elemento exótico associado aos hábitos simplórios e vivências locais em determinadas regiões do país sinalizam os artifícios de uma literatura provinciana, que precisa ser revista. Santiago já alertava no ensaio “Literatura anfíbia” para o fato de que:

O vazio temático se refere à parca dramatização na literatura dos problemas dominantes na classe média, que fica espremida entre os dois extremos da sociedade. A literatura brasileira tem feito caricatura, tem passado por cima da complexidade existencial, social e econômica da pequena burguesia, afiando o gume da sua crítica numa configuração socioeconômica antiquada do país semelhante à que nos foi legada pelo final do século XIX. (SANTIAGO, 2008, p.67).

Deste modo, o recurso da metalinguagem empregado por Silviano Santiago explica, de certo modo, como se dá a relação entre narrador, espaço e os personagens na narrativa do romance *Uma história em família*. O enfoque dado ao fluxo de consciência dos personagens em detrimento de detalhes sobre o espaço físico, com poucas descrições de ambientes

externos, são recursos que justificam o propósito do narrador em buscar a construção de um espaço abstrato e simbólico, onde tio Mário possa, finalmente, ser lembrado: a memória familiar.

Deste modo, o silêncio de tio Mário, sua invisibilidade perante a família e o silêncio da família perante a sociedade sugerem a existência dos segredos familiares que se mantêm bem guardados nos espaços privados das pequenas cidades, graças à cumplicidade conseguida em troca de alguma chantagem ou interesse, por isso: “A vida cotidiana numa cidade do interior, ao contrário do que se pensa, é construída por momentos de silêncio e por vazios de ação. [...] As lacunas do falado e do vivido, eis o essencial. Não é tarefa fácil para quem quer representá-las.” (SANTIAGO, 1992, p.74, grifo nosso).

O silêncio de Tio Mário é como a verdade escondida atrás do manto familiar, em torno da qual se conectam os fatos da narrativa, as hipóteses do leitor na busca pela verdade, as metáforas, é o elemento que garante o caráter polissêmico da narrativa.

O louco é silenciado, mas ganha significação pelo próprio não-lugar que ocupa. Ou seja, ao mesmo tempo que tem sua existência apagada pela exclusão da família cristã, renasce como um ser predestinado à proteção divina, sobrevivendo, inclusive, a duas tentativas de assassinato: “Seu safado, seu puto, seu bunda-mole, como é que você conseguiu uma vez mais ser protegido de deus? O certo é que você escapou com vida de mais essa. Por milagre e em silêncio.” (SANTIAGO, 1992, p.49).

Esse registro coloquial da linguagem bem como o uso de ditos populares aparece em vários momentos na narrativa, geralmente dirigidos a tio Mário como interlocutor imaginário do sobrinho e ressoa como um gesto de simpatia, de camaradagem e cumplicidade, que instauram os laços de familiaridade por meio do discurso, colocando tio e sobrinho em condição de igualdade.

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.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 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 a imagem recuperada pela memória do narrador.

O desfecho do romance, iniciado com o procedimento de catar feijão, em uma clara intextualidade 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 ao do narrador como coprodutores 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 dá 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**. Traduzido por Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p.44-45.

AUSTEN, Paul. Mapa Volátil: O espaço imaginário. In: BRANDÃO, Luís Alberto. **Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário social**. Belo Horizonte: lamparina/FALE, 2002, p.35-66.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 12, p. 31-49, 2008.

BACHELARD, GASTON. **A poética do espaço**. Traduzido por Joaquim José Moura Ramos (et al). São Paulo: Ed. Martins, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. Rabelais e a história do riso. In: **A cultura popular na idade média e o renascimento: o contexto de François Rabelais**. Traduzido por Yara Frateschi Vieira. São Paulo: UNB, 1987.

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

BASSANEZI, Maria Silvia Beozzo. **Imigrações Internacionais no Brasil: um panorama histórico**. In: PATARRA, Neide Lopes (Org.). Emigração e Imigração internacionais no Brasil contemporâneo. São Paulo: FNUAP, v.1, 1996, p. 3-35.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Traduzido por 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**. Traduzido por Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Alfredo (org.). Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo, Cultrix, 1974.

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

BOTELHO, Tarcísio Rodrigues; BRAGA, Mariângela Porto; ANDRADE, Cristina Viegas de. A Imigração em Minas Gerais no final do século XIX. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.27, n°54, p.1-22, 2007.

BRANDÃO, Luís Alberto. Regimes de espacialidade na literatura brasileira contemporânea In: DALCASTAGNÈ, Regina e AZEVEDO, Luciene Azevedo (Org). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

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.

CLAUS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a criação artística como reorganização de mundo. “**Existência e Arte**”–**Revista Eletrônica do Grupo PET–Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei**. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio>, Acesso em: 30 de março de 2016.

CUNHA, Eneida Leal (org). Os entre-lugares de Silviano Santiago. In: **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Ed.UFMG; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. **Iberic@I**, n. 2, p. 77-86, 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-09.pdf>> Acesso em 20/06/2014.

DIAS, Ana Creliá Penha. **Retratos dispersos: artimanhas dos textos de Silviano Santiago**. Rio de Janeiro, 2008.

DIAS, Ângela Maria. Alegoria do imigrante no Brasil: reflexões em torno de Uma história de família, de Silviano Santiago. In: DIAS, Ângela Maria (Org.). **A missão e o grande show: políticas culturais no Brasil – anos 60 e depois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 55-78.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: Nau/PUC-Rio, 2009.

FOUCAULT, Michael Foucault. **A história da loucura**. Traduzido por José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRAYZE-PEREIRA, J. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GARRAMUÑO, Florencia. Silviano Santiago e a literatura latino-americana. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Ed.UFMG; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008.

PROST, Antoine (org.). **História da vida privada: Da Primeira Guerra a nossos dias**. Traduzido por Denise Bottmann e Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Traduzido por Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

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.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Vias e desvios da representação sobre a narrativa brasileira pós-64. ano**. 1987.364f. Tese de doutorado em teoria literária apresentada à coordenação do curso de pós-graduação da faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Traduzido por Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: **Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro**: Guanabara, 1986.

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

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

MAGRO FILHO, J. **A tradição da Loucura**. Minas Gerais: 1870-1964. Belo Horizonte: CCPMED; Editora UFMG, 1992.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POSSO, Karl. Híbridos produtivos In: **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008.

PROST, Antoine. **História da vida privada: Da Primeira Guerra a nossos dias**. Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RESENDE, Beatriz. A literatura na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da escrita, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Heranças**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Aletria. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/Santiago.pdf>, Acesso em: 30 de jul. de 2014 (2008).

SANTIAGO, Silviano. **O falso mentiroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.28-43.

SANTIAGO, Silviano. **O olhar**. São Paulo: Globo. 1983.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas In: **Ora direis puxar conversa**. Belo Horizonte: Humanitas, 2006.

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

SCHOLLAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário. **Revista Artefilosofia**; v.1, n.3, 2007.

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

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

TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração**. Passo Fundo: Ed. UPF, 2014.

TONUS, Leonardo José. Espaços na e da clandestinidade in: Dalcastagnè e Luciene Azevedo (org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.