



Espaço do corpo, espaço da paisagem: cicatriz e rascunho no conto “Borrão”, de Silviano Santiago

André Luiz Masseno Viana*

Silviano Santiago pertence a uma parcela de escritores brasileiros que problematizam os espaços contemporâneos em suas produções literárias. Autores como Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa e João Gilberto Noll fraturam o modo como o espaço geográfico-cultural foi articulado no “território” literário brasileiro, que muitas vezes em sua história esteve absorto na construção de um território identitário nacional – estância fantasmática que assola a nossa produção literária desde o Romantismo. Porém, na contemporaneidade – e a literatura dos autores citados vem atestar –, tal “projeto nacionalista” tende ao fracasso, já que as fronteiras tanto entre os centros urbanos e as suas respectivas periferias, quanto entre alteridade e ipseidade, estão mais maleáveis e fluidas.

Entretanto, Silviano Santiago, com sua perspicaz escrita ficcional, elucida que, embora certas espacialidades “líquidas” contemporâneas estejam mais suscetíveis de serem influenciadas pelos atores sociais, ainda existem configurações territoriais que resistem à mobilidade, selecionando os indivíduos de modo sistemático e dual. Em algumas paisagens, é possível entrever uma

* Mestre em Literatura Brasileira (UERJ).

rigidez, um “discurso duro” que ainda estabelece uma fronteira, uma delimitação de território que não permite o ir e vir dos indivíduos de forma democrática, categorizando-os entre natos e estrangeiros. Territórios situados na tensão entre mobilidade e inflexibilidade, onde o sujeito se torna o Outro radical, marcado psíquica e fisicamente; locais onde a hospitalidade e a hostilidade caminham lado a lado, como vemos em “Borrão”, de *Histórias mal contadas* (2005).

O conto narra uma viagem de ônibus feita pelo narrador-personagem em terras norte-americanas, sendo um brasileiro que, em 1963, vai de Nova Orleans, na Louisiana, até Albuquerque, no Novo México, com uma parada intermediária em Fort Worth, no Texas. O que inicialmente poderia ser um simples relato de viagem, feito da descrição sequencial de paisagens e impressões, é descartado pelo resgate de uma “marca” para a produção da escrita: “Por muitos anos esqueci. Por tantos anos esqueci que expulsei da memória o fato que vou narrar. Expulsei-o, aparentemente” (2005, 37). O acontecimento ocorreu na parada do ônibus no Texas, quando o narrador entrou em um restaurante e não teve seu pedido atendido, como se fosse alguém invisível naquele ambiente.

Entreí, escolhi uma mesa e tomei assento. Esperei o garçom. Esperei. Esperei. Os garçons não passavam na minha mesa. Não recebi o cardápio nem me ofereceram o tradicional copo com água gelada. Atendiam a todas as outras mesas. Esperei dez, quinze minutos. Em vão. Esperei meia hora. Disso me lembro bem. A dor não se reconheceu ferida, por isso deve ter sido tão rápida a cicatrização. Levantei e saí do restaurante sem ter degustado as famosas *ribs* do Texas. Quantos olhos me seguiram até a porta? Não sei. Estava de costas (2005, 47).

Esse incidente interliga lugar e experiência no corpo e na memória do narrador, que durante tantos anos fez de conta que nada havia acontecido, mas a “cicatriz”, esse rastro do que antes fora uma “ferida aberta”, isto é, o do próprio fato sob o espaço da ferida suturada, não o deixa mentir para si mesmo: “Fiz de conta ontem, hoje pago a conta. Fiz de conta que nada tinha acontecido naquele meio do dia” (p. 37).

A cicatriz desse fato *encarnado*, que se encontra recoberto pela “pele e os pelos da memória”, é a evidência da região do corpo, o espaço primordial do sujeito onde o acontecimento vem se circunscrever/inscrever em sua geografia. Mas pensemos o corpo para além de mero território de músculos e ossos, como espaço da subjetividade e de registros memoriais. Então o discurso que o narrador elabora sobre si e sobre o fato rememorado se torna complexo, justamente pela maleabilidade que cerca toda experiência, seja ela prazerosa ou frustrante, pois os territórios do corpo-real e do corpo-da-memória estão amalgamados. Para o narrador, escrever sobre os “lábios da chaga” é abri-los para o discurso narrativo, é deixar esse território corporal movediço à mostra por intermédio da escrita, revelando uma superfície mais profunda que somente é possível na abertura desse corpo enquanto ferida. A escrita revela-se bisturi.

Para o narrador, o esquecimento alivia a dor que poderia surgir ao lembrar-se de algo indesejável, embora a cicatriz seja o marcador da permanência dessa lembrança no território corporal. Logo, um corpo cicatrizado, ou melhor, marcado por cicatrizes, revela a história do sujeito na superfície de sua pele, onde um acontecimento pode ter sido apagado antes que se alastrasse por todo o corpo: “O esquecimento funciona como antisséptico da dor. Age como iodo

sobre a ferida rasgada a fim de que os micróbios sejam queimados rapidamente, evitando a supuração. O calafrio, o ai! e pronto, cicatrizou” (2005, 39). A cicatriz fica como rastro de um acontecimento possivelmente traumático – o que nos parece pertinente em relação ao narrador, que se encontra às voltas com um trauma pessoal, ou, para usarmos a definição de Andreas Huyssen (2000), em um ato de revisão e revisitação do passado. Essa é uma atitude típica da cultura contemporânea ocidental, que se caracteriza pela obsessão por uma recordação total, seja de acontecimentos atrozos (sinalizando, desse modo, as consequências de uma hegemonia étnica, política e cultural), ou de marcadores identitários de uma nação/grupo (buscando, muitas vezes, religar uma cultura a um certo passado mítico). Estaríamos imersos em uma cultura da memória, constituída por *passados presentes*.

No caso de “Borrão”, o narrador intenta retomar o evento ocorrido no Texas –esse passado presente que tem a cicatriz como índice de sua permanência fisicalizada – através da expulsão do mesmo por meio da escrita, desejando borrar as fronteiras entre o esquecimento do fato e sua expulsão:

Pela cicatriz tentarei reprogramar, sob a cobertura dessa narrativa, a profundidade da antiga dor. Da ferida [...]. [Narrativa] a ser escrita de dentro do esquecimento do fato. Por cima da expulsão do fato. Borrando esquecimento e expulsão. Borrando o fato (2005, 38).

A articulação proposta pelo narrador nos leva a refletir acerca da literatura de testemunho, em que muitas vezes a relação entre o acontecimento e o seu posterior relato é problematizada por uma questão primordial: é possível fazer um relato da dor? Ou melhor:

a escrita literária consegue dar conta de uma “experiência” atroz – se é que podemos denominar o sofrimento como experiência? O que entrevemos é a consciência do narrador da complexidade que reside na linguagem, que interdita a inscrição dos acontecimentos extremos. Sendo assim, o narrador procura abordar sua dor em um terreno narrativo que borre tanto o esquecido e o revelado quanto os campos do relato e da ficção. É o narrador buscando fugir do esquecimento, de uma “amnésia cultural que permite à paisagem agir como poderosa ferramenta ideológica” (Duncan: 2004, 111). Mas, para isso, ele precisará do anteparo do registro ficcional que ainda está por ser feito. Logo, a narrativa de Silviano Santiago só pode ser encarada como um *rascunho* de algo que não está lá nem cá: nem no acontecimento real nem no discurso narrativo já finalizado – uma *escrita em borrão* que não foi “passada a limpo”, que ainda não adquiriu sua forma definitiva.

“Uma narrativa = um borrão” (2005, 38). O rascunho é um discurso temporário, porém inevitável.

Esta narrativa é tão íntima quanto um borrão, *ou um rascunho*. Quando passar a limpo – e a passarei algum dia, não sei quando –, a versão final terá a forma dum mata-borrão, a absorver palavra depois de palavra, frase depois de frase, página depois de página. O borrão reclama tarefas futuras para virar um conto (2005, 38; grifos nossos).

Ora, o que o narrador de “Borrão” articula é uma *narrativa rascunhada* de um acontecimento, isto é, a encenação de uma escrita em trânsito, efetuada sob o correr dos olhos do leitor. O conto promove uma experiência que vai se “rascunhando” em fluxo na geografia da página, como se ainda não fosse um produto literário.

“Um dia ela talvez tenha leitores, mas sei que não os tem agora. Não está sendo escrita para leitores. Por enquanto, está sendo escrita para mim e para futuros outros leitores” (2005, 38). O rascunho seria um território borrado, que ainda não se quer literatura – é o borrão de uma escrita ainda por vir, e que um dia será de todos e/ou de ninguém.

Uma outra fronteira corporal aparece em “Borrão”, relacionada à questão étnica. Ao cruzar a estrada norte-americana, o narrador percebe a existência de um sistema dual que regula as diferenças étnicas constituintes daquela paisagem. Porém, não se exclui daquele local; coloca-se “na pele” daquele contexto, embora esteja ali de passagem, tal como os demais viajantes: “Em terra estrangeira, são muitas as armadilhas que os pistoleiros do Bem armam contra os intrusos do Mal. Minha palma, minha alma” (p. 43). Sob o papel de intruso é que o narrador se inclui na paisagem – e um dos marcadores desse estranho invasor seria a cor de sua pele (a *palma*), considerada a marca identitária de seu local de origem geográfico-cultural (a *alma*): “Por muitos anos tive a pele do rosto queimada pelo sol. Conservei em Albuquerque o bronzeado carioca. Tudo isso pra dizer que era branco, mas não era *caucasiano* – para usar o termo de que se valem os gringos” (p. 43; grifo do autor). O leitor se depara com um narrador-*outsider* construindo um relato não-local que, evidentemente, interpreta a paisagem estrangeira com distanciamento crítico, em uma perspectiva diversa à dos *insiders*, que a têm naturalizada. A posição de intruso, no território vizinho, leva o narrador a “enxergar” uma *arquitetura da dualidade* de cunho étnico na paisagem norte-americana. E aqui nos referimos à arquitetura não somente no sentido de paisagem urbana e seus elementos constitutivos, mas também no de construção imagética e de um imaginário

arquitetados e, acima de tudo, propagados pela própria paisagem, que, segundo Matthew Gandy, é “o lugar de superposição de jogos de poderes e de símbolos que têm influência na imaginação dos homens” (2004, 86). Sendo assim, a paisagem pode ratificar discursos e leituras hegemônicos.

A mesma dualidade é entrevista quando o narrador atesta a existência de lugares diferenciados para negros e brancos se alimentarem: “[...] uma lanchonete limpa, guarnecida de metais brilhantes, e [ao lado] qualquer coisa como um boteco pé-de-chinelo [...]. Na volta [do banheiro] reparei que as duas lanchonetes acolhiam, respectivamente, fregueses brancos e fregueses mulatos e negros” (2005, 42-3). Banheiro e lanchonete limpa para brancos (*Gentlemen e Ladies*) ao lado de banheiro e boteco sujo para negros (*Men e Women*): a dualidade não surge para borrar as fronteiras, já que não existe margem para a ambiguidade; o sistema dual, com sua estrutura polarizada, de extremos opostos, é para que não haja dúvidas sobre o território étnico, social e cultural em que o indivíduo precisa se inserir/ser inserido. Diante desse jogo perverso de pertencimento étnico e territorial, o narrador atenta para um discurso histórico-social que não se encontra circunscrito àquela paisagem, e é também revelador de uma fronteira étnica muitas vezes alimentada pelo campo midiático, que por sua vez reitera uma relação de poder e segregação.

O campo midiático produz o que Paolo Jedlowski chama de *memórias comuns*: um conjunto de memórias partilhadas pelos membros de uma sociedade somente por estes terem sido expostos às mesmas mensagens de mídia. Os indivíduos não precisam se conhecer e interagir para recordarem as mesmas coisas, pois a recordação vem pelo fato de terem assistido ao mesmo filme ou

lido um determinado jornal, por exemplo (Jedlowski: 2005, 91). As memórias comuns são reiteradas e elaboradas pela produção midiática, que se utiliza de sua fonte de documentação interna para criar seu passado autorreferencial, repleto de reprises e *remakes*. O narrador de “Borrão”, também pertencente ao campo das memórias comuns, vai retomando certas “paisagens virtuais” oriundas da cinematografia norte-americana que arquitetam um passado cultural e um discurso sobre um local de pertencimento imagético – evidentemente restrito e seletivo, pois nem todos partilham das mesmas memórias comuns, além de algumas terem mais validade e abrangência do que outras. Não é por acaso que, ao relacionar paisagem e segregação, o imaginário do narrador vai ao encontro dos filmes policiais norte-americanos; embora esteja discorrendo sobre as lembranças da paisagem texana, nada o impede de se remeter a outras produções cinematográficas. Mas, quando tenta se apresentar como brasileiro a um norte-americano negro, para onde se reporta?

Não sei se lhe disse que era nascido no Brasil. Não sei se significava alguma coisa dizer a ele que eu era brasileiro. Pelé ainda não existia no país que desconhecia o futebol, o *soccer*. A única estrela esportiva – conhecida apenas dos brancos – era Maria Ester Bueno, vencedora do torneio de Wimbledon. O carnaval do Rio era então desprezado pelos habitantes do país que oferecia aos turistas os desfiles do *mardi gras* no Vieux Carré. Para todos os efeitos Carmen Miranda era mexicana ou cubana, irmã ou sobrinha de Xavier Cugat. O mago das rumbas (2005, 40).

As referências nacionais não pareciam relevantes para a caracterização do narrador enquanto cidadão pertencente a uma pátria; as personalidades e manifestações culturais brasileiras não

tinham uma difusão na mídia ampla o bastante para produzir um sentimento de igualdade ou, no mínimo, de reconhecimento por parte de seu interlocutor. Além disso, a produção cultural brasileira mescla-se com a mexicana e a cubana, todas encaixadas em um mesmo território nebuloso. Na tentativa de se descrever fisicamente, o narrador acaba esbarrando nas referências midiáticas norte-americanas, mais difundidas pelos meios “globais” de comunicação:

[Eu] tinha os cabelos negros, bastos e longos, meio encaracolados, barba cerrada. Poderia, quando muito, passar a imagem de *black Irish*, expressão que aprendi anos mais tarde ao ler, nas revistas de fofoca, perfis e descrições físicas de Richard Burton. Era isso que os jornalistas gostavam de informar depois do casamento dele com Elizabeth Taylor (2005, 43).

Nessa paisagem virtual do campo midiático, o narrador encontra referências para a sua autocaracterização, que é, de certo modo, correlativa do desejo de um discurso hegemônico, já que a expressão *black Irish* inclui o sujeito estrangeiro como intruso desviante. O único espaço reservado, seja para o narrador, latino-americano, seja para o negro americano sulista, é o de serem incluídos na paisagem texana como intrusos juntamente com seus respectivos referentes culturais, sendo postos dentro de uma fronteira simbólica (e por que não real?) que dificilmente será atravessada por aqueles que os colocaram à margem.

A sofrida experiência dele e do seu povo no vale do Mississippi-Missouri contrastada com a minha experiência de imigrante recém-chegado dum outro sul – *south of the Mexican border*, como passaram a nos localizar geograficamente a partir e depois da Segunda Grande Guerra (2005, 39).

Ambos são corpos indesejáveis que muitas vezes precisam apagar seus traços culturais para se incluírem no território vizinho, passar em si mesmos uma borracha, ou um *borrador*, como a palavra é cunhada em espanhol – mas sempre ficará uma marca. Não existe o apagamento total, sempre permanecerá um *accent*, o “acento” de um sotaque.

Em “Borrão”, as descrições sobre a paisagem *ipsis litteris* são poucas. O narrador acaba sempre partindo para a descrição de paisagens que não são comumente reconhecidas enquanto tais, que são as corporais (a cicatriz relacionada à segregação racial) e as virtuais (as que estão no campo das memórias comuns). Ao se referir às paisagens planejadas da autoestrada – vide a descrição dos banheiros, por exemplo –, o narrador ressalta mais o que se desprende delas enquanto discurso do que seus pormenores arquitetônicos. A paisagem natural raramente aparece na narrativa, como se não existisse espaço para sua presença no território do conto. Desse modo, não vemos a terra que vai sendo escavada pela escrita do narrador, mas sim o buraco que ela deixa, mais e mais profundo – é a escrita cavando o espaço exterior que cede à subjetividade, desestabilizando as noções convencionais de espaço e tempo. Em “Borrão”, ocorre uma escrita antiocular da paisagem, que não se baseia somente na descrição do que é observável, mas se configura enquanto texto a ser completado pelo possível leitor/escritor de um conto (que finge) que ainda será escrito.

O narrador viaja de ônibus por desejar conhecer a paisagem e seus integrantes de modo horizontal, percorrendo-a por terra, ao invés de fazê-lo de avião, que a verticaliza. O personagem, no entanto, não parece se dar conta da extensão da paisagem, porque a experiência está sempre intermediada, e obviamente constituída, pela subjetividade:

Foi só no início da viagem de volta (tinha ido de avião) que descobri a verdadeira extensão dos pantanais. O achado se deu quando o ônibus percorria uma grande ponte, se é que se pode chamar de *ponte* uma autopista de concreto que é construída em cima de terreno pantanoso. Tantos anos, não tenho ideia da extensão da ponte (2005, 41).

A própria ponte, imagem de algo que liga um ponto a outro, não consegue ser delimitada pelo narrador, porque a distância fica subjetivada, impedindo que a “paisagem real” seja apreendida por completo. Até mesmo a experiência da locomoção muda de acordo não só com o meio utilizado, mas também com a resistência física e psicológica do sujeito:

Quando viajamos por terra e nos mantemos despertos, a gente alonga as distâncias. Quando tiramos uma soneca, como que saltamos duma cidade para a outra. Despertamos surpresos [...]. O sono nos suga do ônibus para a velocidade das pás de hélice, fazendo-nos viajar pelos ares (2005, 42).

Mais acima, apontamos para o *accent*, para a indesejável permanência do “sotaque” para o sujeito que busca apagar sua cultura no intuito de ser menos estrangeiro e mais “local”. Em “Borrão”, a tentativa de autoinclusão do narrador por meio do apagamento de seus traços corpóreo-culturais é concomitante ao esforço de redução dos registros fonético e linguístico de sua língua de origem, e que poderíamos denominar de “matricídio no abandono da língua natal” (Kristeva: 1999, 61). Isso é evidente quando o narrador procura aperfeiçoar seu parco inglês, que seria sua terceira língua após o francês, que falava fluentemente. “Aldinha, que me dera algumas aulas de inglês em Belo Horizonte, a fim de me preparar para o dia

a dia profissional em terra estrangeira, dizia que eu tinha sotaque francês em inglês. Não tinha sotaque português. Tinha de ter sotaque francês em inglês” (2005, 40). Foi espantoso para o narrador notar que o idioma francês virara seu “sotaque”, sua língua natal, pois o português nem de longe aparecia nos meandros do inglês recém-aprendido. O português seria sua língua primeira – e morta. A nova (e postiça) língua materna precisava ser bem articulada, sem dubiedades, pois

[seu] inglês era fraco, fraquíssimo, mal dava para compor algumas frases convencionais, que [o narrador] envergonhado endireitava na cabeça antes de liberá-las pela boca. Endurecidas pela voz, deviam soar sem sentido para qualquer ouvido mais exigente (2005, 39).

Para trabalhar em território vizinho, tinha que ser menos estrangeiro e mais familiar para a terra desejada.

Julia Kristeva declara que o estrangeiro é um tradutor que tem na nova língua um objeto de amor lúcido e, ao mesmo tempo, passional, porque esta é o pretexto para o renascimento daquele, quando uma nova identidade equivale a uma nova esperança (1999, 55-6). No entanto,

espera-se – segundo as normas vigentes – que o tradutor ideal não deva deixar transparecer, no mais íntimo, a língua de origem. Essa concepção da tradução pode ser discutida, porém é a mais aceita e satisfatória. Sendo assim, o estrangeiro é um tradutor não ideal: alguém sempre pode distinguir este “algo” que evidencia sua diferença (1999, 56).

Esta, a nosso ver, é a “mancha” do *accent*, descrito anteriormente.

O personagem de Silviano Santiago ainda não podia ser considerado um tradutor por completo no período de sua viagem pelo solo norte-americano, embora já tivesse “assassinado” sua língua de origem quando esta já não aparecia como sotaque ao aprender inglês. Quando discorre sobre a viagem pela autoestrada, revela que ainda não domina por completo a língua nova e suas nuances de significado, pois naquela época não havia atinado para a diferença entre banheiros para *Men* e para *Gentlemen*, o que o levaria a entrar no primeiro. “Por que eu fui entrar no banheiro dos *Men*? Será que estava definindo e selando o meu destino de estrangeiro nos Estados Unidos?” (2005, 44). Porém, levantamos uma pergunta: será que é possível fugir da errância e da não-apreensão completa do território (seja ele geográfico, cultural, social, étnico) a que está fadada a experiência de ser estrangeiro?

O conto de Silviano Santiago imprime uma “mancha” no meio de tantas produções literárias sobre a fluidez do espaço e do tempo atuais, ao ressaltar o problema da dualidade e de certos discursos hegemônicos em determinadas paisagens contemporâneas consideradas fluidas e plurais. Como afirma Matthew Gandy, a paisagem, agora, “é concebida como um produto social resultante da combinação, segundo uma infinidade de modos, de temas do gênero, da sexualidade e da consciência” (2004, 83). Dependendo de suas características, as paisagens podem marcar o sujeito e reduzi-lo a um mero tom de pele, a uma fonética, a uma região – ou, na melhor das hipóteses, circunscrever sua identidade a noções que podem beirar discursos homogeneizantes tais como etnicidade, língua ou nacionalidade, para não mencionarmos outros tantos. O sujeito pode ser coisificado, ser simplesmente um objeto em trânsito em prol de um discurso “globalizado”. Por outro lado, o devir de alguns

indivíduos encontra-se interdito, enquanto o avanço tecnológico possibilita cada vez mais a mobilidade, a comunicação e as trocas culturais de certas comunidades. Talvez o ferir a cicatriz, o abrir uma ferida já cicatrizada, faça do narrador de Silviano Santiago um caminhante na contramão, em seu acerto de contas com o esquecimento. Nem sempre a cicatriz resulta de algo totalmente sanado. Logo, o narrador não quer mais dar as costas para o passado, mas sim retomar a movediça estância do acontecimento traumático no terreno da escrita, cômico de que sempre oscilará entre fato e ficção – a escrita em rascunho, de algo ainda inacabado, esse primeiro colocar de ideias sobre o papel, extraindo pensamentos informes e em estado bruto. Uma escrita em ferida aberta no espaço do corpo. Uma ferida cavada no espaço da paisagem.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CLAVAL, Paul. "A paisagem dos geógrafos". In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, pp. 13-74.
- DUNCAN, James. "A paisagem como criador de signos". In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, pp. 91-132.
- GANDY, Matthew. "Paisagens, estéticas e ideologia". In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, pp. 75-90.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JEDLOWSKI, Paolo. "Memória e mídia: uma perspectiva sociológica". In: SÁ, Celso Pereira de (org.). *Memória, imaginário e representações sociais*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005, pp. 87-98.
- KRISTEVA, Julia. "El amor por la outra lengua". In: _____. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 55-76.
- SANTIAGO, Silviano. "Borrão". In: _____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, pp. 37-47.

