

A picada: ex-tradição e memória

Maria Antonielli Pereira

Resumo

Discussão dos conceitos de entre-lugar e ex-tradição, elaborados respectivamente por Silvano Santiago e Ricardo Piglia, como formas que dialogam com a produção de Lévi-Strauss e Derrida.

Palavras-chave: entre-lugar; ex-tradição; memória cultural.

O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá é realmente senhor do caminho.

José de Alencar

Em *Tristes trópicos*, ao relatar suas impressões relativamente aos primeiros contatos com os índios Nambiquara, Lévi-Strauss (1996) trabalha a partir de um título disseminador do sentido. "Na linha" remete ao cabo telegráfico instalado pela expedição Rondon ligando a capital federal, via Cuiabá, ao extremo norte do Brasil e, simultaneamente, à picada aberta na floresta ao longo do trajeto dessa linha:

A pista sumariamente desmatada que acompanha [a linha telegráfica] – a "picada" – fornece o único ponto de referência em setecentos quilômetros [...] o desconhecido principia nas duas beiras da "picada", supondo que seu traçado seja ele próprio indistinguível da selva. É verdade que há o fio; mas este, que perdeu a utilidade logo depois de instalado, está frouxo entre os postes que não são substituídos quando desabam de podres, vítimas dos cupins ou dos índios que confundem o zumbido característico de uma linha telegráfica com o de uma colméia de abelhas selvagens trabalhando. Em certos lugares, o fio se arrasta no chão; ou foi pendurado com displicência nos arbustos próximos. Por mais espantoso que pareça, a linha aumenta, mais do que desmente, a desolação do local (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 256).

Na descrição de Lévi-Strauss (1996), a picada na terra funciona como uma réplica do fio suspenso no ar: intermitentes, inúteis e margeadas pelo desconhecido, essas linhas se configuram mutuamente e seguem adiante, selva adentro, evocando um desejo para sempre ali inscrito e o trabalho sobre-humano de se tentar obter o tráfego das muitas vozes que então circulavam pelo território nacional. Materializado também nos postes em ruínas, o duplo risco desdobra-se num terceiro elemento, numa outra forma do mesmo fio que avança pelo interior da floresta, passo a passo, poste a poste. Sendo madeira e ao mesmo tempo distinguindo-se da floresta, os postes estão perfilados – como um exército que se petrificou na fronteira entre civilização e barbárie – ou derrubados por minúsculos cupins.

Contudo, o fato mais curioso dessa cena talvez seja a leitura que dela fazem os índios, ao confundir seu zumbido com o som de abelhas em febril atividade. Por evocar a possibilidade de obtenção de nutrientes, o ruído do telégrafo provoca a ação destruidora da tribo que, ainda sendo coletora de alimentos, já é forçada a conviver com as tecnologias da modernidade. Assim, o que para a expedição Rondon foi um projeto de integração nacional, para os índios significou uma possibilidade de nutrição frustrada, à medida que constituiu uma simulação perfeita de colméia. Dessa forma, o sentido das vozes registradas por Lévi-Strauss permanece "frouxo entre os postes" – pode ser vítima de cupins, às vezes desaba de podre, ou se arrasta no

chão e nos arbustos, com displicência. Interpretado pelos Nambiquaras como algo que pode ser comido, o som familiar é também o ruído de uma linguagem estrangeira, cuja significação está suspensa entre selva, terra e céu.

Construído como um idioma sucinto e inteiramente destituído de uma história natural, o código Morse foi feito para ser lido. Ao se constituir como inscrição, ele reitera a ausência como um pressuposto de sua própria fatura e, portanto, como elemento questionador do fonocentrismo. Contudo, ao preservar certos vestígios da presença – operando com ruídos e ritmos que recordam a *phoné* – o código Morse apresenta-se como uma linguagem tão própria do Ocidente que chega a ser chamado de “alfabeto Morse”. E é justamente nesse sentido que tem sua aparente universalidade ironizada pela audição nambiquara. Perdido na mata virgem, o idioma tem seu sentido ocidental corrompido e constitui-se como um *jogo entre presença-ausência*, no sentido derridiano da expressão, tal como se encontra registrado em *Gramatologia*, quando seu autor elabora, a partir de Lévi-Strauss, um sentido para “picada”:

(pista grosseira cujo “traçado” é quase “indiscernível do mato”: seria preciso meditar conjuntamente a possibilidade da estrada e da diferença como escritura, a história da escritura e a história da estrada, da ruptura, da *via rupta*, da via rompida, varada, *fracta*, do espaço de reversibilidade e de repetição traçado pela abertura, pelo afastamento e espaçamento violento da natureza, da floresta natural, selvagem, *selvagem* [...] a *via rupta* escreve-se, discerne-se, inscreve-se violentamente como diferença, como forma imposta na *hylé*, na floresta, na madeira como matéria; é difícil imaginar que o acesso à possibilidade dos traçados viários não seja ao mesmo tempo acesso à escritura) (DERRIDA, 1973, p. 133, grifo do autor).

Enquanto forma de ruptura da floresta, a picada funciona, para Derrida (1973), como uma evidência de escritura, como um risco que “põe em risco” qualquer cultura: a ocidental, que a erigiu – fraturando o espaço contínuo da selva – e a marginalizou – à medida que a transformou imediatamente em ruína –, e a nambiquara, que a sonhou como um corredor por onde passava o zumbido do alimento e, certamente, como uma diferença radical a violar a paisagem. Além disso, a linha de Rondon mergulha ambas as culturas no paradoxo de criar, a partir de rastros próprios – alimento ou telégrafo –, uma estranha referência, sob a forma de inscrição cujo traçado é praticamente “indistinguível” da selva. Enquanto pista, embora “grosseira”, a *via rupta* configura um guia e, ao mesmo tempo, se confunde com a natureza cuja selvageria cuida interromper. Nesse caso, o traçado viário é um instrumento de orientação e perturbação: embora configure a possibilidade de um marco seguro no labirinto verde, acaba por comprometer tal distinção já que ele mesmo pouco se distingue desse espaço, que é sempre igual para os não-índios. Portanto, a *via fracta* acaba por exercitar, através do princípio de auto-

semelhança, a inviabilidade de si mesma como marco diferencial. Assim também, embora atue como índice de progresso, integração nacional e modernidade, a picada já nasce como ruína, seja porque a selva volta a ocupar o terreno de onde a expulsam, seja porque a tecnologia do telégrafo foi considerada obsoleta, logo após ter sido instalada.¹ Portanto, enquanto “espaço de reversibilidade e de repetição”, a estrada também pode ser lida como uma forma que permite ao Ocidente repetir-se, mas revertendo-se. Por isso mesmo, pode-se perceber a picada como o espaço em que a floresta começa a ser outra coisa, sem deixar de ser floresta. Contudo, aquilo que constitui a diferença – a picada – “inscreve-se violentamente” no *continuum* da selva. Cria-se, portanto, uma tensão permanente entre pista e floresta, ambas em estado de agressão mútua. Enquanto um indecível, a escritura também configura a estrada por onde o sentido se propõe como repetição e diferença, “como forma imposta na *hylé*” seja ela uma selva-selva ou uma selva-civilização.

Segundo Evando Nascimento (1999, p. 186, grifo do autor), a relação entre as duas linhas, proposta por Derrida, configura

uma boa ilustração do devir-signo da natureza (abertura do caminho como inscrição do rastro), e do devir-natureza do signo (uma vez inscrito, torna-se a marca própria e essencial de uma cultura). Nem propriamente selvagem, nem propriamente civilizado, *o signo é a coisa que se inscreve*, rastro escrito de um aparelho nem finito, nem infinito, indecível.

A natureza indecível do signo está presente não apenas nos resultados inegáveis de intervenções concretas da cultura – como um caminho artificial – mas sempre que algo signifique algo para alguém, ou seja, em toda circunstância em que circule um sujeito capaz de construir processos simbólicos. Sendo assim, a própria natureza configura-se como signo que, sofrendo a inscrição da picada, exacerba sua sujeição à potência do rastro. Noutras palavras, enquanto devir do próprio signo, a natureza também funciona como um rastro cuja virtualidade é desencadeada pela atuação de processos simbólicos e, por isso mesmo, ela também se constitui como um indecível, “nem propriamente selvagem, nem propriamente civilizad[a]” (NASCIMENTO, 1999, p. 186). Como sombra uma da outra, natureza e picada coexistem, estranham-se e mantêm-se na fronteira do sentido, sob um olhar que lhes atribui significação.

Frouxa no ar e semi-apagada na terra, a inscrição realizada pelo cabo telegráfico e pela picada constrói um sentido, ainda que ele permaneça no campo do indecível, apresentando-se, portanto, como rastro, razão pela qual também se constitui como uma referência na vasta região selvagem. Contudo, trata-se de uma referência precária à medida que, além de ser o único marco possível para níveis não-índios de saber, também não garante a observância de determinados elementos do ritual do conhecimento do mundo ocidental, tais como universalidade, previsibilidade, logicidade. Condenada ao silêncio, à

¹Logo que Rondon terminou, por volta de 1922, a instalação da linha telegráfica, esse sistema de comunicação foi superado pela radiotelegrafia (LÉVISTRAUSS, 1996, p. 246).

inatividade, ao desaparecimento e incapaz de expandir para seu entorno suas propriedades modernizadoras, a linha mostra-se incompatível com a selva e a civilização, e “aumenta, mais do que desmente, a desolação do local” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 256). Apesar disso, ela constitui a única referência num raio de setecentos quilômetros, numa região do tamanho da França, e que recorda a estranheza da Lua (quando a Lua ainda não tinha sido pisada por astronautas).

Embora a picada constitua um ponto geográfico estável, em termos culturais, ela se move e, assim, torna-se um instrumento compósito, um conceito-metáfora capaz de auxiliar na leitura do lugar e da função da crítica latino-americana contemporânea.² Nesse caso, seria interessante retomarmos uma produção sobre a qual já nos debruçamos inúmeras vezes e que nos parece ainda merecedora de várias abordagens, à medida que vem configurando, ao longo de anos, um pensamento crítico capaz de permitir a leitura da América Latina não mais como espaço geográfico, mas como região cultural. Sendo assim, consideramos que o trabalho ensaístico de Ricardo Piglia e Silviano Santiago extrapola o campo específico da crítica literária e propõe novas formas de localização desse texto, as quais, frequentemente, constituem justamente processos de des-localização da memória, com o intuito explícito de promover novas formas de resistência cultural. Ambos os autores redimensionam, portanto, o *locus* de enunciação latino-americano, seja quando o liberam do grande peso da dívida em relação aos centros europeus, seja quando o situam num contexto mundial, relativizando seu valor como espaço de uma identidade fixa.

Mais uma vez, remetemos aos conceitos de *memória, tradição e exílio*, propostos por Ricardo Piglia (1990, p. 61), quando ele já afirmava que o escritor

é como o rastreador do *Facundo*, busca na terra o rastro perdido, encontra o rumo nas pegadas confusas que ficaram na planura. [...] Um escritor trabalha no presente com os rastros de uma tradição perdida.

Um escritor trabalha com a *ex-tradição*. Por um lado o que foi, a história anterior, quase esquecida e por outro lado a obrigação semijurídica [...] de ser levado à fronteira. Ou trazido a ela: sempre pela força. A extradição supõe uma relação forçada com um país estrangeiro.

Poucas vezes um autor demonstrou tanta clareza sobre a situação da literatura na América Latina. Ao mesmo tempo em que ele pensa o lugar do texto nacional – cujas especificidades estão ligadas à História do país, à tradição que se desenvolveu dentro de certas fronteiras geográficas, lingüísticas e culturais – também pensa seus atributos como formas de desterro e, portanto, de criação de um espaço não-nacional. Ao trabalhar com uma memória cujos rastros fragmentados potencializam uma nova produção, o escritor explora as fronteiras da

²No Brasil, a produtividade crítica da picada vem desde o Romantismo. Na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, quando justifica alguns procedimentos usados na construção de *Iracema*, José de Alencar refere-se a ela para explicar o conceito de *piguara* ou “senhor do caminho”: “O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá é realmente senhor do caminho” (ALENCAR, 1988, p. 90).

tradição nacional, em seus muitos sentidos – como algo que já se concluiu, que muitas vezes se transformou em paradigma e, justamente por isso, remete ao que lhe é exterior, serve como medida de avaliação do que o excede. Nesse caso, o conceito de fronteira coloca em operação a simultaneidade do dentro/fora: a fronteira propõe-se, então, não mais como um continente do conteúdo fixo da identidade, mas como obstáculo a ser ultrapassado. Ela mesma se encarrega de municiar o escritor com a dinâmica da memória seja ressaltando a existência virtual do passado, seja operando por falhas e panes que instigam a investigação ou mostrando as possibilidades de reconstrução das cenas, através do rearranjo das ruínas. Confundido com a fronteira, o passado convoca aqueles que o evocam, no sentido em que Borges já definiu os precursores de Kafka.

A dinâmica da ex-tradição não se desenvolve, segundo Piglia (1990), senão pela força, pela relação forçada com um país estrangeiro. No entanto, nem sempre podemos pensar o país estrangeiro como um território fora da geografia nacional. Especialmente em tempos de globalização, os limites entre os países não se prendem apenas à superfície terrestre, mas às fronteiras culturais e às relações entre regional, local e global. Megacidades como New York, São Paulo, Buenos Aires e Tóquio funcionam como centros urbanos cuja pulsação pode ser sentida em espaços muito distantes de suas fronteiras geográficas, em outro hemisfério, do outro lado do mundo. Certas culturas, ao liderarem a revolução tecnológica da atualidade, irradiam seu poder para além do próprio planeta e vão riscando, no vasto espaço sideral, uma escritura orbital e incessante, que atua como o relato de fundação de um tempo que não pode ser medido pelas convenções da Terra, de uma consciência espacial não-geográfica (do grego “ge” = Terra). Nesse contexto, a tradição literária sofre o impacto de novas linguagens e tematiza seu próprio drama: entendida como um bem simbólico da nação, seu discurso, todavia, não pode mais corresponder ao modelo de nação do século XIX, em cuja base havia conceitos excludentes – origem, raça, língua, território – os quais revigoraram velhas formas de escravidão sob a novidade do colonialismo. No mundo contemporâneo, o estrangeiro está dentro da nação, através de telas, linhas e antenas que garantem a comunicação em tempo real entre quaisquer partes do planeta. No caso do Brasil, desde sempre, a forte mesclagem étnico-cultural construiu a nação a partir de uma verdadeira guerra de linguagens, em que a categoria *estrangeiro* alojou-se dentro do próprio conceito de *nacional*.

De qualquer forma, o rastro perdido no pampa argentino equivale à picada na floresta brasileira. Em ambos os espaços, a nação encontra obstáculos para se realizar enquanto projeto de modernidade e progresso. Na vastidão desses desertos verdes, os interesses nacionais gaguejam e zumbem, à procura de modelos próprios. Estrangeiras a si mesmas e tardiamente modernas, as vozes exiladas da tradição correm o incessante risco de romperem as fronteiras próprias e alheias,

realizando-se como objetos compostos, híbridos. Como um rastreador, o escritor coleta os restos confusos de um passado onde sempre ressoaram várias línguas, construindo sua recordação a partir de ausências, falhas, traduções e citações. Essa “relação forçada com um país estrangeiro” – que é seu próprio país – transforma o escritor naquele que preserva a tradição do outro. A tradição européia que, hegemonicamente, conformou as literaturas da América Latina sobrevive, entre nós, graças à releitura que dela faz a memória cultural do continente. Sendo assim, ao rastreador latino-americano é atribuída a função simbólica de criticar/transformar/conservar a memória do colonizador. Ao desempenhar sua função, ele o faz em conflito permanente consigo mesmo e com as culturas afro-ameríndias, cujas memórias também requisitam sua atenção de forma eloqüente, com a força do que está obstruído e deseja escapar do recalque.

Erigindo-se como uma picada na mata, o pensamento crítico de Silviano Santiago (1996) também se orienta por meio de referências móveis. Comentando *Keith Jarret no Blue Note* (SANTIAGO, 1996),³ o escritor mostra como seus contos não são apenas uma homenagem ao pianista, mas, principalmente uma apropriação do critério de improvisação do jazz. Para Silviano (SANTIAGO, 1996), desde a paródia da modernidade até o pastiche da pós-modernidade, os autores têm desenvolvido propositadamente um texto de segunda mão, fato que os leva ao paradoxo de exercitar a criação enquanto citação. Em seu caso particular, o autor opta por elaborar um texto sem transparência e, ao invés de citar um trecho de outra obra, ele prefere citar o próprio estilo de seu autor. Essa proposta estética, inaugurada no romance *Em liberdade* (SANTIAGO, 1981) também pode ser pensada a partir da teoria do hipertexto, especialmente no que diz respeito ao sexto princípio elaborado por Pierre Lévy, o da mobilidade dos centros (LÉVY, 1993, p. 26).

Na paródia, os textos estabelecem uma relação dual, previsível e hierárquica, em que o texto parodiado permanece visível no texto que o parodia e, assim, conserva seu lugar de texto primeiro. No pastiche, não mais se encontram relações entre textos, mas entre estilos de se fazer textos. Quando Silviano Santiago escreve seu romance, ele não está simplesmente escolhendo um texto de Graciliano Ramos para com ele dialogar: *Memórias do cárcere* funciona como o elemento deflagrador do processo de escritura e não como seu centro. Na verdade, Santiago efetiva o mesmo modelo textual que está presente em *A cidade ausente* (PIGLIA, 1993). Tanto o escritor brasileiro quanto o argentino elaboram um projeto ficcional que libera seus precursores do sofrimento causado pelas memórias do cárcere ou pelas recordações da mulher amada e perdida. Os estilos de Graciliano Ramos e Macedonio Fernández, dessa forma, permanecem em pauta à medida que interferem na fatura do texto contemporâneo.

Numa relação mais arriscada e complexa, contudo, *Em liberdade*, Silviano Santiago (1981) toma para si o estilo alheio e assume, ao mesmo

³ Diálogo desenvolvido entre Silviano Santiago, professora e alunos da disciplina “Seminário de literatura e outras artes”, em 10/02/2000 (PósLit/FALE/UFMG).

tempo, dois papéis autorais. Nesse sentido, ele precisa recuperar uma memória cultural e nacional, que lhe vem por meio da memória de Ramos, por ele apropriada. Contudo, ao pretender resgatar uma memória pessoal e escritural que, rigorosamente, está sendo reinventada, Silviano Santiago constrói um labirinto mnemônico – mescla seu próprio recordar ao recordar de Graciliano Ramos que, por sua vez, em sua condição fantasmagórica de personagem, evoca o estilo de Cláudio Manuel da Costa. À medida que essa cadeia narrativa também constitui um memento à morte de Vladimir Herzog, uma curiosa memória do presente insinua-se no âmbito das recordações e serve para atualizar situações narrativas de outros tempos.

Assim, ao leitor de *Em liberdade* (SANTIAGO, 1981) não é dado acesso direto a nenhum texto de quaisquer dos autores tematizados no romance. A proposta escritural de que participa convoca-o a ler estilos de texto: junto com escritores pertencentes ao cânone brasileiro, ele desenvolve uma reflexão sobre esse mesmo cânone, considerado não como uma forma engessada da literatura, mas como a própria tradição nacional – a *ex-tradição* proposta por Piglia. Essa forma de contar estórias desenvolve-se criando uma espécie de vertigem narrativa: desloca o texto literário do centro das operações lingüísticas, mas preserva-o como elemento relacional, que permite a costura entre redes de significação disseminadas no tempo, no espaço, nos indivíduos, nos estilos. Portanto, se nesse processo o literário não funciona mais como referência privilegiada, por outro lado, ele permanece como o meio que permite a interação entre as memórias evocadas – ele sai do centro, mas não sai da roda. Pelo contrário, ele faz a roda rodar. Ao azeitar a junção de textos – da cultura e da memória – até então desconexos, a literatura permite a emergência de outro jeito de narrar, liberando o sentido para que se componham novas trajetórias discursivas. Nesse rumo, a dinâmica da literatura, sempre des-centradora na perspectiva derridiana, encontra na metáfora do hipertexto uma forma nova de se realizar: seus diversos centros

são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas, finas linhas brancas esboçando por um instante um mapa qualquer com detalhes delicados, e depois correndo para desenhar mais à frente outras paisagens do sentido (LÉVY, 1993, p. 26).

Pensar o texto literário como um hipertexto só é possível porque essa metáfora se afirma num contexto pós-estruturalista, em que as considerações de Lévi-Strauss (1996) já foram suficientemente debatidas, criticadas e relidas pelo pensamento crítico ocidental. Nesse espaço, em que se percebeu que o civilizado/moderno pode ser selvagem e vice-versa, a América Latina parece ter iniciado um processo de liberação de sua memória, assumindo sua hibridez como instância de alta produtividade crítica e literária. O trabalho ensaístico-ficcional de Piglia e Santiago contribui, assim, para liberar a memória latino-americana de sua tradição de penúria intelectual e dependência

cultural; para que ingresse em outro estado, em que o rastro perdido no pampa ou a picada na selva signifiquem o enfrentamento de uma ex-tradição. O conceito de *ex-tradição* também pode ser lido como uma tradição que bruxuleia, que se tornou "ex" (do prefixo latino "ex/e-" que significa "fora de") – algo que se encontra no entre-lugar de ter que morrer um pouco, a cada nova escritura, para sobreviver como memória. A palavra *picada* também equivale a facada, navalhada ou ferimento, provocado por mordedura de inseto, cobra ou bicada de ave. Ambos os conceitos desdobram-se em novas possibilidades enunciativas e, por isso mesmo, contribuem para que o sentido continue a trafegar, modificando e preservando certa memória textual latino-americana.

Resumen

Discusión de los conceptos de entre-lugar e ex-tradición, elaborados respectivamente por Silviano Santiago y Ricardo Piglia, como formas que dialogan con la producción de Lévi-Strauss y Derrida.

Palabras-clave: entre-lugar; ex-tradición y memoria cultural.

Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução M. Schnaiderman; R. J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução R. F. D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 1990. p. 61.
- _____. *A cidade ausente*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Keith Jarret no Blue Note: improvisos de jazz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.