

## Silviano Santiago: memórias e histórias de um falso mentiroso

José Luiz Matias<sup>1</sup>

### RESUMO

Silviano Santiago é um autor cuja habilidade de ficcionista se harmoniza com as de ensaísta, de crítico, de pesquisador e de professor de Literatura. Neste artigo, aborda-se o romance **Uma história de família** (1992), na perspectiva do ficcionista autointitulado de “falso mentiroso”. Com o apoio do conceito benjaminiano de alegoria, busca-se focar o modo como o autor rompe com a univocidade de gênero e amplia a virtualidade de sua narrativa, envolvendo o leitor nas peripécias do enredo, no qual se costuram fatos com uma ficção contaminada por intensa dramaticidade.

Palavras-chave: Silviano Santiago. Falso mentiroso. Uma história de família. Alegoria. Dramaticidade.

Silviano Santiago, em **O falso mentiroso: memórias**, opera como um encenador, na construção de situações cuja verossimilhança cria, no leitor, a ilusão de se deparar efetivamente com fatos vivenciados pelo autor. O escritor mineiro faz do leitor um cúmplice dessa encenação, à medida que faz com que ele (o leitor) se veja enredado nas artimanhas do narrador. Na referida obra, é construída a *persona* de Samuel Carneiro de Souza Aguiar que, ao escrever o que seriam suas memórias, finge estar no âmbito da realidade. Em palestra proferida no SESC-Copacabana, em 2007, Santiago fez questão de explicar seu processo criativo, tomando como base a frase de Jean Cocteau, inscrita num desenho de Orfeu:

No desenho vemos um perfil nitidamente grego, o do poeta e músico Orfeu. De sua boca, como numa história em quadrinho, sai uma bolha onde está escrito: “Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité (Sou uma mentira que sempre diz a verdade). Esse jogo entre narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade do discurso híbrido. De um lado, a preocupação nitidamente autobiográfica (relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas etc.), do outro adequá-la à tradição canônica da ficção ocidental. (SANTIAGO, 2010).

**O falso mentiroso** nasce de uma dessas proezas autobiográficas ficcionalizadas: o narrador Samuel desfia seu texto como se fosse um diário contendo a história de sua vida, desde a infância,

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense.

mas é partir daí que a “pseudobiografia” se revela dúbia. Não há clareza sobre suas origens e o véu da obscuridade se estende inclusive à legitimidade dos seus pais, a quem se refere como “falsos”. Os personagens se revezam em depoimentos desencontrados. Samuel fora sequestrado, ainda recém-nascido, por uma enfermeira que teria sido subornada por seu pai adotivo. Eucanaã queria agradar a esposa, Donana, que, por ser estéril, não conseguia gerar o filho do casal. Mais tarde, a enfermeira ressurge e relata que Samuel seria filho de Eucanaã com uma amante. O pai resolve assumir a criação do filho e faz Donana acreditar na versão do sequestro. Durante o enterro de Eucanaã, a atenção de Samuel se volta para uma mulher de cabelos brancos, fortemente emocionada, a Senhora X, que suspeita ser sua mãe biológica.

Eucanaã, o falso pai de Samuel, como o próprio narrador o denominava, era dono de uma fábrica de camisas de vênus, que prosperou até o médico inglês Alexander Fleming inventar a penicilina e, assim, reduzir o risco de infestação por doenças sexualmente transmissíveis. Com isso, as pessoas passaram a praticar sexo sem camisinha, e o negócio da família Souza Aguiar foi à falência.

Samuel estuda Belas Artes e torna-se um pintor, mas sua produção artística mais expressiva se resume à cópia das gravuras de Emílio Goeldi. Através dessa atividade, Samuel falseia o estilo do naturalista com tanto empenho que suas cópias competem em autenticidade com as originais. O memorialista se declara casado com Esmeralda, cuja mudez foi causada por um trauma de infância. Com essa mulher teria sido pai de dois filhos. A interdição da fala de Esmeralda contribui para haver menos uma testemunha para coonestar os relatos do memorialista. Ela, sem voz, não consegue narrar o passado e torna-se, portanto, desprovida de história; ele, sem origem definida, embaralha as lembranças e põe sob suspeita a veracidade de suas memórias. Exemplo disso é o que acontece, no final do livro, quando o narrador decide contradizer tudo que havia relatado até aquele momento:

Chega de mentiras./ Não serei um falso pai falso, como o doutor Eucanaã. / Não me casei com Esmeralda. Não tive filhos com ela. / Se me colocarem contra a parede deste relato, confessarei. Tive dois filhos virtuais. / Não poderia tê-los tido. Não os tive. Inventei-os. / *Inventar* não é bem o verbo. Gerei-os em outro útero. Com a mão esquerda (sou canhoto) e a ajuda da bolinha metálica da caneta bic. Com tinta azul lavável. Inseminação artificial. / O resto, pa-ra-rá, pa-ra-rá, pa-ra-rá... / Fim. / Lego ao mundo minhas telas. / À história, uma família a menos (SANTIAGO, 2004, p. 222).

É através dessa postura que o falso mentiroso se revela um personagem-narrador alegórico, já que, segundo Rouanet (1984), “falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (p. 37). E, segundo Miranda (1992), para adquirir plena acessibilidade à alegoria, “o leitor pode

transformar-se de mero consumidor ou espectador em produtor e colaborador na função de resgatar um passado que também lhe pertence” (p. 19). É esta predisposição que faz fluir o romance **Uma história de família**, a cuja significação, também, subjaz um processo alegórico, conforme pretende-se mostrar a seguir.

Esse falso mentiroso – a um só tempo narrador e personagem –, onipresente na ficção do escritor mineiro, não poderia perder a oportunidade de também se revelar em **Uma história de família**. Essa narrativa consiste no drama de imigrantes italianos e de seus descendentes que vivem nas cidades de Pains e Formiga, no Oeste de Minas Gerais. Silviano Santiago nasceu em Formiga e descende de italianos, que chegaram a Minas Gerais, durante o fluxo imigratório realizado, a partir do início do século XX, no país. Nesta trama, o narrador está preso ao leito, vitimado por grave doença, e seu maior alento é manter uma interlocução com o falecido tio Mário. Ele é também membro de uma família de imigrantes italianos radicada em Pains, na mesma região onde nasceu Santiago, e essa tentativa de interlocução nada mais é do que o ensejo para desfiar a saga da família, com revelações sobre os seus diversos componentes, seus crimes, suas culpas, suas obsessões, suas doenças (mentais e físicas) e os temores recíprocos gerados por toda essa gama de acontecimentos. E, nessa narrativa, o falso mentiroso funde a imagem do autor com a do narrador, a fim de provocar ambiguidade: a narrativa consiste numa ficção ou num estudo de caso?

Tio Mário é o personagem que todos querem morto, pois é louco, e nele se resume a repugnância coletiva da família. A narrativa se desenvolve de maneira fragmentária, mas repete, de maneira unívoca, e em diversas oportunidades, a frase “Todos querem a sua morte, tio Mário”, como se fosse o estribilho de uma marcha fúnebre. As lembranças surgem como *flashes* que espoucam aqui e acolá, e o narrador trata de retratá-las sem qualquer ordenamento, como se a mente, atacada pela doença, só encontrasse algum rumo quando as lembranças surgem e se encadeiam, mesmo que caoticamente: “O filme da recordação se projeta fotograma após fotograma na parede branca do quarto. Não posso mais rebobiná-lo, ou deixá-lo depositado, lacrado e intocável em alguma prateleira do tempo” (SANTIAGO, 1993, p. 12).

Ao desfiar as suas mais íntimas confissões, em nenhum momento o narrador manifesta o seu nome, tampouco são nomeados o pai e a mãe de tio Mário. A respeito deles, confessa tê-los conhecido pouco. Entretanto, o desconhecimento e a ausência de nomes não o impedem de caracterizar ambos os personagens com as tintas fortes dos traços de personalidade com que eles mais o impressionaram. Sobre o pai de tio Mário, o narrador afirma:

Não cheguei a conhecer o seu pai e meu avô paterno, tio Mário. Dizem que controlava a rebeldia adolescente dos filhos, educando-os com sovas de cabo de vassoura ou de qualquer outra ferramenta que estivesse à mão. Sentava as filhas de braços no colo e, como castigo pelas traquinagens, dava palmadas com enorme tesoura de costura (SANTIAGO, 1993, 31).

E sobre a mãe de tio Mário, o narrador diz:

Conheci mal a sua mãe.[...]Vejo na soleira a figura negra da sua mãe, aterradora, medonha, e de braços abertos para me acolher [...]. Parecia coisa de história de 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 madrasta megera. / No balão: *Deve estar cansado. Com fome*, e o desenho era de uma figura de luto e arrastada de pesadelo. / No balão: *Vem com a vovó, vem. Não pode imaginar as saudades que estava sentindo. Tem café com leite quentinho lá dentro*, e no desenho uma bruxa agourenta em noite de lua cheia (SANTIAGO, 1993, p. 31; 32-33).

A descrição desses personagens – o pai de tio Mário, pelo viés da violência que praticava contra os filhos, e a mãe pelo aspecto aterrador de sua presença – instaura toda a carga de antagonismo desenvolvida ao longo da narrativa. Seria a motivação do narrador a extinção dos dois personagens sinistros, pelo drama familiar que ambos viriam desencadear no seio da família?

Desde o primeiro capítulo, o narrador parece satisfazer a vontade geral, tratando de levar o tio Mário à sepultura, quando os familiares, após acompanharem o enterro, “voltam todos para casa aliviados do fardo humano que, como vergonha, pesava sobre as costas da família diante dos vizinhos e estranhos” (SANTIAGO, 1993, p. 8). Então, o luto por tio Mário se reverte em vergonha da família, cuja expiação se dará, apenas, na medida em que seu cadáver apodrecer sob a terra, e os ânimos da parentela se entorpecerem na superfície. Entretanto, se para a família a morte iria liquidar o problema personificado em tio Mário, a evocação ao longo da narrativa o revive. A carga emblemática do seu cadáver serve para revitalizá-lo no drama, tal como ocorre no processo alegórico estudado por Walter Benjamin:

Se com a morte, portanto, o espírito se libera, o corpo atinge, nesse momento, a plenitude dos seus direitos. É evidente: a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo seu vigor no cadáver. Se os personagens do drama barroco morrem, é porque somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica. Se eles são destruídos, não é para que acedam à condição de cadáver. [...]. Do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver (BENJAMIN, 1984, p. 241).

O desejo coletivo pela morte de tio Mário parece estreitar os laços da família, como se essa fosse recuperar sua higidez a partir do cadáver de Mário. Esse personagem sofre dois atentados durante a trama, e, ainda assim, teima em sobreviver, como expressa o narrador, numa manifestação de solidariedade ao tio rejeitado:

Me dou conta de que, ano após ano, chegavam notícias de morte na família e adivinho que você foi enterrando um a um, subindo e descendo o morro do cemitério dentro da algazarra geral das crianças e da compunção dos adultos. / Seu filho da puta safado, seu sacana, seu cara de merda, seu malandro de meia-tigela, você passou a perna em todos. Que nem capoeira baiano (SANTIAGO, 1993, p. 35).

Dias (1999) identifica, no texto em questão, o conceito benjaminiano de “história-destino”. Para a autora, essa narrativa de Santiago remete à própria história da cultura brasileira, à medida que entremostra alegoricamente a saga dos imigrantes italianos em Minas Gerais – considerado um dos estados em que se desconfiava radicalmente de quem vinha do exterior para instalar-se no Brasil. Esses estrangeiros estavam fadados a uma existência marcada pela tensão crônica entre eles e o ambiente, pois, segundo Dias (1999), “ser imigrante, numa comunidade fechada como a de Minas Gerais, constitui insuportável opacidade, anomalia, mancha a ser apagada” (p. 63). É, nessa opacidade, semelhante a névoa hibernal daquela cidade do interior mineiro, que o narrador tateia a obscuridade das histórias que se entretecem no seio da família.

Em dado momento, a trama é marcada pela tentativa de assassinato, orquestrada pela mãe de tio Mário e o amante, seu Onofre, como corolário de uma atração carnal devastadora. O pai de tio Mário perece, mediante doses homeopáticas de digitalina, administradas pela esposa, que adquiria a droga com o amante, farmacêutico da cidade. Quanto a tio Mário, a emboscada que lhe fora armada por sua mãe e o amante dela, não tem sucesso, e o tiro apenas o fere. A necessidade visceral da narrativa de estar sempre permeada pela presença da morte dá, a **Uma história de família**, um cunho de dramatização, que a aproxima do *Trauerspiel* benjaminiano, enquanto representação repassada pela tragédia das paixões avassaladoras.

Além do atentado à sua vida, tio Mário sofre um “assassinato alegórico” (SANTIAGO, 1993, p. 69), relatado na carta em que o Dr. Marcelo desvenda os crimes praticados no interior da família. Fala-se em “assassinato alegórico”, considerando que a iniciativa do narrador em exumar a memória de tio Mário nada mais é que a curiosidade do intrigante, que quer ser o único dono da história do tio, sem ter nenhuma identificação com ele, a não ser a dor da perda. Para Benjamin (1984), o intrigante é o organizador do enredo no drama barroco, pois sendo dono do saber antropológico e fisiológico, é ele quem revela os meandros da “uniformidade da natureza humana, o poder da animalidade e dos afetos, sobretudo o amor e o medo, sua ausência de limites” (p. 118). Quando esta revelação é atribuída a um falso mentiroso, a intriga atinge o extremo, tal como ocorre na história de família em questão.

A presença do intrigante está evidenciada na construção do personagem seu Onofre – figura marcante da narrativa –, uma vez que ele conta com trânsito livre, durante os encontros amorosos com a amante, no escritório da pensão, e exerce ascendência sobre os destinos da família de imigrantes. Conforme constata Dias (1999, p. 75), o amante da mãe de tio Mário representa o mulato que supera as barreiras impostas pela discriminação social e pelas políticas de branqueamento que marcaram aquela época, mediante a vinda de levas significativas de europeus para o país. Por isso, está em suas mãos a missão de eliminar a maldição de um marido mal-amado e de um filho indesejado, desempenhando um papel destacado no efeito alegórico do romance. Por ser farmacêutico, cabe a seu Onofre curar os males. Se tio Mário é considerado uma moléstia para a família, é missão intransferível do farmacêutico administrar o remédio para eliminá-la. E a posologia mais indicada para o caso é o assassinato do enfermo. Embora relutasse, seu Onofre resolve, por pressão da amante, praticar o crime, para continuar a usufruir dos amores da viúva.

O projeto de reconstituição desta dramática história vai se esfacelar em versões alternativas que parecem escapar do controle do narrador, devido ao surgimento de outros personagens-narradores, como o Dr. Marcelo, a esposa do seu Onofre e o próprio seu Onofre. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho percebe o romance **Uma história de família** como uma metáfora da cena familiar:

Inicialmente, o personagem-narrador tem o projeto de reconstituir a história de um tio seu e, por extensão, de sua família. Nessa reconstituição o narrador pretende também situar a sua inserção no contexto familiar, para, por meio deste processo, ter condições de rever e compreender a sua trajetória até o momento presente em que narra, quando se encontra à morte, completamente debilitado por terrível doença (CARVALHO, 2002, p. 37-38).

Em busca de maior clareza dos fatos, o narrador vai a Belo Horizonte visitar o Dr. Marcelo, antigo médico de Pains, em busca de evidências que ajudem a solucionar os mistérios que os cercam. Inicialmente, o médico se nega a dar informações em entrevista, mas depois envia uma carta na qual revela ter ouvido da mulher de seu Onofre, já à beira da morte e sob seus cuidados, o relato da morte do pai do tio Mário e da tentativa do assassinato do próprio tio Mário, além das aventuras amorosas de Onofre com a amante. Todo esse relato teria sido feito pelo seu Onofre à esposa, que agora o confiava ao Dr. Marcelo. Assim, decifra-se a tessitura dos microrrelatos com os quais se constrói a história:

A carta do Dr. Marcelo se estrutura como *mis en abyme*: a história que ele narra foi contada por uma paciente que, por sua vez, ouviu-a do marido – um dos personagens dessa história. O resultado é uma carta com várias interpretações de uma mesma história. A carta anula a

possibilidade do controle do passado por parte do narrador, uma vez que as várias versões parciais alteram a imagem que o narrador faz do tio, fruto de sua experiência de menino (CARVALHO, 2002, p. 39-40).

Este fluxo de relatos de diversas origens acaba por desembocar naquilo que enseja a trama: “Sou eco que reproduz o eco do eco” (SANTIAGO, 1993, p. 96). Portanto, a reconstituição das memórias engendra uma narrativa multifacetada, como se o leitor fosse posto diante de um retrato fora de foco da família, formado pela bricolagem dos dramáticos personagens. O narrador, cujo ponto de vista estaria desfocado pela própria doença, se regenera durante essa reconstituição. Se o corpo físico fenece, a mente opera a narração, simulando onisciência. O narrador sabe que o futuro lhe reserva a morte, por isso prolonga o presente com a reconstituição do passado e, para isso, busca a interlocução com um falecido.

Por outro lado, o romance pode ser percebido como o simulacro de uma narrativa que tangencia o espaço biográfico, considerando a perspectiva de Arfuch (2010) a esse respeito, segundo a qual “a multiplicidade das formas que integram o espaço biográfico oferece um traço comum: elas *contam*, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida” (p. 111). É neste sentido que ocorre a mediação entre o que estava recôndito na família e a percepção do público-leitor: tio Mário está vivo em cada um que acompanha a trama. E essa identificação será ainda mais pungente se despertar no receptor as seguintes reflexões: quantas outras famílias existem com histórias semelhantes à dos imigrantes italianos? Quantas delas precisam ser desvendadas? Como propõe Arfuch (2010), é no âmago destas questões que se “entrelaçam, de modo indissociável, indivíduo e sociedade, os termos canônicos da velha antinomia [biografia pessoal *versus* espaço público]” (p. 347). Em **Uma história de família**, a subjetividade do narrador se desdobra na do leitor, à medida que a interlocução com tio Mário o envolve não somente como mero espectador, mas também como testemunha ficcional das surpresas que se revelam ao longo da narrativa.

Ao evocar seu tio, o narrador o resgata da inexorabilidade da morte, resolvendo o luto pela via alegórica, na contramão do desejo da família, para quem a morte significaria o apagamento do tio Mário. A morte deixa de ser uma mera passagem para a extinção e se torna um instrumento para eternizar a presença, especialmente nos aspectos que mostram a íntima vinculação entre alegoria e luto, a partir do pensamento benjaminiano no *Trauerspiel*, pois “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 246).

Eis que, ao final da trama, surge, inopinadamente, uma cena comum no interior de Minas Gerais, mas de intensa conotação alegórica, no contexto da narrativa. Etelvina cata feijão numa

peneira: há um monte original que perde volume, à medida que ela vai retirando o aproveitável e jogando o que não presta no lixo. Em outra oportunidade, peneira o fubá, fazendo o mais fino passar para a lata de mantimentos e jogando fora o restolho mais resistente. Concluído o trabalho, lava a peneira e a guarda: é hora de fazer o angu. Ângela Maria Dias atribui, a essa cena, a “alegoria da escritura”, explicitando o seguinte:

O expurgo da “parte maldita”, concretizado pela peneira de Etelvina, alegoriza, de um lado, o ideal de uma escrita antirrisco de impureza, não problemática, não comprometida com a memória do conflito, da violência, da anulação da alteridade. De outro, a justaposição desta estirpe de escrita do esquecimento à narrativa realizada, e, de fato, vomitada como mineral, ruína de asco e fatalidade, talvez esboce, sem querer ou querendo, as atuais possibilidades da *poiesis*, do fazer literário como empresa antirrisco, *gadget* a ser descartado: ou brincadeira inconsequente ou confessionalismo, mero desabafo, material de despejo vomitado por uma subjetividade dilacerada e, afinal, traída pelo próprio exibicionismo (DIAS, 1999, p. 75).

Em antítese ao ofício de Etelvina, o narrador não se furta a pôr em seu “angu” inclusive o restolho que está recôndito na memória familiar. Daí, o “prato” que serve aos leitores está longe de ter apenas os ingredientes mais saborosos da culinária mineira. Entretanto, o impacto que esse recurso estético exerce é ainda mais visceral, pois revolta o estômago e causa asco. O narrador age como alguém que tira da parede um daqueles retratos do clã senhorial e o corta em fragmentos, expondo as intimidades mais reveladoras e, por consequência, aquilo que a foto não revela pela pose cerimoniosa dos personagens. E a estética para essa transversalidade está no próprio depoimento do autor:

As histórias – todas elas, eu diria num acesso de generalização – são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). A verdade não está *explícita* numa narrativa ficcional, está sempre *implícita*, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor.

[...]

Esse jogo entre o narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade do discurso híbrido (SANTIAGO, 2010).

Se a narrativa contemporânea se tem revelado como dialógica, fragmentária e híbrida, além de outras caracterizações, todas elas muito oportunas para a complexidade da criação artística, a alegorização se revela como um recurso estético *prêt-à-porter* para os literatos que se aventuram pelos caminhos da ficção. É o exemplo que proporciona Silviano Santiago nas obras mencionadas no presente artigo.

A concepção benjaminiana de alegorização fornece um referencial teórico importante, propiciador de análises substanciais dos textos literários de extração mais recente. É o que foi permitido com a presente proposta de junção do processo alegórico à caracterização do narrador sinuoso e escorregadio, na caracterização deste “falso mentiroso” tão à feição de Silviano Santiago.

É voz corrente do próprio autor que o leitor não deve esperar ter uma experiência de leitura fácil com suas obras, pois ele (o autor) tende a complicar seus textos, hibridizando-os em diversas nuances, intrincando a trama, historicizando o testemunho, aprofundando o perfil psicológico dos personagens. O leitor, quando lida com um texto assim elaborado, precisa aguçar sua percepção, no sentido de levá-lo além do que estiver manifestamente visível. Em vez de fruir a narrativa apenas em nível referencial, terá de se sintonizar com a nova ordem do microcosmo a ele apresentado, pois somente por meio de uma análise mais aprofundada, é possível reconhecer a falsidade das “verdades” ditas com assertividade tão bem dissimulada, que quase consegue superar o discernimento do leitor.

Um bom exemplo disso é o empilhamento de falsidades relatadas em formato de memórias, revelando-se como campo fértil para fazer vicejar o falso mentiroso e para levar o leitor a se deparar, o tempo todo, com a morte rondando os diversos episódios e microrrelatos da narrativa. É a morte anunciada de tio Mário, mas que não se concretiza por assassinato. Esta intimidade com a morte aproxima a narrativa do drama benjaminiano. Diante da economia desta encenação, qualquer enquadramento narrativo se tornaria limitador. Assim, o texto é um híbrido constituído por memorial, poesia, romance, biografia, ensaio histórico e outros gêneros que o leitor mais atento lhe queira atribuir, pois ele (o texto) não se define explicitamente. A capa do livro, que exhibe o detalhe de uma composição de Arthur Bispo do Rosário, ressignifica, por meio da arte plástica, os caminhos a serem percorridos por uma escrita tão híbrida como aquela que compõe essa narrativa.

Estão em jogo os estreitos limites entre a vida e a morte, a sanidade e a loucura, o hedonismo e o sofrimento. É no entrecruzar destes estreitos caminhos que o narrador encontra espaço para retirar os esqueletos do armário da família que, apesar de ser oriunda da Itália, se submete ao jeito mineiro de ser, e é cercada de mistério, no qual o silêncio tem muito a dizer. Neste sentido, o luto por tio Mário está longe de se derramar em choro melancólico; ele, ao invés, revela que a loucura desencadeadora da marginalização sofrida por esse personagem nada mais é que a ponta do *iceberg* da insanidade da própria família. E a figura mais insana que desponta na narrativa é a mãe de tio Mário, com sua obsessão doentia em liquidar o marido e se livrar do filho doente, como se estivesse querendo praticar uma eugenia por vias transversas. Segundo ela, o marido é

sifilítico e o filho é demente, por isso não podem mais ficar vivos, para não contaminarem os demais. Para isso, instrumentaliza o amante, faz dele uma espada de Miguel Arcanjo, a fim de fazer a tortuosa justiça por conveniência.

Assim, o narrador intrigante e falso mentiroso se apressa em extremar a crueldade da mãe de tio Mário, a fraqueza conivente do amante e a marginalização de tio Mário, que não é aceito pela família. Um filho de imigrante doente não tem condições de “fazer a América”. Por sua completa inutilidade e por ser emblema de vergonha para o clã de imigrantes – que vieram para crescer e multiplicar –, Mário precisa, na perspectiva da família, ser eliminado. Para ela, não é concebível carregar um peso morto nas costas.

Se antes estava submisso ao julgamento e à rejeição familiar, tio Mário, após enterrar muitos dos parentes e flertar com a morte por via das tentativas de assassinato, liberta-se com o falecimento. A própria trajetória de vida do personagem, marcada pelo entorno desejoso de sua morte – como se estivesse sempre acompanhado de uma ave de rapina, faminta, a espreita-lo (“todos querem sua morte, tio Mário”) –, concede-lhe o direito de se immortalizar pelo desfiar contínuo das memórias. Quando o narrador convoca o falecido como interlocutor, não quer ressuscitá-lo, mas fazer dele o elo para o encadeamento da história da família. Quanto mais se revela como desencadeador do drama da família, mais esse personagem se faz presente, entre os vivos, como causador de incômodo. Sua condição de cadáver contribui para a ambiência da “pátria alegórica” que vai permear toda a narrativa.

O estranhamento causado pelo modo de vida tropical, que entorpece a ética e libera as paixões, contribui para que os demônios da família surjam redivivos, para assombrar o presente da narrativa. Mas o assombro causado pelo demônio alegórico nada mais é que o ir-ao-encontro do conhecimento, por mais chocante que possa parecer. Cumpre-se, dessa forma, a profecia benjaminiana de que Satã é o detentor do conhecimento que empresta consistência à obra literária. É o que se constata em **Uma história de família**, na voz de um falso mentiroso, hábil na preparação “do angu”.

#### Abstract

Silviano Santiago is an author whose writing skills harmonize with his job of essayist, critic, researcher and professor of Literature. This article focus on the novel *Uma história de família* (1992) in the novelist's perspective of a "false liar". Based on Benjamin's conception of allegory, we intend to focus on how the author breaks with gender form and leads his narrative to a broad sense, involving the reader in the plot adventures, with facts and fiction contaminated by intense drama.

Keywords: Silviano Santiago. False liar. Uma história de família. Allegory. Drama.

## Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Análise do romance Uma história de família, de Silviano Santiago. In: CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Literatura e promessa**: figuração e o paradoxo na literatura brasileira contemporânea. Niterói: EdUFF, 2002, p. 37-54.

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.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Z Cultural**: revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ). Disponível em: <[http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/1z\\_silviano.php](http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/1z_silviano.php)>. Acesso em: 27 nov. 2010.

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

SANTIAGO, Silviano. **Uma história de família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.