

A presença-ausência da figura materna e a desconstrução da linhagem patriarcal em *Menino sem passado*

The Presence-absence of the Maternal Figure and the Deconstruction of the Patriarchal Lineage in Boy without a past

Mirella Carvalho do Carmo
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
carvalho.m2108@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-2851-7792>

Andréa Portolomeos
Universidade Federal de São João del-Rei
(UFSJ) | São João del-Rei | MG | BR
portolomeos@ufsjeu.br
<http://orcid.org/0000-0001-7298-5695>

Resumo: Este artigo analisa a obra *Menino sem passado*, de Silviano Santiago, para evidenciar como, desde a infância, a vida do autor é marcada pela morte prematura da mãe. Para tal, busca-se compreender a figura materna não como um corpo ausente, mas sim como uma *falta que ama*, estabelecendo uma referência à poesia de Drummond. Essa discussão sobre a orfanidade de Silviano, manifestada na presença-ausência da mãe, respalda-se em Carlos Drummond de Andrade (2015), Mário de Andrade (1988), Roland Barthes (1984) e Silviano Santiago (1988, 2005, 2021a, 2021b). Considerando a figura materna como *falta que ama*, reflete-se sobre a desconstrução da estrutura patriarcal na obra. Afinal, a narrativa abandona a imagem da árvore genealógica e utiliza o vitral de Chartres, constituído por enxertos, para destituir a centralidade da imagem paterna. Para isso, recorre-se, sobretudo, aos estudos de Silviano Santiago (1976, 2021a, 2021b).

Palavras-chave: figura materna; desconstrução; patriarcalismo; *Menino sem passado*.

Abstract: This article analyzes the work *Boy without a past*, by Silviano Santiago, to highlight how, since childhood, the author's life was marked by the premature death of his mother. For this, we seek to understand the maternal figure not as an absent body, but rather as a lack that loves, establishing a reference to Drummond's poetry. This discussion about Silviano's orphanhood, manifested in the presence-absence of his mother, is



based on Carlos Drummond de Andrade (2015), Mário de Andrade (1988), Roland Barthes (1984) and Silviano Santiago (1988, 2005, 2021a, 2021b). Considering the maternal figure as a lack that loves, we reflect on the deconstruction of the patriarchal structure in the work. After all, the narrative abandons the image of the family tree and uses the Charthes's stained glass, made of grafts, to remove the centrality of the paternal image. For this, we mainly use the studies of Silviano Santiago (1976, 2021a, 2021b).

Keywords: maternal figure; deconstruction; patriarchy; *Boy without a past*.

1 A figura materna: uma *falta que ama*

Quando ouvimos ou lemos a palavra “falta”, logo a relacionamos com “ausência”. Entretanto, em *Menino sem passado*, a “falta” da figura materna é compreendida sob um viés distinto que nos leva a desconstruir noções preconcebidas que temos acerca desse vocábulo. É o que nos explica Silviano Santiago (2021a, n.p.) em entrevista ao *Estadão*: “Em minhas memórias, a mãe não representa ausência. Ao contrário, é presença excessiva, que foi esvaziada pelo acaso da morte prematura. É falta que ama”.

Essa ideia da *falta que ama* estabelece um diálogo intertextual com o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Sendo assim, citamos alguns trechos do poema para, na sequência, aprofundarmos um pouco mais nossa discussão sobre o sentido da “falta”:

A falta que ama

Entre areia, sol e grama
o que se esquia se dá,
enquanto a falta que ama
procura alguém que não há.

Está coberto de terra,
forrado de esquecimento.
Onde a vista mais se aferra,
a dália é toda cimento.

[...]

Já nem se escuta a poeira
que o gesto espalha no chão.

A vida conta-se, inteira,
em letras de conclusão.

[...]

No solo vira semente?
Vai tudo recomeçar?
É a falta ou ele que sente
o sonho do verbo amar? (Andrade, 2015, p. 11–12).

Relacionando o poema de Drummond à presença-ausência da figura materna na obra de Silviano, entendemos que amar aquilo que nos falta, que nos foi roubado pela morte, é “procurar alguém que não há”, alguém que “está coberto de terra” e “forrado de esquecimento”. No entanto, embora a morte desencadeie a sumarização da vida, resumindo uma vida inteira a “letras de conclusão” que compõem o epitáfio inscrito no jazigo, a pessoa falecida pode “virar semente” e ser replantada em nossa memória. Com a morte da mãe, Silviano a refaz em suas lembranças e em seus afetos, transformando a “falta” em um lugar de presença do amor daquela que sacrificou a própria vida em prol do nascimento do filho caçula (Haroldo). Muito além da morte, da lápide, do luto e do esquecimento, as memórias de Silviano mantêm a mãe viva, presente em cada segundo de sua existência, seja na infância, na fase adulta ou na velhice.

Conforme antecipamos, Noêmia Farnese morreu para dar à luz seu filho Haroldo. Em *Menino sem passado*, há uma passagem que nos mostra, de modo mais explícito, três momentos que estabelecem uma virada brusca na vida do menino formiguense: (1) a mãe ainda viva no quarto de dormir; (2) a cama de casal ocupada apenas pelo pai; e (3) a mudança para o quarto da Sofia, a guardiã:

**“Não precisa ir lá ver se ele está dormindo. O Vaninho dorme que nem anjo”,
mamãe repete.**

[...]

**De manhã cedo, não vejo a mamãe deitada na cama. Só vejo o papai. Ele
acorda sozinho.** Para onde é que ela foi? Não se preocupe, Vaninho, sua mãe via-
jou. Foi visitar a mãe, em Pains. Está tudo bem. Ela passa bem. No domingo ela
já volta pra casa.

[...]

Tranquilo-me, embora já não durma no berço de gradeado retangular nem no
quarto dos pais. **Passo a dormir numa cama de solteiro, no quarto da Sofia. Um
bebê chorão está dormindo no meu berço.**

Não gosto (Santiago, 2021b, p. 84, grifos nossos).

Durante a noite, Noêmia diz ao esposo (Sebastião) para não se preocupar com o sono do filho, afirmando que “Vaninho dorme que nem anjo”. Contudo, o menino, que parecia estar dormindo, consegue ouvir a voz materna. O fato de a criança estar acordada pode ter sido uma dádiva ou um castigo, pois foi o que permitiu com que “Vaninho” escutasse, pela última vez, as palavras de sua mãe. Na manhã seguinte, ao despertar, o garoto — que até o momento dormia no berço que ficava alocado no quarto dos pais — olha para a cama de casal e percebe que o lado reservado para a mãe estava vazio. Apenas o pai permanecia deitado. Ademais,

Silviano é realocado para uma cama de solteiro no quarto da Sofia, pois o seu berço passou a ser ocupado por um “bebê chorão” (Haroldo), por quem a mãe sacrificou a própria vida.

Sem a mãe biológica (original), Silviano Santiago precisou conviver com as cópias dela, isto é, figuras femininas responsáveis por criar, zelar e amar as crianças órfãs. Na narrativa, temos, em especial, três cópias maternas: (1) Sofia D'Alessandro; (2) Hilda; e (3) Jurandy. Importa frisar que essas mulheres foram apenas cópias da mãe e que “nenhuma cópia será a figura original” (Santiago, 2021a, n.p.), elas apenas reforçam a presença da mãe morta.

Com o falecimento de Noêmia Farnese, em 6 de abril de 1938 (aos 36 anos), Sebastião Santiago contrata uma imigrante, nascida na Itália, para ser a guardiã de seus filhos. Sofia D'Alessandro foi, portanto, a primeira mulher a ser “cópia” da figura materna, suprimindo, até certo ponto, a carência dos órfãos pelo afeto perdido da mãe. Haroldo e Silviano dormiam no cômodo que foi intitulado “o quarto de Sofia”, no qual partilhavam da companhia da babá. Sofia permaneceu na família até 1942, poucas semanas antes do segundo casamento do viúvo. Silviano e Haroldo, a partir de então, não souberam mais do paradeiro da babá, apenas tiveram que lidar, novamente, com o sentimento da perda. A memória dos tempos em que viveram junto à guardiã não foi apagada da mente dos meninos, restando a saudade de tê-la sempre por perto. Acerca disso, diz o narrador:

Pouco antes do segundo casamento do papai, a Sofia desocupa seu quarto e deixa nossa casa. Os dois meninos são abandonados à própria sorte. Aguardam a anunciada entrada da madrastra em casa. “Já podem dormir sozinhos, estão bem crescidinhos”, é o que o papai nos diz, justificando o súbito desaparecimento da guardiã. Nosso quarto conserva o nome da Sofia. Mantê-lo como do Haroldo e meu e apelidá-lo com o nome da guardiã, cujo paradeiro nos é desconhecido, teria sido forma discreta de rebeldia contra a professora que passaria a ocupar o lugar havia muito vazio na cama de casal?

Ou o batismo do quarto com o nome da Sofia teria sido simples e inesperado, mero apêndice inconsciente à saudade que os dois órfãos sentíamos dos seus cuidados e agrados? (Santiago, 2021b, p. 17).

No período em que permaneceu na família Santiago, Sofia compartilhou suas responsabilidades “maternas” com a irmã mais velha dos órfãos: Hilda. Assim como Sofia, Hilda viu seu “posto de mãe” ser estremecido pela chegada de Jurandy. Os irmãos foram cativados pelos presentes trazidos pela madrastra, recuperando sorrisos que, desde a morte de Noêmia, não se manifestavam nas feições infantis. Dessa maneira, Hilda

Perde a condição de substituta na noite em que a professora Jurandy nos visita pela primeira vez e presenteia os dois meninos órfãos com caixas de cigarrinhos de chocolate. Quando a Hilda enxerga o retorno do sorriso no semblante dos dois irmãos menores, ela, o Haroldo e eu, nós três perdemos o afeto estreito que nos diferencia e nos resguarda dentro da família Santiago. Na casa da rua Barão de Pium-i, a esposa renasce para o viúvo e, do matrimônio, irrompe a mãe dos enteados e dos futuros filhos. Em matéria de família, nada tem fim. Tudo se prolonga. A irmã mais velha volta a ser parte duma família incompleta a se completar (Santiago, 2021b, p. 254).

Conforme a citação, Jurandy não é apenas a terceira “cópia” da mãe para os enteados, ela é também a “cópia” da esposa para Sebastião Santiago. Dessa maneira, ela chega

para ocupar dois lugares na família, incluindo o espaço vago na cama de casal. Interessa observarmos que a madrasta é apelidada de “Jura”. No contexto da narrativa, “Jura” é bastante polissêmico, considerando que pode remeter, para além da abreviação do nome próprio, à ideia de juramento. O juramento se refere, como sabemos, a um compromisso selado com seriedade. Na obra, a madrasta, pelo laço matrimonial com o viúvo, diz sim não só ao esposo, mas também aos filhos dele que, por extensão, tornam-se seus filhos. Sendo assim, ela “jura” viver com o marido e com os enteados até que a morte os separe. Todavia, não foi preciso que a morte viesse, de novo, segregar a família. Bastou a chegada do primogênito de Jurandy e Sebastião (Rodrigo) para que os órfãos, com destaque para Silviano e Haroldo, fossem mais uma vez assolados pela perda materna. “Jura”, rompendo o juramento, passa a ser uma mãe muito dedicada ao filho legítimo, recém-nascido, não oferecendo sua atenção aos enteados. Com isso, ela “se distingue da mãe de que é cópia” (Santiago, 2021a, n.p.).

Ao contrário de Noêmia que, embora morta, está sempre presente, Jurandy não é tão presente na vida dos órfãos. Nessa linha, após terem perdido Sofia e Hilda, os garotos se veem diante de uma nova perda: a de Jurandy. Acerca disso, discorre o narrador: “Terei uma única certeza? Tenho. Por três vezes carente do amor materno” (Santiago, 2021b, p. 54). Nesse ponto, podemos nos questionar o porquê de o narrador afirmar ter perdido o amor materno três vezes, e não quatro. Entretanto, em nossa leitura, essa conta não inclui Noêmia Farnese (a mãe original), já que, apesar das três tentativas, ela é insubstituível. Aliás, as três cópias maternas só serviram para intensificar a *falta que ama* da mãe biológica. Afinal, “pelas cópias, a arte de perder desvenda e preserva a presença silenciosa da mãe morta” (Santiago, 2021a, n.p.).

Palmilhando caminhos entre perdas e esperanças, Silviano Santiago, ainda menino, começa a perguntar a si mesmo o sentido da palavra “mãe” e da palavra “amor”, uma vez que esse par mãe-amor é o que marca suas (sobre)vivências. Para refletir sobre essa questão, citamos o poema “Palavras abstratas”, de Santiago (1988, p. 80):

Palavras abstratas

Todas têm os gestos
estereotipados e sentimentais
de maternidade vicária:
a tia, a madrinha, a vizinha,
a irmã mais velha, a babá,
a madrasta, etc.

A criança apenas pergunta:
o que é mãe?
assim como perguntaria:
o que é amor?

O que é mãe? O que é amor? São “palavras abstratas” e, ao mesmo tempo, tão concretas, belas e dolorosas. Nessa esteira, a *falta que ama* ensina ao garoto sonâmbulo¹ a visão da vida sob o viés de um paradoxo, o qual foi tomado de empréstimo de uma reflexão constru-

¹ Na obra, Santiago se recria como protagonista da narrativa e se autodenomina “menino sonâmbulo”, a fim de marcar a condição híbrida de sua existência, esta que transita entre o real e o inventado.

ída por Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 27 de maio de 1925. Tal paradoxo foi utilizado como epígrafe do capítulo seis de *Menino sem passado*: “Por acaso já desassociou a palavra *felicidade* da palavra *prazer* e a palavra *infelicidade* da palavra *dor*?” (Andrade, 1988, p. 53).

Nosso pensamento, em geral, é organizado em dicotomias. Por conta disso, é um exercício bastante desafiador não contrapor a dor ao prazer e a felicidade à infelicidade. No entanto, o que Mário de Andrade ensina a Drummond e, por extensão, a Silviano é que quando desdobramos faces que nos são apresentadas, a priori, como opostas, conseguimos perceber nuances que nos lançam a uma resultante: a de que “a própria dor é uma felicidade”. Leiamos o que diz Mário de Andrade (1988, p. 49):

No *Losango cáqui* eu escrevi um pensamento que não é a síntese, mas é a resultante mais feliz da minha maneira de ser feliz: “A própria dor é uma felicidade”. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor, qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu conheço por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor me faz sofrer, a dor acaba, a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado de conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade.

Como dissemos, essa ideia mariandradina é posta em pauta, de maneira mais explícita, no sexto capítulo de *Menino sem passado*, capítulo este intitulado “O tio Mário”. Tio Mário é a recriação de Mário de Andrade como um personagem de Silviano Santiago. Mais do que isso, como um membro de sua família. Um sujeito estigmatizado e desprezado por todos pelo fato de ser louco. No entanto, mesmo excluído pelos familiares e sendo alvo constante de chacotas, o tio desperta a curiosidade do sobrinho — o menino sonâmbulo —, que afirma: “Intriga-me e me desafia o desconcertante sorriso no rosto do tio Mário” (Santiago, 2021b, p. 230). Por ter sido fadado a *conviver com* e a *viver na* loucura, o tio ensina ao garoto que a vida consiste no desatar de dicotomias, fazendo-o entender que o sofrimento e a felicidade caminham juntos, e não em veredas segregadas. O sorriso é, pois, o que marca a desassociação da dor com a infelicidade e do prazer com a felicidade.

Seu sorriso é ponto de interrogação sobre a morte sacrificial da mãe e sobre a vida do menino machucado pela infelicidade da perda.

O sorriso do tio Mário golpeia ao sobrinho na infância sonâmbula, angustiando-o, intrigando-o e o desafiando pelo resto da vida. **Ao me dar a primeira lição sobre a arte de viver em dor/alegria, seus lábios entreabertos aliviam o sonambulismo em que vivo** (Santiago, 2021b, p. 231, grifos nossos).

Desse modo, é com o tio Mário que a criança aprende que é possível, sim, sorrir e seguir a vida, apesar de tantas dores, perdas e vazios. A sobrevivência, e tudo o que ela demanda, golpeia inúmeras vezes o menino, mas o sorriso do tio louco traz a lição da “arte de viver em dor/alegria”. Assim sendo, o narrador sustenta que “é compreendendo o tio Mário que me compreendo” (Santiago, 2021b, p. 227).

Em síntese, com Mário de Andrade (ou “tio Mário”), Silviano Santiago percebe que a vida é um duplo sim: um sim à dor e à felicidade. A mãe morta foi também praticante desse duplo sim, na medida em que assumiu a dúbia afirmação do *parto* — da vida, do nas-

cimento do filho caçula — e da *morte* — sua partida da vida e a impossibilidade de ver seus filhos crescerem e de estar fisicamente presente no dia a dia deles. Com isso, Noêmia disse sim ao parto e ao partir.

No conto-carta “Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos”, Santiago (2005) performa o leitor-escritor da carta de Mário a Drummond, ressaltando que o paradoxo mariandradino — “a própria dor é uma felicidade” — foi inspirado nas reflexões de Nietzsche:

[...] chego finalmente à passagem de Nietzsche onde me parece que v. se inspirou (?) para escrever a carta que enviou ao Carlos. Certo ou equivocado, não será agora que tiro o próprio da reta. Transcrevo-a para nosso uso futuro:

Na ciência dos mistérios, a dor é sagrada: e era o “trabalho do parto” que a tornava sagrada, todo o devir, todo o crescimento, tudo aquilo que nos garante um futuro exige [o grifo é dele (Nietzsche)] que haja dor... As “dores do parto” são indispensáveis à alegria eterna da criança, à eterna afirmação da vontade da vida (Santiago, 2005, p. 169).²

Entender as “dores do parto”, a dor da mãe que se sacrifica pela vida do filho, é o projeto literário de Silviano Santiago. Nas palavras de Eneida Maria de Souza (2008, p. 43), é para compreender “o enigma da criação pela perda da figura materna que [Silviano] se dedica à literatura, uma forma de suplementar o vazio da origem”. Esse exercício da escrita artística como suplemento ao vazio é reafirmado pelo próprio Silviano no encerramento da carta de Mário a Drummond, reescrita por ele:

Ao fim desta carta, já não sei se estive falando de você e do Carlos, ou de mim mesmo todo o tempo. O enigma maior que tentei dramatizar nos meus livros é o mistério da dor inútil. A dor que advém no momento em que a mulher grávida morre das “dores do parto”, para retomar a expressão de Nietzsche, ou seja, no momento em que ela só pode dizer sim à vida através do filho que nasce. [...] (Santiago, 2005, p. 170).

Essa “dor inútil” da mãe é evidenciada nas fotografias que estão no livro. Aliás, o capítulo sete de *Menino sem passado*, intitulado “Fotos”, configura-se como um álbum de imagens e afeitos que retrata, sobretudo, o corpo ausente-presente de Noêmia. Ademais, a epígrafe do capítulo faz menção à obra *A câmara clara*, citando a seguinte passagem de Roland Barthes (1984, p. 19): “Resolvi tomar como ponto de partida da minha busca apenas algumas fotos, aquelas que, tenho certeza, existiam para mim. Nada a ver com um corpus: somente alguns corpos”.

A câmara clara não é somente um livro sobre teoria da fotografia, pois também é uma obra em que Barthes escreve sobre a mãe morta, sobre a tentativa de se aproximar do que se tornou intangível: o corpo ausente da mãe. Vale destacar que Barthes não se refere à instituição Mãe, mas à mãe (caixa-baixa), representativa do primeiro amor, do vínculo de origem. A figura materna levada pela morte é reencontrada, no caso de Barthes (1984, p. 102), na “Fotografia do Jardim de Inverno” (“*La photo du Jardin d’Hiver*”), que retrata a mãe-menina, o corpo materno que, ainda na infância, estava longe da morte: “Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe”.

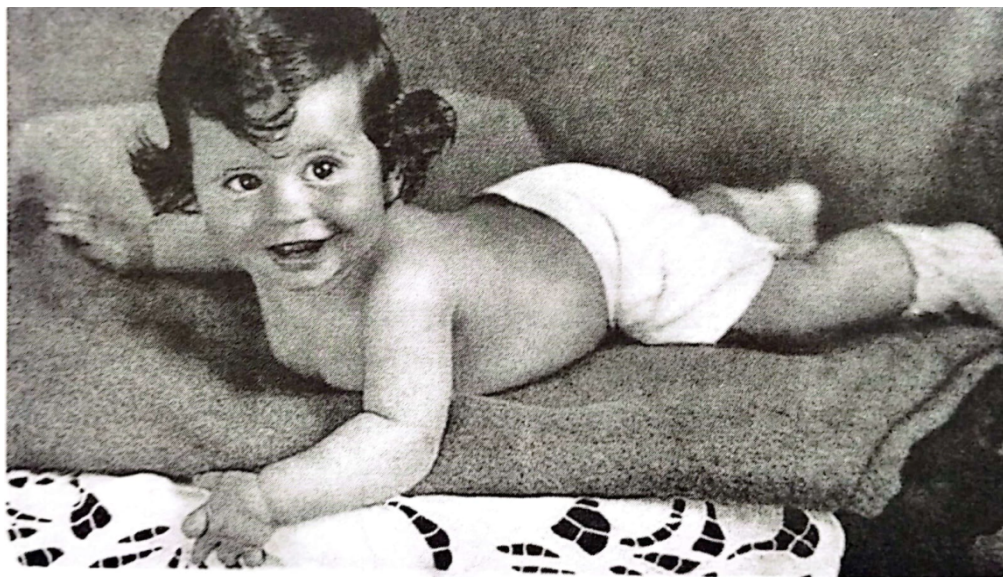
As fotos podem, portanto, fazer (re)viver uma pessoa morta, já que no instante capturado pela câmera o corpo fotografado ainda estava vivo. Por um lado, a imagem é capaz de

² Nietzsche (2006, p. 106).

ressuscitar memórias sepultadas pelo luto e pela dor, reaproximando o espectador da pessoa fotografada (do morto) e trazendo um efêmero conforto de rever a mãe que, no momento da fotografia, ainda estava viva. Por outro, há a reafirmação da perda, pois a foto “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1984, p. 13). Logo, o alívio pode ser suplantado pela angústia da consciência de que a figura materna é, de fato, apenas uma figura, um registro imagético, um espectro. Ainda assim, Barthes (1984, p. 121) diz: “a foto é uma espécie de vínculo umbilical [que] liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado”.

Em diálogo com Barthes, Santiago também compreende a fotografia como uma espécie de “vínculo umbilical”. Na primeira imagem, vemos Silviano ainda bebê, com quatro meses de idade (Figura 1).³

Figura 1 – Fotografia de Silviano com 4 meses de idade.



Dia 29 de janeiro de 1937.

CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: *Menino sem passado* (2021b, p. 244).

Ao olharmos o retrato, podemos pensar, a princípio, que o bebê está simplesmente sorrindo para a foto, obedecendo aos comandos do fotógrafo (o pai). No entanto, quando somos informados pelo narrador de que a fotografia foi feita pouco antes da morte da mãe de Silviano, o sorriso da criança ganha novos significados. Muito mais do que sorrir para a câmera, Silviano sorri por ver a mãe que no instante do clique está à sua frente, presente. Combinando com o sorriso, temos o olhar que mira, com atenção e afeto, o corpo vivo de Noêmia. Já adulto, Silviano revê não só a imagem de si mesmo, mas os olhos que viram a mãe em vida: “*Vejo os olhos que veem minha mãe viva. Revejo os olhos do menino recém-nascido que*

³ Tal foto foi utilizada na capa de outra obra de Silviano Santiago: *O falso mentiroso: memórias*.

veem o corpo da minha mãe, de pé, em carne, osso e sangue, que não lembro mais” (Santiago, 2021b, p. 244, grifo do autor).

Por ser, à época, apenas uma criança com poucos meses de vida, o formiguense não se lembra com nitidez de sua mãe. Contudo, a fotografia, como dito por Barthes (1984), repete o que, existencialmente, é irrepetível. Desse modo, o olhar infantil recria a presença da mãe na memória do adulto: “só ele [o bebê] vê o corpo dela, que eu [adulto] não vejo” (Santiago, 2021b, p. 249). Nesse sentido, o registro fotográfico se configura como a reconstrução do “vínculo umbilical” para o menino-adulto órfão. Nos dizeres do narrador:

Com os olhos atuais possuo pelos olhos do recém-nascido fotografado o corpo da mamãe tal como foi visto ainda em vida. Ela esteve ali, na minha frente, naquela sala. Naquela hora, naquele minuto, naquele instante. Ali esteve e agora está aqui, no meu escritório; e para sempre estará viva nos olhos do menino nascido em 29 de setembro do ano anterior (Santiago, 2021b, p. 245).

Nessa esteira, podemos notar um movimento duplo que perpassa a fotografia, já que, ao mesmo tempo em que o bebê é fotografado, a mãe também é fotografada pelo filho. Diante disso, perguntamo-nos — assim como o narrador — se a foto, devido ao seu valor simbólico e afetivo, não seria uma relíquia. Quando analisamos a imagem apenas sob o plano que representa o corpo do recém-nascido, ela não pode ser entendida como uma relíquia, pois o menino ainda vive, embora já esteja em outra fase de sua vida. Entretanto, quando consideramos o “efeito rebote” do olhar da criança que fotografa o corpo da mãe morta, a fotografia se torna, sim, uma relíquia. Sobre isso, diz Santiago (2021b, p. 246): “Se a foto não é relíquia do infante de olhar esperto e cativante, sorridente, o é da nossa mãe que, no instante luminoso do clique, está viva embora de corpo ausente na foto”.

Ademais, Santiago (2021b, p. 246) afirma que os olhos do infante projetam, ao todo, seis olhos:

Possuo a foto do penúltimo e solitário filho de dona Noêmia, clicada no dia 29 de janeiro de 1937. [...] **Somos um, sendo ele e eu. Somos três, sendo ele, eu e ela. Dois a dois, nossos seis olhos nos aproximam da fogueira da vida, e nos distinguem pelo momento preciso em que revivemos o segundo vivido. Quatro dos seis olhos ainda estão em vida e, pela imagem, são aproximados simbolicamente dos dois restantes, engolidos pela morte prematura** (Santiago, 2021b, p. 246, grifo nosso).

Em vista disso, a foto não representa um só sujeito, mas três: (1) o bebê que olha diretamente para a mãe; (2) o adulto que olha para si mesmo enquanto bebê e que, por extensão, vê a mãe; e (3) a mãe que é registrada pelo filho sem se dar conta de que estava, já, recoberta pela sombra da morte. Como assinala Silviano, apenas quatro dos seis olhos permanecem vivos, sendo que os sobreviventes se aproximam dos outros dois não viventes. Nas pupilas dos que vivem, a falecida mãe ainda pulula com a força do amor fraterno e das memórias. Nessa linha, temos a comunhão de três corpos que coexistem na perda, na dupla relação entre amor (vida) e morte (luto): “O corpo infante em vida eterna — o corpo reprodutor morto — o corpo sobrevivente desde sempre em luto” (Santiago, 2021b, p. 252).

Logo, por ser um leitor semiológico, o menino sem passado lê os corpos que estão ausentes e presentes nas imagens que compõem o livro. A respeito do capítulo “Fotos”, Santiago (2021a, n.p., grifos nossos) afirma:

Não busco dar às fotos um corpus, ou seja, um álbum de família. Procuo ver nelas “corpos” que se exibem e outros corpos que são escondidos. [...] **O capítulo se escreve como álbum “de” corpos. Se fosse álbum de família teria sido arrumado pelo Pai - com inicial maiúscula. O sentido de seu álbum é o de reafirmar sua marca em cada filho-homem (digo o óbvio: suas fotos negam lugar às mães e às irmãs - é o primogênito do primeiro casamento que dá à luz o primogênito do segundo casamento).** [...] **O olhar do menino sem passado está a buscar as matriarcas ausentes e as matriarcas futuras.**

A partir da citação, Silviano deixa claro que a organização das imagens em seu livro não serve para reforçar o patriarcalismo que exclui as figuras femininas da família (mãe, irmãs, madrasta etc.). Na fotografia de 1937 (Figura 1), como vimos, a mãe está escondida na imagem, mas o filho insiste em recuperá-la a partir de seu olhar que reflete o corpo dela. Feito isso, o escritor se contrapõe às tentativas de apagamento das mulheres nas fotos de família.

No ritmo da desconstrução da linhagem patriarcal e evidenciando a presença-ausência materna na família Santiago, partiremos para a próxima seção deste artigo. Nela, discutiremos o modo como o narrador abandona a convencional estrutura da árvore genealógica, assentada na figura do patriarca, para perceber a imagem de sua família como enxertos, isto é, como vitrais fraturados e disformes, tal como o vitral de Chartres.

2 Do sangue aos enxertos: a desconstrução da linhagem patriarcal

Como traçar a árvore genealógica de uma família composta por galhos tortos e frutos híbridos? Como pensar em uma organização arbórea quando não há uma só estrutura feita de tronco e raízes estáveis que sustentam todo o corpo familiar?

Na desafiadora tarefa de representar pela escrita sua (des)estrutura familiar, o menino sonâmbulo redesenha sua vida e a de seus familiares com palavras pouco lineares, mas muito adequadas à criatividade. Como a imagem arbórea não condiz com sua vida em família, o garoto provinciano se atenta ao trabalho do pai com o jardim de casa para, na idade adulta, recompor a seiva familiar pela linguagem literária. No jardim da rua Barão de Pium-i, Sebastião Santiago aproveitava os domingos de folga para cultivar roseiras e desenvolver a terra para o plantio de diferentes espécies de flores.

Pela enxertia, Sebastião se dedicava a criar novas roseiras, fundindo mudas de variadas espécies. O trabalho de enxertia feito pelo pai era, como afirma o narrador, uma forma de compensar o vazio da vida matrimonial, haja vista que Sebastião havia perdido a esposa Noêmia. Desse modo, “ao inseminar com enxertos os galhos das roseiras, a vida marital, brutalmente interrompida, se complementa por atividade compensatória” (Santiago, 2021b, p. 135).

Com isso, Sebastião utilizava sua habilidade manual de cirurgião-dentista na tentativa de suplantar o luto e plantar novas flores e esperanças. Durante a semana, exercendo sua profissão, ele usava o bisturi para cortar e costurar as gengivas inflamadas dos pacientes, enxertando peles por meio de suturas. Aos domingos, com o auxílio de um estilete, “o viúvo

enxerta[va] com carinho e prazer os galhos das mais belas roseiras floridas”, criando rosas “nunca vistas nas redondezas” (Santiago, 2021b, p. 135).

Em sua escrita memorialística, Silviano Santiago cria vivências híbridas, aos moldes da enxertia. Assim como um médico retira um pedaço de pele de uma parte do corpo para enxertá-la em outra ou como um jardineiro combina partes de uma planta com outra de diferente espécie para criar uma muda nova, Silviano Santiago escreve *Menino sem passado* num esquema de enxertia que mescla a herança paterna da jardinagem e a hospedagem na obra de autores como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. É pelos enxertos que Silviano desdobra o tecido de sua grafia-de-vida e se recompõe como uma colcha de retalhos que recobre não só as memórias de sua terra natal, mas também os tempos vividos na França e nos Estados Unidos. Para tanto, Santiago (2021b, p. 123–124) observa: “Pelo enxerto feito pelo meu pai em galhos de roseira, virei galho de roseira a crescer forra do patriarcado ítalo-mineiro. [...] Liberada da seiva única por enxertos, sou roseira mais artificial que natural [...]”.

Como uma rosa enxertada, o formiguense acumula experiências pessoais, intelectuais e culturais que o transformaram em um cosmopolita. Por isso, não há como narrar, na velhice, sua infância em Formiga sem contaminá-la com as vivências que o fazem um sujeito ramificado. Não há um encaixe perfeito de seu corpo em seu clã, em sua árvore genealógica alicerçada no patriarcado mineiro, pois não há como desconsiderar as partes de si que foram enxertadas, as alteridades que o constituem: “Não posso reintegrar meu corpo ao clã que deseja me assumir e que perpetuo nesta narrativa, se a ele só pertenço por ser flor produto de sucessivos enxertos físicos e sentimentais” (Santiago, 2021b, p. 124). De seu corpo, brotam “galhos-braços” que coçam e incomodam os troncos da estrutura patriarcal, que descascam a instituição paterna e que expõem o fluxo ininterrupto da seiva materna. Em outras palavras, a enxertia possibilita a Silviano desconstruir o viés patriarcal que tenta impor uma imagem engessada de sua família, evidenciando, entre outras questões, que a mãe (enquanto *falta que ama*) é uma das raízes principais que sustenta o corpo familiar e que atravessa afetivamente o seu corpo de sujeito.

Em vista disso, Silviano Santiago compreende que a metáfora da árvore genealógica, cujo símbolo é o pé de manga-rosa plantado no quintal de sua casa, não se adequa à situação de sua família. Em oposição à estrutura da grande árvore frutífera, Santiago (2021b, p. 121) investe na enxertia rizomática para representar as ramificações de sua genealogia, uma vez que “o enxerto interrompe, abre atalho e desvia o patriarcado de sua rota primitiva”.

O conceito de rizoma contrasta com a ideia de uma organização hierárquica ou arbórea. Por não ser linear, ele se desdobra horizontalmente, sem uma estrutura estável. Pelo fato de não ser uniforme, os enxertos rizomáticos extrapolam a raiz central, ocupando espaços que os ramos de uma mangueira comum não alcançam e, sequer, fazem sombra. Pensando nisso, Eneida Maria de Souza (2020, p. 72)⁴ assinala que o conceito de rizoma é “análogo à desconfiança quanto às raízes, às árvores genealógicas e à obediência às origens”.

Desobedecendo às origens e, sobretudo, ao patriarcado, o narrador reafirma que a sua genealogia é composta por múltiplos bonsais. O bonsai pode ser lido como metáfora para rizoma, na medida em que seus galhos e folhas parecem compor diferentes núcleos arbóreos que, em conjunto, formam a arvorezinha. A árvore é única, sim, mas é ao mesmo tempo uma

⁴ Souza (2020) realizou seu estudo sobre o conceito de rizoma tendo como base as discussões de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*.

amálgama de ramificações que a torna múltipla. Acerca disso, Santiago (2021b, p. 123) narra: “Meu corpo físico acolheu a vários e diferentes núcleos familiares que, por obra do milagre do enxerto, podem ganhar vulto graças à intervenção intempestiva de matriarcas ousadas”.

Na família de Santiago, a principal representante dessa ousadia matriarcal é a avó paterna, Maria Thomasia ou “Maricota”, que quebra “as tábuas da lei mineira de família”⁵ ao desenrolar um relacionamento extraconjugal. Maricota era casada com José Santiago Amparado, com quem teve um filho: Sebastião Santiago. O avô biológico de Silviano possuía uma pousada que administrava junto à esposa. Maricota ajudava na limpeza da pousada e no asseio da cozinha. Ela era “bela como poucas moças ou nenhuma da cidade de Formiga” (Santiago, 2021b, p. 176).

Sua beleza despertou a atenção do jovem fazendeiro e viajante Juca Amarante que passou pela pousada na ocasião em que seguia, com outros tropeiros, rumo à Feira de Muares de Sorocaba. Da fricção dos olhares de Juca e Maria, despontou um novo broto na árvore bonsai, enxertando novos galhos na genealogia da família Santiago. Concedemos nossa palavra ao narrador para que possamos observar o impacto do primeiro encontro entre os amantes e a faísca que, posteriormente, incendiou o patriarca da família, o avô Giuseppe (José Santiago):

Os olhos de José Gonçalves [Juca Amarante] buscam os olhos de Maria Thomasia e, sem se entrelaçarem, se encontram no pátio da casa de pouso. Nada dizem. Tudo falam. Os olhares se espetam um no outro, e não gritam de dor. Bocas se fecham mudas. Olhos feridos caem no chão. Cabisbaixos. Amor é ferida. Dói, e não se sente. Frontalmente, os olhares voltam a se espetar um no outro. Não gritam aí! Onde se chocam brota uma chispa. Agiganta-se e permanece invisível. Vive, ainda que os olhares se recolham. Recolhem-se sem medo de enfrentar o fogo que arde. Por honradez (Santiago, 2021b, p. 176-177).

Após a inicial troca de olhares, os amantes “assassinam as respectivas famílias” (Santiago, 2021b, p. 177–178) ao consumarem seu romance na calada da noite. Embora a avó tenha traído o avô biológico, Silviano insiste em narrar o amor de Juca e Maria: “Escrevo o amor de Juca e Maria no silêncio aberto pelo que desconheço” (Santiago, 2021b, p. 178). Aliás, a narrativa é construída não só com sensibilidade, mas também com admiração. Para o formiguense, Juca e Maria são seus verdadeiros antepassados, pois foram eles que trouxeram o espírito de liberdade para a família e que acrescentaram o fruto híbrido, profano e sagrado, à árvore genealógica. É com os dois amantes que a roseira enxertada passa, de fato, a florescer.

A partir dessa floração, o sobrenome *Amarante* é acrescido ao *Santiago*, marcando os laços sanguíneos que tingem as pétalas do código geneticamente (e voluptuosamente) modificado da roseira enxertada que é Silviano e sua família.

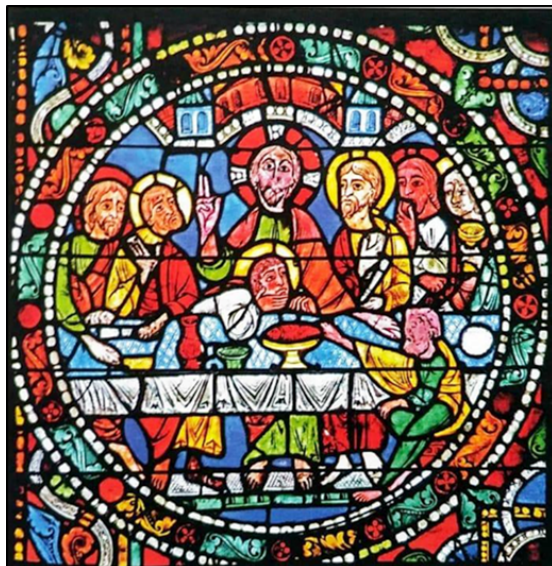
Além da avó biológica e do avô adotivo, o segundo casamento de Sebastião Santiago também acrescentou novos galhos à árvore bonsai dos Santiago/Amarante. Com o novo matrimônio, o pai — que via a jardinagem como atividade compensatória do vazio marital — enxerta Jurandy na estrutura familiar. Dessa forma, o sobrenome Cabral, tomado de empréstimo do pai de Jura (Erasmus Cabral), também entra na linhagem.

⁵ Verso extraído do poema “Beijo”, publicado na obra *Menino Antigo — Boitempo II*, de Drummond. Tal verso é retomado, diversas vezes, por Silviano Santiago em sua narrativa.

Com a nova enxertia, surgem outros galhos na roseira dos Santiago. Sebastião Santiago, que tivera sete filhos no primeiro casamento, “semeou” — para aproveitarmos o campo semântico da jardinagem — mais quatro descendentes com a segunda esposa: Rodrigo, Rui, Ricardo e Gilda. Há, pois, dois afluentes maternos (Farnese e Cabral) que tornam a família diversificada não só nas fisionomias, mas também nos temperamentos, trazendo ainda mais complexidade à trama familiar.

Diante de tantos contrastes e divergências, o narrador recupera as memórias de quando estava em solo francês. Movido pela nostalgia de estar em Formiga e de poder visitar a igreja matriz da cidade, a modesta São Vicente Férrer, Silviano vai de trem até o município vizinho a Paris: Chartres. Lá, o provinciano visita a catedral da cidade, local em que se depara e se deslumbra com as cores e os retalhos que constituem o grandioso vitral representativo da Santa Ceia, como vemos na Figura 2:

Figura 2 – O vitral e a desconstrução da família patriarcal.



Fonte: *Menino sem passado* (2021b).

Sobre sua experiência com o vitral, Santiago (2021b, p. 125, grifos nossos) assinala:

Os perfis de chumbo [...] desagregam o todo aparentemente uniforme e colorido da representação artística.

O rosto de Cristo é recortado. Decepadros, seu braço, sua mão e seus dedos. [...]

Alguns dos doze apóstolos foram expulsos da dupla circunferência e outros, presentes, têm o corpo guilhotinado pelo artista. Nem mesmo as cores reluzem de forma inteiriça e chapada. Ninguém é feito de uma peça só e nada é inteiro. **Tudo é fração comunicável. [...] No vitral, nada é ostensivamente íntegro.**

No vitral, Cristo está no centro da mesa e a seu lado estão seus apóstolos. Contudo, notemos que, ao contrário da narrativa bíblica e de outras pinturas representativas da Última Ceia — como o emblemático quadro feito por Leonardo Da Vinci —, nem todos os doze apóstolos estão presentes na imagem. Dos doze, apenas sete estão representados e, mesmo os

que aparecem, “têm o corpo guilhotinado pelo artista”. A quantidade de apóstolos presentes do vitral coincide com a quantidade de filhos que Sebastião Santiago teve em seu primeiro matrimônio: sete. Decerto, nem todos os filhos são homens, há mulheres também. No entanto, o número sete é de extrema importância para compreendermos o sentido da desconstrução da ceia familiar de Silviano, comparando-a com a cena da Última Ceia de Jesus.

Na Santa Ceia, Jesus oferece ao Pai (Deus, o patriarca-mor) seu corpo e seu sangue, transfigurados em pão e vinho. Na sequência, o corpo e o sangue de Cristo são partilhados com os apóstolos, que selam o compromisso de perpetuar a memória de Jesus por todos os séculos, conforme relato bíblico. Logo, a representação tradicional da Santa Ceia é, em si, uma celebração do patriarcalismo.

Na contramão do que dita a tradição bíblica, o vitral da catedral gótica de Chartres desfigura os rostos de Cristo e dos sete apóstolos representados. Cada parte da imagem e cada detalhe da ceia sagrada não passam de mosaicos, de pedaços de corpos decepados pelos perfis de chumbo que tornam o todo da imagem uma “fração incomunicável”. Por ser uma figura composta por fragmentos, Jesus (o patriarca) é destituído de seu trono central. Ele não tem, sequer, o poder de centralizar a si mesmo, pois seu corpo está em ruínas. Os apóstolos são igualmente fragmentados.

Em vista dessa fragmentação que conduz à desconstrução da cena patriarcal, Santiago (2021a, n.p.) reconhece que o vitral é uma metáfora profícua para compreendermos a estrutura de sua família, distanciando-nos da ideia cristalizada da árvore genealógica: “Abandono a imagem da árvore genealógica para me representar e aos meus como se figura num vitral em cores na catedral de Chartres”.

Ao projetar a si e aos seus na imagem do vitral, Silviano retira a figura paterna do centro da família. O pai é visto em ruínas e, junto dele, estão os sete filhos da linhagem Santiago/Farnese. Dentre os sete, está Silviano. É ele quem ocupa o lugar do traidor de Cristo/Pai: Judas Iscariotes. Com os olhos vidrados no vitral, o formiguense assenta-se em um dos bancos da igreja e relembra a Sagrada Escritura:

*Um de vós há de me trair? — sentado num dos bancos destinados aos fiéis, esforço-me por escutar a pergunta avivada pela lembrança do Novo Testamento.
Sou eu, Senhor?, respondo-a, repetindo-a em voz alta aos meus botões, enquanto os olhos buscam a imagem da bolsa pesada de moedas de prata, em mãos de Judas Iscariotes (Santiago, 2021b, p. 126, grifos do autor).*

A pergunta feita por Jesus sobre quem haveria de traí-lo, entregando-o aos captadores em troca de trinta moedas de prata, é respondida em tons interrogativos e em primeira pessoa pelo narrador — “Sou eu, Senhor?” — que, em seguida, procura a bolsa cheia de moedas, elemento consumidor da traição.

Ainda no banco da catedral, o narrador relembra o poema “A mesa”, de Drummond, publicado em *Claro Enigma*. No poema, Andrade (2012, p. 94) representa os membros de uma família interiorana tradicional que, à mesa do jantar, fartam-se sob o olhar do pai que partilha o pão com os filhos:

*[...] Ai, grande jantar mineiro
que seria esse... Comíamos,
e comer abria a fome,*

e comida era pretexto [...].

O “grande jantar mineiro” era um mero pretexto para “reunir” a família patriarcal, sem que a reunião se tornasse sinônima de união. Os filhos estavam assentados no instante da refeição, mas o pão repartido pelo pai não saciava a fome intelectual da prole: “Sob o austero e intimidante olhar do pai, o alimento compartilhado pelos descendentes famintos sacia o apetite dos corpos, mas não sacia a fome de saber” (Santiago, 2021b, p. 127). Nesse sentido, somos, mais uma vez, conduzidos à imagem da Última Ceia — descrita em Mateus 26:26 —, na qual Cristo, ao oferecer o pão sagrado aos apóstolos, diz: “Tomai, comei; isto é o meu corpo que é partido por vós; fazei isto em memória de mim” (Bíblia, Mt, 2015, p. 1500). Nos dizeres bíblicos, a divisão do corpo de Cristo é precedida pela linguagem em tom imperativo (“tomai” e “comei”). Logo, notamos que Jesus (em nome de Deus) ordena, tal como um patriarca, que os “filhos” participem da ceia familiar.

Nos preceitos da “tábua da lei mineira de família”, a ceia era sagrada e cada membro deveria ser grato, ao patriarca-mor (Deus), pelo alimento que não faltava à mesa e, ao patriarca mais direto (o pai), pelo alimento conquistado e repartido com os descendentes. No entanto, conforme dissemos, a reunião feita no jantar não simboliza união, pois a toalha branca que recobria a mesa (a pseudo-harmonia) se mancha de vinho tinto (esguicha o sangue paterno) na ocasião em que os filhos começam a recordar os acontecimentos de suas vidas, abrindo-se a especulações. A liberdade de pensamento não era bem-vista pelo autoritarismo paterno, mesmo em situações comemorativas como o banquete preparado para o seu aniversário. É nesse sentido que o pai, pela via do alimento partilhado, “não sacia a fome de saber” dos filhos.

Os versos de “A Mesa” também explicitam que o patriarca, na família de Drummond, é o centro da Santa Ceia. O pai é sempre superior aos filhos e à própria celebração do jantar. Por querer ser sempre o centro, ele existe solitário no farto banquete. A mesa, tão cheia de filhos, filhas e alimentos variados, é uma mesa vazia. É pura e simplesmente uma autocelebração patriarcal:

[...] Estais acima de nós,
acima deste jantar
para o qual vos convocamos por muito — enfim — vos querermos
e, amando, nos iludirmos
junto da mesa
vazia (Andrade, 2012, p. 102).

Todavia, o poema ainda reafirma, mesmo que negativamente, o amor ao pai. Nessa esteira, o poeta, embora reconheça a supremacia paterna, insiste em recuperar os vestígios do amor fraterno por entre as desavenças familiares. Afinal, ele dirá que “os caminhos do amor só o amor sabe trilhar” (Andrade, 2012, p. 98).

Ainda diante do vitral de Chartres, Silviano rememora outro poema drummondiano: “Comunhão”. Este poema, ao contrário do anterior, retrata a efetiva ruptura do filho com o pai. Tal ruptura “se constrói pelo desejo de o filho ocupar o lugar do pai. Não foi o centro no passado. Quer ser o centro no presente” (Santiago, 2021b, p. 130).

A princípio, cabe analisarmos o título do poema. Se recuperarmos a imagem da Santa Ceia, “comunhão” nos remete ao sacramento da Eucaristia, à partilha do pão (o corpo de Cristo) e do vinho (o sangue de Cristo) com os apóstolos. Na ceia eucarística, o centro é Jesus Cristo. Na

família de Drummond, como pudemos ver em “A mesa”, o pai é o elemento central. Dessa forma, em “Comunhão”, o poeta deseja substituir o patriarca, sendo o cerne da sua estrutura familiar:

Comunhão

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo
eu no centro.
Nenhum tinha rosto. [...]
Notei um lugar vazio na roda.
Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos, iluminados (Andrade, 2015, p. 27).

Como se olhasse por uma lente externa, Drummond observa seu grupo familiar pelo lado de fora. Ele vê seus parentes como mortos que permaneciam de pé. Afinal, “nenhum tinha rosto” e só conversavam utilizando a linguagem do silêncio. Os rostos dos familiares são decapitados, à semelhança da estética dos mosaicos que compõe o vitral de Chartres. Com isso, o poeta “lê a cena como se estampada na tela de cinema panorâmico e a recaptura pela escrita poética” (Santiago, 2021b, p. 129). Dos bancos desse “cinema panorâmico”, Drummond se desloca para dentro do poema e da família ao notar a existência de um “lugar vazio na roda”. O vazio seria o desejo de ocupar a centralidade antes demarcada pela figura patriarcal. Ao tomar o trono paterno, o poeta se torna “uma parte a mais e inexpressiva do patriarcado mineiro” (Santiago, 2021b, p. 131).

Em contrapartida, Silviano não deseja simplesmente ocupar o lugar de seu pai. Em sua narrativa, o pai é destituído de seu trono pelo olhar do menino que, incansavelmente, busca reencontrar a mãe morta, entronando-a como a artéria principal que comanda a sua corrente sanguínea. Como vimos na seção anterior, a mãe permanece viva no dia a dia do filho, contrastando com a presença-ausente do pai. Para o pai, o menino Silviano é apenas mais um dentre os onze filhos que ele transporta na “intransigente e ranheta locomotiva patriarcal” (Santiago, 2021b, p. 26), sem se atentar para as individualidades e para as emoções do menino e de seus outros irmãos e irmãs.

Diante do exposto, pelo afeto materno que se manifesta como *falta que ama*, o formiguense ocupa, na Santa Ceia, a cadeira de Judas Iscariotes, o traidor. Em citação anterior (destacada por nós nesta seção), ao lembrar a Sagrada Escritura, ainda em Chartres, Silviano responde à palavra bíblica e questiona a si próprio se ele seria Judas. Agora, revendo o vitral em fragmentos conflitantes, o ficcionista retoma a passagem da bíblia, mas sem a hesitação em reconhecer-se como Judas: “Volto os olhos para meus antepassados. *Um de vós há de me trair? Sou eu, Senhor? Sim, sou eu*” (Santiago, 2021b, p. 132, grifo nosso). Assim, ao assumir o lugar do traidor de Cristo-Pai, o narrador, remetendo à metáfora das roseiras enxertadas por Sebastião Santiago, afirma: “minha árvore genealógica é na verdade um jardim de roseiras a desabrochar flores em rebeldia à lógica da descendência patriarcal” (Santiago, 2021b, p. 123).

Referências

ANDRADE, C. D. *A falta que ama*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- ANDRADE, C. D. *Claro Enigma*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, M. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BÍBLIA, N. T. Mateus. In: BÍBLIA. *Bíblia Sagrada Contendo o Novo e o Velho Testamentos*. Tradução de Joseph Smith. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 1445-1507.
- SANTIAGO, S. 1ª parte da biografia de Silviano Santiago é exemplo de grande autor memorialista [entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho]. *GZH: cultura e lazer*, Porto Alegre, fev. 2021a. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2021/02/1a-parte-da-biografia-de-silviano-santiago-e-exemplo-de-grande-autor-memorialista-cklgh9h5g001701fc2jeopek6.html>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- SANTIAGO, S. Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos. In: SANTIAGO, S. *Histórias mal contadas*: contos. Rocco, 2005. p. 157-170.
- SANTIAGO, S. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- SANTIAGO, S. *Menino sem passado (1936-1948)*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021b.
- SOUZA, E. M. Máriowsald pós-moderno In: CUNHA, E. L. (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 23-50.
- SOUZA, E. M. Silviano, autor de Derrida. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 30, n. 1, p. 65-81, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22194>. Acesso em: 10 jun. 2024.