



UM ROMANCE ‘IMPRÓPRIO’: ESCRITA, TEMPO E ORALIDADE EM *CACHOEIRA DAS ERAS* (1979)

 10.5935/2177-6644.20220025

AN ‘IMPROPER’ NOVEL: WRITING, TIME
AND ORALITY IN *CACHOEIRA DAS ERAS*
(1979)

UN ROMANCE ‘IMPROPIO’: ESCRITURA,
TIEMPO Y ORALIDAD EN *CACHOEIRA DAS
ERAS* (1979)

Kalil Tavares Fonteles *

 <https://orcid.org/0000-0002-7063-3597>

Resumo: O presente artigo tem por objeto a análise das tensões e nuances entre escrita e oralidade no romance *Cachoeira das Eras* (1979). Perscruta, a partir da ‘especificidade’ da literatura, as relações entre tempo, natureza, narração e performance oral no intuito de refletir sobre as próprias bases do gênero romance e de seus limites estéticos. Pensa-se, ademais, a historicidade das tensões entre o Mesmo e o Outro a partir da cultura escrita.


Palavras-Chave: Escrita. Tempo. Oralidade.

Abstract: This article aims to analyze the nuances between writing and orality in the novel *Cachoeira das Eras* (1979). It examines, from the ‘specificity’ of literature, the relationships between time, nature, narration and oral performance in order to reflect on the very foundations of the novel genre and its aesthetic limits. Furthermore, the historicity of tensions between the Same and the Other is considered from the point of view of written culture.

Key-words: Writing. Orality. Time.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar las tensiones y matices entre escritura y oralidad en la novela *Cachoeira das Eras* (1979). Examina, desde la especificidad de la literatura, las relaciones entre tiempo, naturaleza, narración y oralidad para reflexionar sobre los fundamentos mismos del género novelesco y sus límites estéticos. Además, se considera la historicidad de las tensiones entre el Mismo y el Otro desde el punto de vista de la cultura escrita.

Palabras-clave: Escritura. Oralidad. Tiempo.

* Doutorando em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). 
<http://lattes.cnpq.br/3265950870250110> - E-mail: kalil.tavares@gmail.com.

*Chego à sacada e vejo a minha serra,
A serra de meu pai e meu avô,
De todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.*

*Era coisa dos índios e a tomamos
Para enfeitar e presidir a vida
Neste vale soturno onde a riqueza
Maior é sua vista e contemplá-la.*

*De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
Uma forma de ser, em ferro, eterna,
E sopra eternidade na fluência.*

A montanha pulverizada, Carlos Drummond de Andrade, 2017.

Os Andrades tomaram as terras dos indígenas. E os Raposo Tavares, os Borba Gato¹, bem como e as companhias de exploração da vida. “A montanha pulverizada”, de Carlos Drummond de Andrade, revela-nos o trato narrativo que teima em dizer outra forma de entender as montanhas, aqui, claro, a partir de sua perda. Conquanto “o pó de ferro” não passe, o perfil grave da velha serra “aponta uma forma de ser [...] eterna”. É a voz poética que diz, e talvez não mais a mea culpa de um prócere dos Andrades.

Um texto como o de Ailton Krenak, *A vida não é útil* (2020), aponta para “o caminho das pedras”. As notações poéticas são evidenciadas na tentativa da escritura de um saber e de um tempo ainda mal lido pelos cientistas sociais. *Um índio*, de Caetano Veloso; a belíssima referência, talvez, aos versos soturnos de *Geraes* (1976), de Milton de Nascimento; mas também ao poema aberto *O homem; as viagens* de Drummond. São estruturas de narração antigas e novas que circunscrevem um “tempo antes do tempo”, para utilizar os termos de Krenak. Pois não é exagero estabelecer semelhanças, no que tange o trato literário, entre as temporalidades da natureza e da oralidade, relações que correspondem exatamente à tentativa organizada pela escrita – e pela arte - de pensar os seus próprios limites². Qualquer remota referência às “memórias do peixe” (KRENAK, 2020, p. 27), às culturas ancestrais da montanha, em suma, a todo formato “não cronológico” de pensar o tempo. Essa forma de contar a história, que é também um jeito de findar o capitalismo³, parece ser comum entre os povos “subumanizados” indígenas, mas também entre os poetas e romancistas.

Não é possível deixar de notar semelhanças em certa leitura do tempo (ou da eternidade) no

¹ Trata-se de uma alusão a alguns dos principais nomes de bandeirantes e exploradores durante o Brasil colonial, mais conhecidos pelos “descimentos” e pela exploração de povos indígenas.

² É o que analisa Alessandro Portelli ao discutir as relações entre tempo, oralidade e literatura em William Faulkner (PORTELLI, 2010, p. 231).

³ No que concerne às análises de Ailton Krenak (2020, p. 32).

livro *Cachoeira das Eras (A Coluna de Clara Sarabanda)*, de Carlos Emílio Corrêa Lima⁴, publicado em 1979, e o que se diz no texto de Ailton Krenak, de 2020. É o tempo da Terra, que corresponde também a um tempo do eterno, cósmico. Imagine “o não trabalho” da literatura em dizê-lo:

A Lua vê o mar por esses peixes. O Sol pensa por eles. O reflexo do pensamento do Sol. Eles falam mas a gente não compreende a memória do oceano, essa mesma música que vocês dançaram tão bonito. [...] Olhem bem direito para este peixe. Ele é mensageiro, vem do deus Sol. A Lua é mensageira do Sol e ela conta a história do Sol e de muitas viagens através da água pelos peixes dela que cruzam vindo pelos mares. [...] Se vocês lerem o que está escrito no peixe, vão encontrar a história de tudo, essa história que procuram há tanto tempo (LIMA, 1979, p. 211)

A Coluna de Clara Sarabanda, grupo protagonista do romance, sai em busca da conexão sem tempo dos seres: “a linguagem do mundo” (LIMA, 1979, p. 211) a partir do centro do Brasil. O texto de Carlos Emílio Corrêa Lima, à primeira vista uma peça essencial de uma literatura do fantástico latino-americano brasileiro dos anos 1970, esboça em seu segredo literário uma voz, tudo aquilo que a literatura não pode dizer plenamente, mas circunscreve: a memória da montanha, a escritura dos peixes, a mensagem do Sol.

Se existe qualquer saída da nossa atual situação – ou a saída do capitalismo - talvez ela passe por certa reconfiguração de sentido, de uma certa política do desejo que possa contar de novo a tessitura de uma dada temporalidade. E não há nada de novo ou revolucionário nisso, ecos de deliberações políticas para um “futuro” que se projeta progressivamente, mas o contrário:

Os fanáticos daquela antiga expedição que subverteu as estruturas do antigo Brasil não buscavam uma nova Jerusalém perdida nas selvas amazônicas, enraizada e mítica. Antes buscavam um canal de comunicação com todos os seres de todas as espécies da cidade perdida que Fawcett procurou até a morte, até o desaparecimento legendário, dos corredores da cidade encontrada na Amazônia brasileira, ligando-se aos corredores do templo dos crocodilos, do Antiquíssimo Egito, descrito anteriormente por Heródoto e Augusto Lopes. (Hoje, realmente, não sabemos por quem) (LIMA, 1979, p. 40).

O cenário melancólico dos poemas de Drummond parece não funcionar junto à potência selvagem e primitiva de uma memória ancestral das coisas, da natureza e do tempo de Carlos Emílio Corrêa Lima. Afinal, *Cachoeira das Eras* parece querer ecoar o imemorial sussurro de uma desordem cronológica e mesmo histórica: “O nome está no ar. Vocês já sabem muitas coisas que hão de vir. Precisam voltar às velhas eras para poder acertar em cheio”. É o que sucinta e explosivamente emerge do “orgasmo do perene” (LIMA, 1979, p. 14).

⁴ Carlos Emílio Corrêa Lima é poeta e escritor, nascido em Fortaleza no ano de 1956. Colaborador em diversas publicações literárias durante as décadas de 1970 e 1980, dentre as mais destacadas *O Saco Cultural* (1976) e *Nação Cariri* (1980). Publicou o seu *Cachoeira das Eras* em 1979 pela Editora Moderna, no Rio de Janeiro. Publicou pela Editora Nação Cariri o livro de contos *Ofos* (1984) e o “romance-poema” *Além, Jericoacoara (O Observador do Litoral)* (1982), dentre inúmeros outros trabalhos.

Do sorumbático “Era coisa dos índios e a tomamos/ para enfeitar e presidir a vida” (DRUMMOND, 2017), parece querer emergir a voz contraposta de um movimento “indígena” visível nos anos 1970 e em 1980 com mais força. O resgate do tema, acentuadamente premente em um período de crescente mobilização política - cenário em que Ailton Krenak desponta como liderança indígena – marca outras publicações. O *Jornal Porantim*, inicialmente editado em Manaus em 1979 como “publicação oficial do Conselho Indigenista Missionário (Cimi)”, importante órgão de luta e demarcação de direitos indígenas em fins do regime ditatorial brasileiro, tem por missão ser “porta voz dos anseios e esperanças dos índios desta Amazônia e das bases missionárias que atuam junto a esses” (VIEIRA, 2000, p. 34). O impulso estético e político observável em grupos intelectuais e artísticos, qual seja, o impulso da tomada da palavra pelo indígena – e de resto pelo “povo” – marca as publicações aqui evidenciadas, a exemplo de *Cachoeira das Eras*.

O romance de 1979 põe no fator narrativo sua principal força comunicativa, seja como um recado aos debates do momento, seja como demarcação de uma abertura da própria literatura. A questão deste trabalho é a percepção de um recado da arte através de um silêncio, ou da ausência de ‘comunicação’ propriamente dita, esfera do estético e do poético. O que seria um temário indígena e sua força político-partidária torna-se a busca de uma voz narrativa e mesmo cósmica de compreensão das coisas. “Muitas frases são novos rios de uma engenharia e uma hidrografia nunca antes arquitetada e posta em prática” (LIMA, 1979, p. 112). Ao que seriam espaço e tempo circunscritos, a “terra política do Brasil”, contrapunha-se um outro recado, pois no “espaço vazio do não-contado permanecemos [...] ainda quase somos” (LIMA, 1979, p. 15). Essa posição de margem, diluída entre uma posição no campo – talvez em razão de uma literatura ‘marginal’ – é tanto mais a posição da voz poética, do narrador e do indígena, sempre voltado ao “vazio”, sujeito que interfere na lógica política da territorialização dos espaços definidamente nacionais e mesmo linguísticos.

A memória do peixe, a voz das montanhas, os tempos estiolados, “tudo inteiramente presente” (LIMA, 1979, p. 15) compõem o que poderíamos chamar de interseção entre uma cosmologia/teologia e uma teoria da linguagem e do tempo. Reparamos que a abordagem do texto, ainda que objetivamente em diálogo com as compreensões indígenas da espiritualidade, dialogam com a fragilidade mesma da linguagem em dizer, em se fazer perene. É a ligação entre teologia e linguagem tão bem tematizados por Jeanne Marie Gagnebin em seu texto sobre Walter Benjamin⁵.

⁵ Para a autora, o teológico impõe-se como paradigma discursivo, evidência de uma “insuficiência essencial” do próprio discurso em se fazer totalidade de sentido. É importante salientar a crucial diferenciação que Gagnebin faz entre “religião” e “teologia”, sempre ancorada em Benjamin, e que desvincula certa imagem do teológico meramente ao rito, ao bíblico ou mesmo à espiritualidade. O teológico é uma maneira de entender uma dada relação com a linguagem e com o escriturário observada na modernidade (GAGNEBIN, 1999, p. 200).

As questões literárias, imagens e sentidos formados a partir de um objeto sem denominação, vão-se mesclando aos temários do momento, tecendo um estilo. Posto que não é possível desassociar a questão indígena (e “popular”) naquele momento de fortalecimento dos movimentos sociais no Brasil da questão que circunscreve o “poético” naquele livro. Não é possível deixar de estabelecer contatos com o romance de 1967, *Quarup*, de Antônio Callado, aquela mesma verve por encontrar no centro do Brasil uma palavra, o “vocábulo brasil”, uma narrativa possível. Na expedição chefiada por Nando, Callado nos coloca justo no centro, no território profundo, no olho do formigueiro. Talvez ainda imbuído de certa compreensão comum na década de 1960, devolve às noções de tradição (*Quarup*) e espaço (o norte do Brasil) um lugar de identidade do próprio, do mais profundo, do essencial frente a um estrangeiro civilizado, estatizante e instituído. Ali, percebem-se as contradições entre uma certa brasilidade construída e almejada pela Ditadura, a conservação do território e a garantia da segurança, e a engajada busca de uma nação dentro do Brasil, um outro lugar por onde passasse uma certa “brasilidade revolucionária”, política e esteticamente concentrada nos anos 1960 (RIDENTI, 2010, p. 12-13).

No romance de 1979, as notações de espaço, de tempo e dos personagens envolvidos se evidenciam de outras formas. É inegável a observação de certa ideia de Brasil ali implicada, base para se entender a trama que de igual maneira parte em direção ao interior do país, mas que justo aí se desprende do sonho revolucionário e fura os espaços geográficos e o tempo cronológico. Ligado a isso, interessante observar como a inscrição dos sentidos cardeais, dos tempos imemoriais e do lugar da linguagem sempre se mesclam:

Iluminai-vos! Somos seres e almas escondidos por trás do atual sentido das palavras. Ouvimos o som da leitura ecoando no céu das cordilheiras antigas do Egito. Ouvimos o mesmo som erigido em imagem no alto dos contrafortes dessas serras que vão descendo até o mar profundo [...] cada um de nós que giramos em sarabanda formando a essência de Pentaplas, cada um de nós é um caminho-ser para as cinco direções. O Norte sou Antônio Luís. O Leste sou Augusto Lopes. O Sul sou Mário Almeida. O Oeste sou João Jorge Ribamar. O centro das direções sou Ludovico Júnior. A outra direção, o sentido ápice para uma nova situação cardeal, para uma nova e clara era sou eu Clara Sarabanda (LIMA, 1979, p. 107).

O narrador, agora assumindo a voz de Clara Sarabanda, rearranja as compressões a um só tempo narrativas, semânticas, temporais e espaciais. “A outra direção” é a de Clara. O que não é Norte, Sul, Leste ou Oeste – nem mesmo centro (lugar de chegada para o *Quarup*, de Callado). A literatura aqui deve mostrar outro caminho - uma abertura para o “vazio”⁶ - a mesma estrada que os

⁶ Notemos a clara confluência com as observações de Maurice Blanchot, aqui nada rígidas ou esquemáticas, de um entendimento da literatura como certa relação com a morte, “o fora”, o “excessivo”, nas palavras do autor (BLANCHOT, 2011, p. 116).

errantes, os indígenas, os loucos e os narradores devem tomar. Essa reeducação pelo olhar deve definir aquilo que Jacques Rancière gosta de denominar como uma certa “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 10).

Eu sou o que não está nem dentro nem fora. Eu sou a direção da liberdade. [...] Aqui é a região da sinestesia. Aqui é a nova semântica do universo. Somos a cachoeira onde as épocas estrondam simultaneamente. Somos a cachoeira das vozes e cenas de todas as épocas. Somos a cachoeira das eras. [...] O que são essas palavras, estas palavras? São véus. Rompam-se e chegaremos ao azul dos céus. Foi o que deus Thot disse durante o tempo (LIMA, 1979, p. 107).

Observa-se na crítica das palavras, aqui entendida como uma crítica da linguagem, a escolha política de um lugar, que a rigor não tem lugar e é vazio, pois não cessa de se inscrever no espiritual ou cosmológico. É impossível, para pensar junto a Roland Barthes, desvincular o lugar do poder de um certo sentido de língua. Para o autor francês, “ela é simplesmente: fascista” (BARTHES, 2013, p. 15). O primitivo e o imemorial da ‘cachoeira das eras’ não servem apenas como lugar temático onde a língua é o instrumento de uma mensagem engajada, espaço da voz e da tradição intocada dos indígenas (no texto não há menção a etnias), mas serve como poética de um saber outro que acaba por se desvincular de um programa devotado à literatura, como se a arte tivesse como função a representação de um estado de coisas. No romance de Carlos Emílio Corrêa Lima, há a tentativa de driblar, por meio de seu controle, a linguagem e sua função comunicacional; o texto passa a tentar circunscrever um ‘impossível’, reescrever do centro do Brasil uma mitologia nova, uma dada subversão da língua – o que para Roland Barthes deve configurar uma dada história da literatura⁷. Impressionante observar a relação entre estética e política, ficcionalmente condensada em uma cosmologia e em uma voz narrativa. Ela é um saber que subverte, uma literatura como trapaça que permitiria por fim pensar a língua fora do poder (BARTHES, 2013, p. 17).

No limiar da palavra e da representação, no avesso lógico das imagens e do constructo da língua, contrapõe-se outro saber, “prosa libertada e messiânica” (GAGNEBIN, 1999, p. 199): “Ouve bem, são os sons e não as imagens que narram essa história. Vê o que está por detrás do som e da forma das palavras. Mergulha em cada letra. É como mergulhar no corpo-cabeça do mundo”. (LIMA, 1979, p. 63). O romance abre espaço e sentido novos para o lugar do próprio gênero, subvertendo-o. Se, como atesta Benjamin, o romance burguês moderno apela para o sentido de um desfecho, ali onde o ponto final deve administrar um sentido, a experiência dos narradores, pelo

⁷ Interessante notar a ligação entre as análises de Gagnebin sobre Walter Benjamin e o texto da aula inaugural de Roland Barthes no Colégio de França, de 1977. Ambos falam sobre a constante tensão entre linguagem e significante, seja no caso do significante Deus de Benjamin seja no “real” acessado por uma impossibilidade do discurso (Lacan) de Barthes (BARTHES, 2013, p. 24).

contrário, joga para a coletividade e para o sem-fim dos relatos a permeabilidade da própria língua: “comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escala (BENJAMIN, 1987, p. 215). O narrador continua:

Dedilha essas cordas secretas, novo Orfeu, desde, desce até nós, vem, vem dançando de nuvem vasta, vem como bicho, como matilha de cães, revoada de pássaros, sopro de folhas, mas vem, é chegado o instante da história sem fim que todos procuravam, estamos aqui em movimento, apreende-nos, ficaste para narrar, velho som bom de voz amiga cuja mão afaga nosso ombro em busca da região essencial da pele, é assim, mas, acaricia esse corpo que tens na tua frente (CORRÊA LIMA, 1979 p. 63).

Aqui, o relato do homem, dos bichos e das folhas compõem a vasta experiência corpórea da narração. “O instante da história sem fim que todos procuravam”. Inexiste, portanto, uma subjetividade que impere a partir de um narrador onisciente; a linguagem é frágil e dela se ouvem sons, ranhuras, relatos. A impessoalidade e a propriedade da fala ou do discurso também são frágeis, comum nas “narrações nativas” (PORTELLI, 2010, p. 224).

Diziam tudo que devia ser dito durante o tempo do mundo, diziam mais do que podiam, narravam histórias que nunca teriam narrado, narravam segredos que não sabiam, a voz deles não vinham mais do corpo, vinha do rio da viagem, viam dos borbotões incontroláveis, ventríloquos do universo (LIMA, 1979, p. 74).

A desincorporação da linguagem, incrustada mais no “tempo do mundo” do que no tempo dos homens, revela o percurso do Ulisses no rio da viagem, no percurso da narrativa (GAGNEBIN, 2009, p. 13). Não importa, no fim das contas, chegar a lugar nenhum. O autor de *Cachoeira das Eras* escreve um romance que não o é, ou melhor, joga com o gênero e com a poética transformando ou diluindo conceitos já editados.

Esse regime do estético, para citar mais uma vez Jacques Rancière (2009, p. 44), permite pensar como a literatura a um só tempo escandaliza os modelos literários e põe no espaço mesmo da narração seu acento político. Ora, o narrador e a narração prementes no romance de 1979 fazem eco a uma outra voz, nomeadamente uma voz indígena, fazendo referência aos narradores tradicionais ou nativos e seu caráter de relato multivocal (PORTELLI, 2010, p. 19). Sem advogar causas ou pautas imediatamente dadas, o texto de Carlos Emílio Corrêa Lima compõe um certo diálogo contemporâneo a partir da voz narrativa. É evidente que devemos colocar em pauta a emergência de uma ideia de indígena, que serve muito mais à estrutura do texto e de suas referências do que às análises antropológicas acuradas e não essencialistas. O que importa entender aqui é um aspecto propositivo - a literatura como “trapaça” de Roland Barthes (2013) - de imaginar linguagem e tempo: a não linearidade moderna do romance e o contraponto a um relato historicista do tempo histórico, onde deve figurar privilegiado um senso de novidade, como singular coletivo, ou de certa

futuridade. A história, a partir de finais do século XVIII e durante o século XIX, jamais deve se repetir (KOSELLECK, 2006, p. 41).

Não é possível deixar de fazer menção mais uma vez ao clássico texto de Walter Benjamin, *O Narrador*, de 1936. Com base na reminiscência, a tradição desse narrador “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si [...] em cada um deles vive uma Sherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando” (BENJAMIN, 1987, p. 211). A ideia, que vem do grego rhapsodein - aquele que entrelaça histórias - é uma das chaves para entender o ponto nevrálgico de *Cachoeira das Eras*, observado desde o início: a tensão entre oral e escrito. O que deve pesar aqui, mais do que o devir contínuo de uma história universal e progressiva, é a memória e a vocalização desses textos. Esse fluxo e refluxo de vozes que se misturam, como múltiplas narrações a partir de um narrador que se fragmenta, é justamente o foco do romance ‘impróprio’, que por fim talvez fuja do próprio, de Carlos Emílio Corrêa Lima.

Há, em verdade, um complexo mal-estar na condição do escritor, aquela figura que bem ou mal domina o terreno do escrito e a condição visual da linguagem. O texto de 1979 tenta furar uma condição que é a sua desde o princípio: a de que ele não pode ser oral, posto que é ‘gráfico’ e participa da cultura escrita. A própria literatura não pode ser pensada fora de um terreno eminentemente escriturário (ONG, 1998). Talvez seja esse o drama fulcral do escritor - talvez nem tanto do narrador - de *Cachoeira das Eras*, que vive por invocar as vozes da natureza e de uma força primitiva gritante no presente, por vezes em uma prosa caótica. Estaríamos por fim lidando com o complexo entendimento teológico/cosmológico da linguagem de que fala Gagnebin (1999), o seu limite e o seu silêncio fundamental – aquilo que ela não pode ser, mas que circunda; ou o delírio fundamental de uma impossibilidade do próprio discurso de apreender o “real”, de que fala Barthes (2013), este último aspecto talvez em menor medida. É nesse limite preciso que se inicia uma tensão virtualmente sem solução, eco encetado desde a “Invocação”, primeira página do romance:

Como começar a história muito depois dos massacres e dos aniquilamentos gerais, eu me pergunto, eu choro por cima de mim, eu choro o ritmo que me leva além de mim, tudo é tão puramente sem sentido, terei o poder de ir adiante, na subida dessas músicas de fogo e vozes até o mais alto? Falar das águas estrondosas das eras? Onde adormecem as musas? Onde estão os fantasmas dos instrumentos que, soando, enriquecem a narrativa com seu coração deslizante, esteira fremente de ritmo? Onde adormecem todos os mortos? Os sem nome? Os sem palavras? Os desterrados? Eles, eles, sim, sim, eles serão as musas, os acordes (LIMA, 1979, p. 11).

Aqui, o narrador “invoca” o temário clássico dos rapsodos e dos narradores, conclamação das musas da inspiração, típico dos relatos orais homéricos. Mais uma vez, estratificados, o estético

e o político se imiscuem entre as musas gregas da inspiração do poeta e as vozes vencidas, caladas e massacradas, fadadas ao silêncio de morte dos colonizadores. Vê-se o narrador com seu mal-estar: será possível “começar a história”, lidar, a partir da gramática e do escrito, com esse “ritmo que me leva além de mim”? O escritor, a partir de seu domínio linguístico – seu lugar de escrita -, problematiza seu lugar social. O impossível do discurso é, no limite, o impossível do político. Assumir esse outro lugar, falar de outra voz, dar vazão a esse exterior tornando-o interior (BLANCHOT, 2011, p.117). É a posição existencial, literária e filosófica do narrador: “Somos mais para dentro saindo para fora” (LIMA, 1979, p. 19). Por outro lado, esse desafio estético-político não pode deixar de ter sempre o caráter explosivo e vibrante da arte, um saber que não se deixa confirmar a partir de uma dada epistemologia: “Ah! Comecem a contar essa história rotativa e girante, quase esquecida no tempo, soem das fontes secretas e simultâneas da história. Cantem acima da tona dos céus!...” (LIMA, 1979, p. 11).

A meditação literária sobre o discurso histórico, presente em toda a obra, abre as possibilidades do que seria a sua “heterotopia”, isto é, a arrumação dissonante ou não gregária das imagens, dos sentidos e do sensível (RANCIÈRE, 2009, p. 62). O texto não nos desloca para um regime eminentemente futurista, progressista, melhor. Ele não pensa a história em termos lineares universais. Por outro lado, arranca-nos as certezas de lugar, tempo e gênero literário. Eis mais um desafio: “fazer uma história futura daquilo que está no passado” (LIMA, 1979, p. 43), dar conta de um regime novo, resgatando aquilo que nunca se perdeu: o tempo cosmológico, teológico e da natureza. Se a dificuldade imposta pelo escrito já preenche o narrador, que se depara com as bordas do silêncio, o relato histórico também impõe barreiras. “Sou Heródoto e pronto”, assevera o narrador. Aqui, as almejadas semelhanças com o historiador grego, o pai da história, são estabelecidas a partir de alguns relatos citados das crônicas de Heródoto sobre os egípcios:

Quando o inverno ameniza, o Sol retorna ao meio do céu e de lá atrai igualmente os vapores de todos os rios [...] foi também esse povo o primeiro a afirmar que a alma do homem é imortal e que, morto o corpo, transmigra sempre para o de qualquer animal (LIMA, 1979, p.10).

Essas passagens, citadas como epígrafe sem referências, mas aludidas à já conhecida tradução das “Histórias” por J. Brito Broca (1952), visam de início pôr no romance a suspensão de certa divisão clássica entre o historiador e o poeta, já conhecidas em Aristóteles. Suspende ou altera também os sentidos do verdadeiro e do falso. Desde a antiguidade construiu-se, ainda que precariamente, o senso de que os poetas, inspirados pela musa e pouco preocupados com a pesquisa do que havia acontecido, diferenciavam-se do historiador, aquele que analisa com os olhos, alusão

mais antiga à ideia de testemunha e autoria (HARTOG, 2011, p. 40). Viu-se por outro lado que o caráter homérico do narrador, a acentuada oralidade que marca o tempo mítico dos relatos e das “histórias sem fim”, evidencia-se no romance de 1979 exatamente como ponto de tensão entre ‘oralidade’ x ‘escrita’ e, agora, entre ‘fato’ e ‘ficção’, ‘verdadeiro’ x ‘falso’. Trata-se aqui da tensão fundante deste texto: os limiares entre os campos de sentido, a singularidade de uma obra que busca acalorar seu próprio domínio e gênero discursivo. Como vimos, as musas do narrador de 1979 continuam sendo invocadas, ainda que adormecidas, atestando que o relato a ser contado desconhece os rigores do fato, diferenciando-se em princípio do historiador. O aedo jamais pode reivindicar a autoria, mas apenas a voz que fala nele. É como esclarece François Hartog:

[...] enquanto o aedo inspirado via, imediatamente, pelos olhos da Musa, o historiador não tem outro recurso além de investigar (*historein*) para tentar ver mais longe e aumentar seu saber. Se o aedo era o porta-voz da Musa, o historiador, que recorre à escrita, reivindica-se escritor (HARTOG, 2011, p. 40).

Encontrando-se no limiar da fronteira, Heródoto e o historiador grego viveram o limite entre o escrito e o falado, experimentaram o lento desaparecimento da Musa em favor da palavra abstrata. Mas não se pode esquecer que era precisamente naquele tempo e lugar que esses limites estavam sendo formados. A escrita começa a impor suas leis nas cidades gregas entre os séculos VII e o final do século V a.C. “A *historie* se torna finalmente um análogo da visão onisciente da Musa que, por sua vez, sabia por estar presente a tudo”. Essa onipresença e onisciência certamente acompanham e fundam a ideia de história em Heródoto, o “narrador-historiador” (HARTOG, 2011, p. 61). Por fim, atesta-se no historiador de Helicarnasso tanto as propriedades de um autor como de um narrador e adivinho (*semainein*), que revela o que os outros não puderam ver: presente, passado e futuro. Esse lugar de fronteira, o espaço vazio que dá azo a outra coisa (AGAMBEN, 2017, p. 31), circunscreve a fluidez movediça do romance de 1979. O formato do romance abre uma oportunidade e um lugar para a força sonora da narração que se quer primitiva e mesmo mágica - extemporânea.

Do terno e melancólico registro das vozes representativas e dissonantes da montanha e do indígena no poema de Drummond, passa-se à recriação cosmológica e oral desses mesmos elementos no livro de Carlos Emílio Corrêa Lima. De um lado, o esforço ético e político de vozes silenciadas e que vinham à tona nos anos 1980; de outro, o desafio estruturante que afirma a existência de uma fronteira que se pretende ultrapassar: os limiares do Mesmo e do Outro, da natureza e da cultura, do oral e do escrito. Se as pautas ecológicas e indígenas passam a ganhar força nesse período, o escritor também implementa seu trabalho de captá-las a partir da ficção, tencionando a fratura dos lugares do romance e seu autor aut centrado e do relato oral e sua

característica multivocal.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciado dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literário**. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 2011.
- CERTEAU, Michel de. **A Fábula Mística**. Volume I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- DE ANDRADE, Carlos Drummond. **Boitempo**: esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. **Estudos avançados**, v. 13, p. 191-206, 1999.
- HARTOG, François. **Evidência da História**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- LIMA, Carlos Emílio Corrêa. **A Cachoeira das Eras** (A Coluna de Clara Sarabanda). Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1979.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. São Paulo: Papyrus.
- VIEIRA, Regina. **O jornal Porantim e o indígena**. São Paulo: Annablume, 2000.
- PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2009.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura e política. Editora Unesp: São Paulo, 2010.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos estudos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC –Rio, 2006.

Recebido em: 08 de junho de 2022.

Aprovado em: 06 de agosto de 2022.