

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

***O LÉXICO AMAZÔNICO NOS MANUSCRITOS DE NICODEMOS SENA:
O INÍCIO DE UM PROJETO LITERÁRIO***

Doutoranda: Iza Reis Gomes Ortiz

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque

Manaus

2018

IZA REIS GOMES ORTIZ

***O LÉXICO AMAZÔNICO NOS MANUSCRITOS DE NICODEMOS SENA:
O INÍCIO DE UM PROJETO LITERÁRIO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Linha de pesquisa: Sistemas simbólicos e manifestações socioculturais

Orientador: Professor Doutor Gabriel Arcaño Santos de Albuquerque.

Manaus

2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ortiz, Iza Reis Gomes
O771 O léxico amazônico nos manuscritos de Nicodemos Sena : o início de um projeto literário. / Iza Reis Gomes Ortiz. 2018
174 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Nicodemos Sena. 2. Amazônia. 3. Manuscritos. 4. Crítica Genética. 5. Léxico amazônico. I. Albuquerque, Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

*O LÉXICO AMAZÔNICO NOS MANUSCRITOS DE NICODEMOS SENA:
O INÍCIO DE UM PROJETO LITERÁRIO*

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
(Presidente)

Prof.^a Dr.^a Maria da Luz Pinheiro de Cristo
(Membro externo)

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva
(Membro externo)

Prof.^a Dr.^a Juciane dos Santos Cavalheiro
(Membro externo)

Prof.^a Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto
(Membro interno)

Prof.^a Dr.^a Rosemara Staub de Barros Zago
(Suplente)

Prof.^a Dr.^a Rita do Perpétuo Socorro de Oliveira
(Suplente)

Manaus

2018

DEDICATÓRIA

Dedico a meus pais, exemplos de luta, sabedoria, garra e educação. Eles me deixaram o bem mais precioso: educação e conhecimento.

Orgulho de meu pai, José Justiniano Gomes. (in Memoriam)

Orgulho de minha mãe, Luiza Reis Gomes.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ato que terei que fazer sempre. A muitas pessoas. E tenho orgulho em fazer.

Aos meus tios, Terezinha e Fonseca, que me acolheram como filha na cidade de Manaus. Sempre dispostos a me ajudar. Uma gratidão enorme e infinita. À minha prima, Cris, que sempre me ajudou nas horas de sufoco, uma pessoa admirável.

À minha mãe guerreira, Luíza Reis Gomes, sem ela não haveria doutorado com certeza.

Ao meu esposo Acleudson, compreensivo e um grande pai.

Ao meu filho que sempre chorava por causa das minhas viagens a Manaus. Pequenino, mas já enfrentando os percalços junto comigo.

À minha amiga de coração e de aventura, Eliane, exemplo de altruísmo e parceria. Sempre juntas. Começamos e terminamos juntas. Sempre topava todas as aventuras e loucuras. Mas valeu a pena essa aventura deliciosa por Manaus. Afinal, como disse Ricardo, esposo de Eliane, 'Vocês são doidas'.

Ao meu orientador, Gabriel, um exemplo de paciência e tolerância. Acolheu-me com muita educação e profissionalismo. Como ele mesmo disse, topou se aventurar pelos manuscritos de Nicodemos Sena e pela Crítica Genética, algo novo para todos. A Gabriel, devo todos os desafios colocados, todas as aberturas que possibilitaram a escrita e reescrita. Um grande orientador.

Ao meu querido Nicodemos Sena, sem ele não teríamos tese, agradeço imensamente a cessão dos manuscritos para a pesquisa. A recepção em sua casa para uma entrevista em 2015. Os e-mails trocados, as mensagens de WhatsApp, os livros enviados para os professores da UFAM. Uma gratidão imensurável.

À minha irmã de coração, Fátima, por sempre estar me apoiando, sempre lendo meus escritos, fazendo as correções, discutindo, me indagando sobre as benditas tese e hipótese.

Ao IFRO, pela liberação total para a realização do Doutorado.

Ao amigo Famir, um companheiro em minhas indagações.

À Universidade Federal do Amazonas (UFAM), pela oportunidade em realizar um sonho.

Ao professor Renan Freitas Pinto, um admirador de Nicodemos Sena. Sinto um grande orgulho em tê-lo apresentado às narrativas e ao próprio escritor. Uma grande pessoa.

À professora Renilda, uma profissional de excelência.

À professora Rosemara Staub, uma incentivadora em momentos cruciais.

A professora Verônica Galindez, uma profissional ímpar, uma verdadeira pesquisadora da Crítica Genética.

Ao professor Alisson Leão, um profissional que ama o que faz.

À professora Maria da Luz, uma referência em Crítica Genética com manuscritos amazônicos.

À professora Juciane Cavalheiro, uma profissional de excelência.

Aos amigos, colegas, colaboradores e incentivadores de todas as horas.

À turma de 2014 pela recepção e acolhimento.

A todos que torceram por mais essa conquista.

INSPIRAÇÕES E INDAGAÇÕES

Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceariam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança do cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário. Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram atingidas. As sugestões, em geral, tendo-se erguido em tumulto, são seguidas e esquecidas de maneira semelhante. (POE, 1985, p. 102-103).

Quanto a mim, nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo, tive a menor dificuldade em relembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições; e, [...] não se deve encarar, como falta de decoro de minha parte, o mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (POE, 1985, p. 103).

Eu não acredito em inspiração e nem sou poeta inspirado. O ato de criação para mim é intelectual. Minha poesia trabalha a criação e a construção. Acredito na expiração. Na composição de um poema, primeiro me ocorre um tema e eu tomo nota. Depois vou estudando-o e desenvolvendo-o. Nunca escrevi um poema inspirado, soprado pelo Espírito Santo. Isso eu não sei o que é... (MELO NETO, 2007, p. 139).

Duas perguntas são feitas frequentemente a escritores. A primeira delas: de onde vêm as ideias para os textos? A segunda: como é o seu processo de criação literária? Diga-se desde já que raramente escritores darão respostas iguais, ou mesmo parecidas, para qualquer uma dessas duas indagações. Em primeiro lugar, porque, na verdade, não têm certeza quanto a essas respostas. Aliás, na área da criação (literária, ou artística, ou científica) ninguém tem certeza de nada. A chamada inspiração ainda é um mistério. Sim, ao contrário do que pensavam os gregos, ela não vem das musas; mas de onde vem, então? Já se identificaram, no cérebro humano, numerosos centros responsáveis por tal ou qual atividade mental; mas o centro da “inspiração”, este ainda não foi encontrado e, provavelmente, não o será tão cedo. O que, diga-se de passagem, não é de todo mau. Um pouco de mistério dá gosto à existência. (SCLIAR, 2007, p. 13).

ORTIZ, Iza Reis Gomes. **O léxico amazônico nos manuscritos de Nicodemos Sena: o início de um projeto literário** [tese]. Amazonas: Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas – UFAM, 2018.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar o léxico amazônico encontrado na Caderneta de anotações do escritor Nicodemos Sena, que originou o livro *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*, lançado em 1999. A análise tem a finalidade de identificar indícios de um processo de criação, um possível projeto literário de um escritor em construção. O percurso da pesquisa se dará de início pela apresentação do escritor seguida da investigação de sua caderneta envolvendo os seguintes elementos: o léxico recolhido durante uma viagem pelo rio Maró, no Estado do Pará; o suporte de armazenamento, a caderneta; os campos léxico-semânticos; o esboço do romance; as versões do título e a dubiedade do gênero; além de refletir sobre a Crítica Genética no Contexto da Nova Ciência. Baseados nos instrumentos da Crítica Genética e na teoria dos Campos lexicais, descreveremos o léxico encontrado em sua caderneta numa transcrição linear, pontuando sobre as rasuras, substituições e supressões. Com a Teoria dos campos lexicais dividiremos o léxico em temáticas para analisar os campos semânticos utilizados pelos caboclos na década de 1990, momento da pesquisa realizada pelo escritor. As anotações encontradas na caderneta de Nicodemos Sena nos levam a afirmar que para escrever o romance *A espera do nunca mais*, principalmente, dar vida aos espaços e personagens, o escritor precisou se inserir neste mundo amazônico para se apoderar da cultura linguística e inseri-la na obra literária. Consideramos que este léxico faz parte do início de um projeto literário que trabalha narrativas sobre/na Amazônia, enaltecendo o homem amazônico. E o léxico amazônico traz uma relação cultural entre o homem e a natureza que forneceu experiência e conhecimento para a escrita do romance e iniciar seu projeto literário como escritor.

Palavras-chave: Nicodemos Sena. Amazônia. Manuscritos. Crítica Genética. Léxico amazônico.

ORTIZ, Iza Reis Gomes. **The Amazonian lexicon in the manuscripts of Nicodemus Sena: the beginning of a literary project** [thesis]. Amazonas: Graduate Program in Society and Culture in the Amazon. Federal University of Amazonas - UFAM, 2018.

SUMMARY

This thesis aims to analyze the Amazon lexicon found in Nicodemus Sena's note writer Manuel, which originated in the book *waiting for the Never* - an Amazon saga, released in 1999. The analysis aims to identify the signs of a creative process, a possible literary project of a writer under construction. The route of the investigation will be made first by the presentation of the next author of his research on the book comprising the following elements: the lexicon collected during a trip by the Maro River in the state of Pará; the storage medium, the notebook; lexico-semantic fields; the outline of the novel; title versions and dubiety of the genre; as well as thinking about genetic criticism in the context of new science. On the basis of those of genetic criticism and lexical field theory, he wrote the lexicon found in his laptop a linear transcription, marking on deletions, substitutions and deletions. With lexical field theory share the lexicon in the theme of analyzing the semantic fields used by itinerant farmers in the 1990s, the time of the survey conducted by the writer. The notes found in Nicodemus's book Sena lead us to say that to write the novel *En attendant le jamais* especially to give life to spaces and the displacement of the characters of farmers, the writer had to enter this Amazon world to take back the linguistic culture and insert into literary work. We believe that this lexicon is part of the beginning of a literary project that works the narratives in the Amazon, praising the Amazon man. And the Amazon lexicon brings a cultural relationship between man and nature that provided the experience and knowledge to write the novel and start your literary project as a writer.

Keywords: Nicodemus Sena. Amazon Manuscripts Genetic Criticism Amazonian Lexicon.

ORTIZ, Iza Reis Gomes. **Le lexique amazonien dans les manuscrits de Nicodemus Sena: le début d'un projet littéraire** [thèse]. Amazonas: Programme d'études supérieures en société et culture en Amazonie. Université fédérale d'Amazonas - UFAM, 2018.

SOMMAIRE

Cette thèse a pour but d'analyser le lexique Amazon trouvé dans Nicodemus Sena note écrivain Manuel, qui a pris naissance dans le livre *Waiting for the jamais - une saga Amazon*, sorti en 1999. L'analyse vise à identifier les signes d'un processus de création, un projet littéraire possible d'un écrivain en construction. La route de l'enquête sera faite d'abord par la présentation du prochain auteur de ses recherches sur le livre comportant les éléments suivants: le lexique recueillis lors d'un voyage par la rivière Maro dans l'État de Pará; le support de stockage, le cahier; les champs lexico-sémantiques; le contour du roman; les versions de titre et la dubiety du genre; ainsi que de réfléchir sur la critique génétique dans le contexte de la nouvelle science. Sur la base de ceux de la critique génétique et la théorie des champs lexicaux, d'écrire le lexique trouvé dans son ordinateur portable une transcription linéaire, marquant sur des suppressions, des substitutions et des suppressions. Avec la théorie des champs lexicaux partager le lexique dans le thème d'analyser les champs sémantiques utilisés par des cultivateurs itinérants dans les années 1990, le temps de l'enquête menée par l'écrivain. Les notes trouvées dans Nicodemus livre Sena nous amènent à dire que pour écrire le roman *En attendant le jamais* surtout donner vie à des espaces et le déplacement des personnages de cultivateurs, l'écrivain a dû entrer dans ce monde Amazon pour reprendre la culture linguistique et inséri- dans le travail littéraire. Nous croyons que ce lexique fait partie du début d'un projet littéraire qui travaille les récits dans l'Amazonie, louant l'homme Amazon. Et le lexique Amazon apporte une relation culturelle entre l'homme et la nature qui a fourni l'expérience et de connaissances pour écrire le roman et commencer votre projet littéraire comme un écrivain.

Mots-clés: Nicodemus Sena. Amazon. Manuscrits Critique génétique Lexique amazonien.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fólio e transcrição da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	32
Figura 2 – Distribuição dos núcleos e grupos de pesquisa em Crítica Genética no Brasil.	37
Figura 3 -Transcrição do fólio da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	43
Figura 4 - Capa da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	55
Figura 5 – Fólio 1 da Caderneta de Anotações: Informações de Nicodemos Sena sobre a caderneta de anotações onde constam informações sobre a 1ª e 3ª partes da obra A espera do nunca mais.....	56
Figura 6 - Transcrição linear do fólio 1.	57
Figura 7 -Fólio 2 da Caderneta de Anotações. Escrito em 1992 apresenta vários vocábulos e seus possíveis significados para compor a narrativa da obra A espera do nunca mais – uma saga amazônica. São palavras do universo amazônico que irão identificar alguns personagens da obra. Observa-se a preocupação do escritor em conhecer as palavras e seus sentidos	59
Figura 8 - Transcrição linear do fólio 2.	59
Figura 9 - Fólio 3 da caderneta de anotações.	63
Figura 10. Fólio 4 da caderneta de anotações.	66
Figura 11 - Transcrição linear do fólio 4 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	67
Figura 12 – Fólio 5 da Caderneta de anotações.	68
Figura 13 - Transcrição linear do fólio 5 da Caderneta de Nicodemos Sena.	69
Figura 14 - Fólio 6 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	69
Figura 15 - Transcrição do fólio 6 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	69
Figura 16 - Fólio 7 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	70
Figura 17. Transcrição do fólio 7 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	70
Figura 18 - Fólio 8 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	76
Figura 19 - Transcrição linear do Fólio 8 da Caderneta de anotações.	76
Figura 20 – Fólio 9 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	76
Figura 21 - Transcrição linear do fólio 9 da caderneta de anotações.	76
Figura 22 – Fólio 25 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	77
Figura 23 - Transcrição linear do fólio 25 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	77
Figura 24 - Fólio 26 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	77
Figura 25 - Transcrição linear do fólio 26 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	78
Figura 26 - Fólio 7 (trecho) da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	78
Figura 27 - Transcrição linear do trecho do fólio 7 da caderneta de anotações.	78
Figura 28 – Fólio 8 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	78
Figura 29 - Transcrição linear do fólio 8 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.	79
Figura 30 –Fólio 27 da caderneta de anotações.	98
Figura 31. Transcrição do fólio 27 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	99
Figura 32 –Fólio 28 da caderneta de Nicodemos Sena.	99
Figura 33 - Transcrição do fólio 28 de Nicodemos Sena.	100
Figura 34 –Fólio 29. Observação feita por NS sobre a 1ª Parte. Neste fólio, o escritor volta à 1ª parte para acrescentar outros detalhes que não havia de início.	108
Figura 35 - Transcrição do fólio 29 de Nicodemos Sena.	108

Figura 36 -Fólio 30 da caderneta do escritor Nicodemos Sena.....	109
Figura 37 - Transcrição do fólio 30 do escritor Nicodemos Sena.....	109
Figura 38 –Fólio 31 da caderneta de Nicodemos Sena.	110
Figura 39 -Transcrição do fólio 31 de Nicodemos Sena.....	110
Figura 40 -Fólio 32 da caderneta de anotações do escritor Nicodemos Sena.	111
Figura 41 - Transcrição do fólio 32 de Nicodemos Sena.	111
Figura 42 -Fólio 33 do escritor Nicodemos Sena.....	112
Figura 43 - Transcrição do fólio 33 de Nicodemos Sena.	112
Figura 44 –Fólio 34 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	113
Figura 45 -Transcrição do fólio 34 da caderneta de anotações.	113
Figura 46 –Fólio 35 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	114
Figura 47 - Transcrição do fólio 35 de Nicodemos Sena.	114
Figura 48 –Fólio 36 da caderneta de anotações.	115
Figura 49 - Transcrição do fólio 36 da caderneta de anotações.	115
Figura 50 - Ilustrando as inserções do escritor nos manuscritos.....	116
Figura 51 - Capa da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.....	131
Figura 52 - Manuscrito da Caderneta de anotações de Sena em que aparece a primeira escolha da versão do título do romance.	132
Figura 53 - Capa do datiloscrito A espera do nunca mais enviado à Editora Cejup para avaliação. .	132
Figura 54 - Capa da primeira edição pela Editora Cejup em 1999.	132
Figura 55 - Capa da segunda edição pela Editora Cejup em 2002.....	132

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Demonstração das rasuras de Nicodemos Sena na Caderneta de anotações.	33
Quadro 2 - Composição do dossiê genético do livro A espera do nunca mais – uma saga amazônica pela pesquisadora Iza Reis Gomes Ortiz. Organização por data de produção dos documentos.	42
Quadro 3 -Código de transcrição de sinais convencionais. Fonte: Gréssilon, 2007.	43
Quadro 4 - Pontos geográficos que constam no mapa de Nicodemos Sena.	64
Quadro 5 - Microcampo semântico Flora	82
Quadro 6 - Microcampo semântico Culinária.....	85
Quadro 7 - Microcampo dos Adjetivos.....	87
Quadro 8 - Microcampo dos Objetos.....	90
Quadro 9 - Léxico do caboclo e da exploração contidos na caderneta de Nicodemos Sena.	102
Quadro 10 - Léxico do personagem ‘Eduardo’ contido na caderneta de Nicodemos Sena.	105
Quadro 11 - Conceitos básicos presentes na saga amazônica de Nicodemos Sena (2002) seguindo os pontos principais das sagas irlandesas, segundo Johnni Langer, 2009.	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAP. I O ESCRITOR, A CRÍTICA GENÉTICA E A CONSTITUIÇÃO DO CORPUS.....	21
1.1 Nicodemos Sena – do Rio Maró a São Paulo – o início de tudo	21
1.2 A crítica genética – movimentos processuais em um contexto da Nova Ciência	29
1.2.1 Crítica Genética – pontuando o movimento descontínuo.....	33
1.2.2 A Crítica Genética no Brasil e na Região Norte	36
1.3 A constituição do corpus – uma descrição sistemática	39
1.3.1 Organização do corpus – a formação do prototexto de Sena	40
1.3.2 Descrição do prototexto de Nicodemos Sena.....	41
1.3.3 Descrição física do prototexto.....	43
CAP. II O PROCESSO DE CRIAÇÃO NOS MANUSCRITOS DE NICODEMOS SENA – UMA RELAÇÃO ENTRE HOMEM, LINGUAGEM E NATUREZA.....	46
2.1 Caderno de anotações I – Viagem pelo Rio Maró em 1992: um mergulho sob o <i>sfumato</i> do devaneio e da instabilidade	46
2.2 O léxico cultural amazônico: material de criação para um projeto literário	50
2.2.1 O suporte de armazenamento de Nicodemos Sena – a caderneta de anotações	51
2.2.2 Manuscritos e transcrições – Percepções genéticas e culturais	56
2.2.3 Os campos léxico-semânticos de Nicodemos Sena.....	80
CAP. III O ESBOÇO DE UM ROMANCE: RESUMOS, TEMÁTICAS, TÍTULOS E O GÊNERO – ALGUMAS PISTAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.	94
3.1 O início do projeto literário.....	94
3.2 Caderno de anotações II – Um esboço de Projeto - Uma espera longa demais	98
3.3 Operações linguísticas: marcas de criação	116
3.3.1 Operação de acréscimo.....	117
3.3.1.1 Acréscimo para explicação.....	117
3.3.1.2 Acréscimo por inclusão.	119
3.3.2 Operação por Substituição	120
3.3.2.1 Substituição com mudança semântica	120
3.3.3 Operação por Supressão	125
3.3.3.1 Supressão de características	125
3.3.3.2 Supressão não identificada	126
3.3.3.3 Supressão de conectivo	126
3.3.3.4 Supressão de ajustes	127
3.3.4 Operação por deslocamento.	127
3.4 O título de uma obra: um lugar de pulsão e de cálculo	129
3.5 Saga ou Romance: reflexões sobre a escolha do gênero.	136
4 REFLEXÕES, CRÍTICAS E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	147
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151
6 ANEXOS.....	161

INTRODUÇÃO

Uma obra literária pode ser considerada apenas o texto já publicado ou o antes também faz parte dela? As pesquisas, os rascunhos, a coleta de dados, uma caderneta de anotações, a troca de nome de um personagem encontrada em um manuscrito pode fazer parte de uma análise? Será que um esboço, um plano de trabalho do escritor poderia ser investigado com a finalidade de obter pistas sobre o processo de criação? Sabe-se da importância e necessidade dos olhares da Crítica Textual, da Análise do Discurso, da Linguística, da Estilística, dos Estudos Culturais, da Análise literária, da Narratologia e da História nos estudos de um Romance. E como escolher um caminho para uma análise? Como escolher a teoria? Não se pode forçar uma teoria ao objeto. Após a leitura de um romance, do material disponível para a pesquisa, encontra-se o objeto a ser pesquisado e o caminho de como pesquisá-lo. Assim, iniciou-se esta tese.

O romance de um escritor ainda desconhecido narra o encontro do povo caboclo¹ paraense com um estrangeiro e suas consequências. Um romance construído durante dez anos, entre pesquisas, viagens, leituras, escritas e reescritas. Analisando as possibilidades de pesquisa, o conteúdo temático serviria como objeto de pesquisa para os Estudos Culturais, para a Análise do Discurso, para a História e outras linhas de pesquisa. Mas, além do romance publicado, há os manuscritos desta obra: entrevistas, caderneta de anotações, cartas trocadas com outros escritores e jornalistas, resenhas e o manuscrito datiloscrito da terceira parte do romance.

Em mãos, tem-se o antes, o durante e o depois do romance publicado. O que pesquisar então? Por questões de curiosidade, de material inédito (os manuscritos) e por escassa pesquisa na área da Crítica Genética na Região Norte, optou-se pelo antes da obra, pela Caderneta de anotações do escritor Nicodemos Sena, material que apresenta a coleta de dados realizada em uma viagem pelos rios do Pará que serviu como fonte de pesquisa para seu romance *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*.

¹ Utilizaremos o termo ‘caboclo’ no sentido dado por Debora de Magalhães Lima no artigo: A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO TERMO CABOCLO SOBRE ESTRUTURAS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO MEIO RURAL AMAZÔNICO. “Os atributos que definem a categoria social caboclos são econômicos, políticos e culturais. Nesse sentido, o termo refere-se aos pequenos produtores familiares da Amazônia que vivem da exploração dos recursos da floresta. Os principais atributos culturais que distinguem os caboclos dos pequenos produtores de imigração recente são o conhecimento da floresta, os hábitos alimentares e os padrões de moradia.” (In: Novos Cadernos NAEA vol. 2, nº 2 - dezembro 1999.)

Muitos escritores utilizaram este recurso: o caderno/caderneta de anotações, caderno de viagens. Um deles foi Guimarães Rosa, que anotava histórias contadas por outras pessoas, registros da oralidade, descrevia as paisagens, eram pesquisas para a escrita de suas obras. São escritas em movimento, em processo, etapas de um trabalho de criação. Com o material em mãos, surgem algumas indagações: como foi a escolha da temática, o que o escritor coletou em suas viagens, quais foram as leituras realizadas, há pistas de seu processo de criação, há resumos do romance, o romance iniciou-se por qual parte: tema, personagem, espaço, tempo, o material coletado foi utilizado no romance publicado? Estas perguntas relacionam-se ao processo de criação do escritor. Um objeto de pesquisa ímpar que poderá demonstrar a movimentação do processo criador de um escritor paraense contemporâneo.

Nicodemos Sena lançou *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*, em 1999, o primeiro livro do escritor. Foi publicado pela Editora Cejup que é sediada em Belém, Estado do Pará. Em 2018, segundo o escritor, será lançada a terceira edição da obra. Sena ainda não é conhecido no meio acadêmico. A primeira leitura de *A espera do nunca mais* leva o leitor a um mundo amazônico perpassado por questões locais e globais. A linguagem utilizada no romance tece uma rede de criação entre a tradição cabocla e o desenvolvimento amazônico na década de 1960. O contexto histórico da narrativa é a ditadura militar em Belém do Pará. Os personagens se revezam em históricos e imaginários. Dois espaços bem delimitados: a cidade de Belém e o interior amazônico. A narrativa conta a história de uma família que entra em contato com o homem branco por intermédio de um estrangeiro chamado Estefano. Desse encontro, há perdas e ganhos. Para o caboclo, mais perdas que ganhos. E no decorrer da trama, o personagem Gedeão, um herói em construção, tenta recuperar algo que se perdeu neste contato com o outro.

O material disponibilizado forma um dossiê bastante extenso, composto por recortes de jornais falando sobre a recepção da obra; uma caderneta de anotações com observações recolhidas durante a viagem pelo rio Maró quando do insight do escritor; várias cartas trocadas na época da escrita e pós lançamento da obra; a terceira parte da narrativa datilografada pelo escritor; a versão enviada à editora para avaliação e possível publicação; além da primeira e segunda edição publicada.

O que será investigado nesse dossiê? Um material bastante extenso, que requereu um recorte, sendo preciso delimitar o objeto para investigar os indícios do processo de criação. Optou-se pela Caderneta de anotações contendo o léxico recolhido pelo escritor em uma viagem pelo rio Maró e que, segundo o próprio, quando aconteceu o insight para a escrita da obra. Há também nesta caderneta as primeiras construções sobre as três partes do romance, seria um plano de trabalho, um esboço do romance. O material escolhido poderá apresentar os indícios

iniciais de um projeto literário do escritor Nicodemos Sena, pois ele já lançou outras obras que tematizam de uma certa forma a Amazônia: *A noite é dos pássaros* (2003), *A mulher, o homem e o cão* (2009), e *Choro por ti, Belterra* (2017). E acredita-se que o escritor se baseou no léxico cultural amazônico para escrever sua narrativa que perpassa por uma Amazônia real e mítica, que abarca personagens históricos e imaginários, espaços em que os mitos convivem com a violência e a chegada do estrangeiro, além da denúncia de exploração presente na década de 1950 e 1960, período do enredo romanesco.

No primeiro capítulo intitulado *O escritor, a Crítica Genética e a constituição do corpus*, haverá uma apresentação do escritor Nicodemos Sena. Será um percurso de sua caminhada de escritor e sujeito nascido na Amazônia, constituído pelas publicações dos seus quatro livros: *A espera do nunca mais – uma saga amazônica* (1999), *A noite é dos pássaros* (2003), *A mulher, o homem e o cão* (2009) e *Choro por ti, Belterra* (2017).

Após conhecer o escritor, serão pontuados os mecanismos da Criação Literária por meio da Crítica Genética, a teoria que investiga os diversos momentos da criação. Quando se opta por não estudar a obra publicada, mas os rascunhos, os chamados manuscritos, o objetivo se orienta por interrogar a criação do escritor, as anotações, os esboços, os cadernos de viagem, os rascunhos, os planos de trabalho. De posse dos manuscritos do escritor, esta tese se propõe a estudar o léxico presente na Caderneta de anotações por meio do olhar da Crítica Genética, na tentativa de mostrar uma análise semântico-cultural. Neste ponto, a Crítica Genética será descrita desde a sua origem na França até a introdução no Brasil na década de 1980, além de um panorama desta teoria em dados de pesquisa na Região Norte.

Ao fim do primeiro capítulo, a descrição sistemática do corpus da pesquisa: o léxico coletado por Sena, etapa de um trabalho exaustivo para a escrita de seu primeiro romance. Será uma descrição que perpassará pela organização, ordenação, numeração e transcrição do material com base na Crítica Genética.

O segundo capítulo, *O processo de criação nos manuscritos de Nicodemos Sena: uma relação entre homem, linguagem e natureza*, será dedicado ao objeto de pesquisa descrito, o léxico recolhido por Sena. Além de apontar que se processa um trabalho de criação, uma relação cultural entre homem e natureza, esta pesquisa contribuirá para a Crítica Genética como o início de um levantamento genético lexical de um escritor ainda a ser pesquisado pelas outras áreas da Literatura, Linguística e História. Já para a Linguística, funcionará como uma contribuição para o Vocabulário histórico da Língua Portuguesa, pois há lexias diferentes e específicas de um determinado grupo social da Amazônia ainda não catalogadas até agora em nenhum manual ou dicionário linguístico.

O léxico encontrado nos manuscritos será analisado pela Teoria dos Campos lexicais, numa categorização de macrocampos e microcampos com suas respectivas rasuras, gestos e ruídos, elementos trabalhados pela Crítica Genética, e acrescentando o respaldo teórico da Teoria dos Campos Lexicais, ter-se-á uma referência à cultura e ao contexto de produção. Haverá ainda discussões acerca do suporte de armazenamento, a caderneta de anotações.

Após a análise sistemática, será apontada a narratividade deste léxico, perpassando por um possível Ethos amazônico.

O terceiro capítulo abordará o plano de trabalho construído para a escrita do romance: *Resumo, temáticas, títulos e o gênero – Algumas pistas do processo de criação*. Após a coleta do léxico, Sena continuou as anotações na caderneta planejando por meio de resumos, o que teria que escrever em cada parte da obra. É um plano de trabalho sobre as intrigas, o contexto, a caracterização dos personagens e do espaço, com início, meio e fim.

Serão analisadas as rasuras, gestos e ruídos encontrados neste plano de trabalho que estão na Caderneta de anotações, bem como uma investigação pontual sobre alguns personagens e o espaço, elementos que possuem uma relação com o léxico analisado.

Um elemento que passou por várias mudanças no decorrer desta caderneta e que é primordial no processo de criação do escritor, foi o título do romance. Será feita uma análise léxico-cultural-discursiva das várias versões do título com o intuito de verificar as consequências deste processo.

E por último, serão realizadas reflexões e pontuações sobre o gênero escolhido pelo escritor, pois há duas indicações de gênero: saga e romance. Em qual, realmente, a obra do escritor se encaixa. Haverá, ainda, uma abordagem sobre conceitos dos dois gêneros e, ao final, aplicação dessa abordagem ao texto publicado por Sena.

Dessa forma, tem-se um caminho de análise sobre os primeiros passos de um possível projeto literário de um escritor paraense.

CAP. I O ESCRITOR, A CRÍTICA GENÉTICA E A CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

1.1 Nicodemos Sena – do Rio Maró a São Paulo – o início de tudo

É claro que todo escritor tem uma responsabilidade, não digo que com sua época, mas talvez consigo mesmo: a responsabilidade de escrever. (J.J. Veiga.)

Pesquisar a obra de um escritor que escreveu sobre a Amazônia, essa era a intenção no início da caminhada. Entre pesquisas e leituras, deparei-me com um depoimento de Olga Savary sobre um escritor que, segundo ela, escapava “do regionalismo limitador²”, ao escrever um romance sobre a Amazônia. Ela ainda o comparava a Graciliano Ramos e João Ubaldo Ribeiro. Essa foi a razão inicial que me levou a pesquisar o escritor paraense Nicodemos Sena e sua obra *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*.

Segundo Olga Savary, poeta e escritora, “o menino que se deslumbrava com os mestres da literatura brasileira, hoje, com estas alentadas páginas de *A espera*, está sendo comparado pela crítica a Graciliano Ramos e João Ubaldo Ribeiro, dois autores de sua especial preferência”.

Nestas palavras de Savary, tem-se uma recepção bastante positiva. E continua:

² O Regionalismo é considerado um conceito muito complexo e com várias facetas ainda a serem estudadas e analisadas. Nesta tese, não discutiremos sobre as várias possibilidades e construções dadas a este termo. Salientamos, porém, não concordar com o sentido pejorativo de Produção, Literatura ou Arte menor. Evocamos as palavras de Geertz ao refletir sobre a questão artística: “Em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intraestética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente intraestética. O maior problema que surge com a mera presença do fenômeno do poder estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividades social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possa ser universal. A variedade, que os antropólogos já aprenderam a esperar, de crenças espirituais, de sistemas de classificação, ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos, e não só em suas formas mais imediatas, mas também na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplica a suas a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças.” (GEERTZ, 2012, p. 100/101)

Bebe o autor na fonte de mistério das muitas águas amazônicas, porém escapando do regionalismo limitador. Não esquecendo, no entanto, o que dizia Leon Tolstói: pinta tua aldeia e pintarás o mundo. E que o leitor não se engane: como nas lendas indígenas, a trama é linear apenas na aparência, uma vez que a sinuosidade dos rios e igarapés é volúpia pura. (SAVARY, 2001, [s/p])

Neste ponto, Savary pontua sobre a fonte em que Sena bebeu – mistério das muitas águas amazônicas, sinuosidade dos rios e igarapés, uma volúpia pura. São constatações que permeiam a obra do escritor, estratégias de criação que foram escolhas planejadas e realizadas. Seria mais uma obra sobre a Amazônia em que os rios e a floresta teriam primazia? Segundo Savary, não. Questões como essas rondaram a leitura e o início da pesquisa.

E como seria esse escrever do escritor? O que há na obra ou o que foi inserido para que se destacasse na visão de alguns críticos? O que faz parte deste possível projeto literário?

Pascale Casanova em *República Mundial das Letras* (2002) problematiza a relação entre escritor e crítica.

Mudar o ponto de vista sobre a obra (sobre o tapete) supõe a modificação do ponto a partir do qual se observa. Por isso, para prolongar a metáfora de Henry James, a “complexidade maravilhosa” da obra misteriosa poderia encontrar seu princípio na totalidade, invisível e, contudo oferecida, de todos os textos literários através e contra os quais ela pôde se construir e existir e da qual cada livro publicado no mundo seria um dos elementos. Tudo o que se escreve, se traduz, se publica, se teoriza, comenta e celebra seria um dos elementos dessa composição. Cada obra, como “motivo”, só poderia ser decifrada a partir do conjunto da composição, só brotaria em sua coerência reencontrada em ligação com todo o universo literário. As obras literárias só se manifestariam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento. Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da imensa “combinação” de toda a literatura mundial. (CASANOVA, 2002, p. 17)

Nesta análise de Casanova, o desenho no “Tapete” não está na obra em si, mas na inserção desta em uma combinação de várias outras. Há uma estrutura, combinação de toda a literatura existente que dá os subsídios para entender um livro declarado literário. Não é uma questão dual: local e global, regional e nacional, nacional e universal. Vai muito mais além dessas classificações. Casanova esclarece: “[...] são os vastos domínios da literatura, o universo em que se gera o que é declarado literário, o que é julgado digno de ser considerado literário, onde rivalizam meios e caminhos específicos à elaboração da arte literária” (2002, p. 18).

Muitas vezes nos deparamos apenas com a obra já publicada esperando o leitor para as leituras e interpretações. Mas a obra será apenas a versão publicada? E as etapas desse escrever, o passo a passo que o escritor realizou até chegar à publicação? Como fica esse processo? O que motivou a escolha da temática, do personagem A e não do B? São questões como essas que

decidimos investigar. Não desprezamos de forma alguma as análises da versão publicada, mas intencionamos somar mais uma, mais um olhar crítico sobre o fazer literário. Direcionaremos o olhar para o antes, para o material de criação, para um processo. Supomos que este material anterior seja repleto de idas e vindas, correções, indagações, propostas realizadas e não realizadas, talvez seja o material que contenha as respostas de nossas indagações: como o escritor Nicodemos Sena iniciou a escrita de sua obra?

O romance de Sena, a princípio, trata da saga de uma família cabocla que tenta fugir das consequências do encontro com um estrangeiro. Uma narrativa densa, repleta de várias histórias, às vezes contada pelo narrador onisciente, outras vezes pelos personagens. Não há uma linearidade, a história inicia-se pelo meio da narrativa, ou seja, Sena utiliza o recurso *in media res*,

Expressão latina retirada da Arte Poética de Horácio (Semper ad eventum festinat et in media res non secus ac notas auditorem rapit), que significa literalmente “no meio dos acontecimentos”. Sendo uma característica própria da epopeia, Horácio reconhece na Odisseia e na Ilíada a interrupção dos acontecimentos. Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da ação, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento. Todos os acontecimentos que são omitidos no início da ação (ab ovo) são retomados mais tarde através de analepses.³

Essa escolha pelo *in media res* coloca o leitor no meio da ação para que tenhamos uma ideia das artimanhas do enredo. Um ponto que chamou a atenção foi a inserção da oralidade, da linguagem, do mundo sensorial amazônico, seria uma possível busca de identidade, de tradição, de uma cultura, para muitos, já extinta, mas que ainda há resquícios nos interiores da Amazônica, especificamente, no Estado do Pará, espaço da narrativa de Sena. O léxico traz essa relação entre o homem e a natureza numa perspectiva de construção cultural.

Esta tese não pretende, de forma alguma, encontrar uma receita de escrever sobre a Amazônia ou um passo a passo para se escrever um romance, ou ainda mais a gênese do romance. Mas será uma discussão sobre o fazer do escritor Nicodemos Sena, que elemento se destaca na elaboração da temática, dos personagens, das escolhas do escritor em relação ao *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*, que em nossa proposta dá início a um projeto literário.

Essa pesquisa só poderá ser realizada com o material dos manuscritos, com os rascunhos, planos de trabalho, anotações, versões do romance. Este material foi cedido pelo escritor em agosto de 2015, durante uma entrevista concedida a nós. De posse desse material,

³Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6515/in-media-res/> Acesso em 05.02.2017

temos nosso objeto de pesquisa para investigar as possíveis estratégias em seu processo de criação. Este elemento, o léxico, nos chamou atenção pela presença de vários vocábulos com seus supostos significados presentes na Caderneta de anotações do escritor. Segundo Paes Loureiro,

Olhar a cultura amazônica por este ângulo implica perceber o sentir a esteticidade nutrida pelo devaneio como fator fecundante, o que significa também, necessariamente, deixar-se enredar pela emoção estética e reconhecer o encantamento produzido por essa função poética como fator epistemológico fundamental. [...] A circunstância cabocla de ver maravilha nas coisas, que é o modo ribeirinho de conviver e ‘estranhar’ a sua realidade cotidiana, transfigurada tantas vezes pelo devaneio. (LOUREIRO, 2001, p. 26-27).

O léxico recolhido por Sena pode refletir essa realidade cotidiana transfigurada na escrita literária. Sendo Nicodemos Sena um escritor ainda a ser descoberto, pontuamos a necessidade de apresentá-lo. Nicodemos Neves Sena nasceu em 1958, em Santarém, Pará, Brasil, onde viveu até 1977. Por necessidade, foi morar em São Paulo onde formou-se em Jornalismo, pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), e em Direito, pela USP (Universidade de São Paulo). Em 1999, estreou na ficção com o romance *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*. Em 2ª edição, ganhou o “Prêmio Lima Barreto-Brasil 500 Anos”, da União Brasileira de Escritores (UBE/RJ). Foi aplaudido pela crítica, dentro e fora da Amazônia, como promissora revelação na época de seu lançamento. Afastada dos centros de produção e publicação, a Amazônia sofre pela falta de oportunidades nesta área. Há autores já conhecidos e representantes, como Milton Hatoum, Thiago de Melo, Márcio Souza, Dalcídio Jurandir e outros.

Oscar D’Ambrósio fala sobre o escritor Nicodemos no ‘*Jornal da Tarde*’, São Paulo, datado de 20 de maio de 2000, e intitula sua coluna assim: ‘*Uma extensa e densa aula de Amazônia*’. As palavras iniciais:

A crítica literária é unânime em considerar *Vidas Secas*, do alagoano Graciliano Ramos, como uma das mais importantes obras já escritas em língua portuguesa. O maior argumento é que o livro, principalmente em seu estilo, é um retrato do Nordeste brasileiro. A história de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e a cadela Baleia fica em segundo plano perante o vocabulário conciso e o fraseado árido análogo à seca do sertão. *A espera do nunca mais*, romance de estreia de Nicodemos Sena, paraense de Santarém, realiza fenômeno semelhante com a Amazônia. A saga dos caboclos da família Bagata é o menos importante perante a prosa voluptuosa de um autor que conseguiu desenvolver um estilo que permite ao leitor visualizar a forma de ser das pessoas que habitam o Norte do País. (D’AMBRÓSIO, 2000, [s./p.]

D'Ambrósio afirma que Sena realizou fenômeno semelhante com a Amazônia ao que Graciliano Ramos fez com o Nordeste em *Vidas Secas*: “A saga dos caboclos da família Bagata é o menos importante perante a prosa voluptuosa de um autor que conseguiu desenvolver um estilo que permite ao leitor visualizar a forma de ser das pessoas que habitam o Norte do País”. Verificamos nestas palavras de D'Ambrósio que há uma análise do estilo de Sena. Uma observação em que o crítico afirma a visualização da forma de ser das pessoas que vivem naquele local, diríamos que o léxico, uma construção relacional entre homem e natureza, proporcionou ao escritor experiência e conhecimento para descrever a vida do caboclo amazônico em sua narrativa, seria o Ethos amazônico prevalecendo na narrativa, deixando de lado o olhar de deslumbre sobre a Amazônia mítica, infernal e grandiosa, como já foi descrita por muitos. Octavio Ianni afirmou:

A arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento. A estética das linguagens artísticas pode tanto deslumbrar como esclarecer. Muito do que têm sido as formas de vida, os modos de ser, os mistérios da existência, o contraponto biografia e história, a metamorfose do mito em visão do mundo, o milagre da criação; muitos desses enigmas têm sido desvendados pela poesia, romance, teatro, cinema, pintura, escultura, música e outras linguagens artísticas. (In: LOUREIRO, 2001, p. 7).

Com esta pesquisa, supomos que o processo de criação de Sena esbarra nessas questões de encantamento e conhecimento, deslumbre e esclarecimento. Ao mesmo tempo em que a ficção prevalece, pois é um romance, há também esclarecimentos, conhecimentos, pois veremos uma Amazônia que foi invisibilizada pelos discursos construídos anteriormente. Ianni continua:

A Amazônia está no imaginário de todo o mundo, como a vastidão das águas, matas e ares; o emblema primordial da vida vegetal, animal e humana; o emaranhado de lutas entre o nativo e o conquistador; o colonialismo, o imperialismo e o globalismo; o nativismo e o nacionalismo; a ideia de um país imaginário; o paraíso perdido; o eldorado escondido; a realidade prosaica, promissora, brutal; uma interrogação perdida em uma floresta de mitos. (In: LOUREIRO, 2001, p. 8).

São muitas as Amazônias construídas até hoje. São construções de sujeitos de fora e de dentro, de pessoas que pisaram a Amazônia e de outras que só leram sobre ela. Mas a construção de uma Amazônia grandiosa, infernal, misteriosa, um lugar a ser desvendado ainda permanece em muitas leituras e pesquisas. Sena vem na contramão deste discurso pois foi beber na fonte, nas histórias narradas pelos próprios sujeitos amazônicos.

A hierarquização é algo inerente ao ser humano, na Literatura não é diferente, têm-se olhares diferentes para os elementos literários: espaço, temática, personagens, tempo e enredo.

Para alguns olhares, os personagens se sobressaem aos outros elementos, dando uma impressão equivocada que aqueles são mais importantes que os outros. E em algumas análises literárias, o foco centra-se na obra publicada. A produção, a criação destes elementos, o projeto de escrita fica à parte, etapas de um processo de criação, objeto de estudo da Crítica Genética. E ao afirmar que o trabalho da escrita é tão importante quanto os personagens ou o espaço, o tempo, a temática, é chamar a atenção a esta etapa anterior à obra publicada. É tentar mostrar o passo a passo da escritura, das estratégias operacionais – léxico, temáticas e imaginário – opções de recursos escolhidas e utilizadas pelo escritor. As estratégias operacionais utilizadas em um processo de criação não são estanques, cada dossiê, cada manuscrito apresenta um caminho de produção que lhe é próprio e único.

Na resposta de Nicodemos Sena ao jornalista Selmo Vasconcellos (2010) sobre o interesse literário, identifica-se um diálogo entre a vida pessoal de Sena e a influência em sua obra. Nicodemos citou a Ditadura Militar, o golpe de 1964, fato histórico presente em *A espera do nunca mais*, um entrelaçamento entre ficção e realidade. E cita a Amazônia sendo devorada pelos “vorazes gafanhotos”, consequência do golpe militar. Tem-se então um vestígio da vivência e da memória de Nicodemos Sena para o possível processo de criação da obra citada.

Sena cita também os autores que admira e ao mesmo tempo constrói relações de admiração e espelhamento. Quando pontua sobre “os atormentados e delirantes personagens de Dostoiévski”, nos faz lembrar o personagem ‘Sebastião Bagata’, que sozinho com suas crenças e tradições conversa com os mortos, revive em outros personagens em uma língua só dele. E Nicodemos reconhece esse espelhamento no romance *A espera do nunca mais*:

[...]mas é em Dostoiévski, outro russo genial, que encontro, em estado quase puro, no vazio das situações e no silêncio das personagens, os mesmos arquétipos que me acompanham desde a infância e que aparecem em meus livros, como, por exemplo, o do índio velho sentado na beira de um rio sem nome e sem nenhuma importância, fumando o seu cachimbo e coçando os culhões, com os olhos perdidos no nada, de onde vozes e vultos, que só ele ouve e enxerga, conversam com ele numa linguagem que a humanidade já esqueceu: a linguagem dos anjos e dos demônios, e dos loucos. É este homem que aparece no começo do “A espera do nunca mais”, meu primeiro romance, e reaparece como narrador de “A mulher, o homem e o cão”, na mais absoluta solidão, e põe-se a narrar a sua incompreensível história a um ouvinte que pode bem ser você ou eu ou todos nós juntos, ou o próprio velho ou “ninguém”.(VASCONCELOS, 2010, [s/p.]) (Grifo nosso)

As entrevistas de Nicodemos Sena nos possibilitam enxergar esse entrelaçado de motivações que um autor recebe para a criação de uma obra literária. Uma motivação que Nicodemos cita na escrita de suas obras é a oralidade, as narrativas orais do lugar de origem. E essas narrativas são carregadas por um léxico riquíssimo, e conseqüentemente, nos mostra a

vida desses persoagens, as suas construções, seus anseios, sua flora e fauna, o jeito de viver, seu Ethos, uma cosmovisão cabocla, elementos que constituem um projeto literário.

Nicodemos Sena realizou uma coleta de material em uma viagem realizada pelo rio Maró, no estado do Pará em 1992, ano em que iniciou o processo de criação de seu romance. A hipótese de nossa pesquisa é que o escritor Nicodemos Sena se baseou no léxico amazônico para dar início ao seu processo de escrita romanesca, ou seja, um projeto literário em que se valoriza o sujeito morador da Amazônia.

Um texto que nos incentivou também a escolher o léxico como estratégia em seu processo de criação foi um artigo do próprio Sena publicado no Jornal “O Estado do Tapajós” (Santarém-PA, Brasil, 08/08/2013), intitulado: *As lições da selva e a utopia da língua*. Apresento o trecho que se destaca em nossa visão e se congrega à nossa pretensão nesta tese.

A questão da língua costuma se apresentar como um “enclave” para o escritor da Amazônia, onde as línguas (pois sim, falam-se várias línguas na Amazônia!) e linguajares nativos veem-se insulados pela língua dominante, a língua portuguesa, a qual, todavia, é incapaz de expressar a alma das gentes do lugar, em toda a sua riqueza e nuances. Por outro lado, é impossível escrever sobre a Amazônia, com sinceridade, sem conhecê-la na intimidade e amá-la de verdade, pois a Amazônia se fecha e se dissimula diante do indiscreto olhar do alienígena que pretenda possuí-la sem o necessário envolvimento existencial. Mesmo eu, que fui gerado no útero verde-úmido da selva e convivi com os mistérios de suas gentes, senti-me inseguro para escolhê-la como palco de minhas histórias, tal a complexidade dos seus problemas. Antes de lançar-me ao trabalho, tive que retornar várias vezes ao lugar da minha infância, a fim de entrar na mata, tomar banho de rio, ouvir as “vozes do fundo”, conversar com pessoas e coisas – pois, aqui, tudo dá no mesmo –, a tudo anotando, pois arte é mais do que imaginação, é reinvenção da vida de uma pessoa, de um grupo ou de um povo. “A literatura de um povo é, na sua vera substância, o que esse povo pensou de si mesmo e do universo, da sociedade e do indivíduo, através de si próprio”, já dizia Fernando Pessoa (“Página de estética e teoria literária”, obra póstuma).

Nesse artigo de Sena, observamos a preocupação com a língua e a expressão de vida do caboclo. Um ponto bastante interessante, pois nos leva a refletir sobre um Ethos de vida que expressasse este sujeito amazônico. Seria esse léxico, essa língua recolhida por Sena, em uma viagem pelo rio Maró, a estratégia de sua criação para escrever sobre a Amazônia? Sena fala em alma, riqueza, nuances, envolvimento existencial, mistérios, problemas, vozes do fundo, ouvir, arte, reinvenção da vida. E para falar sobre isso, escolhe a língua do caboclo, suas expressões, seu léxico. Será que esse léxico carrega toda essa cosmovisão? Será que temos um modo de dizer, um processo de cosmovisão? Ianni refletiu sobre as narrações que tematizam a Amazônia:

São muitos os que percorrem a Amazônia, tanto literal como metaforicamente. Em diferentes épocas, sob perspectivas diversas e em distintas linguagens, percorrem a

floresta e o rio, a realidade e o mito, em busca do desconhecido, inextricável. Em suas narrações, científicas, filosóficas e literárias, empenham-se em classificar o que é, o que teria sido e o que poderá ser essa região, uma espécie de reserva ecológica de todo o mundo, uma invenção poética de todo o mundo. (In: LOUREIRO, 2001, p. 9).

Amazônia com muitas definições, com muitas análises, Amazônia dos outros. E a Amazônia do sujeito que mora nela, a Amazônia por ela mesma? Dialogando com Loureiro: “Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda”. (LOUREIRO, 2001, p. 42).

Nicodemos Sena publicou mais três obras, após *A espera do nunca mais*. Em 2003, pela Editora Cejup, lançou *A noite é dos pássaros* – narrativa que traz o português Alexandre Rodrigues Ferreira para a ficção com o codinome Alexandre Rodrigo Ferreira, prisioneiro dos índios tupinambás que encontra no cativo um livro que narra a história de Hans Staden. Um verdadeiro entrelaçar entre História e Ficção, além do recurso da imaginação que permeia a narrativa. Segundo o jornalista, escritor e crítico Acyr Castro, da Academia Paraense de Letras, a narrativa perpassa por uma criação rítmica por utilizar uma linguagem que soube captar a magia da região amazônica. Na orelha do livro publicado em 2003, Castro afirma:

A noite é dos pássaros é símbolo do metafórico, como *A espera*, de um sistema fluvial de signos que o autor começou a fazer fluir desde sempre e que deixou para trás o ‘nunca mais’ (no título a sombra do corvo de Edgar Allan Poe) do que reduz a pó as ilusões e a magia da região. Nicodemos Sena sabe, como raríssimos, captar esta magia e aquelas ilusões na essência mesma da realidade, reavaliando as formas rítmicas do viver amazônico. A sua obra já é uma imprescindível amazoniada. (CASTRO, 2003, In: orelha do livro *A noite é dos pássaros*)

Temos novamente um olhar para uma criação iniciada no *A espera*. Uma criação produzida pela linguagem, possivelmente pelo léxico que Sena recolheu para a escrita de seus romances. Acyr Castro faz uma ligação com as formas rítmicas do viver amazônico, denominando-a de Sistema fluvial de signos. Essas pontuações de leitores especializados nos chamam a atenção para este Sistema que permeia não somente *A espera*, mas prossegue em outras produções de Sena. Aos nossos olhos, o léxico seria esse sistema que processa um início de escrita, uma produção literária em que o escritor optou construir seus personagens por meio deste elemento, um norteador que deu origem ao seu projeto literário.

Em 2009, Sena publicou o terceiro livro *A mulher, o homem e o cão*, lançado pela Editora Letras Selvagem. Este romance nos traz uma criação costurada pelo mítico, pelo imaginário, pela simbologia. Estes elementos são os norteadores de uma possível interpretação

literária. Não há como enquadrar o tempo e a narrativa de Sena em moldes estanques. Há uma abertura para o simbólico bastante latente, com uma linguagem que consegue sustentar esse sobrenatural, essa escrita mítica. Segundo Christina Ramalho⁴, a obra se destaca pelo uso da linguagem metafórica, mas ao mesmo tempo simples:

A mulher, o homem e o cão desperta nas leitoras e nos leitores a urgência do diálogo com a metáfora e suas estruturas de conotação, desconstruindo, no espaço plurissignificativo da selva, com destaque para o rio, os limites do tempo e do espaço. E esse diálogo se torna possível porque Nicodemos Sena, inteligentemente, fazendo uso de uma linguagem simples e comunicativa, não permitiu que a narrativa se tornasse hermética em demasia, dada sua dimensão metafórica. (RAMALHO, 2009, prefácio, p. 11).

Novamente a pontuação sobre a linguagem, sendo metafórica e simples, desperta no leitor a necessidade de se fazer os diálogos, tecer as redes com outras histórias.

Podemos observar que a linguagem utilizada por Sena em seus romances é fator primordial em seu processo de criação, pois tem uma função muito clara, busca uma cosmovisão da vida de seus personagens, uma prosa que estabelece um ritmo de escrita, de leitura e interpretação.

O último lançamento é *Choro por ti, Belterra*, um folhetim escrito, primeiramente, online no Jornal *O Tapajós*. A cada quinze ou vinte dias, Sena soltava um capítulo desta novela. Em 2017, lançou-o na versão impressa. É uma narrativa que permeia o fantástico, o sobrenatural, o mítico amazônico; e a linguagem é primordial nesta produção, pois é o elemento que costura o enredo. Podemos dizer que o escritor desenvolveu uma forma de escrever própria em relação à linguagem utilizada em seus romances. Nesta tese, tentaremos provar que esta criação se iniciou em seu primeiro romance com o léxico presente em sua caderneta de anotações.

Para realizar esta investigação, os manuscritos são imprescindíveis, pois neles está o primeiro material lexical para a escrita do *A esperado nunca mais*. Na investigação desse material, utilizaremos a Crítica Genética que desenvolveu metodologias de investigação sobre os manuscritos.

1.2 A crítica genética – movimentos processuais em um contexto da Nova Ciência

⁴ Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ (2004) e Professora Adjunta de Estágio e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

O que são manuscritos? Afinal, precisamos saber com o que trabalharemos. Manuscritos são espaços e tempos que apresentam, a princípio, um processo de criação descontínuo. Não há como descobrir o que veio primeiro, é impossível a qualquer pesquisador afirmar como foi exatamente nos mínimos detalhes o processo de criação de um escritor. O que podemos identificar são pistas, rastros, hipóteses de um caminhar, de uma escrita, de um processo. E reafirmamos que esse processo não é linear, mas descontínuo, apresenta ruídos, desordens, incertezas. Mas a Ciência não trabalha com incertezas. Trabalha? Nessa constituição de ideias, Morin (1982, p. 78) afirma que "o conhecimento deve tentar negociar com a incerteza [...] o trabalho com a incerteza perturba muitos espíritos, mas exalta outros [...] o trabalho com a incerteza incita o pensamento complexo [...]". O novo paradigma da Ciência trabalha com as incertezas, busca a intersubjetividade, o não-dito, as discontinuidades, os chamados sistemas complexos, realizando uma aproximação com o físico Ylia Prigogine, um filósofo que questionou a Ciência com suas ideias sobre o tempo, conhecimento e as leis fundamentais da física.

Para Prigogine, as escolhas, as possibilidades, a incerteza, são ao mesmo tempo uma propriedade do universo e próprias da existência humana. Elas abrem novas perspectivas para a ciência e uma nova racionalidade, aonde verdade científica não mais é sinônimo de certo ou determinado e aonde o incerto e o indeterminado não estão baseados na ignorância, no desconhecimento. Assinala que a marca do nosso tempo é uma ciência em que o ser e a estabilidade deram passagem para a evolução e a mudança. (MASSONI, 2008, p. 2308-7).

Percebemos uma postura em que se pretende uma reconstrução entre o homem e a natureza, a cultura e o saber científico. Sena realiza essa reconstrução ao se inserir na vida amazônica, apreender o saber amazônico e transformá-lo em Literatura, em um romance, utilizando o léxico amazônico. Há encantamento e conhecimento numa nova escrita sobre a Amazônia. Não se pode negar a diversidade do mundo, não há verdade absoluta, mas há verdades de acordo com a situação. Segundo Maurício Serva,

A obra de Edgar Morin visa, dentre outros objetivos, ao questionamento da oposição entre fatos e natureza, contribuindo para a reflexão acerca do sentido, dos valores e das "verdades" concernentes à ciência. Para o autor, a própria ciência forjou, durante muito tempo, homogeneidades simplificadoras. Com muita frequência, os objetos foram isolados do seu contexto e do contexto dos observadores, e, assim, as disciplinas foram fragmentadas, inviabilizando o diálogo entre as ciências. Essas reduções unificaram, quantificaram e desprezaram o que era diferente. (SERVA, 2010, p. 281).

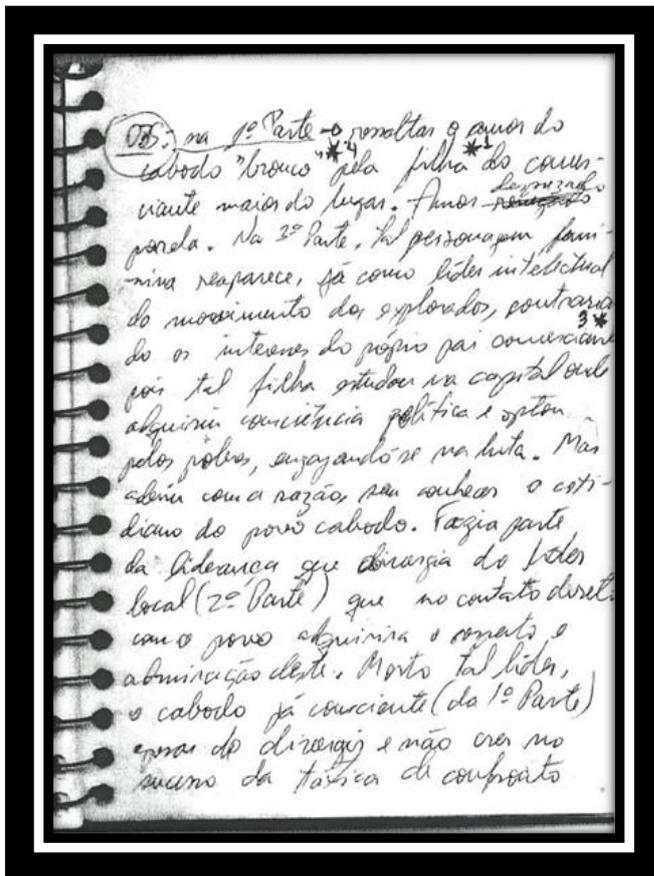
A Ciência nova reclama um olhar interdisciplinar, diverso, e é nesse contexto que a Crítica Genética está inserida, com um olhar do observador, do externo, com um objeto

descontínuo, sem certezas, sem homogeneidade, pelo contrário, a heterogeneidade faz parte do manuscrito. E para realizar estudos em cima dos manuscritos, objeto de pesquisa da Crítica Genética, há uma necessidade de outras ciências, da Linguística, da Análise do Discurso, da História, da Semiótica e de várias outras disciplinas que dialogam com a Crítica Genética. Assim, esta se insere no Novo Paradigma da Ciência em que considera todo sistema complexo e aberto, a descontinuidade como norteador ímpar.

Os manuscritos de Sena apresentam essa descontinuidade, pois há rasuras, reescritas, acréscimos, retiradas, substituições. Ações de um ir e vir em seu processo criativo. Ainda mais quando se tenta, por intermédio da linguagem, do léxico, escrever uma obra literária. A descontinuidade é inerente ao conteúdo em si, como nas organizações já realizadas por outros pesquisadores.

Sendo Nicodemos Sena um escritor ainda a ser descoberto pela Academia, a organização do dossiê será de inteira responsabilidade desta pesquisadora, pois ainda não há estudos sobre o mesmo. E como exemplo sobre a descontinuidade interna dos manuscritos, apresentamos um fólio de sua caderneta de anotações, em que constrói um plano de trabalho das três partes de seu Romance.

Figura 1 – Fólio e transcrição da Caderneta de anotações de Nicodemus Sena.



1. OBS: na 1ª Parte → ressaltar o amor do caboclo “bronco” <*4> pela filha <*1> do
2. comerciante maior do lugar. Amor [renegado]<desprezado> por ela. Na 3ª Parte, tal
3. personagem feminina reaparece, já como líder intelectual do movimento dos explorados,
4. contrariando os interesses do próprio pai comerciante <3*> pois tal filha estudou na
5. capital onde adquiriu consciência política e optou pelos pobres, engajando-se na luta.
6. Mas aderiu com a razão, sem conhecer o cotidiano do povo caboclo. Fazia parte da
7. liderança que divergia do líder local (2ª Parte) que no contato direto com o povo
8. adquirira o respeito e admiração deste. Morto tal líder, o caboclo já consciente (da 1ª
9. Parte) apesar do divergir e não crer no sucesso da tática de confronto

Nos fólhos anteriores a este acima, Sena iniciou a elaboração de um resumo do que iria acontecer em cada parte do Romance. No decorrer desta tese, para uma leitura mais fácil e de comparação entre o fólio e sua transcrição, optou-se por apresentá-los no corpo do texto e não em anexo, pois causaria uma ida e volta do leitor, que ficaria entre o corpo do texto e os fólhos.

Nestes mesmos fólhos havia o resumo de cada parte: 1ª parte, 2ª parte e 3ª parte. Considerando a incompletude da escrita naquele momento, Sena optou por escrever um fólio em que pudesse inserir algumas informações que não apareceram nos anteriores. Sena iniciou com a entrada “OBS: Na primeira parte.....”, desta forma, percebemos a não linearidade da escrita dos fólhos, a descontinuidade de um processo de criação, os manuscritos contêm traços de uma dinâmica em andamento. E nessas novas observações de Sena, ocorre novamente a instabilidade, a sinuosidade de uma escrita em produção; ao término da escrita das observações, Sena volta e faz a leitura do que escreveu. Supondo a necessidade de explicação sobre os personagens, insere indicadores numéricos para uma explicação posterior. Foi uma ação

realizada após o término da escrita e retorno para leitura. O escritor transforma-se em leitor crítico de suas próprias anotações. Há indicadores numéricos para:

Quadro 1 - Demonstração das rasuras de Nicodemos Sena na Caderneta de anotações.

Número da linha	Vocábulos ou expressões modificadas	Indicadores numéricos para possíveis explicações posteriores.
Linha 2	caboclo bronco	*4
Linha 2	Filha	*1
Linha 3	amor [renegado] <desprezado>	
Linha 7	pai comerciante	3*

Assim, demonstra-se que o manuscrito não é algo linear, há sempre um ir e vir do escritor, uma recuperação de ideia, uma observação que faltou lá atrás, uma possibilidade mais à frente, escritas descontínuas, tanto no tempo quanto no espaço. E cada escritor possui suas características de criação, de acordo com sua experiência de vida e seu contexto de produção.

1.2.1 Crítica Genética – pontuando o movimento descontínuo

Por motivos didáticos, dividimos a História da Crítica Genética em fases, não significando que haja uma separação pontual entre elas, apenas para uma visualização mais efetiva da metodologia a ser utilizada na tese.

Inicia-se na França, com os fundadores da Crítica Genética, no final dos anos 1960. Em meio a revoltas universitárias na França, nasce a Crítica Genética, exatamente em 1968. A partir de um grupo de pesquisadores que estudavam os manuscritos do poeta do Romantismo alemão, Henrich Heine. Referenciando Grésillon,

O crítico genético constrói hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escrita e sobre as significações possíveis desse processo de criação que Proust, dando continuidade a Leonardo da Vinci qualificou de *cosa mentale*. É nessa construção que é necessário ser o mais Dupin possível, ‘poeta e matemático’, sensível tanto ao traço físico e fugitivo da mão que às interferências e efeitos múltiplos da textualidade in statu nascendi. E é aí também, nesse espaço amplamente inexplorado, que reside a possibilidade de descobertas: O que é escrever? Como se escreve? Como analisar a língua escrita quando o documento superpõe o paradigmático ao sintagmático? O que é a escrita literária? Qual é o estatuto teórico desses proto-textos? Eles fazem parte da literatura? Há acontecimentos na escrita que marcam a invenção? (GRÉSILLON, 2007, p. 29-30).

Nestas palavras de Grésillon, há uma visão dos ideais da Crítica Genética praticada na França na década de 1960. Ainda segundo a autora:

Até 1974, os pesquisadores eram todos de fato germanistas de formação, e alguns mesmo de origem alemã. Os melhores dentre eles eram especialistas de Heine, mas nenhum tinha em sua bagagem nem uma teoria da escritura literária nem uma experiência prática do manuscrito. O que os reunia, era um desejo comum de aprender na prática para responder ao apelo, e aprender a materialidade dos rascunhos para classificar, datar, transcrever e editar a coleção Heine. É nesse campo que a tradição germânica se fez sentir: cada um conhecia de perto ou de longe o saber-fazer da filologia alemã e seus feitos na edição crítica; cada um se inspirava neles quando tentava transcrever manuscritos ou representar uma sucessão de variantes. (GRÉSILLON, 1991, p. 11).

Neste primeiro momento, há então uma Crítica Genética dando passos para uma abertura aos elementos exteriores.

No segundo momento já se detecta uma expansão das atividades da Crítica Genética. Há a criação de um laboratório próprio do CNRS cujo nome foi “Instituto dos Textos e Manuscritos Modernos”. Ocorrem publicações, seminários e coletâneas. Uma delas foi “Essais de Critique Gnétiqúe (1979)”. E é neste momento, segundo Grésillon, que o Brasil descobre seu patrimônio literário. Para esta teórica, o Patrimônio literário é visto no sentido de material pré-obra, ou seja, todos aqueles rascunhos, cadernos de anotações, os famosos manuscritos, passíveis de mostrar muito sobre o processo de criação das obras literárias. E sem saber o que fazer, procuram especialistas franceses para se aconselharem. Daí em diante a Crítica Genética é praticada. Grésillon apresenta como foi o borbulhar da Crítica Genética neste momento:

‘A gênese está na moda’, escreve então M. Espagne (1984), e a primeira frase do livro de J. Bellemin-Noel *Le texte et l’avant-texte* – (1972), ‘A literatura começa com a rasura’ começa a ressoar nos cenáculos parisienses. É que, nesse meio tempo, o trabalho entusiasmado e obstinado tinha acabado por produzir resultados, principalmente, aliás, alguns que tinham tudo para abalar o que se acredita serem certezas. Assim, ‘as conclusões impossíveis’ (Levaillant 1982), p. 15), ‘a terceira dimensão’, a do tempo da escritura, que viria acrescentar-se à bidimensionalidade da página publicada, as reescrituras não somente intratextuais, mas também intertextuais, as escrituras sob pressões, as metamorfoses sem fim, tudo isso acaba por intrigar e desestabilizar nossos próprios conhecimentos, como os da instituição literária. (GRÉSILLON, 1991, p. 15).

Com o crescente interesse pela Crítica Genética, começaram a aparecer as críticas em relação à sua legitimidade, se seria uma corrente *in statu nascendi*. M. Espagne afirmou ser a crítica genética um “sonho camuflado das origens, promovido pela filologia alemã, revista e corrigida por ocasião de sua importação na França.” (GRÉSILLON, 1991, p. 15).

Não podemos deixar de citar a doação realizada por Miguel Angel Asturias à Biblioteca Nacional da França, um ato que contribuiu com a pesquisa na área da Crítica Genética. Segundo Eneida Maria de Souza, (2010), Professora Emérita e Titular da UFMG,

Com a doação de seus manuscritos à Biblioteca Nacional da França, em 1971, Miguel Angel Asturias preparou o espírito de seus futuros pesquisadores, incentivando-os a preservar não apenas as obras publicadas, mas também os rascunhos e variantes que acompanham o material de trabalho dos escritores. Esse gesto foi o motivo da criação da Coleção Archivos, cujo objetivo maior é a preservação do acervo dos escritores para que sirva de fonte documental para o aprimoramento das edições comentadas e críticas. O destino material e analítico desse acervo literário passou a ser uma das maiores metas da crítica filológica e genética, no sentido de se considerar a obra não mais como um objeto fechado e acabado, mas sujeita a modificações e transformações interpretativas. Se o trabalho de recuperação do texto original exige do pesquisador o exame exaustivo das diferentes edições e mudanças processadas pelo autor ou causadas pelos erros de edição, a crítica genética revela o lado inconcluso e incompleto da criação, permitindo que a abordagem de um documento literário não mais se restrinja ao texto publicado e ao seu estatuto de objeto intocável e inerte. (SOUZA, 2010, p. 11-12).

Hoje, a Crítica Genética já ganhou espaço nos estudos literários. Por meio destas ponderações cogita-se pensar nas contribuições das dissertações e teses que se debruçam sobre este assunto para refletir sobre a maturação deste novo olhar para com os manuscritos literários.

Segundo Louis Hay,

O manuscrito é de uma extraordinária diversidade, e pertence a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas, desde que o pensamento ou a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura. (HAY, 2007, p. 17).

Vemos então o campo fértil que um manuscrito pode proporcionar a um pesquisador, a um observador. É um espaço-tempo que está adormecido, esperando que o desperte por meio de leituras, análises, questionamentos, hipóteses, uma busca pelo caminho da criação, caminho este com vários desvios, vielas e becos. Um grande objeto de pesquisa que precisa ser explorado pelos estudos acadêmicos para que possamos ter um novo olhar para com as obras consideradas canônicas e estanques. Imagine investigar o manuscrito de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o que poderíamos descobrir sobre Capitu e Bentinho? Não seria se Capitu traiu ou não, mas como aquela personagem foi construída, como Machado de Assis construiu esse relacionamento que até hoje nos causa dúvidas, questionamentos e incertezas. Assim como a obra continua aberta, o manuscrito também permanecerá aberto, incerto, indeciso, pois não há

intenção em descobrir a gênese de uma escritura, mas de investigar o processo de construção que poderá apresentar várias versões.

1.2.2 A Crítica Genética no Brasil e na Região Norte

No Brasil, a Crítica Genética iniciou-se oficialmente em 1985 com a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário. O introdutor aqui no Brasil foi o estudioso francês Philippe Willemart, dedicando-se ao estudo da relação entre Psicanálise e Literatura. O funcionamento do inconsciente é o seu estudo, pois considera o manuscrito um lugar privilegiado para essa busca. Com o decorrer do tempo, identificaram que a Crítica Genética não se concentrava apenas nos manuscritos literários, mas em qualquer processo da criação humana. E também houve mudança no objeto de pesquisa, não seriam apenas os manuscritos, mas o material de recepção da obra também poderia ser investigado para se identificar as pistas do processo de criação. E por último, mas não menos importante, é possível estudar os manuscritos das obras digitais, pois o disco rígido guarda as mudanças e rasuras da escrita de uma obra. Tem-se então um campo bastante específico para se trabalhar com a Crítica Genética. E segundo Philippe Willemart, “O nome da associação deveria explicitar as mudanças. Portanto, em 2006, a APML decidiu, com o acordo da maioria dos sócios, propor o nome de Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética” (APCG). (WILLEMART, 2008. p. 130-139).

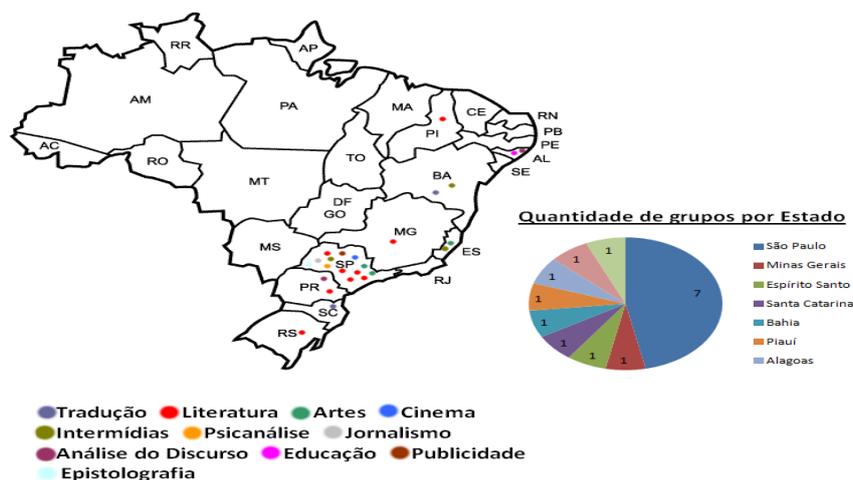
Philippe Willemart também utiliza os preceitos de Ylia Prigogine, quando afirma:

[...] a estabilidade e/ou a instabilidade. Esta permuta sublinha que não há oposição nítida nem separação entre os dois termos, mas, pelo contrário, a convivência dos dois estados e a geração de um pelo outro. Durante uma zona de estabilidade no manuscrito, o escritor satisfeito com uma página ou com uma versão do livro, publica e passa adiante. Mas de repente, durante uma outra releitura, surge uma bifurcação imprevista e perturbadora que transforma o quadro e obriga o escritor a inventar uma nova página ou uma outra versão. (WILLEMART, 2000, p. 411).

Willemart nos traz esse espaço heterogêneo que é o manuscrito como uma terra fértil que pode ser investigada de várias maneiras. Ela não se apresenta como verdade única, como toda literatura, mas com possibilidades de interpretação, dependendo do olhar do geneticista. O pesquisador tentaria dar uma ordem aos dispersos tempos e espaços, não uma ordem estanque, mas uma entre várias. E Willemart reafirma assim, a autonomia da palavra, da poeticidade, da estética produzida pela escritura, das maneiras que a língua nos oferece.

Realizamos uma pesquisa na Região Norte sobre grupos que trabalham sobre Crítica Genética. Identificou-se uma pesquisadora que utilizou a Crítica Genética investigando os manuscritos do escritor Milton Hatoum. Maria da Luz Pinheiro de Cristo escreveu sua dissertação e tese sobre os manuscritos de Hatoum. A dissertação intitulou-se *Memórias de um certo relato* (2000) e a tese *Relatos de uma cicatriz – A construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois irmãos* (2005). Observou-se que Cristo definiu em sua tese um objeto de pesquisa literário: o narrador. Mas a metodologia de análise deu-se pela Crítica Genética, utilizando os manuscritos das obras, as várias versões que Milton Hatoum possuía. E também há de citar a pesquisadora Rosemara Staub Zago, professora Doutora da Universidade Federal do Amazonas, foi orientanda do professor Philippe Willemart, em seu doutorado investigou os manuscritos do compositor Gilberto Mendes: *Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes* (2002). Baseados em dados da Associação de Pesquisa em Crítica Genética (APCG), não identificamos nenhum grupo de pesquisa na Região Norte que trabalhe com esta linha de pesquisa. Na página da APCG, encontramos dados sobre os grupos existentes e filiados à Associação. Na imagem a seguir, tem-se as informações sobre os grupos no Brasil.

Figura 2 – Distribuição dos núcleos e grupos de pesquisa em Crítica Genética no Brasil.



Fonte: APCG, www.apcg.com.br, elaboração Aline Novais de Almeida. Acesso em 05.02.2018

Segundo Sérgio Romanelli, há grupos de pesquisas não associados na APCG, mas que estão cadastrados no CNPQ.

Consultando o site da APCG, o dos grupos de pesquisas do CNPQ e o dossiê da SBPC, já citado, vemos que a crítica genética é praticada por cerca de 300 pesquisadores em mais de 20 instituições no Brasil. Os pesquisadores pertencem, na sua maioria, às universidades federais, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul, passando por Alagoas, Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Mato Grosso do Sul, Piauí, Santa Catarina; e ainda, Pontifícia Universidade Católica de Recife, de Porto Alegre e de São Paulo; Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Faculdade São Bento da Bahia; Mackenzie, Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo; Universidade Luterana do Brasil, em Canoas, três universidades públicas paulistas – Unesp, a Unicamp e USP -, sem esquecer a Fundação Casa Rui Barbosa e o Museu Imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro. (ROMANELLI, 2013, p. 12).

Diante deste quadro de pesquisadores, escolhemos como fontes de pesquisa e leitura, os pesquisadores Philippe Willemart, Verônica Galíndez-Jorge, Claudia Amigo Pino, Roberto Zular, Sérgio Romanelli, Cecília Almeida Salles e Almuth Grésillon. Esses pesquisadores serão a base teórica desta tese na linha da Crítica Genética, pois os mesmos trabalham com manuscritos sejam literários, midiáticos ou artísticos. Sendo uma metodologia de pesquisa transdisciplinar, a necessidade de estudar as transformações que um texto passa é latente e perpassa por outras áreas que nos ajudam a entender e compreender por que a escolha de uma palavra em lugar de outra, por que a sonoridade de uma é mais eficaz nesse momento e não em outro. São redes construídas com outros saberes para que possamos preencher as lacunas existentes nos manuscritos.

[...] o texto definitivo de uma obra, publicado ou publicável, é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por uma transformação progressiva. A obra surge a partir de um investimento de tempo, dedicação, e disciplina por parte do escritor [...] a obra entregue ao público é precedida por um complexo processo [...]. (SALLES, 1992, p. 17).

Salles nos aponta a transformação progressiva que os manuscritos apresentam, onde há o tempo, dedicação e disciplina do escritor em burilar o texto até achar que aquela versão, aquele parágrafo, oração, frase, palavra esteja plena do que ele gostaria que fosse.

Pautada na perspectiva da Crítica Genética, a pesquisa sobre os manuscritos do escritor Nicodemos Sena se insere no paradigma da Ciência Nova, complexidade, instabilidade e intersubjetividade. Os manuscritos são por excelência, um espaço complexo, instável e intersubjetivo, ou seja, um espaço que apresenta descontinuidades, um ir e vir impossível de ser traçado, mas aberto a possibilidades de construções, de acordo com o olhar do geneticista. E para investigar esse espaço descontínuo que são os manuscritos, a complexidade de possíveis caminhos de um processo de criação, o objeto reclama um olhar interdisciplinar, ou seja, a Crítica Genética abarcará questões sociais e históricas na análise do léxico ao se propor que

este é um traço inicial do projeto literário de Nicodemos Sena que se propôs a narrar a vida do caboclo amazônico. E para analisar o material léxico transcrito dos manuscritos de Sena, recorreremos à Teoria dos campos lexicais para uma classificação dos campos; e à Função Estético-Imaginária, de João de Jesus Paes Loureiro, na busca desse Ethos, apreendido por Sena em seus manuscritos.

1.3 A constituição do corpus – uma descrição sistemática

Em contato com o escritor Nicodemos Sena, pessoalmente e por meio de e-mails, as longas conversas nos despertaram para a questão da linguagem. Além de uma caderneta de anotações, há a terceira parte do Romance datilografada, correspondências trocadas entre Nicodemos, escritores e jornalistas, entrevistas concedidas após o lançamento da obra tematizando sobre o processo de criação e também sobre a narrativa, além de uma entrevista realizada por mim em agosto de 2015.

Investigar todo esse material não é possível em uma tese, daí a necessidade de se fazer um recorte. E realizar uma investigação sobre o processo de criação requer um olhar bastante criterioso, pois são vários elementos e estratégias que podem fazer parte desse processo dinâmico. Segundo Sérgio Romanelli,

O geneticista procura, então, pelos princípios que regem o ato de qualquer criação artística, seja literária, pictórica, arquitetônica, performática, ou utilizando signos provenientes das mais diversas linguagens, penetrar e ver tal caminho, misterioso por dentro, seguindo o único testemunho empírico, desse processo mental, constituído pelo conjunto de manuscritos estudados. Todo o conjunto de critérios, recorrências de vários tipos, leis, normas, hesitações, substituições, encontrado ao longo da análise genética, revelam o que Salles chama de ideal estético do autor em questão. Todos esses critérios revelam ao geneticista, um pesquisador privilegiado, a estética da criação própria daquele autor, mas não somente isso, revelam-lhe também as constrições internas e externas que contribuíram à criação de tal estética. (ROMANELLI, 2006, p. 55).

Assim, o que nos chamou a atenção neste extenso material disponível foi o léxico presente na Caderneta de anotações. Desta forma, o recorte da pesquisa se baseará no léxico registrado por Sena, momento do insight para a escrita do *A espera do nunca mais*.

Armazenar e experimentar são elementos característicos do processo de criação, segundo Louis Hay (1985). A experimentação é algo inerente ao escritor pesquisador, pois pode acontecer de anotar, construir esboços, planos de trabalho em um guardanapo, em uma folha avulsa, em um caderno de anotações, de viagem, de pesquisa. São suportes que armazenam

todo um movimento do processo criativo. E de acordo com esses suportes, há uma classificação realizada por Hay (1985):

- a) Suportes que apresentam as primeiras tentativas de escrita sobre a obra: caderno de anotações, diários e correspondências. No caso de nosso objeto de pesquisa, encaixa-se nesse suporte, pois o léxico recolhido por Sena durante uma viagem de barco pelos rios do Pará foi o primeiro material encontrado como testemunha do início da sua escrita.
- b) Suporte que apresentam registros de operações preliminares, ou seja, algum esquema, planos, roteiros que mostram um passo a passo da narrativa. Este suporte também está presente em nossa pesquisa, pois na mesma caderneta de anotações, há uma descrição, um roteiro de como se estruturariam as três partes do Romance, com indicações sobre como seriam também os personagens, o espaço, o enredo e o tempo.
- c) Instrumentos de redação que norteariam a escrita. Este suporte não está presente nos manuscritos analisados.
- d) Suportes de publicação que se caracterizam pela finalidade de averiguação final, seriam manuscritos datilografados e provas de impressão para que se visualize o material construído. Este também não se encaixam na caderneta de Nicodemos Sena.

De acordo com esta classificação, temos nosso objeto de pesquisa, o léxico inserido em dois suportes: no primeiro, considerado o espaço que abarca os primeiros experimentos do que será o início do romance, uma caderneta de anotações, intitulado pelo próprio escritor desta forma. E o segundo suporte, nessa mesma caderneta, um roteiro, um plano de trabalho onde se estabeleceu o que seria desenvolvido em cada parte do romance com seus elementos narrativos: personagens, espaço, tempo e enredo.

1.3.1 Organização do corpus – a formação do prototexto de Sena

Organizar um prototexto é um trabalho que predispõe da escolha do objeto de pesquisa, pois já se deve saber o que irá recortar para se fazer a análise. E o que seria esse prototexto?

O prototexto não é o conjunto de documentos, mas um novo texto, formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo. Parece ter sido sentida a necessidade de criar um termo específico para designar o dossiê genético formado pelos documentos dos processos estudados, para ressaltar o fato de que já a

organização do material é mediada pelo olhar do pesquisador. O que está sendo destacado é que a subjetividade do crítico é inevitável. Essa necessidade científica, talvez, dialogue com a crença na objetividade da ciência, ainda presente em alguns ambientes científicos. (SALLES, 2008, p. 30).

Muitos críticos genéticos chamam de prototexto esse novo texto, [...]esse termo foi introduzido por Jean-Bellemin-Noel em 1972. [...] O prototexto, do ponto de vista de Bellemin-Noel (1977), não é o conjunto de documentos, mas um novo texto, formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. [...] o crítico genético constrói o prototexto a partir dos manuscritos, com a parcialidade de um ponto de vista crítico, necessariamente, seletivo. O primeiro passo é a coleta dos documentos disponíveis do processo ou do artista a ser estudado. (SALLES, 2008, p. 32)

Dessa forma, o prototexto desta pesquisa seguirá as escolhas relativas ao léxico coletado por Nicodemos Sena.

1.3.2 Descrição do prototexto de Nicodemos Sena

Para a análise deste recorte, supomos uma certa organização que seguem as seguintes ações:

- 1- Fotocopiar ou microfilmar os manuscritos. Alguns manuscritos não estão disponíveis por vários motivos: escritor não cede o material; a família impõe algumas exigências para ceder; alguns manuscritos encontram-se ilegíveis, ocasionando uma grande lacuna na transcrição; outro é quando o escritor já é falecido e seus manuscritos encontram-se indisponíveis. No caso de nossa pesquisa, o escritor Nicodemos Sena cedeu o material em cópias tiradas por ele mesmo. E continua disposto a colaborar, caso haja necessidade ou ele encontre alguma folha avulsa ou material utilizado para a escrita do romance *A espera do nunca mais*.
- 2- Numerar os fólios na tentativa de dar uma possível ordem para a análise, não significando que seja a ordem do escritor. A numeração é na ordem crescente, canto superior direito da folha.
- 3- Fixar os rascunhos, realizar a transcrição da parte redigida. E neste momento, haverá, inquestionavelmente, a interferência do pesquisador, pois será ele que promoverá o manuscrito à leitura das outras pessoas, de acordo com seu olhar de leitura. Ressaltando que o objeto de estudo em uma pesquisa na área da Crítica Genética é construído pelo

pesquisador, pelo geneticista ao escolher um elemento, um caminho nas várias discontinuidades do manuscrito.

O dossiê genético de Nicodemos Sena em relação ao Romance *A espera do nunca mais*, para esta pesquisa, estabeleceu-se em 03 documentos, descritos no quadro abaixo:

Quadro 2 - Composição do dossiê genético do livro *A espera do nunca mais* – uma saga amazônica pela pesquisadora Iza Reis Gomes Ortiz. Organização por data de produção dos documentos.

ITEM	GÊNERO	ANO	DESCRIÇÃO
1	Caderneta de anotações	1992	Anotações de Nicodemos Sena durante a viagem de barco em 1992 pelo Rio Maró – PA. Contém o léxico e algumas histórias recolhidas de conversas com caboclos; e também uma resenha/resumo das três partes do Romance com os principais elementos narrativos: personagens, espaço, enredo e tempo. E ainda uma descrição de sete personagens. São trinta e seis (36) fólios.
2	Capa da Edição enviada à editora para avaliação	1998	Capa da versão enviada à editora para primeira avaliação.
3	Capa da 2ª Edição.	2002	Capa da 2ª Edição publicada em 2002.

E para a realização da transcrição, necessita-se de um código de transcrição, sinais que indicarão as possíveis rasuras, acréscimos, supressões, deslocamentos, substituições, todas as possíveis ocorrências encontradas nos manuscritos escolhidos. Segundo Romanelli, (2006)

Existem vários tipos de transcrições: 1) a diplomática que consiste na reprodução datilográfica de um manuscrito que respeita fielmente a topografia dos significantes gráficos no espaço, e em que cada unidade é transcrita no mesmo lugar da página que ocorreria no original; 2) a semidiplomática, que consiste na reprodução datilográfica do manuscrito, assim como está no original, mas desenvolvendo, por exemplo, abreviações e rasuras; e, enfim, 3) a linear, [...], que consiste na reprodução datilográfica de um manuscrito, que transcreve todos os elementos do original, mas sem respeitar a topografia da página. (ROMANELLI, 2006, p. 61)

Com esta classificação, a escolha nesta tese, deu-se pela linear. Haverá a transcrição dos manuscritos respeitando todas as ocorrências, mas sem obrigação com a topografia da página.

Para realizar a transcrição, há a necessidade de alguns operadores de transcrição, sinais que indicarão as rasuras, substituições, supressões, acréscimos, todas as ocorrências existentes. Optamos por trabalhar com alguns operadores da proposta de Grésillon (2007); mas a particularidade do manuscrito de Sena nos obrigou a inserir outros específicos para o material. Informamos que o uso das letras maiúsculas e minúsculas pelo autor serão respeitadas.

Quadro 3 -Código de transcrição de sinais convencionais. Fonte: Gréssilon, 2007.

<i>Itálico</i>	Tudo o que foi escrito pela mão do escritor.
<>	Acrescido em interlinha.
//	Substituição de palavra, frase ou trecho.
[]	Tachado, rasurado, apagado.
[<>]	Acrescido e, em seguida, apagado.
{ }	Acrescido na margem.
(?)	Transcrição provável.
(illis.)	Palavra ilegível.
§	Indicador de parágrafo.
[]/\	Substituição por sobreposição na relação [substituíto] /substituto\.
(sic)	Transcrição literal.

Para uma exemplificação, reproduzimos a transcrição de um fólio de Nicodemos Sena.

Figura 3 -Transcrição do fólio da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

<u>“UMA ESPERA LONGA DEMAIS” - § VIAGEM AO MARÓ/1992</u>
<u>Tei-tei</u> → cheio, repleto, abarrotado.
<u>escovado</u> → desconfiado, cabreiro.
<u>cipó-títica</u> → fino mas resistente.
<u>cipó-de-ambé</u> → usa-se em paneiro.
<u>paneiro</u> → cesto feito de cipó-de-ambé
<u>jacitara</u> → cipó para enrolar tabaco.
<u>cipó-açú</u> → grosso, para amassar caibros de casa
<u>cipó-tinga</u> → é o títica, mais grosso; partido em várias tiras serve para uso em geral.
<u>cipó-apui</u> → fino e fraco, desprende um leite que serve para curar luxações, desmentiduras, etc. cresce e mata a árvore onde cresce, {formando o apuizeiro.}

1.3.3 Descrição física do prototexto

Para uma abordagem mais pontual e sistemática do objeto de pesquisa, surge a necessidade em descrever fisicamente o prototexto de Sena. Sendo um material ainda novo,

precisamos pormenorizar os detalhes destes documentos como guardiões de pistas de seu processo de criação. Assim, detalharemos o estado físico e o que contém cada documento apontado no quadro 2.

1 – Documento 1 – Uma caderneta de anotações escrita à mão medindo 10x15 cm contendo 36 fólios (frente e verso), do tipo espiral verticalmente. O papel é branco, algumas folhas já quase amareladas; algumas páginas apresentam dificuldade na leitura, pois a escrita da folha anterior aparece como sombra para a escrita no verso. Na capa espelha uma possível capa do Romance, com título, subtítulo e nome do autor. Nesta caderneta, há a coleta de material léxico realizada pelo escritor Nicodemos Sena durante a viagem pelo Rio Maró, Pará, no ano de 1992; uma descrição do ato de fazer farinha; a história de uma cura de cachorro; além de um esboço de personagens e ambientes para a construção do romance. Salientamos que o material a ser analisado desta caderneta inclui o léxico, a história da cura de um cachorro e o esboço do romance. A descrição do ato de fazer farinha não fará parte desta análise.

– Documento 2 - Capa da versão enviada à Editora Cejup em 1998 para a primeira avaliação. A capa é na cor verde musgo, medindo 14x21 cm. Apresenta o título, subtítulo, o gênero e o nome do escritor em letras douradas. Na lombada, também as mesmas informações em letras douradas.

– Documento 3 – Capa da segunda edição do Romance *A espera do nunca mais*. Esta capa se apresenta bastante diferente da versão enviada à editora em 1998. Esta está em papel flexível, na cor preta, com imagens que lembram uma cadeira de balanço, terra e um rio. Além de apresentar cor branca e tonalidades diferentes de verde no título do livro e nome do escritor. E ainda possui a indicação ao Prêmio Lima Barreto Brasil 500 anos.

Todos esses manuscritos são testemunhas do processo de criação de Nicodemos Sena. E mais especificamente, são caminhos que se cruzam na pontuação, na análise, nas observações sobre a linguagem, sobre as palavras, sobre a maneira de escrever.

Segundo Romanelli, 2006,

Após a fase de organização do material a ser estudado, o geneticista passa à leitura dos rascunhos transcritos de que decorrem quatro tipos de informações referentes ao processo criativo do autor:

- Informações extratextuais: elementos que não têm nenhuma relação com a produção de enunciados literários. Por exemplo, comentários particulares, um desenho sem relação com a atividade poética.

- Indicações de inscrições: indícios da maneira de redigir circunstanciada. O conjunto das condições de redação (com qual estado de espírito foram feitas correções, rasuras, substituições).
- Comentários relativos ao texto: registros sobre a própria maneira de escrever.
- Notas de regência: juízos do scriptor sobre o que ele está escrevendo, um ato de reflexão sobre si mesmo destinado ao próprio sujeito e tendo em vista a organização futura de sua obra. Tem valor de opção e são verdadeiras prescrições que o scriptor dirige a si mesmo, ou um metatexto. (ROMANELLI, 2006, p. 62).

Nas transcrições dos manuscritos, verificaremos indícios de uma Amazônia diferente das construídas em outras narrativas. A professora Doutora da Universidade Federal do Acre, Simone Lima pesquisou sobre a Estética da grandiosidade:

Desse contexto, surgiram personagens que, experienciando peripécias cujos contornos oscilariam entre a realidade e a fantasia, teceram o invólucro de uma Amazônia, antes de tudo imaginada, fantasiada – apropriada simbolicamente pelos narradores que a descreveram discursivamente. Patenteava-se, desse modo, uma estética da monumentalidade destituída da tomada de consciência e das lutas políticas do seu povo. (2014, p. 77) Essa cosmovisão – (natureza colossal), figura como a grande marca da literatura de ficção sobre a Amazônia. Se olharmos atentamente, ela foi paulatinamente sendo reconstruída, e teve como chão – a letra ou os discursos dos viajantes, aventureiros, cientistas e intelectuais que, de alguma forma, pisaram um pedaço da terra amazônica. Um olhar atento revela o quanto Euclides da Cunha foi fundamental na afirmação dessa visão – afinal, foi ele um dos mais importantes intelectuais brasileiros a se pronunciar em âmbito nacional sobre a Amazônia, no começo do século 20, analisando o meio ambiente: sua fauna e sua flora, a hidrografia da região, os nativos e as populações nômades que a povoavam. [...] Da tessitura de seus discursos, sobressaiu-se, de forma enviesada, a intolerância, o apagamento dos saberes e o desrespeito em relação às gentes nativas do lugar. (LIMA, 2014, p. 78).

Percebemos que a Amazônia já foi construída, já foi inventada e pesquisada. Resta mostrar outros olhares, outra Amazônia. Por meio do romance de Sena, podemos afirmar que o escritor segue uma tendência já iniciada por Dalcídio Jurandir, escritor paraense que também escreveu sobre a Amazônia, com a cosmovisão do sujeito e dos saberes amazônicos. E Sena também busca essa estrutura literária, esse discurso, uma escrita processual, uma linguagem em que se transfigura em uma Cultura lexical para a Amazônia.

CAP. II O PROCESSO DE CRIAÇÃO NOS MANUSCRITOS DE NICODEMOS SENA – UMA RELAÇÃO ENTRE HOMEM, LINGUAGEM E NATUREZA

Ao fim e ao cabo, o universo semântico se estrutura em torno de dois polos opostos: o indivíduo e a sociedade. Dessa tensão em movimento se origina o Léxico. (BIDERMAN, 2001, 178)

2.1 Caderno de anotações I – Viagem pelo Rio Maró em 1992: um mergulho sob o *sfumato* do devaneio e da instabilidade

Inicia-se esta análise pela caderneta de anotações cedida por Nicodemus Sena para um primeiro passeio em busca das pistas, das estratégias relacionadas à linguagem, ao léxico.

A narrativa de Sena leva o leitor a um passeio de idas e vindas, de perdas e achados. Não há uma história, escrita e/ou uma criação linear. Houve momentos em que a escrita de um capítulo levou à escrita de outro livro. Isso aconteceu no capítulo *Dois histórias* (SENA, 2002, p. 64) em que se narra a origem da família do personagem Estefano. Na entrevista concedida em agosto de 2015 na cidade de Taubaté, São Paulo, o escritor confidenciou que, neste capítulo, a pesquisa realizada foi tanta que, sem perceber, levado pela temática, já havia construído outra história sobre a presença do negro na Amazônia, livro este que está em fase de revisão.

Compara-se esse ato de escritura aos caminhos percorridos durante sua viagem pelo rio Maró, momento de seu insight para a escrita do romance. A imagem dos rios amazônicos não está apenas no conteúdo do romance e nos manuscritos, literalmente, mas na estrutura da criação, na linguagem coletada. Como os braços de um rio, a escrita deste capítulo o levou a outros textos, a outras histórias, a percorrer outros caminhos, a sair do rio maior e enveredar por outros braços. Não há como controlar, há trechos que ao escrever esbarram em outras personagens e situações que fazem com que o escritor crie anotações de como poderia utilizar aquela informação mais à frente. E ao reler o material, poderá encontrar outras possibilidades, outros caminhos para aquela situação, daí a descontinuidade da criação, dos pensamentos, da linguagem e conseqüentemente, da escrita.

O pesquisador e professor Philippe Willemart no artigo *Estabilidades e instabilidades no processo de criação*, chama atenção para a preocupação de Marlamé com o Acaso das palavras. Willemart nos coloca a ideia do físico Ylia Prigogine, ao discorrer sobre a instabilidade das moléculas em relação às ideias de Marlamé:

Em *Le Mystère dans les lettres* de 1896, o poeta descreve o movimento da escritura (insisto na palavra ‘movimento’) em um texto muito conhecido entre os aficionados de Mallarmé:

‘As palavras, por si mesmas, exaltam-se em muitas facetas reconhecida a mais rara ou valiosa para o espírito, centro de suspenso vibratório; que as percebe independentemente da sequência ordinária, projetadas, em parede de gruta, tanto quanto dura sua mobilidade ou princípio, sendo o que não se diz do discurso: prontas todas, antes da extinção, a uma reciprocidade de fogos distante ou apresentada de viés como contingência.’⁵

Se substituo ‘palavras, por si mesmas, exaltam-se’ por ‘moléculas que se organizam’, poderiam ter atribuído o prêmio Nobel recebido por Prigogine em 1977 a Mallarmé, já que dispensava as condições iniciais do fenômeno ‘escritura’ e a creditava ‘a uma reciprocidade de fogos distante ou apresentada de viés’. (WILLEMART, 1996, p. 26 – 27).

Percebemos então que a ideia das palavras serem portadoras de um movimento processual na Literatura é discutida há um bom tempo. Willemart frisa o uso da palavra “movimento” para o fazer escritural, para o labor da escrita. Tendo por base a proposta de Willemart quanto ao “movimento”, trazemos para a discussão o processo criativo de Nicodemos Sena, pois recorremos à imagem dos rios da Amazônia desenhado por Sena na sua Caderneta de anotações para caracterizar seu movimento criativo no romance *A espera do nunca mais*. Não há como estagnar a cultura amazônica dentro de um romance. Acreditamos que o escritor cria uma prosódia amazônica nesta conjectura de Mallarmé “As palavras, por si mesmas, exaltam-se em muitas facetas”, corroborada por Prigogine “Moléculas que se organizam”. (WILLEMART, 1996)

Neste momento, pergunta-se: o escritor tem o domínio de sua escrita ou precisa se perder para entrar no mundo da ficção? Segundo Davi Andrade Pimentel:

As palavras, sedutoras e ambíguas como as melhores amantes, fazem do escritor escravo, e não senhor. Ele acredita regê-las, entretanto, elas sorrateiramente enveredam por outros caminhos, perdendo, elas também, a rotulação adquirida no mundo real para adquirirem, através da ambiguidade, múltiplas performances no texto literário. Seguindo essa perspectiva, o engano ofertado pelas palavras nos leva à perda de dizer eu e, conseqüentemente, nos leva à perda da autoria. Blanchot nos diz que a literatura exige o completo afastamento do escritor quando, no fim, a obra surge terminada: ‘o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele. Essa impossibilidade de ler [...] é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos a obra.’ (BLANCHOT, 1987, p. 14). O domínio que o autor possui do que escreveu é concedido apenas no nível social e cultural do mundo, uma vez que a obra, o que se entende por literatura, não lhe pertence de fato, pois ela está num nível muito maior do que a compreensão humana pode conjecturar. (PIMENTEL, 2012, p. 14, Revista Garrafa 28)

⁵ CHIAMPI, Irleamar. (Org.) A modernidade na literatura francesa. Fundadores da modernidade. Trad. Amálio Pinheiro. São Paulo: Ática, 1991, p. 31.

A escritura de uma narrativa é um sistema complexo que envolve muitas relações de produção, criação, resgate, reescrituras. São relações que o escritor tenta construir e dominar, mas há momentos em que as relações são construídas automaticamente.

A linguagem em uma narrativa pode se manifestar como ficção. Mas para dar conta desta ficção, não basta querer escrever, precisa-se saber como escrever, quais palavras utilizar, quais expressões identificarão um personagem, uma comunidade, uma região, uma época, um determinado espaço. E a escolha pela Amazônia pode apresentar como consequência duas possibilidades de escrita: a que falará sobre índios, flora e fauna, repetindo o discurso de muitos escritores viajantes que viam esse espaço apenas como algo exótico, onde se podia encontrar uma comunidade só de mulheres guerreiras com arco e flecha, a cobra grande que engolia os barcos, a mãe-d'água que encantava os pescadores e os levavam para o fundo do rio, o boto que engravidava as moças que moravam na beira dos rios, uma riquíssima cultura lendária transformada em exotismo caracterizando negativamente toda uma região, que, até hoje, sofre as consequências dessa visão colonizadora e segregadora.

A outra consequência, para se desvencilhar desta herança exótica, seria escrever sobre a Amazônia como se escreve sobre qualquer lugar do mundo, em que a ficção sobressaia, em que os elementos narrativos sejam trabalhados, construídos em um plano de criação, de estudo, de leitura, de ver a Amazônia como um mundo a partir de nossa casa. Um texto em que os mitos saiam da camisa de força do exótico, do engraçado, do pejorativo, para uma representação com características estruturais de linguajar, de personagens, de espaços, de tempos, elementos que são essenciais na Literatura, em um processo de criação. Construir uma narrativa em que o mito amazônico não aparecerá de forma caricata, mas como uma peculiaridade de um grupo, de um espaço, de um tempo. E como podemos desconstruir essa visão já criada e difundida por muitos? Supomos que o estudo do processo de criação poderá nos mostrar caminhos ainda não investigados em romances que tecem sobre a Amazônia. E para que isso aconteça, a escolha da linguagem, do léxico, das palavras, é primordial, pois será a linha que tecerá e amarrará todos os outros elementos narrativos: personagens, espaço, tempo, enredo.

O léxico amazônico recolhido por Sena nos leva a essa Amazônica singular, pois a carga semântica das palavras é imensa, o efeito produzido causa uma leitura rica, um mergulho em uma cultura criativa e que nos mostra uma identidade multifacetada, fragmentada, assim como são todas as identidades. Nicodemos Sena foi obrigado a conhecer esse sistema de signos para conseguir se apoderar de toda uma cosmovisão amazônica para escrever um romance que expressasse os problemas do sujeito, do ser amazônico. Conseguiu produzir uma prosódia amazônica ao se apoderar do léxico e transformá-lo em um discurso literário.

Sena tenta capturar esta prosódia amazônica por meio do imaginário amazonense, pelas palavras, pelas conversas, pelo mergulho na cultura amazônica. Sena faz a captação do imaginário não pela contemplação e pela plasticidade, mas pela palavra. Isto o conecta muito mais a uma tradição oral do que a outra forma de manifestação do imaginário. Não há como enxergar essas palavras se não se inserir, se não pertencer a este tempo e espaço amazônicos. O léxico é resultado das várias ligações e experiências entre o homem caboclo e a natureza.

Segundo Elane Andrade Correia Lima,

A natureza é observada no movimento de elaboração desses saberes com uma visão não-linear, intuitiva e, ao mesmo tempo, racional, que se manifesta de maneira cuidadosa e séria, ratificada ou retificada conforme os dados que lhe são apresentados pelos acasos e imprevisibilidades que marcam a arte de conhecer. Ao lançarem mão dessas formas de interpretar o mundo, os povos da floresta não compartimentam nem categorizam o pensamento em componentes distintos, razão e emoção, mas fazem deles uma união para melhor entender a melodia dos pássaros, dos ventos, das águas escuras dos braços de rios do Amazonas e de todas as matas e florestas; ou para compreender o jogo misterioso entre a fauna e a flora que, na sua cadência, forma a cadeia ambiental da vida. Os entendem integrando-se a eles para vê-los como parte de um todo maior, tecendo à sua maneira uma conversa entre os sistemas como um todo. (LIMA, 2008, p. 3-4).

Essa relação entre homem e natureza está no léxico recolhido por Sena. Os vocábulos indicarão uma interpretação do mundo pela criatividade do homem amazônico.

Trabalhar com as palavras não é fácil, já dizia Carlos Drummond de Andrade:

Lutar com palavras é a luta mais vã. Entanto lutamos mal rompe a manhã. São muitas, eu pouco. Algumas, tão fortes como o javali. Não me julgo louco. Se o fosse, teria poder de encantá-las. Mas lúcido e frio, apareço e tento apanhar algumas para meu sustento num dia de vida. Deixam-se enlaçar, tontas à carícia e súbito fogem e não há ameaça e nem há sevícia que as traga de novo ao centro da praça. (ANDRADE, 1992, p. 84).

Este trabalho de labutar a palavra foi definido por Drummond com maestria. Não há como lutar contra, o escritor deve tentar apanhar, recolher a história, a cultura, a vida, por meio da palavra. Não é o escritor que enlaça a palavra, mas a palavra se deixa enlaçar, se permite ser recolhida naquele manancial de vida. Cabe ao escritor colocá-la junto a outras para que tenhamos uma rede de significados, um sistema de signos capaz de extrapolar a folha e saltar para outras vidas, porque é isso o que um escritor faz, ele combina mil palavras em determinado sistema de vida e cabe ao leitor convidar esse sistema a funcionar, a fazer parte de um outro, do repertório de palavras do leitor, de um outro sistema de signos.

Temos então um processo de criação pela parte do caboclo, pois a adaptação deste sujeito ao ambiente é essencial para se viver na Amazônia. Este personagem de Sena não

enxerga a floresta como um monstro ou um inferno, mas sendo uma parte de sua vida, um modo de vida com a natureza que se determina por meio do convívio diário. Para escrever um romance sobre a Amazônia, o escritor foi atrás deste modo de ser do mundo, um modo prático.

2.2 O léxico cultural amazônico: material de criação para um projeto literário

Ler *A espera do nunca mais* é mergulhar nas conversas e nos mitos amazônicos. Supõe-se que o uso do léxico amazônico foi uma estratégia de criação, uma maneira de valorizar e balizar a narrativa. Esse campo lexical foi uma estratégia do escritor, uma metodologia para organizar o mundo amazônico. Essa estratégia serviu para que ele pudesse construir um aparato linguístico que permeasse a narrativa.

Analisando esse léxico, observamos que opera entre as classes substantivo e adjetivo. A classe que predomina é o substantivo com 91% das trinta e quatro (34) lexias presentes na caderneta de Sena. O uso predominante do substantivo denota a ação de nomear as coisas, principalmente relacionadas à floresta e à alimentação, uma variedade lexical que marca a riqueza da linguagem amazônica. A variedade é uma marca do léxico-cultural de Sena. Biderman (2001) escreve sobre essa variedade e conotações:

Embora o Léxico seja patrimônio da comunidade lingüística, na prática, são os usuários da língua - os falantes - aqueles que criam e conservam o vocabulário dessa língua. Ao atribuírem conotações particulares aos lexemas, nos usos do discurso, os indivíduos podem agir sobre a estrutura do Léxico, alterando as áreas de significação das palavras. É por isso que podemos afirmar que o indivíduo gera a Semântica da sua língua [...]. (BIDERMAN, 2001, p. 178).

Outro teórico que fala sobre o léxico é Mário Vilela:

O léxico é a parte da língua que primeiramente configura a realidade extra lingüística e arquiva o saber lingüístico de uma comunidade. Avanços e recuos civilizacionais, descobertos e inventos, encontros entre povos e culturas, mitos e crenças, afinal, quase tudo, antes de passar para a língua e para a cultura dos povos, tem um nome e esse nome faz parte do léxico. O léxico que é o repositório do saber lingüístico e é ainda a janela através da qual um povo vê o mundo. Um saber partilhado que apenas existe na consciência dos falantes de uma comunidade. (VILELA, 1994, p. 6).

Assim, há um léxico, formado e estruturado por homens de uma determinada comunidade linguística, que reúne tudo que os circunda identificando semelhanças e diferenças. E esses parâmetros constroem a individualidade deste local. Loureiro qualifica essa ação:

Situado diante de uma natureza magnífica de proporções monumentais, o caboclo, como homem amazônico, o nativo da terra, além de ter criado e desenvolvido processos altamente criativos e eficazes de relação com essa natureza, construiu um processo de relação com essa natureza, construiu um processo cultural dissonante dos cânones dominantes. O caboclo humanizou e colocou a natureza na sua medida. Pelo imaginário, pela estetização, pelo povoamento mitológico, pelo universo dos signos, pela intervenção na visualidade, pela atividade artística, ele definiu sua grandeza diante desse conjunto grandioso que é o ‘mundo amazônico’. Imaginário medidor das desigualdades entre Homem e Natureza, colocando um na medida do outro. Imaginário instaurador, que definiu nova realidade relacional, colocando o caboclo na dimensão do mundo por ele habitado, ao mesmo tempo que situou essa natureza desmedida na exata medida de sua cosmovisão. (LOUREIRO, 2001, p. 46).

Loureiro cita o imaginário, a estetização, o mitológico, os signos, a visualidade e a atividade artística como possíveis definidores da grandeza amazônica. Nicodemos Sena recorre ao léxico, ao complexo sistema lexical para criar uma Amazônia, e conseqüentemente, esse Sistema carrega consigo o imaginário, a estetização, a mitologia, a visualidade e a Arte. Esse Sistema trabalhado se constrói na movimentação do imaginário, das metáforas construídas pelo próprio caboclo em seus mitos e credences para explicar o mundo em volta.

Ainda com Maria Tereza Biderman: “A criação do léxico tem se processado por meio de atos consecutivos de aquisição da realidade e da categorização das experiências que se cristalizam em signos linguísticos, as palavras”. (2001, p. 10). Tem-se então a experiência linguística como mola propulsora desse material. São as ações efetivas de uma determinada comunidade linguística que processam a criação do léxico.

Denominou-se Sistema lexical amazônico à organização dada pelo escritor Nicodemos Sena ao material coletado em sua viagem pelo rio Maró, Estado do Pará. Sena recolhe vários vocábulos e possíveis significados que, com objetivos já estipulados por ele mesmo, serão utilizados na escrita de um romance. Mais que o vocábulo em si, ou seja, mais que um léxico que carrega um significado, há um contato com a subjetividade da vida cabocla, com o Ethos amazônico, uma cosmovisão de vida vista, ouvida e apreendida em um tempo e espaço por intermédio de conversas.

2.2.1 O suporte de armazenamento de Nicodemos Sena – a caderneta de anotações

A escolha por uma caderneta de anotações foi essencial para a pesquisa de Sena, pois é um suporte que coube nas necessidades temporais e espaciais daquele momento. E para que houvesse o armazenamento do material coletado, o escritor optou por uma caderneta medindo 10x15 cm. Um suporte fácil de ser guardado e manipulável no balançar das águas do rio. Este

tipo de suporte é muito utilizado por escritores com a finalidade de anotar percepções que a memória, talvez, não consiga guardar do jeito que desejasse. Daí a função da caderneta de anotações, um suporte que tem a finalidade de armazenar informações que poderão ser utilizadas posteriormente. Além de ser um território de experimentação, pois não há regra de se fazer uma anotação linear, há necessidade de anotar, de registrar tudo que o escritor avalia como futura informação para sua produção. Não são apenas escritores que se valem deste recurso, mas pintores também.

Como expansão da intenção mnemônica, temos o caderno como banco de dados, dicionário de formas, armazenador de material bruto para posterior articulação. No *caderno do Taiti*⁶ que Gauguin realizou em sua primeira estadia na Polinésia (1891), as páginas são preenchidas com formas figurativas soltas, de animais, mulheres, árvores e cabanas. Essas mesmas figuras aparecem nas telas que o pintor realizou nesse período, em diferentes composições. Nesse caso, o caderno do Taiti desempenhou o papel de armazenador de signos para posteriormente serem articulados em diferentes composições, relacionadas ao projeto poético de Gauguin, de construção de um imaginário de paraíso. (GUARALDO, 2012, p. 654-655).

Vejam que o Caderno para Gauguin serviu como um banco de dados para posterior criação de quadros. Foi um ateliê de bolso onde foram guardadas as primeiras experimentações, os possíveis rascunhos de uma obra de arte.

O registro de qualquer tipo, verbal ou não verbal, pode aparecer de forma bruta, material que precisará ser lapidado, estudado, peneirado, atravessado por outros olhares para que chegue a um determinado ponto da criação. E pode aparecer já em forma de indícios para um projeto, de um plano de trabalho, de um início de escrita misturado com elementos narrativos, na progressão de uma escritura posterior. Mas também pode ocorrer que este material coletado concorra espacialmente com outras informações já contidas na caderneta, informações do dia a dia, pessoais. “São registros que parecem dizer que a poesia não vive em estado puro e as certezas sensíveis às vezes precisam lutar por seu espaço num território cheio de preocupações pragmáticas.” (GUARALDO, 2012, p. 655). É a realidade e a ficção convivendo no mesmo espaço, na mesma folha, escritas que se cruzam e se constituem.

Ainda há diferenciação entre cadernos e cadernetas, uma peculiaridade relacionada à funcionalidade, ao uso pragmático destes suportes. Segundo Neuma Cavalcante,

Os cadernos, por suas dimensões maiores, são mais adequados ao trabalho sedentário, de preferência apoiados a uma mesa. As cadernetas, menores, adaptam-se melhor a trabalho de campo o que, aliás, explica a grafia quase sempre irregular, assim como manchas, abreviaturas, linguagem telegráfica e utilização, em geral do lápis como

⁶DOURIVAL, Bernard. *Carnet de Tahiti*. Paris, Quatre Chemins, Editart.

material gráfico. As anotações visam apreender o momento, a pegar a ideia antes que se perca e podem ser retomadas depois num outro suporte, desdobradas e retrabalhadas. (CAVALCANTE, 2007, p. 304).

Na opção de Sena, a caderneta foi a escolha mais adequada, pois pode ser guardada facilmente e apoiada em qualquer lugar, até na própria mão. E a grafia irregular citada por Cavalcante, também aparece na caderneta de Sena, uma grafia que, às vezes, interpretamos como a anotação de um momento ou expressão que precisa de uma rapidez na escrita, de uma anotação que não se repetirá e que o escritor precisa registrar com o maior número de detalhes aquela ideia antes de aparecer outra. A única diferenciação descrita por Cavalcante que Sena não utiliza é o uso do lápis. Sena utilizou uma caneta na cor azul para realizar as anotações, supomos que tenha sido pela situação não tão calma dentro de um barco. Dependendo da situação dentro do barco, não há chance para se apontar o lápis, caso a ponta quebre. Sendo uma caneta, não existirá esse problema. E o registro à caneta pode ser com mais força, de acordo com o balançar das águas, com o lápis, não se pode pressionar tanto pois corre o risco de quebrar a ponta.

Há escritores que detalham tudo, não só recolhem material para a escrita de um romance, contos, poesia, como também constroem uma metalinguagem sobre o que escrevem. Um exemplo foi Guimarães Rosa, que ao realizar as anotações, comentava sobre esse ato:

[...] preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contato com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (ROSA, 1983, p. 159-160).

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, em cada momento. (BLOCH, 1963, [s/p.]).

Respeito muito a língua. Escrever, para mim, é como um ato religioso. E a prova está em que tenho montes de cadernos com relações de palavras, de expressões, acompanhei muitas boiadas, a cavalo, e levei sempre um caderninho e um lápis preso ao bolso da camisa, para anotar tudo o que de bom fosse ouvindo - até o cantar de pássaros. (SARAIVA, 2000, [s/p.]).

Nestes relatos de Rosa, além de pontuar sobre o ato de anotar, nos traz a reflexão sobre a questão da literatura moderna. Rosa considera tais elementos - fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental – muito importantes para a literatura moderna. Identificamos

neste registro um contra-argumento à classificação de obras com cor local na categoria do Regionalismo, no sentido de estar à margem da Literatura considerada Universal. Victor Lenadro da Silva em sua tese “A MARGEM E O TEMPO - Subjetivismo, universalidade e ficção (2016), nos demonstra o que representa o Regionalismo para o cânone literário brasileiro: “é uma categorização arbitrária, usada ora para limitar a amplitude de uma produção literária, ora para torná-la mais atrativa aos que se interessam pelo exótico, mas sem nunca promover uma investigação autêntica dos princípios que regem o conceito.” (2016, p. 39). Assim, podemos perceber o quanto é importante e essencial o uso da Caderneta para alguns escritores e como fonte de pesquisa para diferentes temas. Supomos ser uma tentativa de pré-ensaio para a escrita, uma experimentação de registros, ideias, histórias, palavras, situações que poderão ser utilizadas em seu processo de criação, processo este que já se iniciou quando da observação e anotações. Nicodemos Sena, diferente de Guimarães Rosa, não realizou análises de suas anotações, houve o registro do material sem possíveis divagações sobre o ato ou sobre o conteúdo. Isso também demonstra o quanto é diferente o manuscrito de cada escritor, cada um possui uma maneira de escrever, anotar, registrar. Alguns fazem anotações de acordo com a temática, com o local, separando cada tema ou local para cadernetas diferentes, outros já fazem uma coleta única, sem separações de espaços, tempos e temáticas. Sena não anota datas, apenas indicou o ano da viagem e das anotações, mas nada relacionado ao tempo dos registros.

Marc Di Biasi classificou esses suportes em dois tipos:

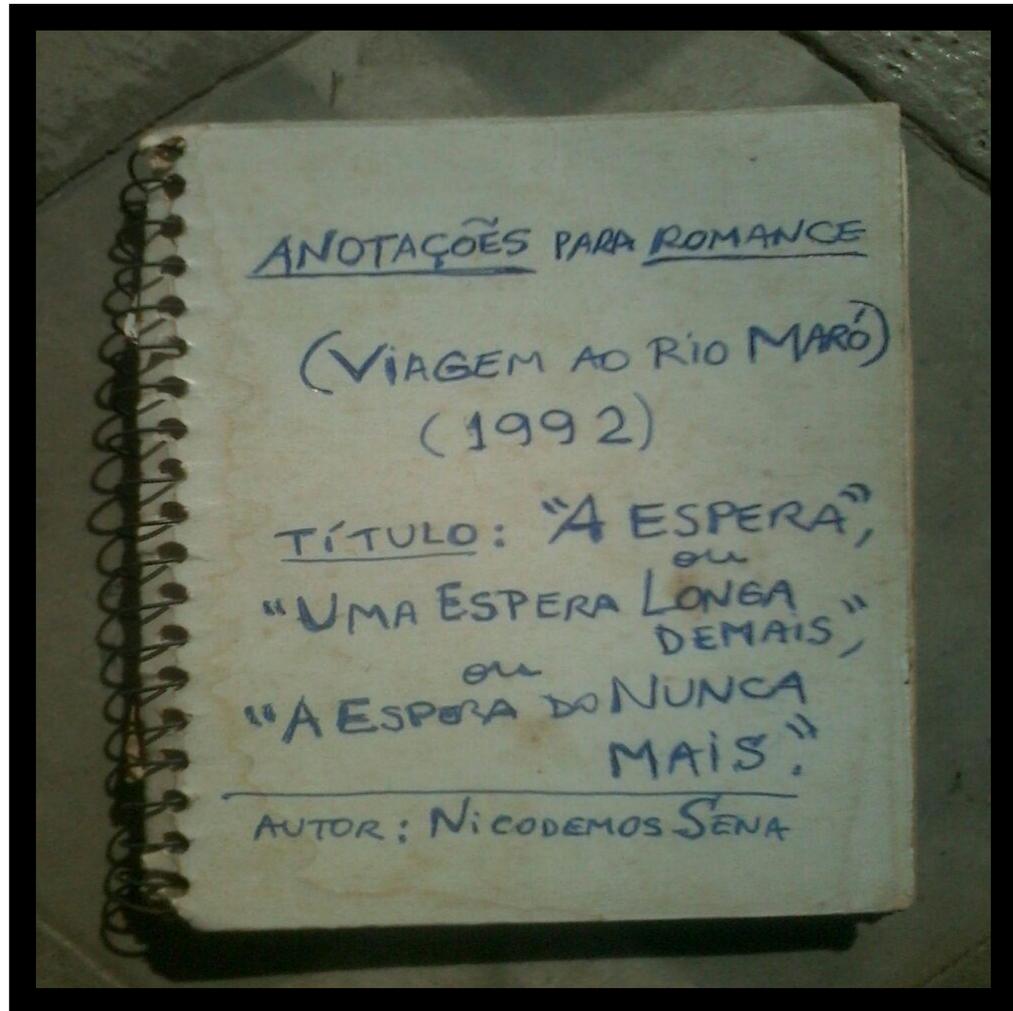
Cadernos de trabalho foram definidos pelo autor como um suporte, eventualmente transportado, onde são armazenadas e reagrupadas, sem atenção particular pela cronologia, informações para um trabalho preparatório (reflexões, observações, pesquisas, enquetes, etc). Funcionam como documentação provisória, e o que os caracteriza é uma certa vetorialidade, indissociável de um projeto. São o contrário dos cadernos nômades, anotados em estilo telegráfico e improvisado, pois são reservados a um registro domiciliar, na escrivania, no ateliê, ou no gabinete de trabalho.

Cadernos de viagem são definidos como uma espécie de diário, geralmente cronológico, a partir de uma experiência turística efêmera, onde o centro de gravidade reside a meio caminho entre o contingente da descoberta (o espetáculo do novo, experiência do viajante) e a lembrança da viagem e sua significação. A anotação de viagem está sempre diretamente relacionada com a exterioridade circunstancial e singular de uma situação que trata de algo memorável e pouco costumeiro [...] sua finalidade imediata é o prazer da descoberta e a mudança de hábito. (BIASI, 1990, p. 29).

Sem querer categorizar em conceitos estanques, afirmamos que a caderneta de Sena é uma mistura de anotações para um trabalho e percepções de um espaço, de uma cultura, de uma linguagem, em um determinado espaço-temporal paraense. Serviu como suporte para um viajante em experiência pelo próprio espaço de origem, como suporte para anotações de uma

pesquisa para uso posterior. Abaixo, reproduzimos a capa da Caderneta para demonstrar o que Sena imaginava coletar.

Figura 4 - Capa da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.



Identificamos que há a inscrição “Anotações para Romance”, denotando que já havia um objetivo, um propósito. O escritor pretendia colher material para o romance a ser escrito. Temos a intenção de trabalho e, conseqüentemente, a anotação de ideias, contextos, linguagem, cultura, várias situações que não podiam ser controladas por ele, mas que apareceriam e ele, com a habilidade de registrar, já faria um filtro para as possíveis escritas.

Ao especificar o espaço a ser percorrido, Sena tenta delimitar o alcance geográfico, mas na Amazônia o espaço geográfico não é formado apenas de rios e matas, mas de sujeitos, histórias, subjetividade, identidades em constantes reagrupamentos. É um espaço orgânico vivo em pleno contato com o mundo. Uma experiência que tenta registrar a vida sendo vivida, contada e construída. E tudo isso com uma linguagem que navega por várias águas, vários

sujeitos, encontros e desencontros, várias culturas, mesmo dentro da própria Amazônia. Um espaço que concentra uma gama de sujeitos ímpares e que interpretam o mundo por meio de lendas, mitos e causos. E quem tece toda essa rede de produção? A linguagem, a palavra, um sistema lexical, que de acordo com quem usa, possui uma variedade de caminhos e funcionalidade. No caso de nossa pesquisa, um possível Sistema lexical organizacional sobre a Amazônia como ponto de partida para um projeto literário.

Escolhida a Caderneta como suporte de pesquisa, passemos ao conteúdo anotado.

2.2.2 Manuscritos e transcrições – Percepções genéticas e culturais

Com a caderneta de anotações, nosso objeto de pesquisa, a metodologia escolhida para se trabalhar o material, a Crítica Genética, surge a necessidade em expor os manuscritos originais com suas respectivas transcrições. Salientamos que a transcrição dos manuscritos seguirá o código linear, utilizando operadores linguísticos que transcrevem os elementos do original e ajudam a compreender e traduzir a escritura, mas sem respeitar a topografia das folhas. Faremos a exposição da folha fotocopiada e a transcrição linear em seguida. Após cada fólio ou conjunto de fólhos transcritos, discutiremos as mudanças ocorridas em relação ao propósito do processo de criação e ao léxico organizado pelo escritor.

Figura 5– Fólio 1 da Caderneta de Anotações: Informações de Nicodemus Sena sobre a caderneta de anotações onde constam informações sobre a 1ª e 3ª partes da obra *A espera do nunca mais*.

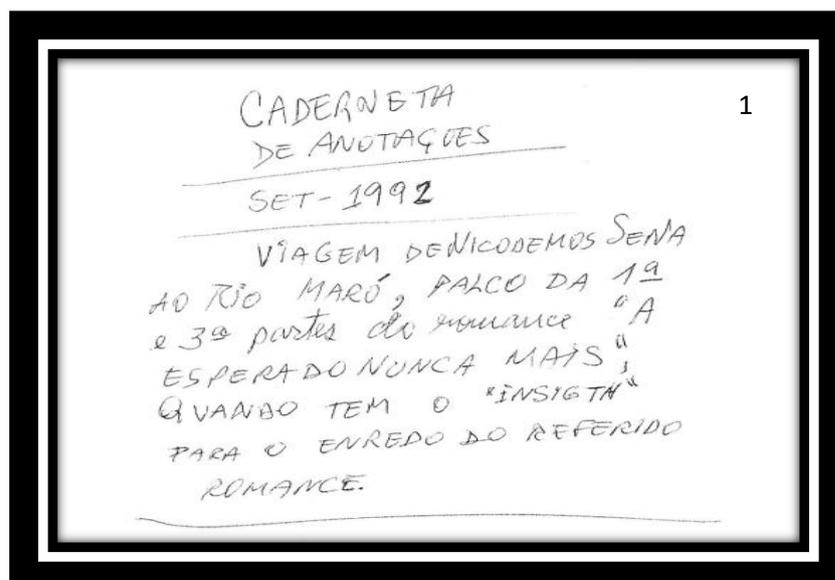


Figura 6 - Transcrição linear do fôlio 1.

<i>CADERNETA DE ANOTAÇÕES</i>
<i>SET – 1992</i>
<i>§ VIAGEM DE NICODEMOS SENA AO RIO MARÓ, PALCO DA 1ª E 3ª partes do</i>
<i>romance “A ESPERA DO NUNCA MAIS”, QUANDO TEM O “INSIGHT” PARA O</i>
<i>ENREDO DO REFERIDO ROMANCE.</i>

Neste fôlio, há a informação da viagem realizada por Sena pelo rio Maró, no Estado do Pará durante o ano de 1992. Durante esta viagem, segundo o escritor, houve o insight para o enredo do romance. Um ponto interessante é a anotação de que a caderneta apresenta apenas informações sobre a primeira e terceira parte. E a segunda? Sabedores de que a primeira parte do romance aborda a vida de Gedeão, a busca pela sua origem, o espaço da floresta e do rio Maró, as histórias dos personagens do interior, Sena precisaria de todo um léxico amazônico para retratar esses enredos. Necessitava estar munido de todo um aparato sobre o mundo amazônico interiorano.

Supomos que o escritor, sabedor desta lacuna em sua formação, em sua escrita, precisava coletar material que embasasse a parte da narrativa sobre o caboclo e sua cultura. Desta forma, realiza a viagem pelo rio Maró e conseqüentemente, recolhe todo um léxico oral por meio de conversas e observação. Por isso, a caderneta de anotações apresenta apenas o léxico sobre a primeira e terceira parte do romance: a primeira retrata o personagem Gedeão e a floresta; a segunda apresenta o personagem cidadão Eduardo e a cidade de Belém; e na terceira parte há o encontro dos dois personagens e suas culturas.

O rio Maró foi o laboratório de criação inicial da obra, um rio da Amazônia que passa pelo Estado do Pará, localizado à margem direita da cidade de Santarém. Sena coloca o rio Maró como um palco de sua obra, fazendo uma referência com um termo teatral: *palco*. Neste vocábulo, Sena carrega informações implícitas de uma obra sendo construída num palco em movimento, flutuante, uma construção sendo edificada, mas em um solo móvel, personagens sendo inseridos de acordo com o que o escritor coleta em suas conversas, observações de viagem e leituras realizadas; mitos, lendas e realidade convivendo em um espaço propício à criação. Anotações sendo realizadas dentro de um barco por um futuro escritor que tinha como objetivo escrever um romance ocorrido na Amazônia. Loureiro em *Uma poética do Imaginário* descreve esse contexto:

Coabitando, convivendo, deparando-se com o surreal como contíguo à realidade, o homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato* que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera. Dessa maneira, o homem amazônico cria uma cultura de grande beleza e sabedoria, transformando o hábitat, onde desenvolve seu projeto pessoal e social de vida e sonho. (LOUREIRO, 2001, p. 50).

Sena, para escrever o romance embarca nesse processo criativo, nesse mundo *sfumato*, pois precisa apreender essa fusão entre o real e o irreal. Apesar de ter nascido e vivido um tempo na Amazônia, estava longe da terra natal há um bom tempo, precisava voltar a esse mundo amazônico, viver a experiência, experimentar o balanço das águas, da rede, da contação de histórias. Precisava voltar à Amazônia como ele mesmo escreveu em um artigo:

Mesmo eu, que fui gerado no útero verde-úmido da selva e convivi com os mistérios de suas gentes, senti-me inseguro para escolhê-la como palco de minhas histórias, tal a complexidade dos seus problemas. Antes de lançar-me ao trabalho, tive que retornar várias vezes ao lugar da minha infância, a fim de entrar na mata, tomar banho de rio, ouvir as “vozes do fundo”, conversar com pessoas e coisas – pois, aqui, tudo dá no mesmo –, a tudo anotando, pois arte é mais do que imaginação, é reinvenção da vida de uma pessoa, de um grupo ou de um povo. (SENA, 2013, [s/p]).

O léxico coletado, a descrição do ato de fazer farinha, a história de fazer um cachorro ser um bom caçador e o esboço do possível romance foram registrados sob as águas paraenses, em um contexto amazônico cercado por lendas, mitos, uma cosmovisão da Amazônia que refletiu na escolha desse vocabulário, desse Sistema lexical que propiciou uma construção narrativa e deu início ao seu projeto literário.

O romance de Sena divide-se em três partes: a primeira apresenta o herói Gedeão, ocupando o espaço do rio Maró com sua cultura. Na segunda parte, muda-se o espaço e o personagem: tem-se o cidadão, Eduardo e a cidade de Belém como palco dos acontecimentos. E a terceira parte, o encontro dos personagens e a mobilidade entre o interior e a cidade. Na caderneta de Sena encontramos lexias que o ajudaram a compor esse quadro, essa divisão do romance. A primeira parte da narrativa é restrita ao interior, à vida dos caboclos, ao seu dia-a-dia, à sua cultura. E o léxico presente na caderneta mostra esse campo semântico, a flora, os tipos de cipós, as bebidas produzidas pelos próprios sujeitos amazônicos, os objetos de uso, a prática de produção de farinha, a história de fazer um cão ser um bom caçador. Há um mergulho na cultura cabocla verificada por meio do léxico e das histórias colhidas pelo escritor e anotadas na caderneta.

O primeiro fólio com o léxico se apresenta assim:

Figura 7 -Fólio 2 da Caderneta de Anotações. Escrito em 1992 apresenta vários vocábulos e seus possíveis significados para compor a narrativa da obra *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*. São palavras do universo amazônico que irão identificar alguns personagens da obra. Observa-se a preocupação do escritor em conhecer as palavras e seus sentidos

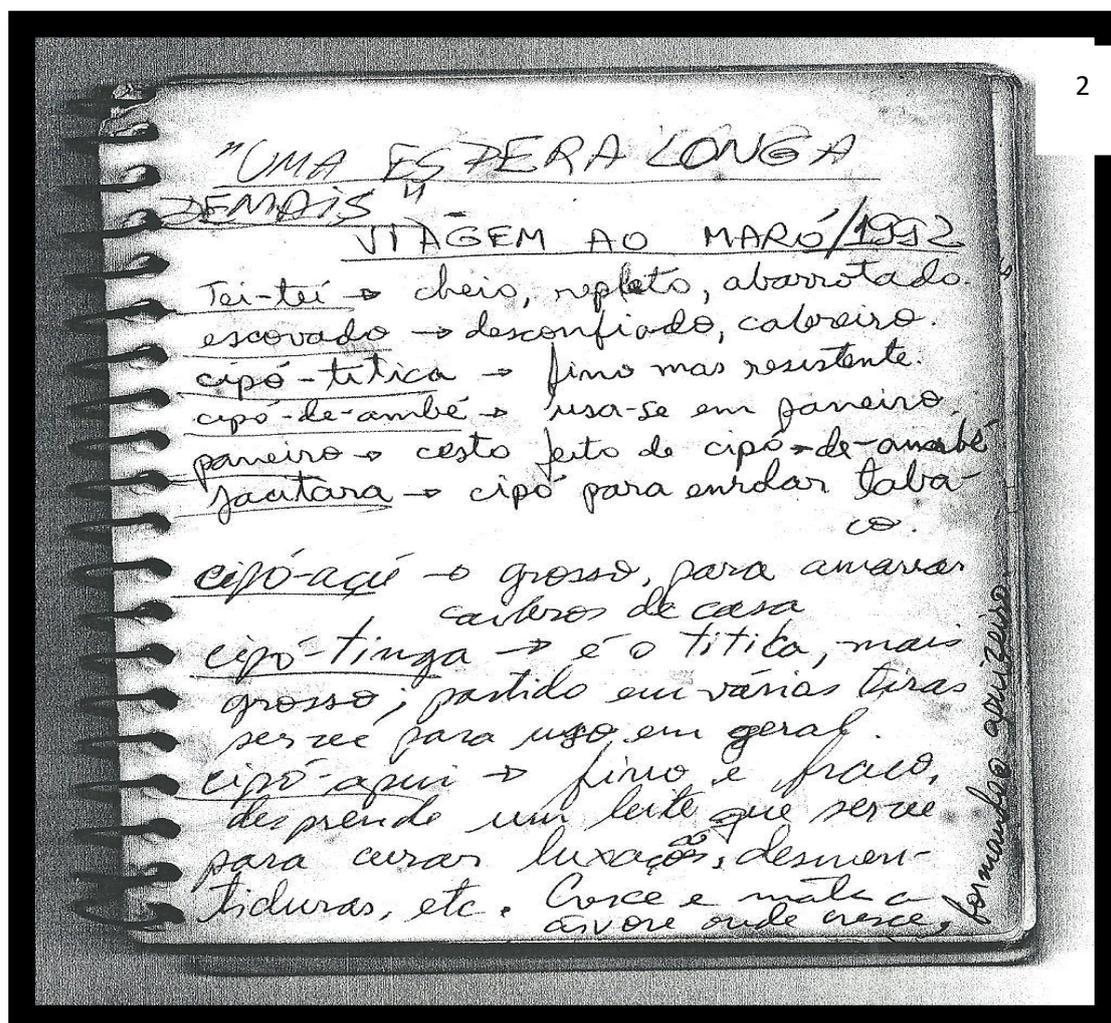


Figura 8 - Transcrição linear do fólio 2.

"UMA ESPERA LONGA DEMAIS" - § VIAGEM AO MARÓ/1992
1. <u>Tei-tei</u> → cheio, repleto, abarrotado.
2. <u>escovado</u> → desconfiado, cabreiro.
3. <u>cipó-titica</u> → fino mas resistente.
4. <u>cipó-de-ambé</u> → usa-se em paneiro.
5. <u>paneiro</u> → cesto feito de cipó-de-ambé
6. <u>jacitara</u> → cipó para enrolar tabaco.
7. <u>cipó-açú</u> → grosso, para amassar caibros de casa
8. <u>cipó-tinga</u> → é o titica, mais grosso; partido em várias tiras serve para uso em
9. geral.
10. <u>cipó-apui</u> → fino e fraco, desprende um leite que serve para curar luxações, desmentiduras, etc. cresce e mata a árvore onde cresce, {formando o apuizeiro.}

Neste fólho, Nicodemos fez anotações à caneta ressaltando com grifo algumas palavras e seus possíveis significados ao lado. A pesquisa realizada por Sena e esse material coletado pode demonstrar a necessidade do escritor em buscar a linguagem do caboclo, sua cultura, suas peculiaridades. E com este material, o transforma em malha ficcional. O escritor destaca o título, o subtítulo e as lexias recolhidas. Inserimos a numeração ao lado para que possamos analisar na sequência. Há nove lexias com seus respectivos significados, das lexias 1 a 8, as significações apresentam-se com uma função de utilidade, de uso destinado a algo muito objetivo: resistente, para enrolar tabaco, amarrar caibros de casa, serve para uso em geral. São significações que evocam a utilidade da floresta no dia-a-dia, como é a relação entre a natureza e o homem. Há uma convivência utilitária entre o que a floresta possui e o que se faz com esses elementos. Verifica-se uma ordenação desses elementos, uma convivência entre a realidade e a necessidade da comunidade cabocla.

A última lexia nos traz uma função diferente: “Cipó-apui – fino e fraco, desprende um leite que serve para curar luxações, desmentidoras, etc.[...]”. Ocorre a inserção da cura, de acreditar em algo que pode trazer benefícios de cura. Isso faz parte da Cultura, “uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda” (LOUREIRO, 2001, p. 42).

Em relação às rasuras, temos uma inserção na lateral do manuscrito, na margem esquerda da folha. Uma maneira de continuar na própria folha e acrescentar uma informação que, na opinião do escritor, era necessária. Sena utiliza a margem da folha para continuar sua anotação. Sendo uma informação funcional, avaliamos como um acréscimo natural em seu fazer de pesquisador. Segundo Calil,

O reconhecimento do manuscrito como patrimônio cultural de uma sociedade, de uma época, de uma escola literária, transforma radicalmente a efemeridade e a intimidade do processo escritural. Os manuscritos mostram não somente a caligrafia, por vezes ilegível ou sombria, de um escritor, poeta, ensaísta ou cientista, mas toda uma série de especificidades, que vão do tipo de papel, a tinta usada, o formato do suporte ao modo como ele apresenta as notas, introduz frases, escreve nas margens, executa suas rasuras, indica trechos mal escrito, revelando desses dinâmicos documentos sua dimensão sem par (CALIL, 2008, p.19).

Deparamos-nos assim com uma rasura marginal, um momento de anotação em que não houve tempo para ir a outra página da Caderneta. Daí a escrita na margem da folha.

O diálogo com o espaço literário também foi decisivo no processo de criação. Sena afirma que o rio Maró foi o palco de duas partes de sua narrativa: o início e o fim.

Segundo Amarílis Tupiassu,

Na Amazônia, mais que em outras plagas, um rio é e não é só um rio, podendo infundir-se em um paraná, um igarapé, lago ou lagoa já sob influência das voragens atlânticas. Bem ali, em vertentes próximas, a residência de um olho d'água ou muitos e basta uma cava para brotar água boa de beber. E já se divisa numa dobra de rio (ou são fraldas do oceano?) a ilha máxima, uma costa comandada pelo regime de um rio, como se a ilha tivesse nascido justo lá para servir de anteparo ao mar (que este é o significado tupi de Marajó), enquanto a outra costa se despeja para as vastidões do mar. Mais ali, imiscuindo-se, escoando-se pelas veias da floresta – e haja metáforas em analogia com o corpo humano como a deixar gravado, na inconsciência consciente dos fatos, que o rio e a floresta são organismos vivos – pontas, joelhos, cotovelos, braços, pernas, olhos, bocas, bocainas, gargantas de rios em grandíssimo porte ou a modo de pequeníssimos riscos aquosos, mas incisivos, porque perenes, alagando a mata anfíbia, quando a teimosia dos ciclos logo-logo devolve a terra à secura ou aos outros humores mais secos da umidade. Nos leitos molhados e enxutos, muito chão até hoje ignoto, indevassável. Para o colonizador de outrora – e de hoje – apesar do intrincado, nenhuma dificuldade à posse. Ocupá-la, reinventá-la às custas da desfiguração e do apagamento de sua anterioridade milenar não foi fato contingente e acidental. Organizaram-se esquemas, estratégias, ao cumprimento de um projeto cultural, político e econômico acionado e supervisionado com mãos de ferro pelo Portugal expansionista. (TUPIASSU, 2005, p. 300)

Neste artigo de Tupiassu, verifica-se que o rio na Amazônia é um organismo vivo, repleto de vida, morte, perdas, conquistas. Nicodemos soube transformar este elemento externo em um elemento composicional em seu processo de criação e em sua narrativa *A espera do nunca mais*. Em seu processo de criação, identificamos que a feitura não foi linear, houve reescritas e releituras. Abaixo, um trecho do Romance de Sena ao descrever o rio Maró.

Comparando aos caudalosos rios que atravessam a vasta planície amazônica, o rio Maró, fininho e sinuoso, quando Sabá Bagata nasceu, não passava de um insignificante filete de água escura que nascia numa área esquecida e sem importância, encravada entre dois rios gigantes, e vinha desaguar no majestoso rio Tapajós. [...] Perdido no meio da selva, completamente fora dos caminhos da civilização, o Maró vivia para si mesmo, esquecido e abandonado, como um rio fantasma. [...] Ali viviam, esquecidos do mundo, o velho Silvestre Bagata, a mulher e os filhos. [...] E a única sociedade que ele conhecia e com quem convivia era a sua família, os peixes do rio e os animais da floresta (SENA, 2002, p. 31).

É neste rio, a princípio, esquecido, abandonado, fantasma, que se inicia a trama do romance, o encontro do estrangeiro português com o caboclo. É por meio do rio que o estrangeiro Estefano chega à comunidade, o mesmo rio que fornecia alimentação, matava a sede, banhava os moradores, borbulhava de mitos, também leva a escravidão, são metáforas de um ir e vir que

perpassam pelo processo de criação e pelo romance. Eis o trecho em que Estefano chega à comunidade do Rio Maró:

O velho, que ultimamente dera para apregoar presságios, respondeu, numa voz terrível, depois de um longo silêncio, como se o seu espírito voltasse de uma longa viagem: - Pra que queres um filho? Sorte de quem não nasceu; o dragão vai subir o Maró para devorar os que vivem na terá. [...] Certo dia, a profecia do avô começou a se cumprir. A família trabalhava na roça quando um ronco estranho, vibrando a mata, chegou de muito longe. Roncava e parava, roncava e parava... ora pra direita, ora pra esquerda, pra cima e pra baixo; roncava... roncava... cada vez mais perto, mas nunca chegava. A família voltou para casa amedrontada. [...] Essa agonia prolongou-se por três dias; no quarto dia o ronco vinha já tão perto que o vento não mais conseguia desviá-lo. Apenas ora vinha da esquerda, ora da direita, ora do norte, ora do sul. Todos compreenderam que essa variação de movimentos correspondia às curvas do rio. [...] O coração dos Bagata quase saía pela boca quando a coisa que fazia barulho apareceu. Haviam, porém, imaginado algo tão medonho, que ficaram decepcionados ao enxergarem, em vez do bicho demoníaco, do dragão devorador, simplesmente um batelão atracando no porto, tripulado por dois homens (SENA, 2002, p. 37-38)

Os rios da Amazônia, além de expressarem um espaço físico, possuidor de uma força histórica, cultural e geográfica, figuram construções de espacialidades sociais, culturais e políticas. Dessa forma, o Espaço na obra também é visto na perspectiva de elemento metafórico constituinte do processo de criação e da própria narrativa. O espaço funciona como um elemento processador de sentidos e criação para que os fios composicionais e narrativos se encontrem e se perpassem.

O terceiro fólio da caderneta nos traz um mapa desenhado por Sena. É uma representação dos rios amazônicos. Um verdadeiro espelho de sua narrativa, uma bifurcação de encontros espaciais e temporais.

romance se dá pelo fator direcional da viagem de barco feita pelo escritor. Sena constrói uma cidade de rios, um labirinto de águas que perpassa nas margens das páginas, uma construção que metaforiza o romance, pois ao lermos a narrativa, identificamos um verdadeiro labirinto percorrido pela memória, pelas histórias que se cruzam em algum momento e que recolhem outras durante o percurso. No mapa há indicação de cidades, vilas e rios:

Quadro 4 - Pontos geográficos que constam no mapa de Nicodemus Sena.

PONTOS GEOGRÁFICOS QUE CONSTAM NO MAPA DE NICODEMOS SENA			
RIOS	VILAS	CIDADES	LAGOS
Amazonas	Franca	Santarém	Lago Grande
Tapajós	Curuaí	Belterra	
Arapiuns	Aruã	Boim	
Aruã	Santa Rosa	Alter do Chão	
Maró	Prainha	Pindobal	
Mentaí	Da Cachoeira	Óbitos	
Branco	Vista Alegre	Juruti	
Inambu	Mariazinha		
Cachimbo	Arapixuna		
Arara			
Taraquá			
Marozinho			
Inambuzinho			
Pretinho			

No mapa desenhado a mão, Sena utilizou uma caneta azul e duas folhas da Caderneta para dar a continuidade e a dimensão geográfica do espaço. Indicou municípios, rios, vilas e um lago. E para indicar as cidades, vilas e o lago desenhou um quadrado pintado dentro, como se fosse uma coordenada dos lugares. Esse desenho indica a importância dos rios na vida dos sujeitos que lá moravam e na criação do romance, pois como disse Leandro Tocantins (2000), o rio comanda a vida. Loureiro também fala sobre os rios da Amazônia.

Os rios da Amazônia constituem uma realidade labiríntica e assumem uma importância fisiográfica e humana excepcionais. O rio é o fator dominante nessa estrutura fisiográfica e humana, conferindo um ethos e um ritmo à vida regional. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a

economia, o comércio e a sociabilidade. O rio está em tudo. [...] Os ‘furos’ são simples braços de rio sem nascentes próprias. Eles ramificam-se interminavelmente, entrelaçam-se, produzem verdadeiras teias, na medida em que neles desembocam vários igarapés (palavra de origem tupi significando caminho de canoa). Como há permanente formação de ilhas, coroas ou bancos de areia, os rios, os furos, vão modificando seu curso e o canal de navegabilidade, formando-se verdadeiros labirintos que alongam as viagens, criam sucessivas ‘novidades’ no percurso, exigem o conhecimento de iniciados para percorrê-los com segurança. (LOUREIRO, 2001, p. 125)

Percebemos a relevância dos rios para os moradores e para a região. Não há como não ver essa grandeza de caminhos, de supostas ruas, pois não são apenas águas que desaguam e vão embora. É cultura, é vida, é a expressão simbólica de uma região e de um povo. Tudo depende dos rios: a colheita, a comida, as casas, o acordar, o adormecer, as notícias, tudo se processa e se organiza de acordo com os rios. Ao desenhar esse mapa em sua caderneta, Sena nos transmite essa necessidade de ver a Amazônia por intermédio dos rios, de conhecer o lugar, de saber que as homogeneizações construídas sobre tempo, espaço e vida não se adequam ao espaço amazônico, pois cada lugar possui suas características, suas peculiaridades. De acordo com o seu contexto, com o seu imaginário cultural, o rio será apenas um rio ou o rio será tudo. Na Amazônia, a vida depende dos rios, tudo gira em torno das enchentes e vazantes, dos tempos das marés. Além de meio de navegação, sobrevivência, os rios também fazem parte da imaginação, é de lá que saem alguns mitos, algumas criações que tentam explicar algumas situações. São criações que representam a criatividade do homem.

Trazemos como exemplo destes rios na Literatura, Dalcídio Jurandir, um escritor paraense que utilizou os rios em todas as suas narrativas. Escolhemos *Três casas e um rio* para mostrar como o rio é inserido em sua narrativa:

Logo emendou para uma história meio cantada e falada, aprendida nas Ilhas quando, ainda donzela, em companhia do irmão cortava seringá e engravidou misteriosamente. Alfredo ouvira-a falar dessa história cheia de águas e florestas desconhecidas, que se confundiam com as velhas impressões da primeira infância. Sua mãe, numa voz evocativa, soltava a história no silêncio da sala e envolvia todos numa atmosfera de sortilégio. Era a queixa de um rio à cobra, sua mãe, que o abandonava. O rio se lamentava soturnamente no meio do mato. Cobra Grande não me abandone. A terra crescia na água. O rio secava. Os estirões, largos outrora, se estreitavam, se estreitavam e as margens se fundiram, balançando na rede dos cipoais. Cobra Grande não me abandone. A cobra dormia no fundo do rio e de repente acordou, era meia noite e deu um urro: vou me embora pras águas grandes. Então os peixes, todos os bichos, os caruanas, as almas dos afogados, os restos de trapiches, as montarias também seguiam pras águas grandes. Os restos de cemitério que tombavam nas beiradas também partiam pras águas grandes. Adeus, ó limo da bora grande, adeus ó peixes, adeus, marés, tudo vai embora pras águas grandes. Até a lama há de partir, os aningais, as velhas guaribas, tudo seguindo pras águas grandes. O rio se queixava, se queixava, secando sempre: não me abandones, mea mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito o teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens,

quero viver, quero as marés, mãe cobra grande. Ninguém ouvia o agonizante rio. (JURANDIR, 1958, p. 138 – 139)

Jurandir faz uma mistura entre a realidade e a imaginação. Expõe a realidade dos rios durante a seca, mas o coloca como personagem, como alguém que clama por ajuda, e a quem pede ajuda? À Cobra Grande das várias lendas amazônicas. É uma narrativa em que vemos, à semelhança do romance de Sena, uma Amazônia real e imaginária.

É a relação entre o homem e a natureza. Loureiro devaneia sobre esse ser:

A margem do rio, entre o rio e a floresta, é o lugar privilegiado dos enigmas da Amazônia transfigurados em enigmas do mundo. Oferece interrogações sobre origens e destinos. É onde o rio deságua no imaginário. Quando se pode ler a multiplicidade dos ritmos da vida e do tempo, observar as indecisões da fronteira entre o real e a surrealidade, o espontâneo maravilhamento diante dos acasos. O sentido privilegiado da contemplação conduz ao jogo estético, pela quimera de olhar as coisas ante o mistério que delas emana e pelo que nelas se exprime, nesse vago e gratuito prazer da imaginação que não busca um porto, embora numa viagem de vagos destinos. Uma viagem que não precisa levar a nenhuma parte. A margem do rio não exige lógica para ser coerente. Nela estão os mais preciosos arquivos culturais do mundo amazônico, os manguezais simbólicos de nossa cultura, as raízes submersas da alma cabocla. (LOUREIRO, 2016, p. 126)

Foi pelo rio Maró que Sena iniciou seu percurso de criação.

Continuando com os fólios, o próximo volta com o léxico coletado por Sena.

Figura 10. Fólio 4 da caderneta de anotações.

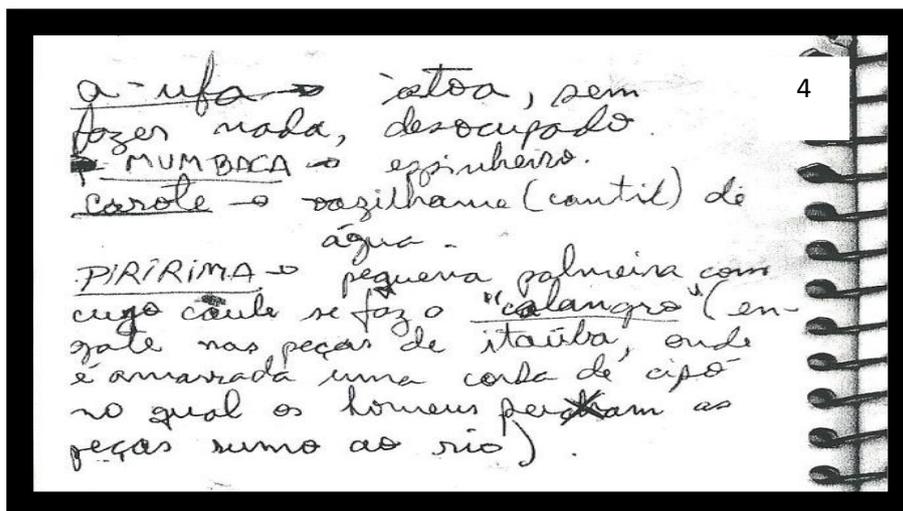


Figura 11 - Transcrição linear do fôlio 4 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

<u>a-ufa</u> → <i>àtoa, sem fazer nada, desocupado</i>
[p]MUMBACA → <i>espinheiro.</i>
<u>Carote</u> → <i>_vazilhame (sic) (cantil) de água.</i>
<u>PIRIRIMA</u> → <i>pequena palmeira com cujo cãule se faz o “calangro” (engate nas peças de itaúba, onde é amarrada uma corda de cipó no qual os homens pu[ch]/x\am as peças rumo ao rio).</i>

Neste fôlio, há vocábulos pertencentes ao mundo amazônico com os possíveis sentidos que estarão em sua narrativa. E vale salientar que há um glossário ao final da narrativa com cento e vinte três vocábulos e seus sentidos, possivelmente oriundo dessas anotações na caderneta. Uma observação importante nessas anotações é a inserção de parênteses para outras palavras que poderiam causar estranhamento ao leitor. Além do sentido ao vocábulo primário, têm-se outros, chamados aqui de secundários, cuja explicação está posta entre parênteses. E também se constroem relações analógicas, como se identifica com “vasilhame” e “cantil”. Poderia ser uma analogia para o próprio escritor, já que “vasilhame” pode apresentar um sentido geral para carregar água, diferente de “cantil”, que geralmente utiliza-se para beber a água reservada. Identificamos também dois erros cometidos pelo escritor. O primeiro não foi corrigido por ele, a palavra vazilhame (sic) escrita com z; e a palavra pucham (sic) escrita com ch, mas corrigida trocando o ch pelo x.

Há também descrições sobre o processo de exploração que ocorre na Amazônia. Os próximos fôlios apresentam uma descrição sobre a exploração da itaúba, uma árvore da Amazônia. Esta descrição coletada por Nicodemos Sena nos mostra como é o passo a passo desta ação que, infelizmente, é corriqueira.

Figura 12 – Fólio 5 da Caderneta de anotações.

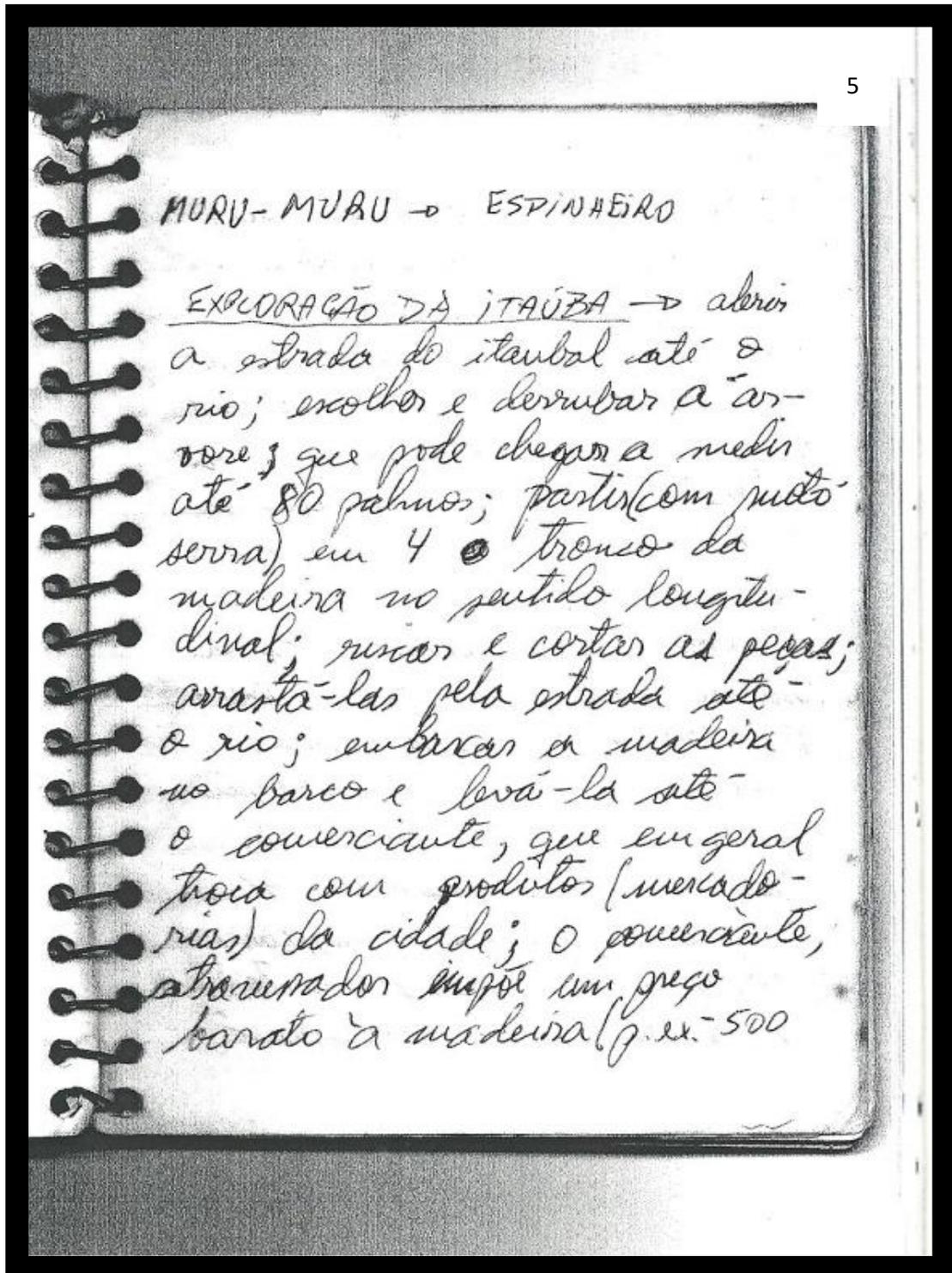


Figura 13 - Transcrição linear do fôlio 5 da Caderneta de Nicodemos Sena.

<i>MURU-MURU → ESPINHEIRO</i>
<i>EXPLORAÇÃO DA ITAÚBA → abrir a estrada do itaubal até o rio; escolher e derrubar a árvore[;]/,\ que pode chegar a medir até 80 palmos; partir (com moto-serra) em 4 [o] tronco da madeira no sentido longitudinal; riscar e cortar as peças; arrastá-las pela estrada até o rio; embarcar a madeira no barco e leva-la até o comerciante, que em geral troca com produtos (mercadorias) da cidade; o comerciante, atravessador impõe um preço barato à madeira (p. ex. – 500</i>

Figura 14 - Fôlio 6 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

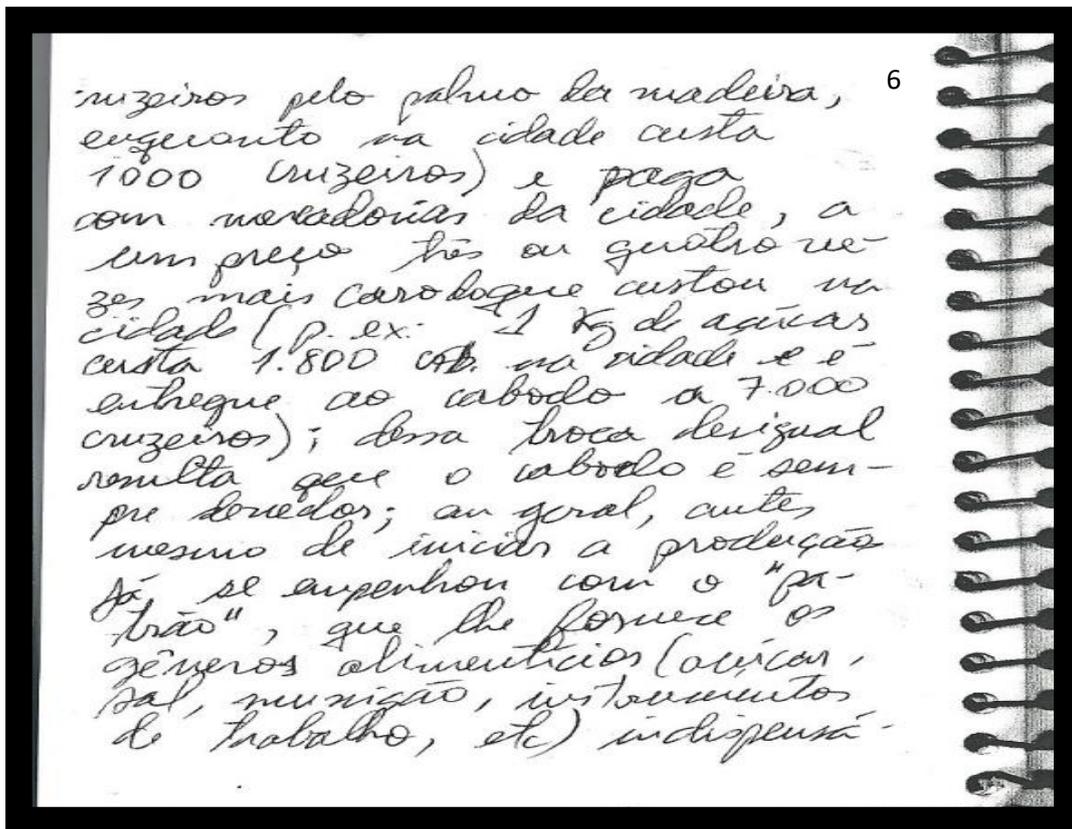


Figura 15 - Transcrição do fôlio 6 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

<i>cruzeiros pelo palmo da madeira, enquanto na cidade custa 1000 cruzeiros) e paga com mercadorias da cidade, a um preço três ou quatro vezes mais caro do que custou na cidade (p.ex. 1 kg de açúcar custa 1.800 (illis.) na cidade e é entregue ao caboclo a 7.000 cruzeiros); dessa troca desigual resulta que o caboclo é sempre devedor; em geral, antes mesmo de iniciar a produção, já se empenhou com o "patrão", que lhe fornece os gêneros alimentícios (açúcar, sal, munição, instrumentos de trabalho, etc) indispensáveis</i>

Figura 16 - Fólio 7 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

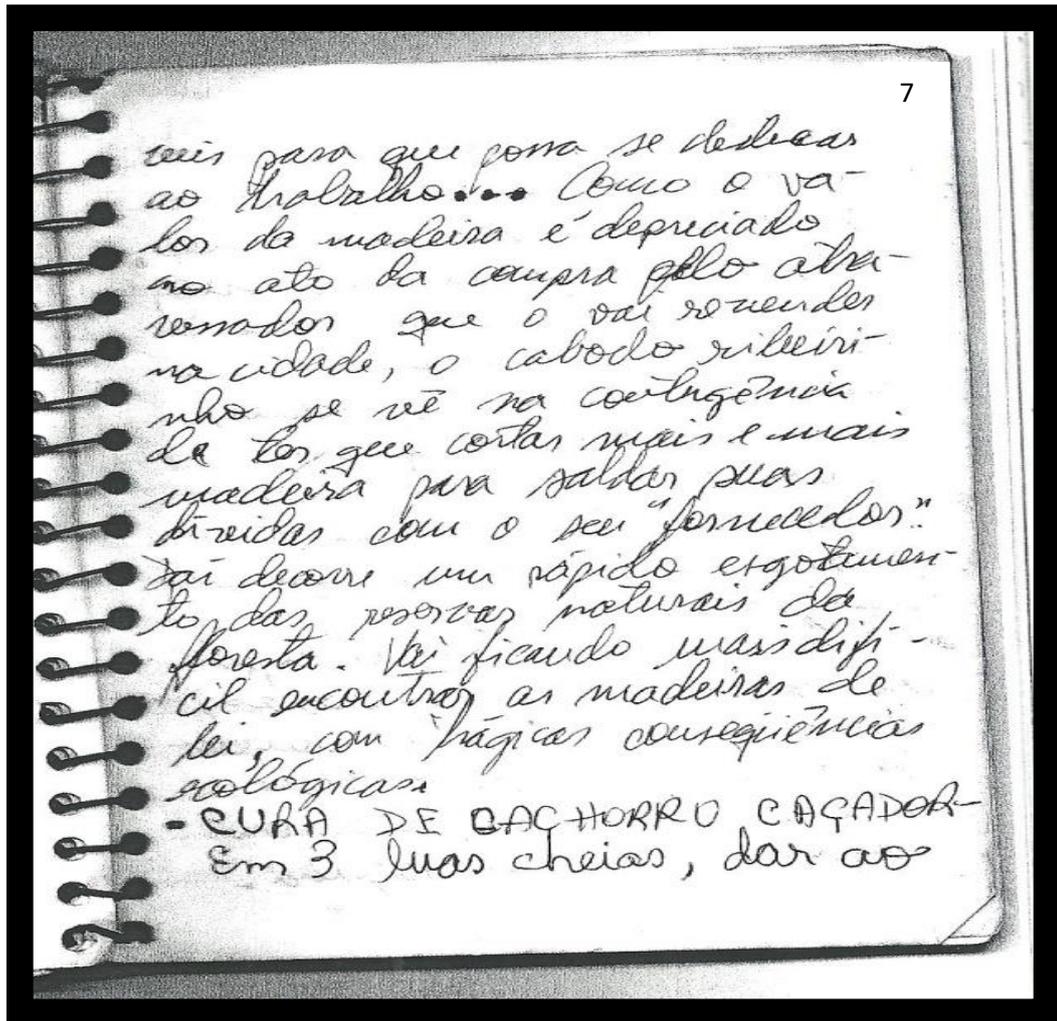


Figura 17. Transcrição do fólio 7 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

responsáveis para que possa se dedicar ao trabalho... Como o valor da madeira é depreciado no ato da compra p[e]l[o] atravessador que o vai revender na cidade, o caboclo ribeirinho se vê na contingência de ter que cortar mais e mais madeira para saldar suas dívidas com o seu "fornecedor". Daí decorre um rápido esgotamento das reservas naturais da floresta. Vai ficando mais difícil encontrar as madeiras de lei, com trágicas consequências ecológicas.

- CURA DE CACHORRO CAÇADOR - Em 3 luas cheias, dar ao

Supomos que a pouca existência de rasuras se dê pela profissão do escritor, um jornalista que conhece o passo a passo de uma escrita em processo. O que pode ser analisado está relacionado ao conteúdo, ao valor cultural inserido nestas informações recolhidas por Sena: a questão da exploração do trabalho do caboclo e da floresta. É uma ação exploratória que se

inicia com o morador na floresta e vai até à cidade. Uma ação espacial que percorre a floresta, o rio e a cidade.

Esses espaços são representações de uma identidade cabocla, pois na relação homem e natureza há uma convivência em que há construções de relações e de visões de mundo. Essas relações podem nos dizer muito, pois o espaço amazônico é,

[...] sem dúvida, um elemento a ser considerado no entendimento da diversidade da Amazônia, sobretudo no que se refere à compreensão das territorialidades e dos modos de vida e, conseqüentemente, das identidades das populações ribeirinhas. Essas populações têm uma intensa relação com os ecossistemas que se relacionam, mostrando uma relação de simbiose com a natureza, os seus ciclos e sua dinâmica. É na relação com os ecossistemas da várzea, o rio e a floresta (habitat) que as populações ribeirinhas constroem todo o seu modo de vida (habitus) ou, numa linguagem geográfica, seu gênero de vida. Essa intensa relação com a natureza pressupõe um conhecimento aprofundado da sua dinâmica, de seus ciclos, que se reflete na elaboração de estratégias de uso e de manejo dos recursos naturais. Esse imenso acervo de conhecimento é transferido por oralidade de geração em geração, através do senso prático que compõe um ethos ribeirinho que, junto com um conjunto de simbologias, mitos e rituais associados à caça, pesca e atividades extrativistas, compõe uma matriz de racionalidade ambiental muito particular de uso-significado da natureza. (CRUZ, 2011, p. 7)

Temos, assim, uma construção relacional entre homem e natureza, entre a vida do caboclo e sua sobrevivência nestes espaços que são preenchidos por realidades e também pela imaginação. O professor José Aldemir de Oliveira da Universidade Federal do Amazonas evocou Loureiro para escrever sobre essa relação entre homem e natureza direcionada ao espaço, pontuando sobre a questão da exploração:

Todavia, há resistências, e, como conseqüência, essas pequenas cidades representam, neste início de século XXI, uma das mais raras permanências, refletindo e iluminando misticamente a cultura. Cultura que, como assinala o poeta João Paes Loureiro, continuará a ser uma luz brilhando, e que persistirá mesmo com as chamas das queimadas nas florestas, com a extração dos recursos naturais, com a poluição dos rios e com a mudança das relações dos homens entre si. Nas pequenas cidades amazônicas ainda há um tempo para a vivência de uma forma ilimitada, "com seres sobrenaturais, porque somente a imaginação consegue ultrapassar os horizontes. Foi a boiúna que, ao agitar-se, fez o barranco ruir; o curupira fez o caçador perder-se na mata; a iara fez afogar-se de sedução aquele que, aparentemente, não tinha razões para morrer no rio; a tristeza não veio da alma, mas do canto da acauã" (OLIVEIRA, 2006, p. 28)

Por mais que a exploração e o chamado desenvolvimento tenham chegado aos mais longínquos espaços amazônicos, ainda há resistências de uma cultura cabocla.

Nos fólios apresentados, temos as seguintes espacialidades:

1. Floresta (implicitamente)

Quando Sena discorre sobre a exploração da itaúba, leva o leitor ao espaço que será palco de sua narrativa. Caminha-se pela estrada aberta até o rio com a finalidade de conhecer as árvores, os sujeitos que fazem a exploração da madeira e os que são atingidos por ela. O escritor por meio do registro adentra a floresta, transformando-a em espacialidade literária.

Neste espaço da floresta, há um espaço marginalizado que não aceita a ordem social, pelo simples fato de já possuir suas próprias ordens, suas estruturas sociais. Também abarca o mítico, o irreal com seus mitos, suas histórias. A floresta para o ribeirinho pode ter uma relação com os espaços de religiosidade, de produção, de crenças com relação aos que já morreram.

O que o fazia embrenhar-se era como que um desejo inconsciente de esquecer-se, como se, cansado de esperar por algo que lhe esclarecesse a existência e o passado, procurasse a paz e a resposta no silêncio. A lembrança mais remota que lhe ocorria era a do avô, eternamente fumando o seu cachimbo, de cócoras no porto, o grande saco arrastando no chão, resmungando estranhas palavras de uma língua que os mais novos já não conheciam, sempre a fitar as águas negras do rio, como se através delas se pusesse em contato com seus antepassados (SENA, 2002, p. 31-32)

Esse espaço da floresta dos ribeirinhos possui uma representação real para eles, uma lógica interna que se torna difícil de ser aceita pelas lógicas externas. Pode-se afirmar então que a floresta é um espaço que congrega vários valores de acordo com o sujeito, de acordo com a cultura e suas relações. E Sena coloca esse espaço na junção do manuscrito com o romance. Nos manuscritos há um olhar mais funcional, externo, matéria coletada; quando passada para a ficção, para o romance, há o acréscimo ou a transformação do material recolhido. Loureiro fala dessa dupla realidade:

A paisagem amazônica, composta de rios, floresta e devaneio, é contemplada pelo caboclo como uma dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades se dá à semelhança do que acontece com um vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas: ora na própria luz que os atravessa; ora, simultaneamente nos dois. Na interpretação e interdependência entre a paisagem imediata e mediata atua o devaneio. Um devaneio que estabelece os contornos do sfumato estetizante e poetizador da visualidade. (LOUREIRO, 2001, p. 122)

No trecho abaixo, há uma descrição da floresta em que ocorre a humanização deste local, a realidade mediata.

A floresta àquela hora abria os olhos e espreguiçava-se. Por toda parte havia uma orquestra invisível: o melodioso trinado dos pássaros anunciando a manhã harmonizava-se perfeitamente com o último coaxar monótono dos sapos que se

despediam de mais uma noite de árduo trabalho. Os guaribas haviam cessado a sua cantoria, mas as araras e os papagaios, no cimo das árvores, acordavam tudo com o seu alarido; porém, todos esses sons e ruídos acabavam diluindo-se num ritmo tão suave e harmônico que era quase o silêncio. Uma aragem úmida e fresca trazia ao olfato o cheiro forte de húmus em combustão, de troncos e folhagem apodrecendo no solo, como restos mortais decompondo-se após feroz batalha. Pois caules e ramos travavam uma luta desesperada. Uma variedade vegetal assombrosa, com milhares de indivíduos a confundirem-se e engalfinharem-se mutuamente, numa raiva eviterna e surda, em que só os mais fortes conquistavam um lugar ao sol. (SENA, 2002, p. 25)

O romance apresenta a floresta como um espaço que pode ser o real para o estrangeiro que possui sua lógica externa e não consegue ou não quer ver a floresta com outros olhos; e a floresta do sujeito amazônico, o espaço floresta com sua lógica interna, com seus mitos, sua religiosidade, suas histórias e crenças.

Gedeão, sem uma palavra deixava-se ir aonde as pernas o levavam, sentindo-se como que flutuar entre milhares de vidas, sob o crivo de mil olhos eu o espreitavam de todos os lados, como se caminhasse no útero quente e úmido, recoberto por vicejante cabeleira, de uma linda mulher (SENA, 2002, p. 26)

Temos então as duas realidades: a imediata coletada por Sena durante a viagem pelo rio Maró; e também a mediata, construída por Sena para o romance. A importância da realidade imediata para o escritor é saber o que exige uma função funcional e o que exige uma função literária. O manuscrito apresenta o processo bruto, a ser lapidado; a narrativa apresenta o processo lapidado, trabalhado. E saber a diferença entre os dois é essencial para que se possa ter discernimento na hora da criação, da escrita. E Sena parece ter percebido essa necessidade quando recolheu o material. Com a informação extraída dos manuscritos e os trechos retirados da narrativa publicada, temos a experiência do caboclo sobre as duas realidades:

Assim, em face de uma experiência desse nível, o caboclo vai formando sua paisagem e sua cultura, ampliando e culminando o processo de criação. Um processo cultural intenso, que realça cosmicamente o homem no meio no qual ele se vai ambientando, permutando e superando. São modalidades de trocas coletivas com as circunstâncias telúricas, expressivas de um comportamento geográfico insaciável, eivado de experiências, de enriquecimento, de sacrifícios, de heroísmos e capitulações, ao longo do que o homem amazônico foi imprimindo os padrões de sua afetividade, de sua visão de mundo, na constituição da sua cultura paralelamente à de sua paisagem. (LOUREIRO, 2001, p. 123-124)

Essa experiência com a floresta é pensada por Loureiro:

Na linha da ribanceira, entre o rio e a floresta, estão os arquivos da vida amazônica. É uma verdadeira escola do olhar. Uma pedagogia da contemplação. Um aprender a aprender olhar. O olhar que experimenta a vertigem de uma alma errante. Na margem do rio e da floresta irrompe a vida, em duplo. É o reino das ambiguidades e da

movência de contornos. É o desenvolvimento de uma ciência da libido em que o desejo brilha, o jogo estético evidencia-se, o prazer do olhar é dominante e o partilhamento com a natureza é o prêmio. Um modo de contemplação que forma um verdadeiro sistema. O sistema a que eu chamo de poética do imaginário na cultura amazônica. (LOUREIRO, 2016, p. 127)

E Sena foi um experimentador desses arquivos, soube vivenciar todo esse Sistema lexical do imaginário em convivência com os elementos da Amazônia.

2. Rio

O Rio é outro espaço que se repete no mesmo fólio, uma metáfora espacial que joga com os personagens, causa sentimento de pertencimento, mas também provoca sentimentos disfóricos, pois o rio trouxe o estrangeiro e a escravidão ao caboclo.

Visualiza-se o rio como um espaço real e crível, ou seja, um espaço que denota mistérios, estranhamento, mas também realidade. Um espaço da mesma forma que é algo real, transporta a produção para a cidade, leva o estrangeiro para o interior da floresta; também é um espaço imaginário, mítico, rico de mitos e personagens que fazem parte da vida dos moradores. É um espaço em que o caboclo caminha na linha tênue da realidade e do mítico. É o caminho para o escoamento da madeira, mas é o lugar mítico da mãe'dágua, da vitória-régia, da cobra-grande, das encantarias amazônicas.

Para um cidadão, para um estrangeiro não existe essa relação de realidade e imaginário, não é um espaço utópico, mas real e utilitário, que somente proporcionará riqueza e poder se dominado. A natureza na Amazônia é um regulador da cultura, de uma poética estetizante que ordena todo um sistema de cosmovisão. Por meio da natureza (os rios), o caboclo processa sua visão de mundo, sua relação social e pessoal com o mundo. Não há como negar a influência da natureza na vida deste sujeito amazônico. E os rios são fontes inesgotáveis para esse processo que está sempre se alimentando, se renovando, se reconstruindo. “Enfim, é como se os caboclos da Amazônia, nesse convívio evanescente com a natureza por via do imaginário, fossem objetivando sua imaginação criadora por meio de uma poética da existência, que se revela em todos os diversos e extensos subespaços culturais que constituem a Amazônia” (LOUREIRO, 2001, p. 85).

3. Cidade

A cidade na narrativa de Sena é um espaço de intrigas, de lutas, de vida e de morte. O escritor retrata dois espaços: floresta e cidade com problemas que se perpassam, imbricam-se

pela proximidade dos dois. Esses dois espaços macroestruturais são descritos na primeira e na segunda parte, respectivamente, nos mostram duas instâncias fortes na narrativa. São os espaços dos heróis, a floresta de Gedeão e a cidade de Eduardo.

Em relação à caderneta de anotações, verificou-se que o léxico coletado foi, exclusivamente, da floresta. O léxico da cidade não consta na caderneta de anotações. Supomos que Sena não precisou recolher o léxico da cidade porque este estaria mais acessível, mais visível e em prática. O contexto histórico que está inserido no espaço cidade é a década de 1960, tempo da ditadura militar. O material linguístico que Nicodemos necessitava estava nos livros, nas histórias já narradas e publicadas sobre essa temática. O léxico da floresta é diferente, originou-se da oralidade, do vocabulário do dia-a-dia. Daí a necessidade em buscar *in loco*, em ir atrás das fontes, ou seja, das narrativas contadas, das conversas numa viagem de barco. Os dois espaços, floresta e cidade, são geradores de interpretações sobre a vida do homem, são espaços que buscam retratar momentos de lutas, resistências e superações. Tem-se a floresta como um espaço de luta pela continuação da cultura cabocla. E a cidade também se apresenta como um espaço de resistência, pois há grupos estudantis lutando contra a Ditadura militar, lutando contra a retirada de direitos e liberdade. Dois espaços que resistem à imposição dos mais fortes.

Percebe-se que as espacialidades encontradas nos fólios são geradoras de interpretações, são sistemas que fazem parte do processo composicional de Sena. Nos manuscritos descritos encontramos uma coleta de dados que descreve uma situação de exploração do caboclo em seus espaços de vida. Nicodemos Sena registrou detalhadamente o processo que o estrangeiro utiliza desde a abertura da estrada até os problemas com o fornecedor na cidade. E essa anotação fará parte de sua narrativa. O escritor a utiliza e transforma numa crítica feroz contra o personagem Estefano que simboliza o progresso justificado a qualquer custo.

Essa crítica presente na narrativa de Nicodemos nos leva a refletir sobre algumas realidades ocorridas na Amazônia que estão ou foram mascaradas pela justificativa do desenvolvimento. Quando Sena ouve e anota a descrição da exploração da itaúba, não enxerga somente a perspectiva da criação, da relação positiva entre homem e natureza. O escritor vai além do material literário, enfrenta a realidade de ganância, violência e exploração que ocorre com os moradores nessa exploração. A violência e confrontos entre indígenas, caboclos e estrangeiros presentes na narrativa construída pelo escritor permeiam a obra do início ao fim, indicando um caráter político, denunciador e de resistência.

Apresentamos a seguir, a continuação dos vocábulos da Caderneta de Sena. Realizamos um recorte da história da Cura do cão caçador que, mais à frente, será exposta e analisada.

Figura 18 - Fólio 8 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

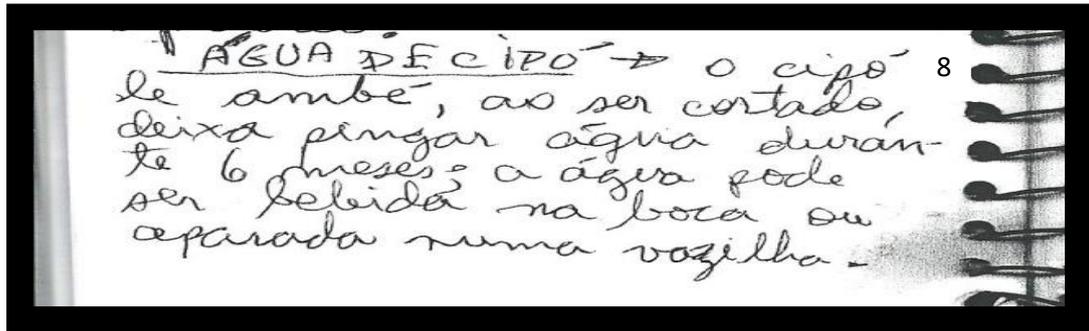


Figura 19 - Transcrição linear do Fólio 8 da Caderneta de anotações.

ÁGUA DE CIPÓ → o cipó de ambé, ao ser cortado, deixa pingar água durante 6 meses; a água pode ser bebida na boca ou aparada numa vazilha.(sic)

Neste fólio continua a apresentação de informações sobre elementos da floresta. E prevalece o uso funcional, o que a natureza pode oferecer e o caboclo usufruir.

Figura 20– Fólio 9 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

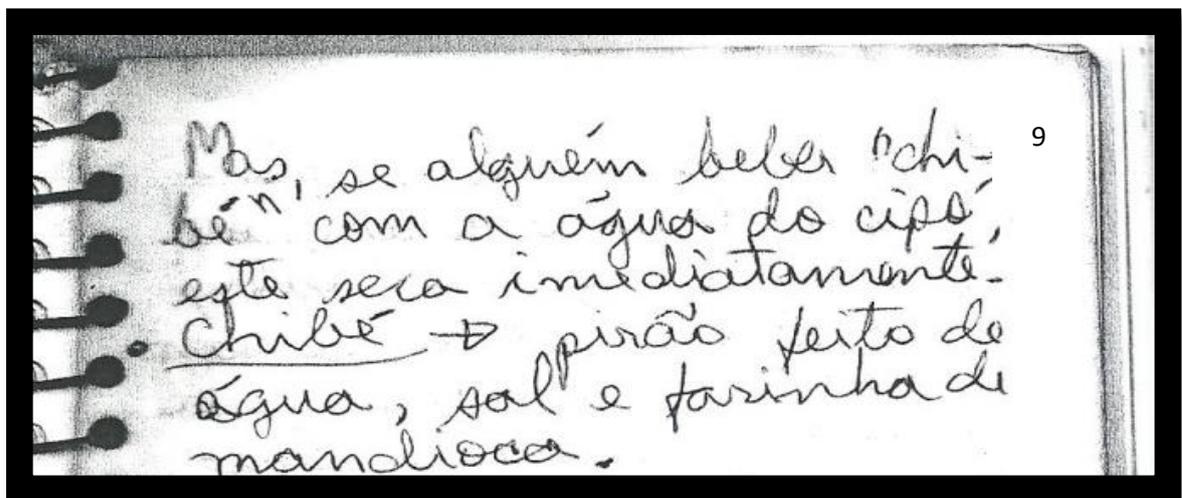


Figura 21 - Transcrição linear do fólio 9 da caderneta de anotações.

Mas, se alguém beber "chibé" com a água do cipó, este seca imediatamente.
Chibé → pirão feito de água, sal e farinha de mandioca.

Nesta continuação, Sena registra uma experiência da cultura cabocla⁷, o mal que se pode causar ao cipó de ambé, quando se bebe chibé com a água do cipó. Nesse fólíio 9, Sena inicia o registro do processo de produção da farinha mandioca em dezessete (17) páginas. Por motivos de recorte do objeto de pesquisa, este registro não será analisado, mas constará em anexo. Assim, iremos ao fólíio 25, onde o escritor continuou as anotações do léxico amazônico.

Figura 22– Fólíio 25 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

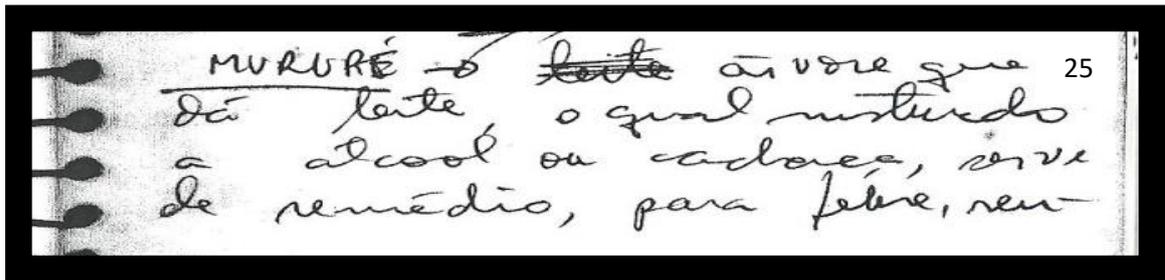
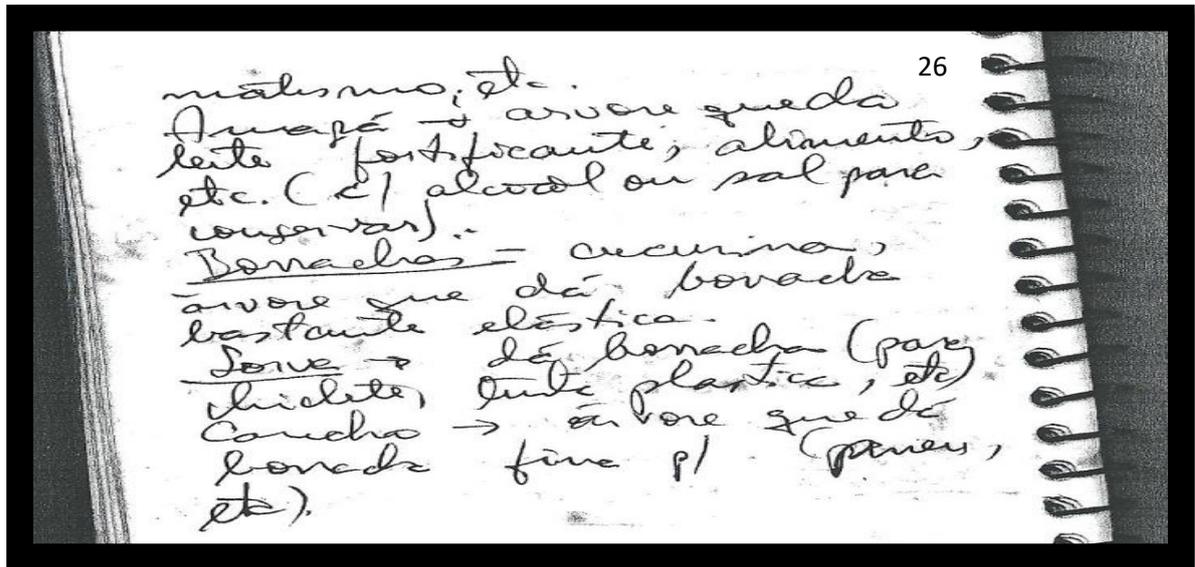


Figura 23 - Transcrição linear do fólíio 25 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

MURURÉ → [leite] árvore que dá leite, o qual misturado a álcool ou cachaça, serve de remédio, para febre, reumatismo, etc.

Figura 24 - Fólíio 26 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.



⁷ A experiência cabocla pontuada aqui refere-se à descrita pelo escritor em seu romance. Em nenhum momento pretende-se afirmar que o caboclo é o único detentor destas experiências ou do léxico analisado. Somos sabedores que muitas lexias e experiências coletadas e utilizadas no romance *A espera do nunca mais* são oriundas da cultura indígena. Utilizamos o termo ‘caboclo’ por ser o escolhido pelo escritor, tanto em seus manuscritos quanto no romance.

Figura 25 - Transcrição linear do fólio 26 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

<i>Amapá</i> → <i>arvore (sic) que dá leite fortificante, alimento, etc. (c/ álcool ou sal para conservar).</i>
<i>Borrachas</i> – <i>cucurina, árvore que dá borracha bastante elástica.</i>
<i>Sorvadã</i> <i>borracha (para chiclete, tinta plástica, etc)</i>
<i>Caucho</i> → <i>árvore que dá borracha fina p/ (pneu, etc).</i>

Nestes dois últimos fólios, temos a inserção da cultura da cidade presente na vida dos caboclos: álcool, remédio, conservar em recipiente, chiclete, pneus. É a adaptação ao mundo que não para de se transformar e se organizar. É a combinação da natureza com as necessidades humanas trazidas pelo desenvolvimento. Os próximos fólios apresentam o registro de uma cura de cachorro caçador, citada anteriormente, fato este que consta na narrativa *A espera do nunca mais*.

Figura 26 - Fólio 7 (trecho) da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

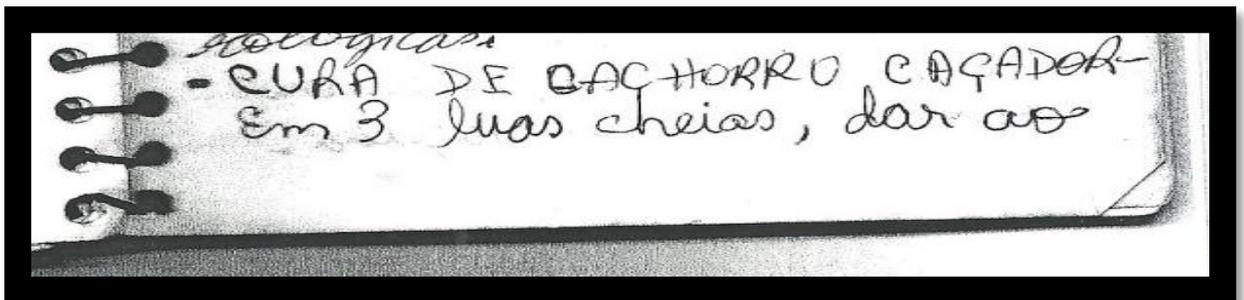


Figura 27 - Transcrição linear do trecho do fólio 7 da caderneta de anotações.

- CURA DE CACHORRO CAÇADOR - Em 3 luas cheias, dar ao cachorro, escondida na

Figura 28 - Fólio 8 da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

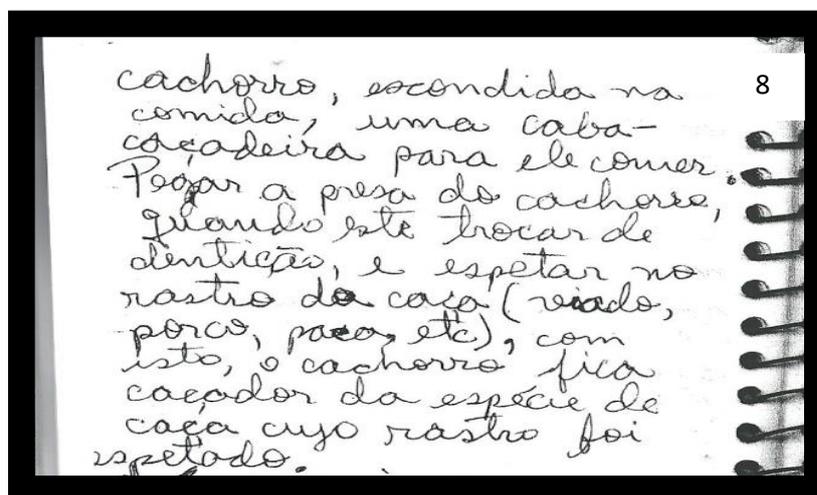


Figura 29 - Transcrição linear do fôlio 8 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

cachorro, escondida na comida, uma caba-caçadeira para ele comer. Pegar a presa do cachorro, quando este trocar de dentição, e espetar no rastro da caça (veado, porco, paca, etc), com isto, o cachorro fica caçador da espécie de caça cujo rastro foi espetado.

O trecho recolhido sobre o cachorro caçador mostra uma experiência em dados culturais amazônicos, uma maneira de fazer cura em um cachorro com o sentido de torná-lo um bom caçador; a lexia ‘cura’ não foi empregada no sentido de curar de alguma doença, mas de realizar um procedimento cultural para que o cachorro se torne um bom cão caçador. Para os moradores da floresta é um fato real, uma verdade praticada e verossímil. A função imaginária na região amazônica sobressai sobre qualquer outra. A cosmovisão amazônica é formada a partir do imaginário coletivo que possuem sobre a natureza. Os rios, a floresta e a busca pela origem e explicação das coisas fazem com que organize sua cosmovisão de acordo com o que o circunda, ou seja, os rios e a floresta. Não há como fugir disso. Vale salientar que,

Quando se fala aqui de uma dominante poética e estetizante da cultura amazônica, claro está que não se fala de produção de ‘poemas’, isto é, de uma estrutura de palavras articuladas em relações de tensão significantes, nem tampouco de poesia como qualidade inerente ao poema, como produção artística que se manifesta no âmbito da linguagem. Fala-se do poético e, mais precisamente, de uma poética como estado coletivo reinocentado. Fala-se de um conjunto de relações culturais com o mundo, reguladas pelo poético que emana do devaneio do imaginário em liberdade e cuja mediação é feita por meio das simbolizações estéticas configuradas na mitologia, na arte, na visualidade amazônicas. Sendo assim, e sob o ângulo que reconhece uma atmosfera estetizante predominando em algumas sociedades cujas relações com a natureza propiciam isso, é possível se conceber uma poética do imaginário amazônico. Uma poética que se revela não somente nas criações dos diversos campos d arte, mas que também estabelece a forma de uma ética das relações dos homens entre si e com a natureza. Uma poética em ação que se instaura no cerne de uma cultura governada pela função estética do imaginário. (LOUREIRO, 2001, p. 87-88)

Ao estudar os manuscritos de Nicodemos Sena nos deparamos com uma parte da Amazônia povoada de mitos, lendas, seres imaginários, um mundo construído pela experiência do caboclo⁸ com a natureza. São pescadores, indígenas, amazônidas que vivem a vida por meio da linguagem, de um sistema que consegue expressar essa realidade relacionada ao imaginário.

⁸ Salientamos novamente o uso do termo ‘caboclo’ por Nicodemos Sena. Pontuamos uma relação com a visão de Débora Magalhães em seu artigo já citado (ver nota de rodapé 6). “Atualmente, no médio Solimões, a população rural é ainda chamada de caboclos. Escutam-se ocasionalmente outros nomes genéricos, tais como trabalhadores rurais, ribeirinhos ou agricultores, mas estes não carregam a mesma conotação regional que caboclo. “O caboclo” é mencionado sempre que “o homem amazônico típico” está em discussão. Embora o termo seja às vezes aplicado aos pobres das cidades, a imagem desse “amazônida típico” é essencialmente rural e ribeirinha.”

E o escritor Nicodemos ao realizar essa viagem pelo rio Maró, divide com eles uma parte dessa vida cotidiana deles, consegue apreender essa experiência, essa cosmovisão que somente quem vive na Amazônia possui, não adianta apenas ler, é necessário ir à fonte, viver o mundo dos rios, da floresta, conhecer o imaginário contado no ritmo deles, da cadência de suas expressões. Supomos que nos manuscritos, há a experiência do contato com a funcionalidade, com o primeiro contato ainda carregado de conceitos formados. Após a viagem, leituras, pesquisas, a escrita, tudo proporcionou a mudança dessa experiência funcional em uma experiência literária, ver além, ler nas entrelinhas da floresta, dos rios e do caboclo se expressando numa prática lexical.

Na sociedade amazônica, é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante, que o envolve, que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa sua sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo que se socializa pela mitologia, pela criação artística e pela visualidade. Experiência sensorial que é essencial à vida amazônica, pois representa qualidade complementar à expressão dos sentimentos e ideias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de uma sociedade geograficamente dispersa. Esse comportamento vai satisfazendo as necessidades mais íntimas do espírito e alargando suas potencialidades, num processo em que os homens seguem evoluindo, renovando-se, transformando-se. (LOUREIRO, 2001, p. 93)

Sena passou por essas etapas da experiência, pois soube ver além das peculiaridades físico-concretas dos objetos. A caderneta apresenta esse sistema lexical em que o escritor tentou organizar uma experiência de vida para depois transportar ao romance. Foram os primeiros passos de um possível projeto literário em que objetivava escrever um romance.

2.2.3 Os campos léxico-semânticos de Nicodemos Sena

O léxico de uma língua possui relações com a vida social de uma comunidade. Pode refletir a dança, a culinária, a identidade, as crenças, a cultura viva de um povo, uma cosmovisão: “Existem tipos diferentes de léxico de acordo com a situação social, idade e instrução de cada falante. Assim o léxico é um processo contínuo de aquisição por intermédio de vocabulário ativo (de uso) e passivo (de compreensão)” (CARVALHO, 2009, p. 41).

A língua é um organismo vivo, em constante mudança. Já adiantamos que este léxico traz uma carga muito particular, pois são expressões de uma Amazônia que vivia entre dois tempos e espaços: entre o tempo da oralidade e o tempo da modernização; entre o espaço da floresta e o da cidade. São expressões que estavam no trânsito de uma mudança. Dessa forma,

temos uma ligação explícita entre o léxico e a cultura. Segundo Oliveira e Isquierdo (1998, p. 7), “[...] o léxico de uma língua conserva uma estreita relação com a história cultural da comunidade. [...] na medida em que o léxico recorta realidades de mundo, define, também, fatos de cultura.”

Oliveira e Isquierdo ainda afirmam:

O léxico, saber partilhado que existe na consciência dos falantes de uma língua, constitui-se no acervo do saber vocabular de um grupo sociolinguístico-cultural. Na medida em que o léxico configura-se como a primeira via de acesso a um texto, representa a janela através da qual uma comunidade pode ver o mundo, uma vez que esse nível da língua é o que mais deixa transparecer os valores, as crenças, os hábitos e costumes de uma comunidade, como também, as inovações tecnológicas, transformações socioeconômicas e políticas ocorridas numa sociedade. (OLIVEIRA; ISQUERDO, 1998, p. 7)

Vemos a importância de um léxico para uma comunidade e o que esse carrega: toda uma cultura, uma visão de vida, uma cosmovisão sobre o mundo.

Partindo para a leitura dos manuscritos transcritos no código linear apresentados anteriormente, propomos um diálogo da Crítica Genética com a Teoria dos campos lexicais. Uma pesquisa na área da Crítica Genética não se resume a organizar e transcrever as informações contidas nos manuscritos, mas analisar o material transcrito com suas recorrências embasado em outro instrumental teórico que permitirá identificar explicações e leis sobre o processo de criação. Daí a constituição da Crítica Genética ser interdisciplinar, pois faz uso de outras ciências para realizar um estudo analítico e interpretativo. E segundo Salles, quando estudamos os manuscritos, podemos inferir

[...] possíveis conclusões relativas a uma teoria da criação. Conclusões essas não mais baseadas em hipóteses desenvolvidas de forma dedutiva, a partir da obra acabada ou a partir de depoimentos de artistas. A crítica genética faz uso de inferências partindo de fatos concretos que funcionam como índices de suporte para uma teoria. Registra os dados de fato, da experiência viva, para corroborar dados teóricos, ou seja, é um processo de investigação experimental de suposições teóricas. (SALLES, 1992, p. 33-34)

A crítica genética forneceu instrumentos de aparato para se trabalhar os manuscritos. E comprovou-se que Sena, por meio de sua experiência e anotações, utilizou o léxico como material base para a escrita do romance. Ele se apropriou do léxico sem cair nos estereótipos e/ou exotismo, realizou um trabalho de escolhas, de conhecer a fundo uma cultura capaz de mostrar sua Arte. Assim, apresentamos o escritor Nicodemos Sena e seu processo de criação por intermédio do léxico amazônico.

A teoria dos campos será utilizada para organizar o léxico dos manuscritos em campos léxico-semânticos. De acordo com Trier, campos léxicos são:

Las realidades lingüísticas vivas, situadas entre las palabras individuales y el conjunto del vocabulário, que, em cuanto totalidades parciales, tienen, como característica comum con la palabra el articularse y, con el vocabulário, el organizarse. El grado jerárquico es indiferente. (TRIER apud GECKELER, 1976, p. 123)

Na tentativa de uma organização do léxico de Sena, propomos esta classificação para que possamos identificar as temáticas desse Sistema.

A partir da análise dos fólhos transcritos, estabelecemos quatro microcampos relacionados ao campo léxico-cultural da Amazônia: as lexias foram apresentadas de acordo com os microcampos, em letras maiúsculas, negrito e com a significação dada pelo escritor.

Quadro 5 - Microcampo semântico Flora

MICROCAMPO: FLORA	
LEXIA	SIGNIFICADO
CIPÓ-TITICA	Cipó fino, mas resistente.
CIPÓ DE AMBÉ	Usa-se em paneiro.
JACITARA	Cipó para enrolar tabaco.
CIPÓ-AÇÚ	Cipó grosso, para amarrar caibros de casa.
CIPÓ-TINGA	Cipó titica, mais grosso, partido em várias tiras, serve para uso em geral.
CIPÓ-APUÍ	Cipó fino e fraco, depreende um leite que serve para curar luxações, desmentidoras, etc. Cresce e mata a árvore onde cresce, formando o apuizeiro.
PIRIRIMA	Pequena palmeira.
MUMBACA	Espinheiro.
MURU-MURU	Espinheiro.
MURURÉ	Árvore que dá leite, o qual misturado a álcool ou cachaça, serve de remédio para febre, reumatismo, etc.
AMAPÁ	Árvore que dá leite fortificante, alimento, etc. (com álcool ou sal para conservas)
BORRACHAS	Cucurina, árvore que dá borracha bastante elástica.
SORVA	Dá borracha (para chiclete, tinta plástica, etc.)

CAUCHO

Árvore que dá borracha fina para (pneus, etc.)

Observa-se neste microcampo 'Flora' que os significados dados por Sena estão relacionados a uma prática, a uma funcionalidade. Além de dar o significado apresenta a serventia, o uso, como é utilizado. Esses significados não foram retirados de dicionários, mas identificados a partir das falas, das conversas, das histórias ouvidas. Uma interpretação dessas anotações, desse recorte, é que tudo que há na floresta possui uma funcionalidade. Há neste microcampo seis espécies de cipó com utilidades diferentes. Analisamos que esta variedade lexical é necessária para este grupo de sujeitos, pois o convívio produtivo e imprescindível com a Natureza depende de um conhecimento prático. E essa praticidade desemboca-se na linguagem ligada à cultura, estudar o léxico de uma comunidade requer um mergulho em sua cultura. Segundo Isquardo,

Partindo-se do princípio de que investigar uma língua é investigar também a cultura, considerando-se que o sistema lingüístico, nomeadamente o nível lexical, armazena e acumula as aquisições culturais representativas de uma sociedade, o estudo de um léxico regional pode fornecer, ao estudioso, dados que deixam transparecer elementos significativos relacionados à história, ao sistema de vida, à visão de mundo de um determinado grupo. Deste modo, no exame de um léxico regional analisa-se e caracteriza-se não apenas a língua, mas também o fato cultural que nela se deixa transparecer. Essa perspectiva de análise favorece uma melhor compreensão do próprio homem e da sua maneira de ver e de representar o mundo (ISQUERDO, 1998, p. 89).

Com as lexias apontadas no quadro anterior, identificamos a experiência cultural do homem com a natureza a partir das várias utilizações que o cipó pode oferecer. Por meio da diversidade funcional do elemento cipó, apontam-se elementos ligados ao sistema de vida deste grupo que usufrui da floresta porque conhece as plantas, os rios, os modos de viver neste lugar. Segundo Déborah de Magalhães Lima em um artigo que discute os possíveis sentidos para o termo caboclo, afirma:

Os atributos que definem a categoria social caboclos são econômicos, políticos e culturais. Nesse sentido, o termo refere-se aos pequenos produtores familiares da Amazônia que vivem da exploração dos recursos da floresta. Os principais atributos culturais que distinguem os caboclos dos pequenos produtores de imigração recente são o conhecimento da floresta, os hábitos alimentares e os padrões de moradia. (LIMA, 1999, p. 4)

O caboclo de Nicodemos Sena está incluso nesta definição, o que conhece a floresta e suas funcionalidades para um modo de vida com a Natureza. As lexias apresentadas sobre a

temática Flora nos levam a afirmar a existência deste conhecimento prático. E Sena absorveu esta funcionalidade que chamamos aqui de cosmovisão, esta visão de mundo em relação à natureza.

Duas lexias que nos chamaram a atenção relacionam-se ao uso misturado ao álcool produzindo uma bebida contra febre e reumatismo; e outra que serve para conservar alimentos:

MURURÉ	Árvore que dá leite, o qual misturado a álcool ou cachaça, serve de remédio para febre, reumatismo, etc.
AMAPÁ	Árvore que dá leite fortificante, alimento, etc. (com álcool ou sal para conservas)

Mururé e Amapá, lexias recolhidas por Sena, são árvores da Amazônia que fornecem um tipo de leite utilizado como remédio e conserva, respectivamente. Analisamos aqui a presença de uma formação de saberes, pois diante de uma realidade, de um problema, constrói-se uma relação de sobrevivência com a natureza ligada à questão medicinal e conservação de alimentos. Simonian afirma:

[...] os caboclos amazônicos são os que vivem em íntima relação com o ambiente e que, apesar de disporem de uma tecnologia simples, conseguem não apenas sobreviver dos recursos naturais disponíveis, mas desenvolver toda uma cultura, uma complexidade ímpar e que inclui estratégia de conservação (SIMONIAN, 2005, p. 21)

E ainda citamos Mário Ypiranga com sua sabedoria sobre a Amazônia:

O indígena amazonense é caracteristicamente enciclopédico no seu ambiente natural; detém o maravilhoso poder de observador experimentado da natureza. Contemplativo - chamou o sagaz cronista; e grande compositor denominou o outro. Integrado na Natureza é ele o homo vegetalis que supre suas necessidades utilizando a farmácia que a selva generosa lhe oferece em primeira mão. A sua sabedoria não é divinatória, mas aspira ser transcendental, se bem que àquela filiada; é mais prática e mais experimental. Uma longa existência em contato diuturno com a selva proporcionou-lhe a vantagem de conhecer e de utilizar as espécies vegetais em seu próprio benefício e no da sinúsia. Por isso mesmo não é ele um mero improvisador circunstancial de receitas médicas ou um autor de prognósticos (MONTEIRO, 1988, p. 357)

Assim, o nosso caboclo possui uma relação bastante íntima com a natureza amazônica, pois precisa dela e é sabedor de sua finitude, caso não seja tratada com respeito. João de Jesus Paes Loureiro afirmou:

Nada está totalmente organizado em compêndios na cultura amazônica. É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, procurar, na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do

numinoso. Experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza. [...] Um mundo no qual as significações não desapareceram e antes que a indústria do consumo se apodere inteiramente dos homens, transformando-os em coisas. Enfim, numa vida cultural em que o ‘ainda’ é uma palavra chave seja de pesar, seja de esperança. (LOUREIRO, 2001, p. 25)

Considerando que nada está totalmente organizado, e afirmamos que nunca estará, Sena, por meio da coleta deste léxico, apanhou e organizou uma cosmovisão por intermédio da linguagem, das histórias, de vestígios, de momentos que não se repetem na experiência da convivência. E essa cosmovisão organizada por Sena passou a ser parte de seu processo de criação. Vamos ao segundo microcampo: a culinária.

Quadro 6 - Microcampo semântico Culinária.

MICROCAMPO: CULINÁRIA	
LEXIA	SIGNIFICADO
ÁGUA DE CIPÓ	O cipó de ambé, ao ser cortado, deixa pingar água durante 6 meses; a água pode ser bebida na boca ou aparada numa vasilha. Mas, se alguém beber “chibé” com a água do cipó, este seca imediatamente.
CHIBÉ	Pirão feito de água, sal e farinha de mandioca.
TUCUPI	Propriamente o elemento venenoso da mandioca, com o qual se faz o delicioso prato típico da Amazônia, o pato no tucupi.
TAPIOCA	Consiste no pó branco que sai da mandioca lavada e que se separa do tucupi por ser mais pesada que este e se acumular ao fundo do recipiente com a tapioca se faz o delicioso “beiju de tapioca”.
TACACÁ	Bebida feita da goma de tapioca, que se bebe na cuia.
CRUEIRA	Talos de mandioca, pedaços endurecidos, etc. “Sujeira” da massa quando peneirada.
MANICUERA	Espécie de mandioca menos braba, com a qual se faz a bebida chamada também de manicuera, tem como outra bebida chamada Maniçoba.
MACAXEIRA	Mandioca sem veneno.
TIBORNA	Bebida resultante da fermentação de beijus da raiz da mandioca braba.
TARUBÁ	Bebida também feita da mandioca braba, com processo de fabricação bastante complexo.
MANIÇOBA	Feita das folhas da mandioca.
PIRARUCU	É o maior peixe dos rios da Amazônia, espécie de bacalhau da água doce. (quase em extinção).
PUÇANGA	Bebida que embriaga. De dois dias em diante fica forte (alcoólica).

Este microcampo revela a arte de se fazer bebidas com algumas plantas da Amazônia. Uma raiz que é muito utilizada em vários pratos e bebidas é a Mandioca. A partir desta raiz, pode-se fazer tiborna, tarubá, maniçoba, chibé, manicuera, tapioca, crueira, tacacá e tucupi. Todos oriundos da raiz ou das folhas. É uma convivência com o que a Natureza fornece. É um variado léxico que envolve uma raiz da Amazônia. O escritor Nicodemos de posse deste léxico inseriu em sua narrativa, dando vida a personagens amazônicos que usufruem deste uso e desta sabedoria sobre alimentação⁹. Na apresentação da narrativa, temos uma fala de Sena que afirma ter escrito sobre uma parte da humanidade ameaçada de extinção para que o mundo conhecesse, ou seja, o sujeito caboclo. E para que esse sujeito fosse constituído de forma plena, inserido em uma Amazônia palpável e crível aos olhos dos próprios sujeitos, o uso do léxico e suas possíveis temáticas foram essenciais na construção desses personagens. Para exemplificar, apresentamos alguns trechos da narrativa em que este léxico, registrado em sua caderneta de anotações, foi utilizado.

- a- Citamos o uso da tiborna, a bebida resultante da fermentação de beijus da raiz da mandioca braba. Na narrativa, Sena coloca a tiborna como um elemento que substituiu um outro costume, o uso do cachimbo na beira do rio, foi uma mudança cultural. Abaixo, o trecho do romance em que aparece o uso da tiborna:

Numa perda lenta e gradual da memória, porém, de geração a geração, pequenos detalhes do costume, aparentemente insignificantes, iam se modificando. Por exemplo: o avô de Silvestre Bagata foi o último a fumar o cachimbo na beira do rio; o filho, quando chegou a usa vez, trocou o cachimbo pela tiborna, bebida extraída da mandioca, altamente alcoólica, que, em vez de pacificar-lhe a alma, provocava vômitos e alucinações (SENA, 2002, p. 32)

No romance, a tiborna é apresentada como algo ruim para os costumes, pois provoca consequências negativas não só ao corpo, mas também à alma.

- b- No encontro dos caboclos com a cultura do português Estefano, ocorreu uma mudança drástica na alimentação, antigamente gerada somente da natureza. O personagem português levou os temperos e instrumentos da cidade para que o trabalho realizado com a mandioca fosse mais rápido. Não só com a mandioca, mas com todos os recursos naturais. Vejamos o trecho na narrativa em que o narrador descreve essa ação utilizando

⁹ Pontuamos neste trecho que esta cultura culinária está ligada também ao indígena amazonense como pontuou Mário Ypiranga Monteiro: “A sua sabedoria não é divinatória, mas aspira ser transcendental, se bem que àquela filiada; é mais prática e mais experimental. Uma longa existência em contato diuturno com a selva proporcionou-lhe a vantagem de conhecer e de utilizar as espécies vegetais em seu próprio benefício e no da sinúsia. Por isso mesmo não é ele um mero improvisador circunstancial de receitas médicas ou um autor de prognósticos.” (1998, p. 357)

o léxico recolhido e faz uma denúncia deste encontro/choque entre a cultura cabocla e a cultura da cidade:

- Vocês todos estão me devendo, e não devem pouco: mas o problema é que, trabalhando com os antigos instrumentos que vocês têm, a produção de farinha nunca vai ser grande coisa; por isso eu trouxe um rodete manual pra ralar a mandioca no lugar do ralo de lata, e um forno pra torrar a farinha: com eles vocês produzirão mais, e mais rápido. O que acham? – Mas, seu Estefano, vamos ficar mais endividados com essas coisas – ponderou Sabá. – Não se preocupem com isso, eu suporto o gasto; mas imponho só uma condição: tudo o que vocês produzirem de farinha, tudo o que trouxerem da mata, como a castanha-do-pará, o jutaí-cica, o breu, a madeira, e outras coisas, me venderão; concordam? Como discordar? O negócio parecia-lhes mais do que razoável. Devessem quanto devessem ao forasteiro, bastaria trabalhar e entregar-lhe o fruto do trabalho, recebendo em troca as coisas da cidade, às quais haviam rapidamente se acostumados, como o açúcar, o as, os anzóis, o pano para roupas, o café, o tabaco e a cachaça; pois já lhes repugnava o sabor natural das frutas, e sem o sal tudo parecia insosso, e já repudiavam os antigos anzóis de osso, e já não plantavam o algodão para as suas roupas, nem teciam nem fiavam, e o chá da casca de árvores cheirosas como a preciosa perdera o sabor, e nem amis um pé de tabaco plantavam, e nem já a tiborna, a manicuera, a maniçoba ou o tarubá eles davam-se ao trabalho de fazer (SENA, 2002, p. 104)

Percebemos que vários saberes construídos com a natureza foram substituídos pelo uso de outros instrumentos que produziam com mais rapidez em prol de uma maior quantidade, em consequência o lucro oriundo de um trabalho totalmente escravo. A alimentação laboral é substituída por uma menos trabalhosa por intermédio de uma manipulação realizada pelo personagem Estefano, mas que produzirá rapidez e mais lucro. Sena traz para a Literatura uma realidade amazônica que ocasionou uma perda irreparável aos moradores da floresta. Há uma descrição da lenta e gradual transformação da alimentação cabocla, de um trabalho entre a natureza e o morador da floresta, para uma colonização forçada por meio da troca, uma ação proposta por Estefano, em que vão se perdendo as práticas de saberes de um povo, de uma comunidade. No trecho citado anteriormente, há a denúncia deste processo na relação entre Estefano e o escravizado.

Agora partiremos ao Microcampo dos adjetivos.

Quadro 7 - Microcampo dos Adjetivos.

MICROCAMPO: ADJETIVOS REFERENTES A PESSOAS E OBJETOS	
LEXIA	SIGNIFICADO
TEI-TEI	Cheio, repleto, abarrotado.
ESCOVADO	Desconfiado, cabreiro.
A-UFA	À toa, sem fazer nada, desocupado.

Este campo específico, adjetivos, retrata de maneira peculiar o léxico do caboclo paraense. São três lexias novas que aparecem na coleta de Sena. Lexias que foram classificadas aqui como adjetivos, pois, segundo a significação apresentada pelo escritor, está qualificando algo ou alguém. Podemos afirmar que <tei-tei>, <escovado> e <a-ufa> ainda não foram catalogadas em vocabulários ou dicionários com o sentido coletado por Sena. Nesse manuscrito, temos então três lexias utilizadas por moradores paraenses na década de 1990, totalmente primárias, pois, até então, não haviam sido catalogadas oficialmente em manuais da Língua Portuguesa com este sentido. E vale salientar que também não estão catalogadas no Glossário de Nicodemos Sena, presente no Romance *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*. Só as encontraremos nos manuscritos.

A lexia <escovado> é apresentada como alguém desconfiado, cabreiro. Nos dicionários pesquisados, encontramos os seguintes sentidos:

1. Escovado

Base lexical	Definição do Dicionário Aulete (online) ¹⁰
Escovado	<p>1. Que se escovou, que foi limpo ou penteado com escova (casaco <u>escovado</u>).</p> <p>2. Bras. Pop. Diz-se de indivíduo bem-arrumado: <i>Vinha sempre todo <u>escovado</u>.</i></p> <p>3. Bras. Pop. Diz-se de quem é astucioso, manhoso, ladino; ESPERTO</p> <p>[F.: Part. de <i>escovar</i>.]</p>

Base lexical	Definição do Dicionário Online de Português. ¹¹
Escovado	<p>Adjetivo</p> <p>Que foi limpo com escova: trazia a roupa bem escovada.</p> <p>[Popular] Ardiloso; astuto; sabido.</p> <p>Sinônimos de Escovado</p> <p>Escovado é sinônimo de: esperto, ladino, fino, astuto, sagaz, sabido, sarado.</p>

Nota linguística: a lexia <escovado> anotada por Nicodemos Sena não se aproxima do sentido encontrado no Dicionário Aulete, <astucioso, esperto>. E também não contempla o significado dado pelo Dicionário Online Português <ardiloso, astuto, sabido>. Está

¹⁰ Disponível em <<http://www.aulete.com.br/escovado>> Acesso em 25.01.2018

¹¹ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/teitei/> Acesso em 25.01.2018

categorizado como uma lexia popular brasileira nos dois materiais consultados. Pelo sentido registrado por Sena <desconfiado, cabreiro>, apresenta-se como uma característica do caboclo amazônico ao passar por uma experiência nova, sente-se desconfiado, não confortável com aquela situação, daí a desconfiança. Como não consta catalogada com este sentido, essa lexia pode ser considerada um neologismo semântico.

2. TEI-TEI

Base lexical	Definição do Dicionário Aulete (online) ¹²
Tei-tei	teitei ¹ s. m. (Bras.) o mesmo que <i>gaturamo</i> . teitei ² s, m. (Bras.) briga, desordem, pancadaria: Lúcio... observa a cicatriz... E aguentei o rojão. Foi um <i>teitei</i> como ninguém não imagina. (J. Américo de Almeida, Bagaceira, p. 44, ed. 1937.)

Base lexical	Definição do Dicionário Online de Português. ¹³
Tei-tei	Substantivo masculino: Adversidade, embaraço. Briga, desordem, pancadaria. Etimologia (origem da palavra <i>teitei</i>). Tupi. Substantivo masculino. Variação de <i>gaturamo</i> . Etimologia (origem da palavra <i>teitei</i>). Do tupi <i>teité</i> .

Nota linguística: a lexia <tei-tei> grafada com hífen não foi encontrada nos dicionários utilizados. Mas foi identificada com a grafia <teitei>, sem hífen. Segundo a coleta de Sena, a lexia significa algo <cheio, repleto, abarrotado>; mas no Dicionário Aulete e Online de Português não há indicação para este sentido. Nos dois dicionários, há um registro que se relaciona ao sentido de *gaturamo*, um pássaro que imita outros pássaros. Um sentido bem diferente dado por Sena em sua caderneta. O outro sentido apontado é de <briga, desordem, pancadaria>, sentidos também que destoam do que foi coletado pelo escritor. A diferença de conteúdo em relação aos dicionários é o acréscimo da etimologia da lexia apresentada pelo Online Português, uma origem indígena, do tupi *teité*. Dessa forma, consideramos a lexia <tei-tei> um neologismo semântico: novo, por ter sido grafado de forma diferente do que consta nos dicionários utilizados; e semântico por ter um novo sentido não encontrado nos dicionários estudados.

3. A-UFA

Base lexical	Definição do Dicionário criativo (online) ¹⁴
--------------	---

¹² Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/escovado>> Acesso em 25.01.2018

¹³ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/teitei/> Acesso em 25.01.2018

¹⁴ Disponível em: <<https://dicionariocriativo.com.br/expressoes/rico/riqueza/3856-a-ufa>> Acesso em: 25/01/2018.

A-ufa	À ufa Demasiado, muitíssimo, além do normal.
-------	---

Nota linguística: a lexia <a-ufa> registrada por Sena na caderneta denota alguém <à toa, sem fazer nada, desocupado>. Já, no único registro formal encontrado registra-se a lexia com acento grave <à-ufa> e com o sentido de <demasiado, muitíssimo, além do normal>, muito diferente do apreendido por Sena. Temos novamente uma lexia considerada um neologismo formal pela diferença da escrita e semântico por apresentar um outro sentido diferente do registrado no Dicionário Criativo.

Essas lexias podem indicar a riqueza de um léxico ainda não estudado pelos pesquisadores e pela ciência. São registros de um escritor pesquisador que tinha o intuito de coletar material léxico para a escrita de um grande romance ambientado na Amazônia. Daí a necessidade de se estudar este material ainda inédito. Sendo o nosso objetivo analisar o léxico amazônico como indícios de um processo de criação literária, constatamos além do valor cultural que cada lexia desta carrega, o valor linguístico para possíveis futuros estudos.

Passemos agora para o campo dos objetos utilizados.

Quadro 8 - Microcampo dos Objetos.

MICROCAMPO: OBJETOS	
LEXIA	SIGNIFICADO
PANEIRO	Cesto feito de cipó-de-ambé.
CAROTE	Vasilhame (cantil) de água.
RODETES	Cilindro dentado, é ligado por uma correia ou corda a uma grande roda de madeira, a qual é girada manualmente por dois caboclos, num processo bastante cansativo.
TIPITI	Um recipiente fino e comprido – cerca 1,5 metros de comprimento por 0,15centímetros de diâmetro, aberto apenas em uma das pontas – confeccionado com talas muito finas de buritizeiro.

Este último microcampo apresenta o artesanato, um sistema de elaboração material que servirá no dia a dia. Todas as lexias recolhidas por Sena nos mostram a convivência entre o caboclo e a natureza, uma cultura artesanal, estrutural, móvel, capaz de se adaptar ao ambiente para usufruir de suas possíveis oportunidades.

Verificou-se que o léxico recolhido abrange espécies de plantas, objetos utilizados e bebidas produzidas por eles. Essa coleta de dados demonstra o perfeccionismo do escritor em buscar elementos linguísticos que possam caracterizar a cultura, as histórias de seus personagens.

Realizando uma análise deste léxico-cultural, acreditamos que Sena não possuía o conhecimento sobre essa linguagem, daí a necessidade de se apoderar dela em sua fonte primária, ou seja, na fala dos moradores, no uso que eles realizam quando conversam entre si. São saberes cosmológicos que constituem uma cultura, uma comunidade, uma linguagem. E é por meio dessa linguagem, desse léxico, que Sena se insere no mundo amazônico, o léxico é a porta de entrada para uma escrita sobre uma Amazônia fugindo do imaginário construído pelos viajantes que por aqui passaram ou pensaram estar. Simone de Souza Lima comenta sobre a questão amazônica, sua pluralidade, suas subjetividades que, muitas vezes, ficou à margem dos escritos oficiais.

Acreditamos que poucos lugares são tão reveladores dos sentidos suscitados pela deformante imagem babélica quanto a Amazônia, ou mais apropriadamente a Pan-Amazônia, região compreendida por oito países... [...] Cada um deles imerso (ou submerso) em processos históricos e culturais específicos. Amazônias – assim mesmo, no plural, lugares mobilidades e movências dos corpos que carregam em sua materialidade e seu psiquismo suas memórias ancestrais. Nesse sentido, a Pan-Amazônia (ou Amazônia Internacional) tem sido o palimpsesto, manuscrito sob o qual se inscrevem e se embaralham as subjetividades que são as gentes amazônicas, lugar de onde testemunham as narrativas históricas e/ou ficcionais. (LIMA, 2014, p. 37)

A imagem da Amazônia como um palimpsesto, um manuscrito, construído por Simone de Souza Lima, é perfeita para a pesquisa desta tese. Somos sabedores das várias histórias construídas, inventadas, imaginadas, sobre a Amazônia. E no início, tínhamos histórias contadas pelas letras etnocêntricas, como disse Lima em seu livro *Amazônia – Babel*. E depois de muito que já se ouviu, temos a oportunidade de estudar um material que retrata uma cosmovisão cabocla. Sena consegue, por meio desta coleta, transformar as informações em conhecimento e este em criação literária. É um fazer processual que envolve o seu processo de criação, o seu passo a passo como leitor, crítico e escritor em busca de uma narrativa que fale sobre a Amazônia. A linguagem construída por Sena consegue elevar as várias subjetividades contidas na narrativa e extrapola o local, o seu mundo; mas a partir do seu mundo, mostra a Amazônia dos caboclos, dos ribeirinhos, dos mitos, dos causos, mas de uma forma peculiar, em um sistema que faz uma comunidade refletir a estrutura de seu mundo. Masolo reflete sobre esta ideia:

Apesar de parecer bastante óbvio que a língua de uma comunidade reflita a estrutura do seu mundo, isto é, como ela entende, define e procede à taxonomia das ideias sobre si própria, as suas relações, as suas hierarquias e o seu ecossistema, com os seus valores e perigos, só recentemente, com a procura da libertação dos povos e das culturas colonizadoras do domínio estrangeiro, é que esta realidade recebeu destaque. (MASOLO, 2010, p. 330)

Percebemos então que além da vontade de se querer fazer uma Literatura diferente dos colonizadores, há questões políticas, de interesses pessoais relacionados a poderes e exclusões justificadas pela ideia de cor, religião, gênero, ou seja, diferenças. Sena se afasta dessa escrita na medida que conversa, escuta, anota, constrói uma experiência colateral com o Outro. E a partir desta experiência, desta coleta, consegue processar uma escrita flexível, carregada de uma cosmovisão ímpar, uma visão de mundo que foi por muito tempo deixada de lado, à margem das escrituras literárias. Simone de Souza Lima constatou essa Amazônia construída pelo olhar da diferença e que num diálogo imaginado, perpassou por Loureiro:

Como bem salientaram os pesquisadores Neide Gondim, Ana Pizarro e João Carlos de Carvalho Gondim, a Amazônia foi fabricada ou construída discursivamente à semelhança das construções ou fabricações dos lugares exóticos, por colonizadores etnocêntricos incapazes de levar em consideração os saberes tradicionais de suas populações. [...] Nessa perspectiva, como ideia pré-concebida, a Amazônia é 'fabricada' sem o concurso de suas populações nativas, taxadas monstruosamente como alteridade exótica e perigosa. (LIMA, 2014, p. 45-46)

[...] percebida por quem a contempla como uma grandeza pura: é enorme, é terra-dos-sem-fim. Sua concepção está associada geralmente a outros qualificativos: rica, incompreensível, bela, misteriosa, inferno, paraíso. Algo que, embora próximo, está distante, como um outro mundo. Locus do devaneio, cujas medidas físicas desaparecem e cujos contornos se tornam sfumatos, graças a um livre pacto entre imaginário e a realidade. (LOUREIRO, 2001, p. 103)

Essa cosmovisão (natureza colossal) figura como a grande marca da literatura de ficção sobre a Amazônia. (LIMA, 2014, p. 78)

Sena ao escrever *A espera do nunca mais*, focaliza não mais a Amazônia fabricada pelos colonizadores, mas a Amazônia dos moradores, com problemas identitários, que possuem relações amorosas e de poder diante do novo, são saberes tradicionais que se misturam às estruturas das relações pessoais e sociais. A obra de Nicodemos não deixa de lado o aspecto histórico, mas faz uma teia em que todos os elementos se equilibram para mostrar uma Amazônia mais profunda e em transformação, como qualquer outro lugar do mundo.

Escrever sobre a Amazônia sempre foi o desejo de Sena, mas não seria uma escrita simples e fácil. O escritor detectou uma necessidade de ir in loco para reviver a Amazônia de sua infância. Ao resgatar essas lembranças, essas experiências, Sena reconstrói sua visão sobre

sua terra natal, sobre seu povo, sobre suas origens. Percebeu que reviver aquele espaço em sua convivência mais primitiva, proporcionou enxergar uma Amazônia real, poética e criativa. Enxergou além das florestas e dos rios, além da destruição e do desenvolvimento. Conseguiu visualizar a criatividade, as suas histórias, as suas construções míticas.

Segundo Marilene Correa da Silva Freitas e Celso Augusto Torres do Nascimento,

Ora, sabemos que os povos tradicionais da Amazônia são exímios conhecedores da floresta, de seu sistema de reposição e de seu reflorestamento mais do que qualquer outro povo ou técnicos. Trata-se de um ethos, pois para além da necessidade de sobrevivência está o aspecto da sociabilidade que entrelaça razão e emoção, numa relação de pertença e conservação do ambiente natural. (FREITAS; NASCIMENTO; p. 71)

E esse Ethos, um sistema complexo, está nos manuscritos de Sena por intermédio dos campos lexicais: flora, culinária e objetos construídos pelos denominados caboclos. A flora abarca a relação entre floresta e o homem com suas plantas medicinais e frutíferas; a culinária também congrega o sujeito morador deste espaço com os recursos que podem retirar da floresta; os rios são caminhos, vias, estradas de água por onde se esvai a cultura. Ao mesmo tempo que é fonte de imaginação, também agrega o caminho por onde o personagem Estefano carrega a farinha, a castanha do Pará e outros. E todas essas relações fazem parte do ethos amazônico.

Essa complexidade de sistemas - floresta, rios e caboclo - é estruturada pela linguagem, pelo léxico, e este vai classificar tudo em subsistemas que seguem uma ordem particular e variada, e que carregam as práticas culturais de todos os saberes construídos naquele espaço-tempo. E esses vários sistemas são retratados de forma denunciativa na narrativa de Sena, pois o léxico retrata uma transformação manipuladora e escravizadora das práticas culturais com a chegada do homem e da modernidade.

CAP. III O ESBOÇO DE UM ROMANCE: RESUMOS, TEMÁTICAS, TÍTULOS E O GÊNERO – ALGUMAS PISTAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.

3.1 O início do projeto literário

Com grande pulso dramático, numa linguagem fluida e líquida, como as águas do Amazonas, o autor utiliza-se, estilisticamente, da lentidão advinda da própria geografia do lugar; seus personagens aparecem, desaparecem e se reencontram sem pressa, mostrando suas faces e casos, como se tudo e todos estivessem dentro de um grande labirinto de selvas ou navegando dentro de seus rios, na certeza de que, num dia qualquer de um lugar qualquer, voltarão a se rever. É sobre o outro, sobre a possibilidade de um futuro sonhado, enfim, sobre nossas humanidades, que o autor se debruça em seu belíssimo livro, onde a palavra é o veio principal. (CARDOSO, Tanussi)

Difícilmente identifica-se o processo de escrita inicial de um romance na obra publicada, mas é possível identificá-lo nos manuscritos, nas respostas de uma entrevista, em cartas trocadas, em uma caderneta de anotações. Vimos no capítulo 2 o início da pesquisa de Sena para escrever o romance. Identificamos que o léxico foi o gerador inicial de um projeto literário para escrever sobre/na Amazônia, em que o sujeito amazônico e sua cultura fosse a prioridade. Agora, partiremos para o esboço do romance. Sena escreveu em sua caderneta de anotações um possível esboço/resumo das três partes do romance. E a partir de agora, analisaremos esse material com a ajuda da crítica genética e da teoria dos campos que possibilitará estabelecer um percurso nos manuscritos de Sena. Iniciamos com as reflexões de Almuth Grésillon.

Um campo de pesquisa que está se constituindo, uma conceitualização que está nascendo são sempre marcados por 'metáforas vivas'. O discurso da crítica genética se encontra, de fato, atravessado por numerosas metáforas e, mais precisamente, por duas séries metafóricas, uma de tipo organicista, a outra de tipo construtivista. (GRÉSILLON, 2002, p. 150)

Segundo Grésillon, das duas séries metafóricas que atravessam a Crítica Genética, a organicista é a que lida com a criação, a gênese, o nascimento do texto. Essa série metafórica gerou vocábulos relacionados à gestação, parto, geração, concepção, embrião, aborto. Grésillon continua:

Não será por puro acaso que uma voz de mulher, a de Hélène Cixous, falando de seu próprio trabalho de escrita, se identifica plenamente com esta série metafórica:
 /.../ ninguém sabe quem nascerá desse ventre possuído, quem ganhará, quem sobreviverá.
 /.../ Quero a noite pré-natal e anônima. Quero (a chegada) ver chegar.
 Arrebatam-me os atos de nascimento, potência e impotência misturadas.
 (GRÉSILLON, 2002, p. 150)

A segunda série metafórica posiciona-se contra a criação divina, contra a inspiração. Centra-se na elaboração, no cálculo, num passo a passo projetado. Segundo Grésillon,

A reviravolta mais nítida nessa evolução é o texto de Edgar Allan Poe intitulado ‘The Philosophy of composition’, traduzido, prefaciado e publicado por Baudelaire com o significativo título de ‘A gênese de um poema’. Baudelaire conclui sua introdução dizendo: ‘Agora, vejamos, o bastidor, o ateliê, o laboratório, o mecanismo interior’, e os termos sublinhados (por nós) situam bem esta outra tradição, a que se ligam igualmente oficina, fábrica, indústria, máquina. Trata-se de sublinhar o saber-fazer, a arte combinatória, o jogo com a regra e sua transgressão deliberada, o domínio, a planificação como garantia. (GRÉSILLON, 2007, p. 22)

Pode-se inferir que a Crítica Genética, segundo Grésillon, possui duas metáforas antagônicas que buscam interpretações para os manuscritos de acordo com as ideias de seus geneticistas. Temos de um lado a busca da inspiração poética, o poeta aguardando sua musa inspiradora, o dom dado pelos deuses; e do outro lado o labor, o processo, a composição, a fabricação.

Ainda sobre a segunda metáfora, outra afirmação:

Meu intento é demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição, e que a obra caminhou passo a passo, para sua solução, com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático. (POE, 1961, p. 986)

Almuth Grésillon escolhe a bifurcação das duas metáforas. Ela acredita que a Crítica Genética está atravessada por ambas as séries metafóricas:

Está aí o novo desafio teórico: a escrita como lugar de pulsão e de cálculo. [...] A metáfora que no discurso da crítica genética mais exatamente dá conta dessa simultaneidade do desejo que se espalha aos quatro ventos, e do cálculo que prevê, programa e sabe onde deixar o jogo, é a do caminho e seu campo semântico imediato: circulação, percurso, via, marcha, trajetos, traçados, pistas, cruzamentos, caminhadas, deslocamentos. À via real, à marcha inexorável para o desenlace, à teleologia da linha reta opõem-se metáforas que indicam caminhos mais sinuosos: bifurcações – o que faz irresistivelmente pensar na pena que bifurca – ramificações, extravios, (abrir) caminhos, desvios, atalhos, retornos, becos sem saída, acidentes, partidas em falso, (seguir) caminho errado. (GRÉSILLON, 2002, p. 153)

Assim, a escolha por Almuth Grésillon para este caminhar nos manuscritos de Sena se deu por considerar que há bifurcações, que há insight, mas que também há cálculo, há um

planejamento por parte do escritor. Uma prova disso é a caderneta de anotações analisada em parte até aqui. São anotações objetivas, de início, sobre a cultura amazônica: plantas, animais, objetos. E numa segunda parte, uma descrição do passo a passo de como seria a narrativa, uma descrição dividida em três partes em que o escritor escreve a ideia central com decisões sobre os personagens e a temática. Durante a viagem realizada por Sena pelo rio Maró, o escritor se viu em uma comunhão observadora com a Amazônia. Soube coletar o material para a escrita do romance, mas também apreendeu a poeticidade das palavras, dos sentimentos, do Ethos amazônico. Daí a mistura da objetividade e da subjetividade na escrita de Sena. Não é uma escrita apenas jornalística, de cunho científico em que o conhecimento prevalecerá; mas, perpassa pela cultura, pela língua, pelo sujeito, assim, transcende a informação e o conhecimento.

Nos fólhos seguintes há o planejamento das partes do romance. Nessas partes, Sena apresenta apenas dois personagens, ainda sem nome, mas com informações importantes sobre seu trajeto na ficção. Além desses personagens, também sinaliza algumas pistas sobre o conflito que provoca a mudança de consciência no personagem da 1ª parte; e insere outro espaço no romance ainda não citado nos manuscritos: a cidade. O primeiro capítulo da 2ª parte do romance é intitulado *Peixe fora d'água* e há a descrição do primeiro contato com o espaço “cidade”, como aconteceu no primeiro capítulo da primeira parte em que houve a descrição do espaço “Floresta”. Abaixo, a descrição do espaço ‘cidade’.

Choveu pesado a noite toda, encharcando tudo até os ossos. O sol, pela manhã, fez o seu trabalho: lambeu as poças das ruas esburacadas da cidade; entrou pelas casas e casebres, enxugando os panos dos varais, sugando o líquido do corpo das pessoas. Em meio à evaporação de estufa, eletrizava o ar parado. As pessoas, como bolhas que se espocam, andavam pelas ruas cabisbaixas. Ninguém ousava parar nas esquinas para conversar; proibiram-se reuniões e ajuntamento. Embora o povo seguisse na sua vidinha modorrenta, alheio aos acontecimentos, pairava no ar a atmosfera sombria que se segue às grandes catástrofes. Apesar da claridade escaldante, a cidade estava envolvida por um véu de luto. Dois dias atrás, um sábado de aleluia, a cidade acordara com inúmeros judas malhados pelos postes de luz, nas paredes dos estabelecimentos comerciais, nas repartições públicas, nos bancos... Não teria nada de mais se todos os judas não fossem um boneco do general-presidente da República. O troco veio logo no dia seguinte: a polícia invadiu o campus universitário com gás lacrimogênio, bombas e armas pesadas, matando um estudante (SENA, 2002, p. 289)

Neste trecho, Sena utiliza palavras e fatos negativos relacionados à cidade e ao momento em que se passava, período da Ditadura: [choveu pesado, o Sol lambeu as poças, ruas esburacadas da cidade, (o Sol) sugando o líquido do corpo das pessoas, as pessoas andavam cabisbaixas, ninguém ousava, proibiram-se, vidinha modorrenta, atmosfera sombria, grandes catástrofes, claridade escaldante, véu de luto, o troco, bombas e armas pesadas, morte de um

estudante], ideias e expressões que compõem a descrição da cidade de Belém naquele específico momento.

Observa-se que esta descrição é muito diferente da realizada sobre a floresta no primeiro capítulo. Expomos abaixo para que o leitor possa visualizar a construção de espaços realizada por Sena:

Amanhecia e a luz fosca da aurora esbatia-se nas altas copas das árvores, encontrando a oposição da ramaria espessa, deixando o chão da mata ainda envolto por densa penumbra. Gedeão procurava manter-se na trilha, dobra aqui, endireita ali, verga a cabeça acolá para evitar galhos, espinheiros e cipós, com o auxílio do foco da lanterna. Diana e Mica, na completa escuridão, seguiam-lhe os passos. Só o Rompe-mato, que não precisava de luz nem caminhos para se orientar, não se atrapalhava no emaranhado de folhas mortas, cipós e raízes retorcidos. A floresta àquela hora abria os olhos e espreguiçava-se. Por toda parte havia uma orquestra invisível: o melodioso trinado dos pássaros anunciando a manhã harmonizava-se perfeitamente com o último coaxar monótono dos sapos que se despediam de mais uma noite de árduo trabalho. Os guaribas haviam cessado a sua cantoria, mas as araras e os papagaios, no cimo das árvores, acordavam tudo com o seu alarido; porém, todos esses sons e ruídos acabavam diluindo-se num ritmo tão suave e harmônico que era quase o silêncio. Uma aragem úmida e fresca trazia ao olfato o cheiro forte de húmus em combustão, de troncos e folhagem apodrecendo no solo, como restos mortais decompondo-se após feroz batalha. Pois caules e ramos travavam uma luta desesperada. Uma variedade vegetal assombrosa, com milhares de indivíduos a confundirem-se e engalfinharem-se mutuamente, numa raiva eviterna e surda, em que só os mais fortes conquistavam um lugar ao sol. A selva, bárbara e grandiosa, imersa em profundo mistério, a tudo dominava. Nela os animais, entre os quais o homem, não passavam de simples transeuntes amesquinados no flanco do enigma, obrigados por uma incompreensível fatalidade a entregarem os seus destinos àquele despotismo. Gedeão, sem uma palavra, deixava-se ir aonde as pernas o levavam, sentindo-se como que flutuar entre milhares de vidas, sob o crivo de mil olhos que o espreitavam de todos os lados, como se caminhasse no útero quente e úmido, recoberto por vicejante cabeleira, de uma linda mulher. (SENA, 2002, p. 26)

A descrição da floresta enaltece o espaço e seus elementos. São construções edificadoras: [a floresta abria os olhos, orquestra invisível - o melodioso trinado dos pássaros anunciando a manhã harmonizava-se perfeitamente com o último coaxar monótono dos sapos que se despediam de mais uma noite de árduo trabalho, sons e ruídos acabavam diluindo-se num ritmo tão suave e harmônico que era quase o silêncio, o homem não passava de simples transeuntes, Gedeão caminhava como se estivesse num útero quente e úmido, recoberto por vicejante cabeleira, de uma linda mulher]; a descrição chega a construir uma imagem exagerada da floresta em detrimento do sujeito.

Podemos inferir que as descrições dos dois espaços têm como objetivo nos mostrar o momento histórico em que o Estado do Pará estava passando, mas em espaços diferentes, a cidade e o interior da floresta. Os dois espaços apresentam realidades diferentes, situações

históricas específicas: na cidade, acontecia o período ditatorial, como o próprio trecho confirma: “Não teria nada de mais se todos os judas não fossem um boneco do general-presidente da República. O troco veio logo no dia seguinte: a polícia invadiu o campus universitário com gás lacrimogênio, bombas e armas pesadas, matando um estudante”; e na floresta, ainda reinava a calmaria, o isolamento, a presença do estrangeiro ainda provocaria a mudança.

Além dos espaços, teremos o léxico que constituirá o contexto das três partes da narrativa.

3.2 Caderno de anotações II – Um esboço de Projeto - Uma espera longa demais

Figura 30–Fólio 27 da caderneta de anotações.

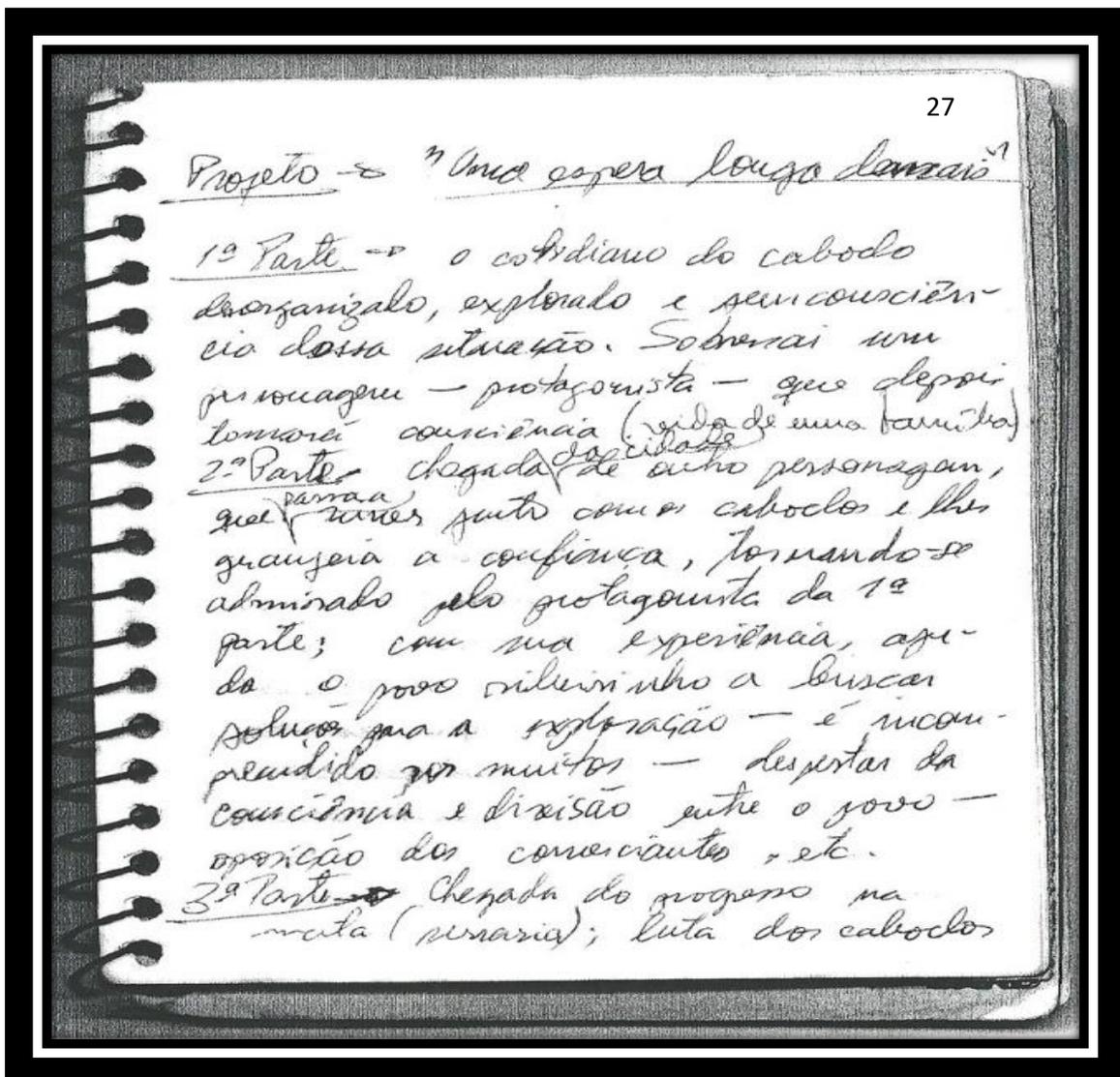


Figura 31. Transcrição do fôlio 27 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

1. <u>Projeto</u> → “ <u>Uma espera longa demais</u> ”
2. <u>1ª Parte</u> → cotidiano do caboclo desorganizado, explorado e sem consciência dessa
3. situação. Sobressai um personagem – protagonista – que depois tomará consciência
4. (vida de uma família)
5. <u>2ª Parte</u> – chegada <da cidade> de outro personagem, que <passa a> viver junto com
6. os caboclos e lhes granjeia a confiança, tornando-se admirado pelo protagonista da
7. 1ª parte; com sua experiência, ajuda o povo ribeirinho a buscar soluções para a
8. exploração – é incompreendido por muitos – despertar da consciência e divisão entre
9. o povo – oposição dos comerciantes, etc.
10. <u>3ª Parte</u> → Chegada do progresso na mata (serraria); luta dos caboclos

Figura 32–Fólio 28 da caderneta de Nicodemos Sena.

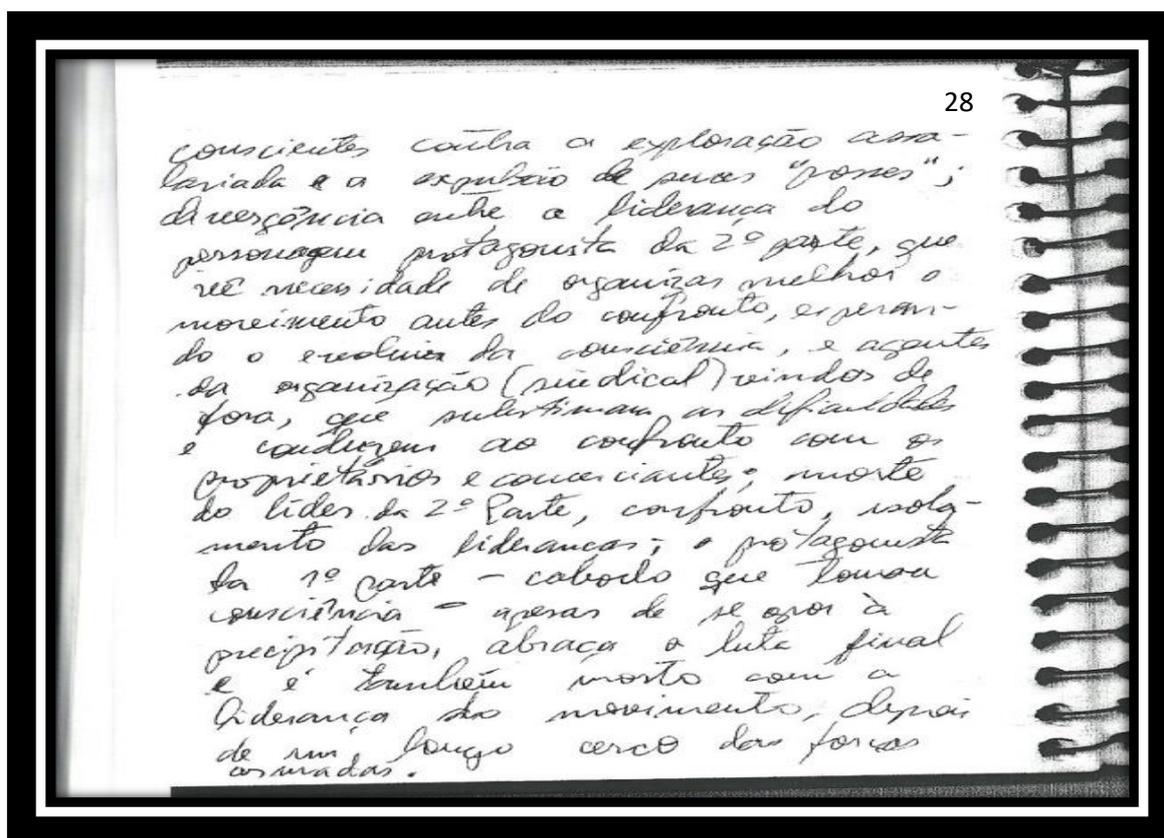


Figura 33 - Transcrição do fôlio 28 de Nicodemos Sena.

1. conscientes contra a exploração assalariada e a expulsão de suas “posses”; divergência
2. entre a liderança do personagem protagonista da 2ª parte, que vê necessidade de
3. organizar melhor o movimento antes do confronto, esperando o evoluir da consciência,
4. e agentes da organização (sindical) vindos de fora, que subestimam as dificuldades e
5. conduzem ao confronto com os proprietários e comerciantes; morte do líder da 2ª
6. Parte, confronto, isolamento das lideranças; protagonista da 1ª Parte – caboclo que
7. tomou consciência - apesar de se opor à precipitação, abraça a luta final e é também
8. morto com a liderança do movimento, depois de um longo cerco das forças armadas.

Os dois fôlios que iniciam o planejamento do escritor apresentam uma resenha do que constará em cada parte da obra. E denomina-se *Projeto* → *Uma espera longa demais*. Só lembrando que houve mudanças no título para a obra final, ficando *A espera do nunca mais – uma saga amazônica*.

Ao longo de todo o primeiro fôlio, há uma recorrência léxico-semântica: caboclo, exploração/explorado, consciência/tomada de consciência. Todo esse campo lexical constrói um campo semântico no qual, visivelmente, o autor aponta para uma coletividade que espera por um “herói”, um sujeito que desvela a realidade vivida por esse grupo de moradores da Amazônia. Presumimos nesta construção um posicionamento ideológico adotado pelo escritor. De que modo esse posicionamento se constituiu como matéria narrada? Considera-se que este posicionamento ideológico seja um reflexo dos ideais de Nicodemos Sena, um sujeito nascido na Amazônia, mas que por motivos pessoais, foi morar no Sudeste do Brasil. Em suas entrevistas concedidas a vários escritores e críticos, percebemos as angústias, questionamentos de identidade, formação, pertencimento, um nortista que não morava mais na Amazônia, mas sentia necessidade de conhecer e escrever sobre ela.

Questionava-se sobre ser um amazônida, com 19 anos não entendia a problemática que ocorria em sua terra natal; sabia da realidade, pois viveu lá, mas não conseguia entender; Sena pontuou bastante sobre as relações injustas ocorridas na época em que morava no interior do Pará. Com 19 anos começou a ler sobre sua terra na biblioteca Mário de Andrade, por meio do curso de Jornalismo na PUC. A partir dessas leituras começou a conhecer as várias Amazônias: a de Nunes Pereira com *Moronguetá*, a de Márcio Souza com *Expressão Amazonense*. Todas as angústias sobre a Amazônia foram postas no romance numa tentativa de escrever o livro da Amazônia. Afirmou que não podia falar apenas da vida urbana, ou somente do homem que morava lá no oco da Selva. Ferreira de Castro já havia feito isso com *A Selva*, Dalcídio Jurandir

com *Marajó*, e *Grão Pará*. Sena afirmou querer escrever um livro mais complexo e que abarcasse os dois espaços, o urbano e o interior. Além de ter optado por um momento histórico de transição, a transformação da Amazônia extrativista para uma com grande investimento financeiro, na época da Ditadura militar.

Apresentamos as informações acima para afirmar que na narrativa de Sena há elementos reais de fatos que nortearam a vida do escritor. Momentos de angústias desenvolvidos em um romance extenso com o intuito de apresentar as problemáticas amazônicas no maior grau possível de abrangência. Identificamos os questionamentos do homem Nicodemos Sena em seu romance. E por meio do léxico analisaremos os campos semânticos presentes no plano de trabalho do romance. A temática sobre os problemas enfrentados na Amazônia aparece em todas as partes da narrativa.

- Ham... – fez Silvestre Bagata, ficando novamente em silêncio, muito admirado de terem apanhado aquele bicho no mato e aprisionado ali. Depois de algum tempo, comentou: - Se no mato daqui tivesse esse bicho, a onça-preta corrida dele. O forasteiro sorriu, mas se calou. Não tinha pressa, o seu negócio requeria paciência. Na solidão daquelas paragens, a vida tinha outro ritmo. Deixaria o matuto à vontade, responderia todas as perguntas, satisfaria os seus caprichos, conquistaria a sua confiança. E, no momento oportuno, desfecharia o seu golpe (SENA, 2002, p. 41)

O caboclo velho ficou desconcertado, pareceu-lhe que assistia razão ao estranho, mas – que diacho! – não lhe batia à cachola outra forma de valorar as suas coisas. Quanto valia a dura faina da roça, durante o ano inteiro, ano após ano, labutando na broca, na difícil derruba, na coivara, no plantio, na exasperante capina, na colheita e no serviço cansativo da casa-de-farinha? Quanto valia procurar os castanhais no fundo da mata e expor a cabeça aos ouriços que a todo instante despencam das castanheiras? E a penosa caminhada do castanhal para o porto, sob o peso de enormes panacas cheios de castanha-do-pará, quanto valia? O matuto sinceramente não sabia (SENA, 2002, p. 49)

- Não se preocupe com a dívida, seu Bagata; homens de palavra como o senhor e o seu filho merecem toda confiança; mesmo devendo, têm crédito comigo. E, passando mão das coisas assim que ia falando: - Que tal mais dez garrafas de cachaça, seu Silvestre? Fique também com um terçado. E dona Veva, não quer duas panelas? Pros cabelos da mocinha – o forasteiro não tirava o olho de Primitiva – eu trouxe um espelho e um lindo pente; podem ficar com tudo isso, que eu anoto na minha cadernetinha. Daqui a três luas eu volto e aí o senhor me paga com mais produtos. O que acha? (SENA, 2002, p. 54)

Assim foi que o forasteiro, levando o batelão carregado de valiosos produtos, zarpou do porto dos Bagata no mesmo dia. Após muitos dias, chegou à cidade feliz da vida, certo de que descobrira nos Bagata uma mina perene, de lucros inesgotáveis, pois, só para se ter uma ideia, vendeu por quatrocentos e trinta mil cruzeiros os produtos que trocara com bugigangas que não lhe custaram três mil! (SENA, 2002, p. 54)

A relação de injustiças é concretizada nesses trechos acima, momento de manipulação realizado pelo personagem Estefano com Bagata. Estefano faz Bagata acreditar que o trabalho

realizado pelos caboclos será muito bem pago. Mas percebemos que o interesse do estrangeiro é outro, ganhar mais e pagar menos. Ocorre a hegemonia do querer de um grupo – o do estrangeiro – em relação ao outro – o do caboclo¹⁵ – considerado mais fraco e inferior. Analisando numa perspectiva social, visualizamos a ideologia do grupo detentor do poder (Estefano) impondo uma consciência falsa sobre o valor de troca de serviços, o trabalho do caboclo por objetos que não valem o ofício realizado. Esta ideologia inicia-se por uma manipulação com a palavra, com a conquista de quem quer dominar. No trecho apresentado, o personagem Estefano finge não se importar com o aumento da dívida “- Não se preocupe com a dívida, seu Bagata; homens de palavra como o senhor e o seu filho merecem toda confiança; mesmo devendo, têm crédito comigo”. Há uma falsa construção de confiança entre os personagens, colocando o caboclo em um lugar social bastante inferior. Segundo Fábio Fonseca de Castro,

O lugar social ocupado pelo caboclo na escala de tipos humanos e sociais amazônicos é determinado pela longa tradição segregatória que o envolve. Ainda que possua uma participação ativa no modo de produção regional, o caboclo – aqui visto, ainda, como uma categoria social difusa – estaria no final da escala social dessa região, sendo superado, até mesmo, muitas vezes, por grupos humanos recentemente imigrados, atraídos pelos grandes projetos desenvolvimentistas impostos à região a partir do final da década de 1960 ou pela oferta muitas vezes imaginária de trabalho e renda em garimpos ou empreendimentos agrícolas. (CASTRO, 2013, p. 434)

Para uma visualização mais produtiva sobre o léxico utilizado por Sena na construção da narrativa, utilizaremos a teoria dos campos:

Quadro 9 - Léxico do caboclo de Nicodemos Sena e da exploração contidos na caderneta.

Léxico	Léxico da exploração
1. desorganizado	1. exploração
2. explorado	2. despertar da consciência
3. sem consciência dessa situação	3. chegada do progresso

¹⁵ Neste trecho, o termo ‘caboclo’ apresenta uma peculiaridade comum na Amazônia construída por pessoas de fora. Débora Magalhães também pontuou sobre: “Na região amazônica, o termo caboclo é também empregado como categoria relacional. Nessa utilização, o termo identifica uma categoria de pessoas que se encontra numa posição social inferior em relação àquela com que o locutor ou a locutora se identifica. Os parâmetros utilizados nessa classificação coloquial incluem as qualidades rurais, descendência indígena e “não civilizada” (ou seja, analfabeta e rústica), que contrastam com as qualidades urbana, branca e civilizada. Como categoria relacional, não há um grupo fixo identificado como caboclos. O termo pode ser aplicado a qualquer grupo social ou pessoa considerada mais rural, indígena ou rústica em relação ao locutor ou à locutora.”. Salientamos que esta visão construída de modo relacional se constrói de forma pejorativa e aumenta o sentido negativo ao termo utilizado.

4. protagonista	4. luta dos caboclos conscientes contra a exploração assalariada
5. depois tomará consciência	5. expulsão de suas posses
	6. divergência
	7. organização
	8. movimento
	9. confronto
	10. agentes de organização (sindical)
	11. morte
	12. lideranças
	13. luta final
	14. liderança do movimento.

O léxico utilizado por Sena estrutura a narrativa numa perspectiva social, denunciando as injustiças cometidas por um grupo detentor do poder que quer subalternizar os caboclos. Os quatorze termos sobre a temática exploração denotam a ideia do Socialismo de Karl Marx, construir uma mentalidade de luta contra os que manipulam e subjugam o outro. Segundo Bobbio “Em Marx, Ideologia denotava ideias e teorias que são socialmente determinadas pelas relações de dominação entre as classes e que determinam tais relações, dando-lhes uma falsa consciência.” (BOBBIO, p. 585) A ideologia utilizada por Sena e desenvolvida na narrativa estaria alinhada a de Marx? Vamos refletir:

No intrincado e múltiplo uso do termo, pode-se delinear, entretanto, duas tendências gerais ou dois tipos gerais de significado que Norberto Bobbio se propôs a chamar de "significado fraco" e de "significado forte" da Ideologia. No seu significado fraco, Ideologia designa o genus, ou a species diversamente definida, dos sistemas de crenças políticas: um conjunto de idéias e de valores respeitantes à ordem pública e tendo como função orientar os comportamentos políticos coletivos. O significado forte tem origem no conceito de Ideologia de Marx, entendido como falsa consciência das relações de domínio entre as classes, e se diferencia claramente do primeiro porque mantém, no próprio centro, diversamente modificada, corrigida ou alterada pelos vários autores, a noção da falsidade: a Ideologia é uma crença falsa. No significado fraco, Ideologia é um conceito neutro, que prescinde do caráter eventual e mistificante das crenças políticas. No significado forte, Ideologia é um conceito negativo que denota precisamente o caráter mistificante de falsa consciência de uma crença política. (BOBBIO, p. 585)

Sena não trabalha com o sentido fraco, pois não há neutralidade em suas ideias ou ações desenvolvidas pelos personagens, há escolhas e consequências de grupos que lutam por sobrevivência ou/e por mais lucro. O conceito forte que se constitui no desenvolvido por Marx

está mais pertinente, pois identificamos do lado do estrangeiro uma ideologia que se diz verdadeira por estar no poder, por deter os meios de manipulação com os mais fracos. Mas vemos também uma outra ideologia mais social nas ações do personagem Eduardo, o elemento que proporcionará a transformação da consciência dos caboclos.

2ª Parte – chegada < da cidade > de outro personagem, que < passa a > viver junto com os caboclos e lhes granjeia a confiança, tornando-se admirado pelo protagonista da 1ª parte; com sua experiência, ajuda o povo ribeirinho a buscar soluções para a exploração – é incompreendido por muitos – despertar da consciência e divisão entre o povo – oposição dos comerciantes, etc. (trecho do fôlio 27 Figura 30 e 31)

Nesse trecho, identificamos a mudança ocorrida com a inserção do personagem Eduardo, um representante das lutas sociais, fugido da cidade de Belém para o interior por causa dos militares, que provocará transformações na vida do grupo subjulgado referente à exploração. Podemos sugerir que essa transformação provocada pelo personagem Eduardo seja, numa visão marxista, uma tomada de consciência de classes para libertar o sujeito interiorano paraense de seus possíveis alcoses. E é nesta transformação que vemos os vestígios da vida de Nicodemos Sena inseridos na narrativa. Aquela ansiedade de justiça em relação ao seu povo, à sua origem.

O romance inicia-se com a descrição de Gedeão, um apadrinhado por Estefano. Gedeão possui uma lembrança de seus pais que gostaria de não ser verdade. Após a apresentação de Gedeão, há um retorno ao passado para contar a história de Mica, uma criança que é cuidada por Gedeão e Diana, uma índia pela qual o caboclo se apaixona. O romance retorna ao passado para contar a origem desses quatro personagens: Gedeão, Estefano, Diana e Mica. No decorrer dessa lembrança, aparecem outros personagens cujas histórias também serão apresentadas.

Na caderneta, Sena separa o planejamento da criação em três partes. Não houve nos manuscritos uma nomeação para cada parte, apenas os designativos: 1ª parte, 2ª parte e 3ª parte. Essa escolha também permaneceu na obra final, sem um título para cada uma das partes.

No primeiro fôlio deste esboço, Nicodemos apresenta o personagem caboclo: “O cotidiano do caboclo desorganizado, explorado e sem consciência dessa situação. Sobressai um personagem – protagonista – que depois tomará consciência (vida de uma família)”. Sena acredita que personagens podem agir como agentes modificadores de uma realidade dada. Esse é o lugar de Eduardo na narrativa, pois quando surge é para mostrar aos caboclos alguns elementos da máquina da exploração. O léxico ‘tomada de consciência’ traz, como dito anteriormente, a concretização de uma transformação gerada pelo personagem Eduardo. Este funciona estruturalmente como um agente modificador da realidade opressora por qual estavam

passando os caboclos. Vejamos o léxico que constitui o personagem Eduardo no manuscrito de Sena. Pontua-se que a segunda parte é destinada exclusivamente à construção semântica e seu papel na narrativa.

Quadro 10 - Léxico do personagem ‘Eduardo’ contido na caderneta de Nicodemos Sena.

Léxico que constitui o personagem Eduardo.
1. Passará a viver junto com os caboclos.
2. Granjeia a confiança.
3. Torna-se admirado.
4. Possui experiência.
5. Ajuda o povo ribeirinho a buscar soluções para a exploração.
6. Promove o despertar da consciência.

Por meio deste léxico, analisamos o papel disseminador do personagem Eduardo na trama de Nicodemos Sena. Ele será o sujeito que mostrará a injustiça cometida pelo grupo do estrangeiro Estefano. E traz consigo todo um contexto de luta, movimento e organização de enfrentamento.

As palavras do estranho refletiram como um facho de luz sobre a mente obtusa de Gedeão, que até aí dormitara submersa em densa escuridão. Sim, o que Eduardo dizia fazia sentido, reparou Gedeão. Era só pensar no caso de Estefano. Dadá contara-lhe que, antes dele chegar ao Maró, todos viviam tranquilos, trabalhando só o suficiente para viverem, preocupando-se apenas com a roça, a caça e a pesca, no que eram muito felizes. Depois que o padrinho chegou, foram no início induzidos e por fim obrigados a trabalharem mais que o necessário, sem que esse sacrifício lhes trouxesse algum proveito, ao contrário, os homens, escravizados pela cachaça, ficaram mal alimentados e adoeceram facilmente, e as crianças e as mulheres tornaram-se vítimas de seus achaques; e tudo isso para quê? Para que Estefano ganhasse muito dinheiro na cidade vendendo o fruto do trabalho dos tapuios! [...] A arma dos pobres deve ser a sua consciência, o desejo de ser livre! (SENA, 2002, p. 232-233)

Neste trecho, visualizamos o ideal concretizado no romance em relação ao personagem Eduardo como irradiador da consciência em Gedeão. Sena seguiu o planejamento da caderneta. Após um aprofundamento do campo semântico lexical, continuaremos com as rasuras realizadas pelo escritor nos fôlios apresentados.

Há uma caracterização do personagem caboclo muito superficial. Estruturalmente, o conteúdo apresenta poucas inserções após a primeira escrita. Nicodemos Sena tem como característica inserir explicações entre parênteses, como ocorreu nesta parte. Vejamos o trecho:

[...]

personagem – protagonista – que depois
tomará consciência (**vida de uma família**).

2ª Parte – chegada <da cidade> de outro personagem,
que <passa a> viver junto com os caboclos e lhes
[...]

Supõe-se que o acréscimo (vida de uma família) significa a ação de releitura do escritor.
Segundo Philippe Willemart,

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retoma-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico (WILLEMART, 1993, p. 67)

Nessa releitura, Sena não é mais o escritor, é um crítico que analisa racionalmente o texto, realizando ações de acréscimos, retiradas e trocas de palavras. Nas palavras de Willemart, “A cada releitura, rasura ou acréscimo, o escritor, com todos seus componentes, põe-se como ator no texto e descansa nele de novo” (WILLEMART, 1993, p. 68).

A rasura pode significar uma ação crítica em que o escritor supõe a melhoria do texto. Pode também ser uma anotação para não perder o fio da meada. E as inserções “da cidade” e “passa a viver” indicam a importância que há em dizer que o personagem é da cidade, oposto ao personagem do interior. Há uma necessidade em indicar esses espaços: interior e cidade. O espaço “cidade” constrói um personagem realista, um estudante que luta por seus direitos, que possui virtudes e defeitos, um personagem realista. E o espaço do interior traz o personagem romântico, cheio de ideais, de morrer por um amor, de desejar a moça da cidade, de pensar sempre nos outros e no bem que possa fazer. Estruturalmente, esses dois espaços trazidos para a ficção transformam-se em elementos internos para a construção dos personagens. O interior traz a carga semântica da vida simples, da calma, dos problemas serem resolvidos conversando ou obedecendo ao mais velho da comunidade, de uma vida mais tranquila. E essas características refletem na construção do personagem Gedeão. E Eduardo, o personagem cidadão, estudante, revolucionário, articulista, planeja suas ações, um representante da cidade de Belém em plena ditadura militar.

E a expressão “passa a viver” indica que o personagem encontrou alguma dificuldade em conviver com os moradores parecendo ter tido a aprovação dos mesmos para tal convivência. Esses acréscimos indicam que o escritor realizou uma leitura posterior à primeira

escrita e sente a necessidade de inserir algumas informações que não constavam na primeira. Característica de um escritor que relê o material.

No romance, a 1ª parte começa na página 19 e vai até a 288. São 269 páginas divididas em 23 capítulos contando a vida do caboclo e seu cotidiano. E na narrativa, permanece a ideia inicial. O dia a dia deste sujeito é pormenorizado, seus problemas pessoais e de convivência com outros personagens são descritos. Mas como não se lembra dos pais, há uma rememoração por intermédio de outros personagens para que saiba de seu passado e de sua família.

A segunda parte descrita no manuscrito nos fala de outro personagem, também ainda sem nome. Um personagem da cidade que vai morar na localização do rio Maró, “granjeia” a confiança de alguns e torna-se admirado pelo protagonista da 1ª parte. Com o conhecimento adquirido na cidade, ajuda o povo ribeirinho a enfrentar a exploração. Como consequência, ocorre a divisão entre os caboclos e os comerciantes. No manuscrito, temos a construção bem nítida destes dois mundos representados por um caboclo (Gedeão) e por um rapaz da cidade (Eduardo).

A terceira parte descreve o confronto entre explorados e exploradores e os conflitos entre os próprios explorados. Nesta parte, o escritor insere o grupo sindical no confronto com os exploradores, mas com divergências entre este grupo e o protagonista da 2ª parte. Em um confronto entre proprietários e comerciantes, ocorre a morte do protagonista da 2ª parte. O caboclo, protagonista da 1ª parte, já consciente da realidade abraça a luta final, mas também é morto. Não há nenhum índice que mostre um final romântico ou salvador. E em nenhum momento, há a nominalização dos personagens, e nem a citação de um antagonista individual, mas apenas a exploração como vilã de todos.

Nos fólios seguintes, Sena escreveu observações que foram inseridas após a descrição das três partes. Deduz-se que ele escreveu a ideia central nos fólios anteriores e detalhou outras nestas observações. Há uma ação metonímica nos manuscritos, Sena primeiro escreve um resumo geral citando os dois personagens principais (ainda sem nome), e depois acrescenta por intermédio de OBSERVAÇÕES detalhes das três partes do romance.

Figura 34—Fólio 29. Observação feita por NS sobre a 1ª Parte. Neste fólio, o escritor volta à 1ª parte para acrescentar outros detalhes que não havia de início.

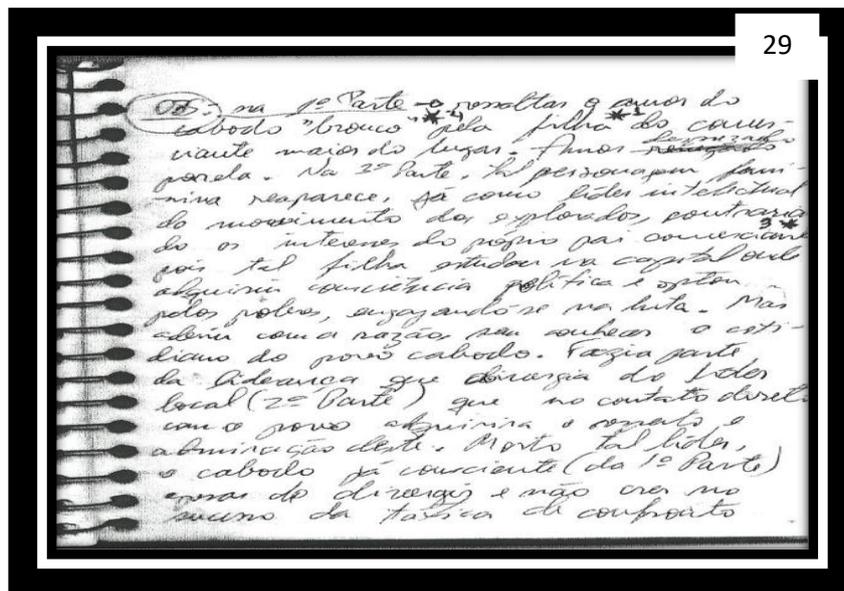


Figura 35 - Transcrição do fólio 29 de Nicodemus Sena.

10. <u>OBS: na 1ª Parte</u> → ressaltar o amor do caboclo "bronco" <*4> pela filha <*1> do
11. comerciante maior do lugar. Amor [renegado] <desprezado> por ela. Na 3ª Parte, tal
12. personagem feminina reaparece, já como líder intelectual do movimento dos explorados,
13. contrariando os interesses do próprio pai comerciante <3*> pois tal filha estudou na
14. capital onde adquiriu consciência política e optou pelos pobres, engajando-se na luta.
15. Mas aderiu com a razão, sem conhecer o cotidiano do povo caboclo. Fazia parte da
16. liderança que divergia do líder local (2ª Parte) que no contato direto com o povo
17. adquirira o respeito e admiração deste. Morto tal líder, o caboclo já consciente (da 1ª
18. Parte) apesar do divergir e não crer no sucesso da tática de confronto

Figura 36 -Fólio 30 da caderneta do escritor Nicodemos Sena.

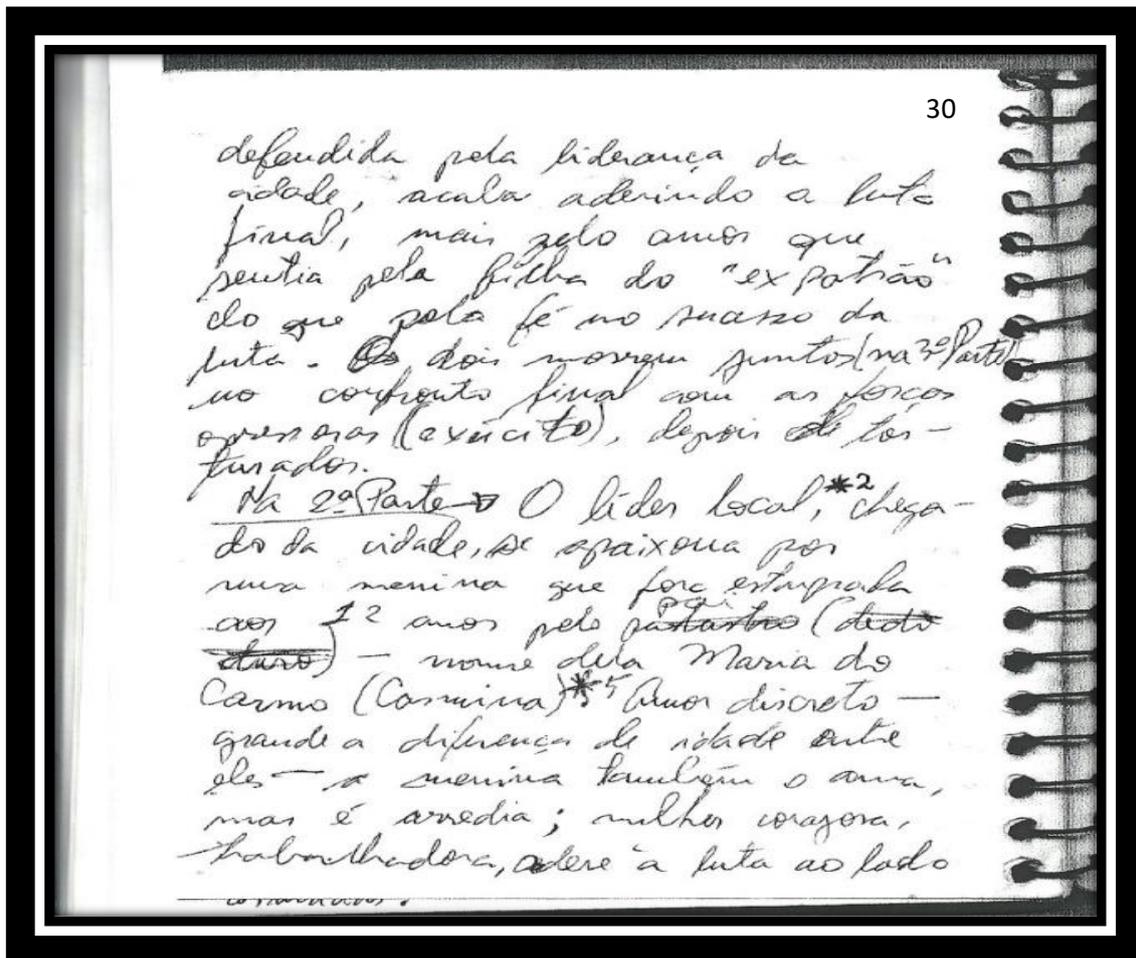


Figura 37 - Transcrição do fólio 30 do escritor Nicodemos Sena.

1. defendida pela liderança da cidade, acaba aderindo a luta final, mais pelo amor que
2. sentia pela filha do "ex patrão" do que pela fé no sucesso da luta. Os dois morrem
3. juntos (na 3ª Parte) no confronto final com as forças opressoras (exército), depois de
4. torturados.
5. Na 2ª Parte → O líder local <*2>, chegou da cidade, se apaixonou por uma menina que
6. fora estuprada aos 12 anos pelo [padrasto] <pai> ([dedo duro]) – nome dela Maria do
7. Carmo (Carmina) <*5>. Amor discreto – grande a diferença de idade entre eles – a menina
8. também o ama, mas é arredia; mulher corajosa, trabalhadora, adere à luta ao lado do líder

Figura 38—Fólio 31 da caderneta de Nicodemus Sena.

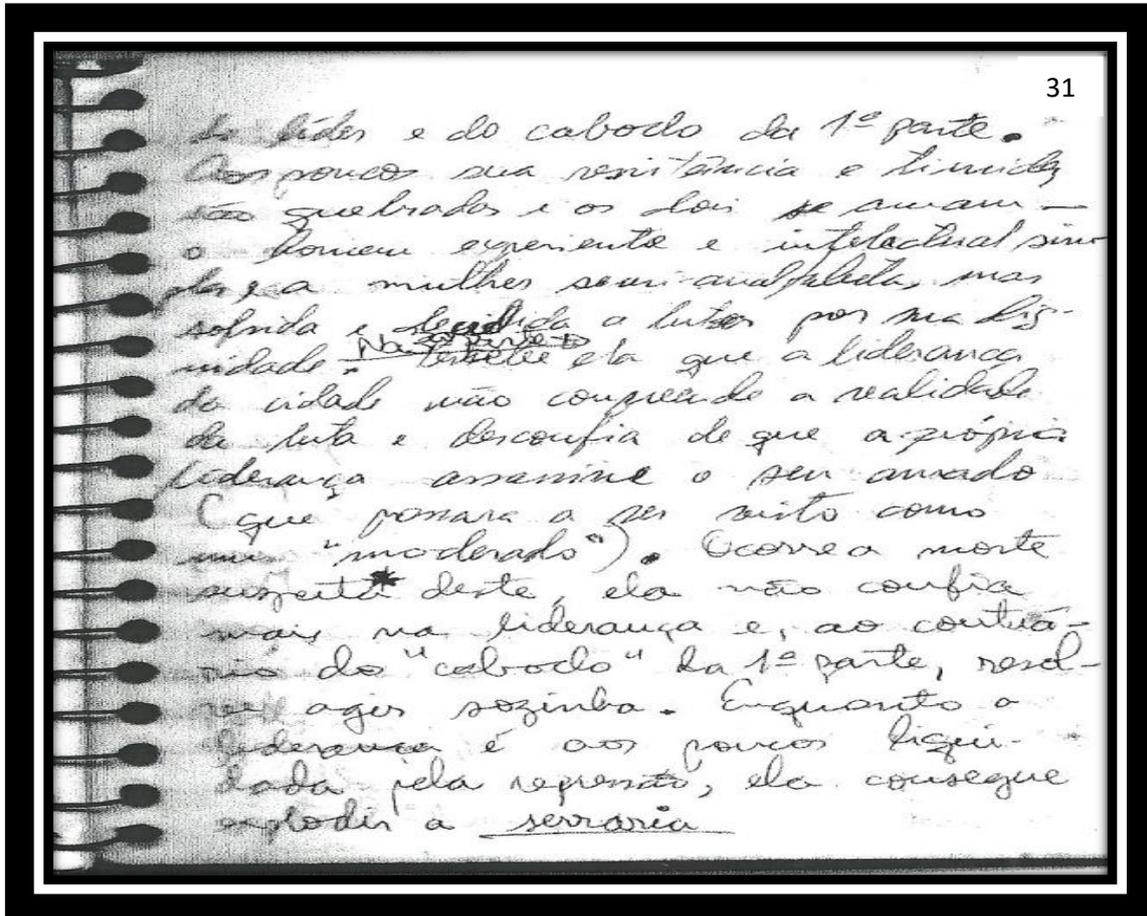


Figura 39 -Transcrição do fólio 31 de Nicodemus Sena.

1. do líder e do caboclo da 1ª Parte. Aos poucos sua resistência e timidez são quebradas e
2. os dois se amam – o homem experiente e intelectual simples e a mulher semi-analfabeta,
3. mas sofrida e decidida a lutar por sua dignidade. < Na 3ª parte > Percebe
4. ela que a liderança da cidade não compreende a realidade da luta e desconfia de que a
5. própria liderança assassine o seu amado (que passava a ser visto como um “moderado”).
6. Ocorre a morte suspeita <[*]> deste, ela não confia mais na liderança e, ao contrário do
7. “caboclo” da 1ª parte, resolve agir sozinha. Enquanto a liderança é aos poucos liquidada
8. pela repressão, ela consegue explodir a <u>serraria</u>

Figura 40 -Fólio 32 da caderneta de anotações do escritor Nicodemos Sena.

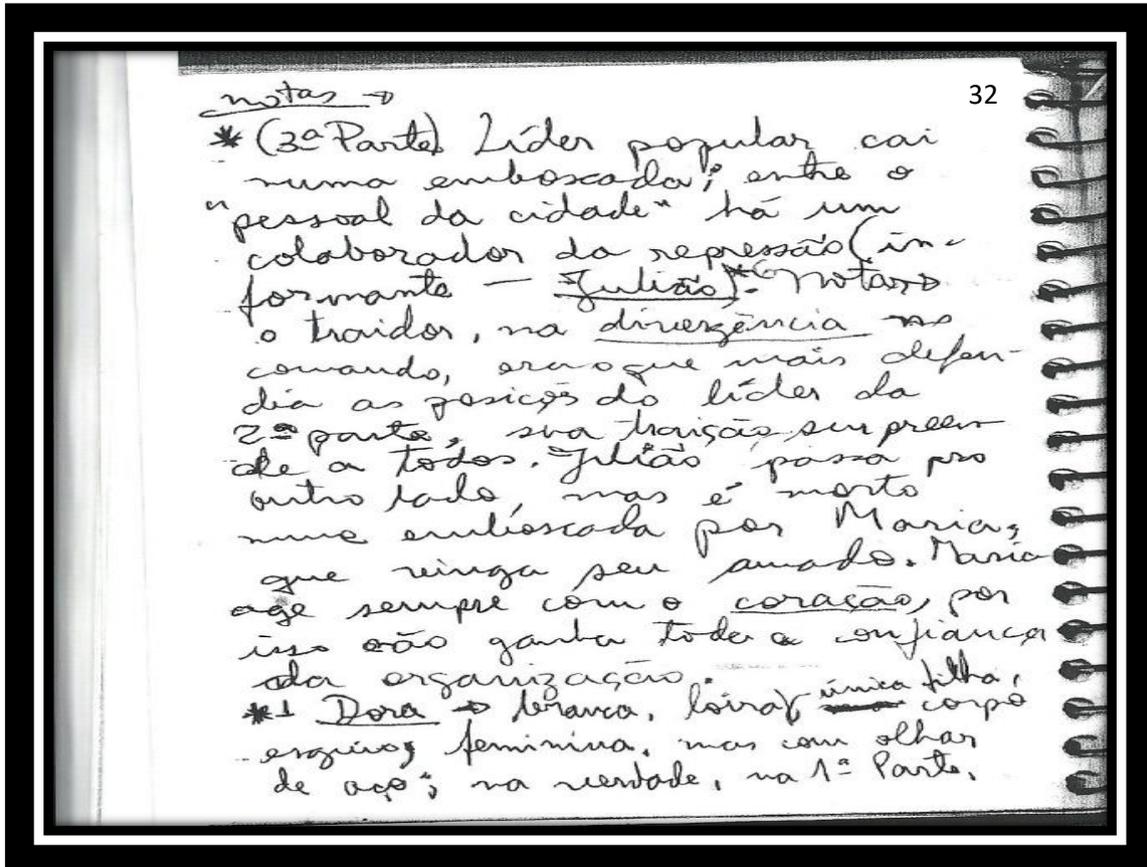


Figura 41 - Transcrição do fólio 32 de Nicodemos Sena.

1. <u>Notas</u> →
2. *(3ª Parte) Líder popular cai numa emboscada; entre o "pessoal da cidade" há um
3. colaborador da repressão (informante - Julião) <*6>. <u>Notas</u> → o traidor, na
4. <u>divergência</u> no comando, era o que mais defendia as posições do líder da 2ª parte, sua
5. <u>traição</u> surpreende a todos. Julião passa pro outro lado, mas é morto numa emboscada
6. por Maria; que vinga seu amado. Maria Age sempre com o <u>coração</u> , por isso não ganha
7. toda a confiança [n]/da organização.
8. <*1>Dora br anca, loira <única filha>, [<u>corpo esquivo</u>], feminina, mas com
9. <u>olhar de aço</u> ; na verdade, na 1ª Parte, já gosta do caboclo, mas finge o contrário,

Figura 42 -Fólio 33 do escritor Nicodemus Sena.

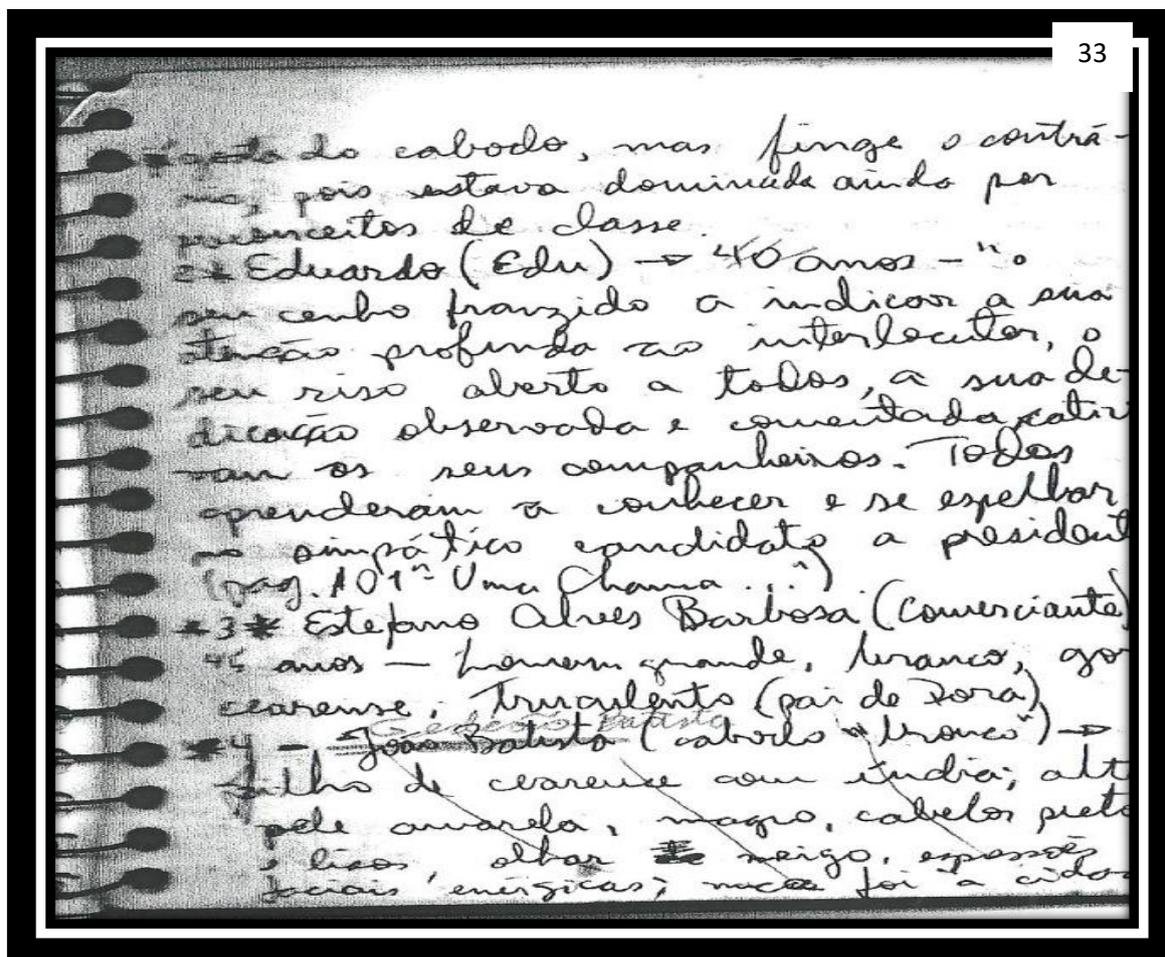


Figura 43 - Transcrição do fólio 33 de Nicodemus Sena.

1. já gosta do caboclo, mas finge o contrário, pois estava dominada ainda por preconceitos
2. de classe. 2* Eduardo (Edu) [40] anos – “o seu cenho franzido a indicar a sua atenção
3. profunda ao interlocutor, o seu riso aberto a todos, a sua dedicação observada e comentada
4. cativavam os seus companheiros. Todos aprenderam a conhecer e se espelhar no simpático
5. candidato a presidente” (pag. 101ª “Uma Chama...”) *3* Estefano Alves Barbosa
6. (comerciante) → 45 anos – homem grande, branco, gordo, cearense, truculento (pai de
7. Dora) *4 – [João Batista] < Gedeão Batista > (caboclo “bronco”) → filho de cearense
8. com índia; alto, pele amarela, magro, cabelos pretos e lisos, olhar [de] meigo, expressões
9. faciais enérgicas; nunca foi à cidade, aprendeu a ler pouquinho com a Bíblia que o pai

Figura 44—Fólio 34 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

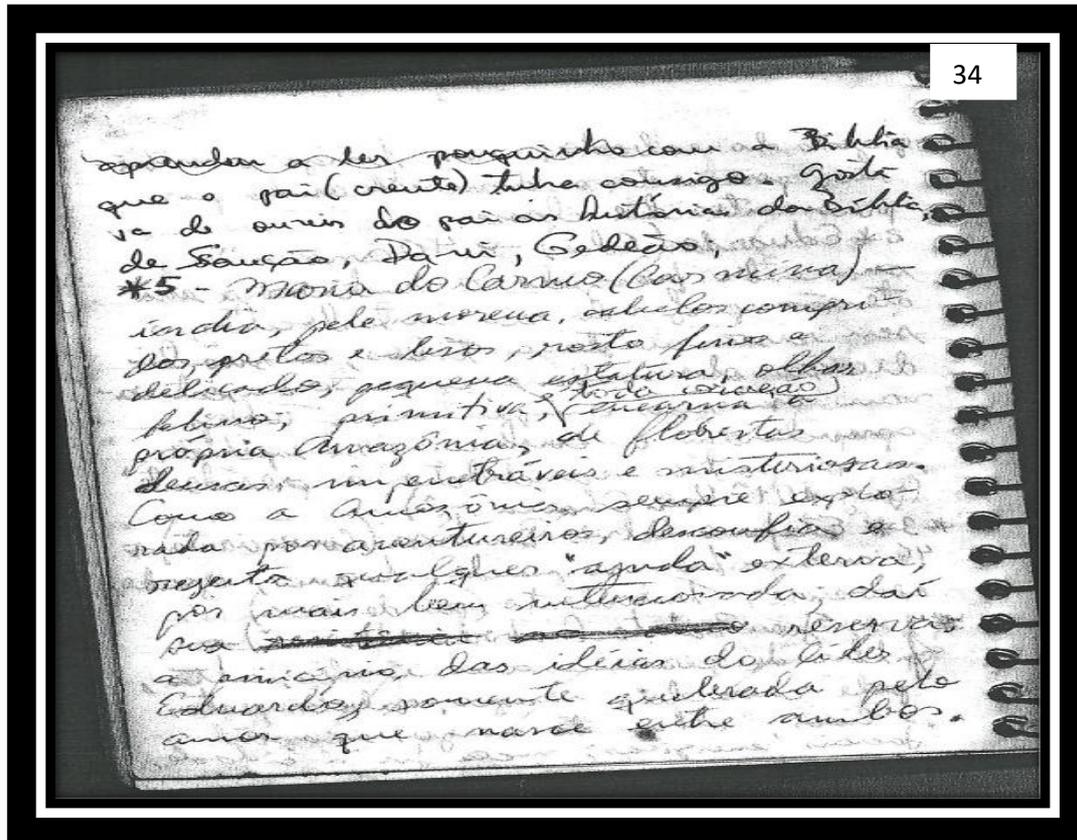


Figura 45 -Transcrição do fólio 34 da caderneta de anotações.

1. aprendeu a ler pouquinho com a Bíblia que o pai (crente) tinha consigo. Gostava de
2. ouvir do pai as histórias da Bíblia, de Sação, Davi, Gedeão;
3. *5 - Maria do Carmo (Carmina) –índia, pele morena, cabelos compridos, pretos e lisos,
4. rosto fino e delicado, pequena estatura, olhar felino; primitiva < é toda coração >
5. encarna a própria Amazônia, de florestas densas impenetráveis e misteriosas. Como a
6. Amazônia sempre explorada por aventureiros, desconfia e rejeita qualquer “ajuda” externa,
7. por mais bem intencionada; daí sua [resistência no amor] reserva, a princípio das idéias
8. do líder Eduardo, somente quebrada pelo amor que nasce entre ambos.

Figura 46—Fólio 35 da caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

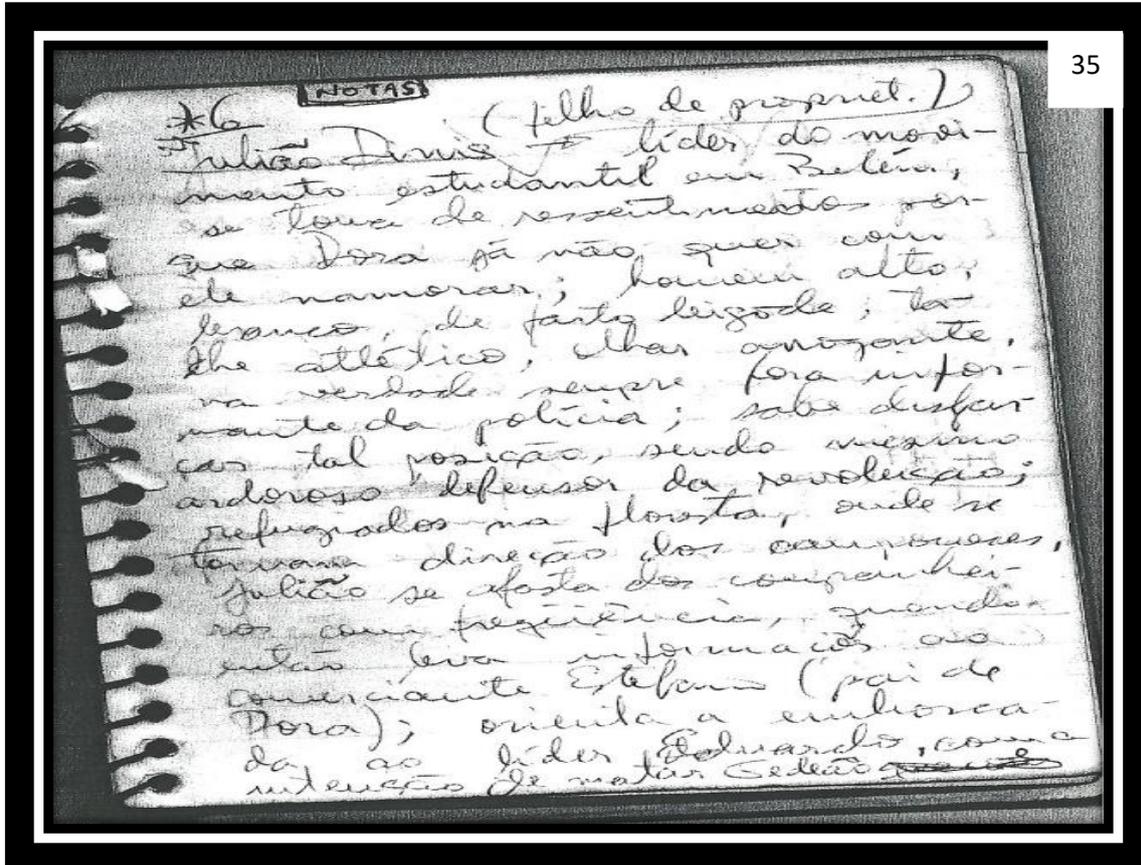


Figura 47 - Transcrição do fólio 35 de Nicodemos Sena.

1. [NOTAS]
2. <*6> Julião Dinis <filho de proprietário> ⇒ líder do movimento estudantil em Belém, se
3. toma de ressentimentos porque Dora já não quer com ele namorar; homem alto, branco, de
4. farto bigode, tal[c]/h\e atlético, olhar arrogante, na verdade, sempre fora informante da
5. polícia; sabe disfarçar tal posição, sendo mesmo ardoroso defensor da revolução; refugiados
6. na floresta, onde se tornam direção dos camponeses, Julião se afasta dos companheiros com
7. frequência, quando então leva informações ao comerciante Estefano (pai de Dora); orienta a
8. emboscada ao líder Eduardo, com a intenção de matar Gedeão [que com]<e> Eduardo

Figura 48—Fólio 36 da caderneta de anotações.

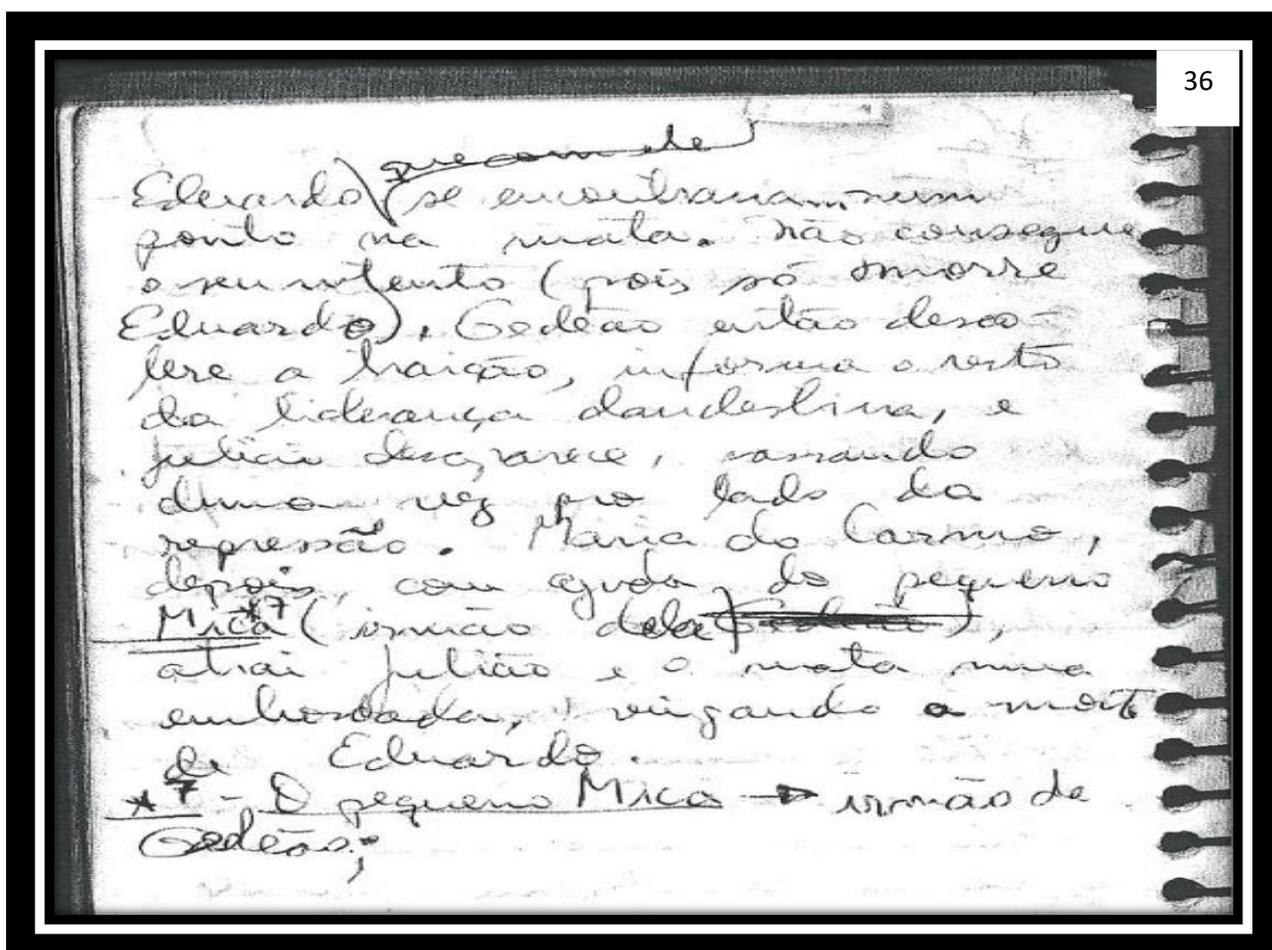


Figura 49 - Transcrição do fólio 36 da caderneta de anotações.

1. Eduardo <que com ele> se encontrariam num ponto na mata. Não consegue o seu intento
2. (pois só morre Eduardo). Gedeão então descobre a traição, informa o resto da liderança
3. clandestina, e Julião desaparece, passando dum vez pro lado da repressão. Maria do Carmo,
4. depois, com ajuda do pequeno Mica <*7 > (irmão de la [Gedeão]), atrai Julião e o mata
5. numa emboscada, vingando a morte de Eduardo.*7 O pequeno Mica irmão de Gedeão;

Para que tenhamos uma visão geral das observações realizadas por Sena, optamos por expor todos os fólios desta etapa juntos. Após a leitura dos fólios acima, identifica-se uma

estratégia composicional. Ao iniciar com ideias generalizadas no início dos fólhos, Sena partiu para o afunilamento até chegar aos personagens. Ele utiliza a estratégia do TODO para as PARTES no manuscrito, uma estratégia composicional metonímica.

Após a apresentação inicial, Nicodemos começa a detalhar os conflitos. Há a sigla “OBS” no início do fólho e as partes que se referem às observações. E dentro dessas observações há numerações e asteriscos indicando outras entradas mais à frente.

Figura 50 - Ilustrando as inserções do escritor nos manuscritos.

1. <i>OBS: na 1ª Parte → ressaltar o amor do caboclo “bronco”*4 pela filha*1 do comerciante</i>
2. <i>maior do lugar. Amor renegado por ela. Na 3ª Parte, tal personagem feminina reaparece,</i>
3. <i>já como líder intelectual do movimento dos explorados, contrariando os interesses do próprio</i>
4. <i>pai comerciante3* pois tal filha estudou na capital onde adquiriu consciência política e optou</i>
5. <i>pelos pobres, engajando-se na luta.</i>

Observa-se no excerto acima que há a sigla OBS e as indicações das partes. Dentro dessas indicações, o escritor inseriu índices numéricos que estão explicados mais à frente. É uma escrita do geral para o particular, do maior para o menor, uma ação de afunilamento das informações sobre a narrativa. Sempre um diálogo entre as partes, pois dentro de uma observação referente à 1ª parte, aparecem informações contidas nas outras partes. É um entrelaçamento que não pode ser escrito separadamente.

3.3 Operações linguísticas: marcas de criação

Os manuscritos deixam rastros da criação do escritor. A análise desses manuscritos requer uma observação bastante rigorosa, um levantamento dessas marcas de criação. Segundo a crítica genética, há os operadores gráficos que são as rasuras, os acréscimos nas margens, os riscos; e também as operações de modificações enunciativas que são os acréscimos, as supressões e as substituições.

O manuscrito apresenta um ir e vir de informações que é característico da criação humana, não é algo linear, não há uma sequência cronológica. Na escrita em rascunhos, a reescrita é normal e apresenta algumas operações linguísticas que denotam a série metafórica construtivista de Grésillon. Fabre (1986, p. 69) sistematizou as possíveis operações linguísticas em quatro tipos:

a) Adição, ou acréscimo: pode tratar-se do acréscimo de um elemento gráfico, acento, sinal de pontuação, grafema (...) mas também do acréscimo de uma palavra, de um sintagma, de uma ou de várias frases.

b) Supressão: supressão sem substituição do segmento suprimido. Ela pode ser aplicada sobre unidades diversas, acento, grafemas, sílabas, palavras sintagmáticas, uma ou diversas frases.

c) Substituição: supressão, seguida de substituição por um termo novo. Ela se aplica sobre um grafema, uma palavra, um sintagma, ou sobre conjuntos generalizados.

d) Deslocamento: permutação de elementos, que acaba por modificar sua ordem no processo de encadeamento.¹⁶

Com essas operações linguísticas, analisaremos os manuscritos transcritos numa perspectiva explicativa e semântica para as rasuras ocorridas e identificadas em nosso corpus de trabalho. Por meio da leitura detalhada e analisada, verificamos que Sena utilizou as quatro operações, com primazia do Acréscimo. Vamos à descrição das operações.

3.3.1 Operação de acréscimo

A operação de acréscimo abarca todas as inserções de Sena na caderneta de anotações. Identificamos duas finalidades nesses acréscimos, não só de inclusão, mas de explicação também. Utilizaremos essas finalidades como subcategorias das operações linguísticas.

3.3.1.1 Acréscimo para explicação.

Para uma possível verificação, indicaremos a numeração das figuras onde estão o fólio original e a transcrição. As ocorrências sempre estarão descritas de acordo com a transcrição realizada com a indicação das linhas. O acréscimo por explicação nos traz elementos que explicam determinadas palavras que estão acompanhadas de asterisco.

Figura 34. Fólio 29 Figura 35. Transcrição	Linha	Ocorrências
---	-------	-------------

¹⁶a) L'addition, ou ajout: Il peut s'agir de l'ajout d'un élément graphique, accent, signal de ponctuation, graphème (...) mais aussi de l'ajout d'un mot, d'un syntagme, d'une ou de plusieurs phrases. b) La suppression: biffure sans remplacement du segment biffé. Elle peut porter sur des unités diverses, accent, graphème, syllabe, mot syntagme, une ou plusieurs phrases. c) La substitution: suppression, suivie du remplacement par un terme nouveau. Elle porte sur un graphème, un mot, un syntagme, ou sur des ensembles plus étendus.

Transcrição com acréscimo.	Linha 1 e 2.	[...] ressaltar o amor do caboclo<*4> pela filha<*1> do comerciante [...]
Transcrição com acréscimo.	Linha 4.	[...] contrariando os interesses do próprio pai comerciante<*3> pois tal filha [...]

Figura 36. Fólio 30 Figura 37. Transcrição	Linha	Ocorrências
Transcrição com acréscimo.	Linha 4.	[...] O líder local<*2>, chegado da cidade [...]
Transcrição com acréscimo.	Linha 6.	[...] Maria do Carmo (Carmina) <*5>. Amor discreto [...]

Figura 40. Fólio 32 Figura 41. Transcrição	Linha	Ocorrências
Transcrição com acréscimo	Linha 3.	[...], colaborador da repressão (informante – Julião<*6>. Notas [...]

Figura 48. Fólio 36 Figura 49. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com acréscimo.	Linha 4.	[...], com a ajuda do pequeno Mica <*7> [...].

Os acréscimos realizados por Sena nesses exemplos são explicativos, pois são numerações sequenciais que estarão explicadas em outros fólios mais adiante. São notas explicativas sobre as características dos personagens. Cada acréscimo numérico está relacionado a personagens não nomeados e três nomeados. Há a indicação do papel de cada um: a filha*1, o líder local*2, o comerciante*3, o caboclo*4, Carmina*5, Julião*6 e Mica*7. Essa técnica de numeração fornece ao escritor um acompanhamento explicativo dos personagens, Sena criou primeiro a função de cada personagem, e depois os nomeou descrevendo os perfis. Essa numeração aparecerá mais adiante com a descrição dos perfis de cada personagem citado. Vale pontuar aqui a exclusão de um personagem presente na caderneta, pois o mesmo não aparece no romance. A personagem Maria do Carmo (Carmina) seria a índia apaixonada por Eduardo, o revolucionário da cidade. Mas por motivos de escolha, Sena transferiu todas as ações de Maria do Carmo à personagem Diana. Esta seria a executora

do plano em explodir a serraria para vingar a morte de Eduardo. E a possível morte do personagem Julião também não acontece, pois, o mesmo aparece no final vitorioso com a inauguração da Usina hidrelétrica. São planejamentos de Sena que tomaram outros rumos e caminhos diferentes do planejado na caderneta.

3.3.1.2 Acréscimo por inclusão.

O acréscimo por inclusão apresenta uma informação que ficou faltando para uma possível escrita do romance. Informações que precisam estar claras para a hora da escrita do romance.

Figura 38. Fólio 31 Figura 39. Transcrição	Linha	Ocorrências
	Linha 3.	[...], mas sofrida e decidida a lutar por sua dignidade. <Na 3ª parte> Percebe ela que a liderança [...]
	Linha 6.	[...], Ocorre a morte suspeita <*> deste, ela não confia mais na liderança [...]

Figura 40. Fólio 32 Figura 41. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com acréscimo	Linha 7.	[...], Dora branca, loira, <única filha>, corpo esguio, [...].

Figura 44. Fólio 34 Figura 45. Transcrição	Linha	Ocorrências
Transcrição com acréscimo	Linha 4.	[...] pequena estatura, olhar felino; primitiva <é toda coração> encarna a própria Amazônia [...]

Figura 46. Fólio 35 Figura 47. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com acréscimo	Linha 2.	[...] Julião Dinis <filho de proprietário> líder do movimento estudantil [...]

Os acréscimos por inclusão dão a ideia de inserir uma informação que estava faltando para que na hora da escrita do romance todos os dados estivessem disponíveis para o escritor. Quando insere <na 3ª parte>, o escritor deixa claro que esta informação deve ser desenvolvida na terceira parte. O asterisco inserido sem numeração ou outra referência parece não ter sido no lugar e momento certo, houve um arrependimento e Sena riscou o asterisco.

A informação sobre a personagem Dora, filha de Estefano, atíça ainda mais a briga entre Gedeão e o estrangeiro, pois sendo a única filha, mais difícil se tornaria a relação do casal, sendo Gedeão inimigo de Estefano. O acréscimo referente ao personagem Carmina diz respeito a algumas informações já escritas nos fólios anteriores; na Figura 41 há uma informação que se repete nesse acréscimo: <Maria age sempre com o coração>; e na Figura 44 há a repetição desta ideia com a expressão <é toda coração>. Supomos que tenha sido para reforçar esta característica da personagem. Mas salientamos que esta personagem não aparece no romance, a criação foi descartada e as ações foram direcionadas à personagem Diana.

E o último acréscimo diz respeito ao personagem Julião Dinis <filho de proprietário>, uma informação importante, pois este personagem será o traidor, um dos responsáveis pela morte de Eduardo, um dos líderes do movimento. Colocar a informação sobre sua filiação, o insere no grupo dos detentores do poder. São acréscimos que não deixam a linha da coerência se perder, pois são muitas personagens e ações.

3.3.2 Operação por Substituição

A substituição se dará por momentos em que o escritor cortará alguma palavra e colocará outra no lugar. Todas as substituições realizadas por Sena acarretam mudança semântica. Daí apenas essa subcategoria em nossa análise.

3.3.2.1 Substituição com mudança semântica

Figura 34. Fólio 29 Figura 35. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com substituição	Linha 2	[...], comerciante maior do lugar. Amor [renegado]< desprezado > por ela. [...]

O que Nicodemos alterou com esta mudança? Às hipóteses: a palavra renegado, segundo o dicionário Michaelis, significa:

adj (part de renegar) 1 Que se renegou; desprezado, repellido. 2 Execrado, amaldiçoado. sm 1 O que renegou ou abjurou das suas crenças religiosas. 2 O que renunciou à religião em que nasceu e foi educado. 3 O que passou de um partido para outro. 4 O que se desdiz das suas antigas opiniões. 5 fam Malvado.

E desprezado, “adj (part de desprezar) 1 Que se desprezou; menosprezado, desestimado, humilhado. 2 Não levado em conta; desconsiderado, recusado, abandonado. Sm. Indivíduo ou coisa desprezados.”

Perceba-se a carga semântica distinta que carregam renegado e desprezado. Ser renegado denota um sentido negativo. Supõe-se que Sena possa ter pensado que a palavra “renegado” não suportaria a carga semântica que a ação precisava, já que havia questões de preconceito, posição social e julgamentos pessoais. Assim, substituiu por “desprezado”, uma palavra em que o sentido denota julgamento de valores; o desprezo é como um castigo numa relação amorosa, o ser apaixonado ser desprezado aumenta a contextualização amorosa emocionalmente para os personagens, e conseqüentemente para os leitores. Além do desprezo, carrega também a atitude de orgulho da personagem feminina em não querer se misturar com o caboclo, em considerar a superioridade de sua classe¹⁷. Assim, essa troca de vocábulos é sustentada por uma rede de significados e contextos que promovem a ordem romanesca na obra.

Figura 36. Fólio 30 Figura 37. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com substituição	Linha 5	[...], uma menina que fora estuprada aos 12 anos pelo [padrasto]<pai> [...]

Essa substituição traz uma prática comum no Maró, os pais se deitarem com as filhas. Muitas famílias passam por esta violência, meninas violentadas pelos pais e que carregam este trauma para a vida toda. A substituição de padrasto por pai nos leva a refletir nas intenções de Sena. Colocando a ação do estupro ao padrasto, por mais que exerça o papel do pai, biologicamente não seria alguém da família, mas ao colocar o pai como sujeito da ação, esbarra em um fato que, por alguns moradores da região Amazônica, é considerado normal. Essa realidade é trazida por Sena em três momentos na narrativa. Com o personagem João Camará:

Se ele não fizesse, o costume dizia que mais cedo ou mais tarde outro o faria. Sim, Gedeão reconhecia que as coisas ali eram assim. Não havia nada de mal em desejar-la

¹⁷ Nesta referência ao desprezo da menina pelo caboclo, identificamos novamente o sentido pejorativo relacional construído pela questão da superioridade e inferioridade citada por Debora de Magalhães Lima (1999).

e possui-la, era até direito. Era notório o caso do João Camará, que morava a três dias rio acima: embuchou a mulher oito vezes, oito meninas! E foi passando a vara de uma a uma, mal despontavam-lhes os peitinhos; por fim, enjoado da mulher, entregou-a a outro caboclo e ficou sendo homem das oito raparigas, que, segundo se conta, um belo dia, não se sabe por que, o mataram. (SENA, 2002, p. 21)

Temos neste trecho, a violência justificada como costume na região. Outro caso abordado por Sena é a relação entre os irmãos Diana e Gedeão. Diana, apaixonada pelo irmão, não resiste aos desejos, planeja dormir com Gedeão. Antes de Gedeão ir caçar na mata, Diana oferece duas cuias de tiborna ao caboclo. O efeito é inebriante e causa uma letargia.

Boa noite, Diana, eu vou à caça – disse Gedeão, com voz já um pouco engrolada. – Assim que a lua sair, estarei de volta – completou ele, enquanto pegava os petrechos de caça. A moça então lhe disse: – Esta noite uma mulher irá ter contigo em tua rede; não atira nela! Gedeão pegou o caminho do mato como se tropicasse nas nuvens, achando que as palavras de Diana fossem apenas o eco dos seus próprios pensamentos. Ao chegar debaixo das mangueiras, a muito custo conseguiu amarrar a rede nos galhos. No entanto a tiborna, por tantos dias fermentada, mal começara a destilar seus efeitos. [...] A tiborna, liberando todo o seu poder, fê-lo cair num sono profundo, no qual teve estranhas visões, não se podendo precisar quanto tempo ficou desacordado. Quando despertou, ainda duvidava de que tivesse regressado, pois, apesar de envolvido pela mais completa escuridão, teve a nítida sensação de que uma mulher encontrava-se na rede com ele. [...] Mas não podia ser apenas sonho, pensou em seguida o rapaz, pois era capaz de sentir-lhe a arfante respiração soprando-lhe no peito, as duas mãozinhas acariciando-lhe o rosto e a delicada fragrância de seus cabelos. (SENA, 2001, p. 209-210)

Temos neste trecho a relação incestuosa entre irmãos, mas diferente da de Carmina e de João Camará, a ação não se deu pela violência, foi envolvida por um ar misterioso e envolvente. A trama da relação nos remete ao processo de criação de Nicodemos quando reescreve a lenda da Lua e do Sol.

A doce ventura das noites passadas, a ímpar sensação do amor compartilhado na escuridão, de repente cederam lugar a um mau pressentimento. “E se ele descobrir o meu segredo? Nunca mais poderei olhar o seu rosto sem desejar morrer”, lamentava-se a moça, cheia de temores. Mas a sua vontade já não lhe pertencia. Por mais que quisesse resistir, não podia. Uma poderosa força atraía-a para a rede do irmão. “Não, ninguém conhecerá o segredo desse meu tormento! Amá-lo-ei na treva; serei de dia sua irmã!”, suspirou ela, repetindo assim as palavras da pobre índia que se apaixonara pelo irmão e, impedida de ser feliz, transformara-se em Lua. (SENA, 2001, p. 212)

O incesto atravessado pelo mito dos irmãos Sol e Lua. E temos também o incesto pela violência, não da personagem Carmina citada na caderneta, pois a mesma não existe no romance, mas da própria Diana violentada pelo pai Estefano.

O diabo já chegou bêbado da cidade; mandou logo o Manecão se retirar com os jagunços pra o acampamento do outro lado rio; quando chegamos da roça, mandou

todo mundo, menos a Diana, passar a noite no rio pescando; eu e o Albino mais uma vez não tivemos coragem de enfrentar o malvado, ficamos com medo dele chamar o Manecão; ainda vimos Diana tentar se meter no mato eo patife do Rosalbo agarrar ela e trazer arrastada pelos cabelos pro porco velho, que, só de cueca no terreiro, começou a bolinar a coitada; doía o coração da gente, mas o que a gente podia fazer? Teve caboclo que riu do que tava acontecendo; o Dedé disse que depois daquele dia Diana ia dar pra todo mundo. (SENA, 2002, p. 272).

A temática do incesto/estupro é presente na narrativa, seja pela ótica da violência ou romantizada por meio do mito.

Figura 42. Fólio 33 Figura 43. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com substituição	Linha 7.	[...], *4 – [João Batista]< Gedeão Batista > (caboclo bronco) [...].

Neste trecho, Sena, na primeira escrita, nomeia o personagem caboclo como “João Batista” que ouvia as histórias sobre Sanção, Davi e Gedeão. Mas decide trocar o nome de “João Batista” para “Gedeão Batista”. Pontuamos que João Batista era o nome do pai de Gedeão. No romance, continua com a segunda opção, Gedeão. Essa troca de nomes pode ser justificada pela história de Gedeão da Bíblia, ao ser escolhido por Javé para salvar o seu povo. Na Bíblia, no livro dos Juízes, há o relato dos fatos ocorridos entre 1200 e 1020 a.C., narrando a conquista da Terra e a vida das tribos. Na edição por mim empregada, Editora Paulus, 1990, há uma descrição da situação do livro Juízes, espaço em que se narra a história de Gedeão. Nesta descrição, podemos identificar alguns pontos que dialogam com a história do personagem Gedeão tal qual concebida por Nicodemos Sena:

O mais importante em Juízes é a chave de leitura da história, que vale não só para o livro, mas para toda a história de Israel. [...] Segundo o autor, para levar à frente um projeto social, é preciso manter a memória ativa ou consciência histórica, adquirida através da resistência e da luta. A geração que luta mantém viva essa consciência. A nova geração, porém, quebra essa memória e ameaça fazer o projeto voltar atrás. O resultado é um conflito na história, entre a fidelidade a Javé e seu projeto, e o culto aos ídolos, que corrompe a sociedade. [...] Pecado = alienação da consciência histórica: o povo abandona Javé, o Deus que produz liberdade e vida, para servir aos ídolos que corrompem, produzindo um sistema social injusto. Castigo = perda da liberdade e da vida: servindo aos ídolos da escravidão e da morte, o povo alienado perde a liberdade e a vida, que tinham sido duramente conquistadas. [...] (BÍBLIA SAGRADA, 1999, p. 255)

O Gedeão bíblico é escolhido por Javé para proteger o povo e libertá-lo da escravidão. Um escolhido que tenta resistir e lutar pelo seu povo, por sua tradição e pela memória de todos.

E também por uma consciência histórica adquirida com luta e resistência. No romance de Sena, Gedeão, a princípio, seria o salvador de sua comunidade. Um caboclo que se destacava entre os outros e que tinha um passado a ser descoberto. Passado este que o levaria a tomar posição na luta contra os invasores. E a tomada de consciência de Gedeão se deu no decorrer da luta, da resistência ao Outro que desejava dominar o mais fraco. Nicodemos Sena pode ter associado a troca dos nomes dos personagens à semelhança das histórias. O personagem João Batista bíblico já foi escolhido por Deus bem antes de ser concebido, foi um milagre realizado por Deus à Izabel e Zacarias, mas não serviria de base ao projeto romanesco de Sena enquanto a história de Gedeão bíblico dialoga com a ação de enfrentamento, luta e resistência, vividas pelo Gedeão romanesco. E podemos inferir também que essa troca foi realizada no momento mesmo do ato criativo, pois houve tempo de Nicodemos ainda inserir o nome “Gedeão” na caderneta de anotações.

E essa escolha pelo nome é justificada no romance quando o personagem sonha com a história de Gedeão bíblico. E mais tarde descobre que seu pai, João Batista, sempre lia essa história. Após sonhar com Gedeão bíblico:

Nesse momento Gedeão despertou, e passou o resto do dia refletindo no sonho. Era difícil crer que houvesse um lugar como aquele, só de pedras e poeira, sem nenhuma árvore, pois sempre concebera o mundo como uma vasta e única floresta. [...] Mas, o que mais o intrigou foi o fato do herói do sonho possuir o seu nome. O que queria isto dizer? Ele não podia saber, pois era muito criança quando o pai, filho de pastor protestante, debaixo de um céu crivado de estrelas, ao lado de uma fogueira, costumava narrar-lhe as lindas histórias da Bíblia, principalmente a de Gedeão, que tinha de repetir muitas vezes, pois o menino não se cansava de ouvir a história do herói que salvava o seu povo e que tinha o seu nome. (SENA, 2002, p. 185).

Temos então mais uma concretização do planejamento de Sena em seu romance. A escolha do nome de seu personagem baseado na história bíblica.

Figura 44. Fólio 34 Figura 45. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com supressão.	Linha 6 e 7.	[...], desconfia e rejeita qualquer “ajuda” externa, por mais bem intencionada; daí sua [resistência no amor] reserva, a princípio [...]

Houve também a troca de “resistência ao amor” por “reserva”, a princípio das ideias do líder Eduardo’, linhas 5 e 6. Há uma troca de motivos. Carmina não terá resistência ao amor de Eduardo, mas uma reserva às ideias dele. Ressalvando a observação a esta personagem, pois a

mesma não foi desenvolvida no romance, ficando ‘Diana’ com o papel de um possível amor com Eduardo. E essa característica de desconfiar e rejeitar faz parte do perfil da cabocla ‘Diana’. Isso se deu por todo seu histórico de sofrimento em descobrir que Gedeão, sua grande paixão, era seu irmão, causando a não concretização desse relacionamento; a descoberta sobre a paternidade, seu pai Estefano, o causador de grandes males a todos do rio Maró; e finalizando com o estupro em que seu pai foi o agente, fechando de vez seus possíveis anseios e desejos por um futuro diferente.

3.3.3 Operação por Supressão

Esta operação se caracteriza pela eliminação de algum vocábulo, expressão ou frase inteira. São rasuras realizadas pelo escritor após uma releitura do material. Vamos a elas:

3.3.3.1 Supressão de características

Figura 36. Fólio 30 Figura 37. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com a supressão	Linha 5.	[...], uma menina que fora estuprada aos 12 anos pelo [padrasto]<pai> ([dedo-duro]) – nome dela Maria do Carmo [...].

Nesta transcrição, Sena retirou uma informação que formaria o perfil do pai de Maria do Carmo, dedo-duro. Salientamos que o personagem pai de Carmina só aparece neste trecho da caderneta, não é nem mesmo nomeado. Talvez na hora da escrita, Sena tenha decidido pelo não desenvolvimento deste personagem. Aparecendo apenas como o pai que estupraria a filha Carmina.

Com a leitura do romance, confirmamos nossas hipóteses, o escritor não desenvolveu esta proposta apontada na caderneta. Maria do Carmo ficou sendo Diana; e o estuprador, Estefano, pai de Diana. Estas anotações nos mostram um caminho de escrita para o romance, mas o escritor decidiu por outro, talvez por achar que a personagem Diana fosse capaz de carregar todas as possíveis representações que desejaria para este contexto de mulher guerreira, lutadora, mas também incorporasse a cultura da mulher humilhada, violentada e subjugada. Muitos sentimentos e perfis em uma só personagem. O escritor poderia desejar uma personagem feminina tão forte que fosse capaz de mostrar a delicadeza de uma cunhantaim como a voracidade de uma guerreira. Daí a evocação ao mito das Mulheres guerreiras. E em entrevista

por e-mail com o escritor, comprovamos a intenção em construir uma personagem delicada, mas também forte.

O nome Diana evoca a Diana da mitologia romana, deusa da lua e da caça. Diana a deusa guerreira Filha de Júpiter e Latona, deusa-virgem da lua, irmã gêmea de Apolo, o deus Sol. Uma irmã (Diana) apaixonada pelo irmão (Gedeão). Amor impossível. Lembra-se da cena em que Diana, protegida pela escuridão da noite, vai visitar o irmão na "espera", entrando em seu sonho e quase levando-o à loucura? Criei a versão cabocla do velho mito do amor impossível entre o Sol e a Lua (ou o Irmão Sol irmã Lua Shakespeariano). [...]. Contudo, na verdade, essa relação meio que incestuosa entre irmãos não é primazia do mito romano; o diálogo interior dos dois irmãos apaixonados do "A Espera" encontra sua matriz, com incrível aproximação, num mito indígena semelhante, minha fonte mais próxima, mesmo sabendo de sua versão romana. (Entrevista por e-mail).

Analisando a mudança em relação aos personagens ‘Maria do Carmo’ e ‘Diana’, afirmamos que a escolha de Nicodemos foi positiva, pois construiu uma personagem feminina que soube congregar uma representação real da mulher cabocla junto com a imaginária, a mítica, uma construção que também faz parte do contexto social do povo amazônico.

3.3.3.2 Supressão não identificada

Figura 40. Fólio 32 Figura 41. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com a supressão	Linha 7.	[...] Dora branca, → loira, <única filha>, xxxxx corpo esguio, feminina, mas com olhar de aço. [...]

Esta supressão aparece toda riscada, tornando impossível a decifração da palavra.

3.3.3.3 Supressão de conectivo

Figura 42. Fólio 33 Figura 43. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com a supressão	Linha 8 e 9.	[...], cabelos pretos e lisos, olhar [de] meigo, expressões faciais enérgicas: nunca foi à cidade, [...]

Esta supressão foi realizada por critério de escrita, estilo, em vez de utilizar uma possível locução adjetiva, optou pelo adjetivo ‘meigo’. Não houve alteração semântica ou de outro tipo. Apenas uma escolha de escrita.

3.3.3.4 Supressão de ajustes

Figura 48. Fólio 36 Figura 49. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com a supressão	Linha 4, 5 e 6.	[...], Maria do Carmo, depois, com ajuda do pequeno Mica <*7> (irmão dela) [Gedeão] atrai Julião e o mata numa emboscada, vingando a morte de Eduardo. <*7> O pequeno Mica → irmão de Gedeão; [...]

Nesta supressão, Sena coloca Mica como irmão de Maria do Carmo. Depois acrescenta Gedeão, mas risca o nome. E mais à frente afirma que Mica é irmão de Gedeão. Supomos neste trecho a grande dúvida de Nicodemos Sena em relação à construção da personagem feminina ‘Diana’, pois como foi dito anteriormente, a personagem ‘Maria do Carmo’ não se perpetuou no romance, Sena optou por fundir os perfis das duas em uma, prevalecendo a personagem ‘Diana’. Daí a justificativa dessa confusão neste trecho: ao escrever “irmão dela” tenha errado; pois seria “irmão dele”, no caso, de Gedeão e não de Maria do Carmo. No romance, Mica aparece como irmão de Gedeão e também de Diana, pois Gedeão era filho de João Batista e Lazineira; Diana, filha de Estefano e Lazineira; e Mica, filho de Estefano e Primitiva. Daí a nossa hipótese de construção em andamento, em trabalho. Neste trecho, parece que Sena ainda não havia decidido como realmente construiria essa personagem feminina tão complexa.

3.3.4 Operação por deslocamento.

Esta operação indica apenas uma correção de espaço a determinados vocábulos, expressões ou frases. Trocar o lugar de algo que já havia escrito. Há apenas um deslocamento realizado por Sena. E se justifica pela correção da norma.

Figura 46 e 48. Fólios 35 e 36 Figura 47 e 49. Transcrição	Linha	Ocorrência
Transcrição com deslocamento	Figura 47 - Linha 9 Figura 49 - Linha 1	[...], orienta a emboscada ao líder Eduardo, com a intenção de matar Gedeão [que com]<e> Eduardo <que com ele>se  encontrariam num ponto na mata. [...]

Neste deslocamento há o acréscimo da conjunção <e> que insere Eduardo na emboscada. Não era intenção de matar apenas Gedeão, mas também Eduardo. E também mostrar a ligação gramatical com o assassino: “<que com ele> se encontrariam” esse ‘ele’ é o assassino. Sena desloca essa ligação para frente do personagem Eduardo para deixar claro que Eduardo e Gedeão se encontrariam <com ele> (o assassino) num ponto na mata. Inserimos a forma indicativa de flecha apenas para mostrar o deslocamento. Não há este índice no manuscrito.

Segundo Marcia Ivana de Lima e Silva,

A criação literária ocupa um lugar privilegiado, pois ela trata exclusivamente com o material verbal. A seleção linguística do autor manifesta sua consciência individual, sua visão de mundo, seu posicionamento ideológico, mas igualmente o dos outros membros do corpo social a que pertence, já que toda a palavra é carregada de intencionalidade relacional. (SILVA, 2000, p. 41)

Sena construiu sua narrativa tecendo e costurando as vozes que ouviu durante a viagem pelo rio Maró, bem como sua própria experiência quando pequeno no interior do Pará. E no léxico dos manuscritos, identificou-se esse campo ideológico e social, pois em algumas rasuras há troca de vocábulos por outros, envolvendo a cultura, a religião, a hierarquia social. Em uma entrevista a Nelson Hoffmann, em dezembro/2016 e janeiro/2017, na cidade de Roque Gonzales, Rio Grande do Sul, Sena comenta sobre essa produção:

O artista é como que a Parteira da História, participa desse momento de revelação. Creio que a arte e as ideias são produto de uma atividade coletiva que, no entanto, precisa se individualizar. Nesse sentido, o direito autoral é uma usurpação. Digo isso porque, para escrever o A Espera do Nunca Mais, tive que perguntar aos anciãos (pajés e curandeiros) sobre as antigas histórias e costumes; tive que ler dezenas de livros escritos ‘na’ ou ‘sobre’ a Amazônia e, com igual intensidade, rememorar episódios quase esquecidos de minha vida amazônica, coletando dentro e fora de mim o material produzido pela atividade e pensamento humanos contínuos. (HOFFMANN, 2017, [s./p.])

Daí a confirmação de que a escrita de Sena não é algo do acaso, mas de um labor, de um trabalho minucioso, de uma pesquisa longa e detalhada. E as vozes que aparecem por trás dos vocábulos e dos mitos fazem parte deste quadro ideológico construído pelo escritor, pois o mesmo afirma a partir de uma atividade coletiva, ouvindo anciãos, pajés, curandeiros, leitura de vários livros e a coleta presencial e memorial de histórias, contos, episódios que fizeram parte da vida dele (de Sena) e de outras pessoas da época.

Marcia Ivana de Lima e Silva continua:

Nessa perspectiva, no estudo genético do texto literário, as rasuras demonstram que a escolha vocabular e expressiva do escritor não é apenas estética, mas também ideológica, porque as supressões, substituições e ações como desvelam os processos de inclusão e de exclusão de valores que irão compor a obra acabada. Esses traços deixados durante o processo de criação revelam a consciência que elabora o universo ficcional, marcada pela confluência das manifestações ideológicas da comunidade histórica, que tomam forma através do criador e de suas criaturas, enquanto sujeitos discursivos (SILVA, 2000, p. 41)

Assim, Nicodemos Sena utiliza esses mecanismos pessoais e coletivos para que a palavra do EU e do OUTRO apareçam, expondo as relações sociais por meio das marcas linguísticas. A cada rasura, troca de vocábulo, acréscimo ou supressão, o escritor apresenta não apenas uma preocupação estética, mas também social, pois a palavra carrega um contexto do DITO e do NÃO DITO. Por isso a importância em averiguar as rasuras nos manuscritos.

3.4 O título de uma obra: um lugar de pulsão e de cálculo

Intitular uma obra é algo bastante complexo, pois será a primeira informação dada ao leitor. Será a primeira construção e interpretação oferecida, primeiramente, à editora para uma possível publicação, e ao leitor, o terceiro elemento da tríade: produção, publicação e recepção. Umberto Eco no livro *Pós-Escrito a O nome da Rosa* – as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984, afirma que não se deve oferecer interpretações de sua obra, mas um dos principais obstáculos à realização dessa não oferta é de que um romance deve ter um título. E o título, sendo uma chave interpretativa, segundo Eco, precisa ser muito bem trabalhado para não oferecer interpretações errôneas ou dizer demais.

Eco disserta sobre o processo criativo, tratando sobre “O título e o sentido” e explica:

Um narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina para gerar interpretações. Mas um dos principais obstáculos à realização desse virtuoso propósito é justamente o fato de que um romance deve ter um título. Um título infelizmente é uma chave interpretativa. Ninguém pode furtar-se às sugestões geradas por *O vermelho e o negro* ou por *Guerra e paz*. Os títulos mais respeitosos para com o leitor são os que se reduzem ao nome do herói epônimo, como David Copperfield ou Robinson Crusoe, mas até mesmo essa referência ao epônimo pode constituir ingerência indevida por parte do autor. O Père Goriot centraliza a atenção do leitor sobre a figura do velho pai, ao passo que o romance é também a epopeia de Rastignac, ou de Vautrin, vulgo Collin. Talvez fosse preciso ser honestamente desonesto como Dumas, porque é claro que Os Três Mosqueteiros, na verdade, é a história do quarto. Mas esses são luxos raros, que o autor talvez possa conceder-se apenas por engano (ECO, 1985, p. 8)

Neste trecho, Eco coloca alguns pontos que, segundo o próprio, precisam ser pensados para a elaboração de um título.

1º. Há uma sugestão de trabalho, de elaboração, de lapidar um título, de pensar nas consequências, nas possíveis interpretações, mais fáceis ou mais difíceis;

2º. Afirma que não se deve oferecer interpretações, ou seja, não pode induzir o leitor a uma possível visualização da narrativa;

3º O título é uma chave interpretativa;

4º Os títulos mais sugestivos são os que se reduzem ao nome do herói, mas há um perigo, com o título sendo o nome do herói, poderá ocorrer a centralização em um personagem e minimizar os outros;

5º Ou ser “desonesto como Dumas”, escrever um título que não seja o que representa realmente a narrativa.

Por meio destas observações, o teórico afirma que a escolha do título de um romance requer muito trabalho e reflexões sobre o impacto no leitor. Um título pode enganar, criar uma expectativa falsa, fazer referências a outras narrativas. Dessa forma, considera-se o título uma chave interpretativa, um elemento essencial no processo de criação e escrita de um romance. E o romancista justifica esse trabalho de cálculo e de subjetividade:

Meu romance tinha outro título de trabalho, que era A abadia do crime. Abandonei-o porque fixaria a atenção do leitor apenas sobre a intriga policial e poderia, injustamente, induzir alguns leitores sem sorte, à cata de histórias cheias de ação, a lançar-se sobre um livro que os teria enganado. Meu sonho era intitulá-lo Adso de Melk. Título bastante neutro, já que Adso, afinal de contas, era a voz narrativa. Mas aqui na Itália os editores não apreciam os nomes próprios, até mesmo Fermo e Lucia foi reciclado de outra forma e, de resto, existem poucos exemplos, como Lemmonio Boreo, Rubé ou Metello... Pouquíssimos em relação às legiões de primas Bete, Barry Lindon, Armance e Tom Jones, que povoam outras literaturas. (ECO, 1985, p. 8 – 9)

Eco realiza um trabalho matemático, ou seja, calcula as consequências interpretativas de seu título. Não poderá ser apenas um desejo, pois as editoras possuem uma influência na finalização da publicação, afinal, visualizam o possível leitor; mas também precisa ser um título que deixe o leitor pensar, um título subjetivo, envolvido em algum mistério de sua criação. Continuando com Eco:

A ideia de *O nome da rosa* veio-me quase por acaso e agradou-me porque a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhum: rosa mística, e rosa ela viveu o que vivem as rosas, a guerra das duas rosas, uma rosa é uma rosa é uma rosa, os rosa-cruzes, grato pelas magníficas rosas, rosa fresca cheia de olor. Isso acabaria despistando o leitor, que não poderia realmente escolher uma interpretação; e ainda que tivesse percebido as possíveis leituras

nominalistas do verso final, já teria chegado justamente ao final, após ter feito as mais variadas escolhas. Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las (ECO, 1985, p. 9).

Percebemos, nas palavras de Eco, como o processo de criação de um título é trabalhoso e requer de seu escritor muita sabedoria para saber dosar a pulsão e o cálculo. Assim, nos propomos a analisar as mudanças ocorridas no título de Nicodemos Sena. Será que o título final *A espera do nunca mais – uma saga amazônica* é uma chave interpretativa?

Na capa da Caderneta de anotações, encontramos três versões para o título da obra:

1. A espera;
2. Uma espera longa demais; e
3. A espera do nunca mais.

Todas as possibilidades escritas por Sena na capa da caderneta são títulos em que percebemos um desenvolvimento, acréscimos feitos na tentativa de expressar o que o escritor desejaria.

Abaixo, apresentamos as três versões do título do romance contidas na capa da Caderneta de anotações.

Figura 51 - Capa da Caderneta de anotações de Nicodemos Sena.

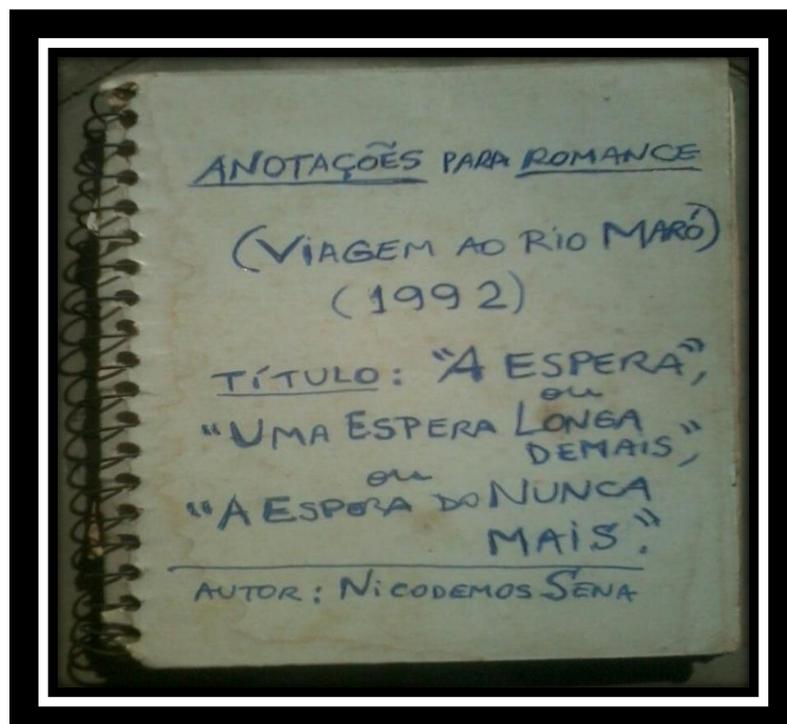


Figura 52 - Manuscrito da Caderneta de anotações de Sena em que aparece a primeira escolha da versão do título do romance.

Figura 53 - Capa do datiloscrito *A espera do nunca mais* enviado à Editora Cejup para avaliação.

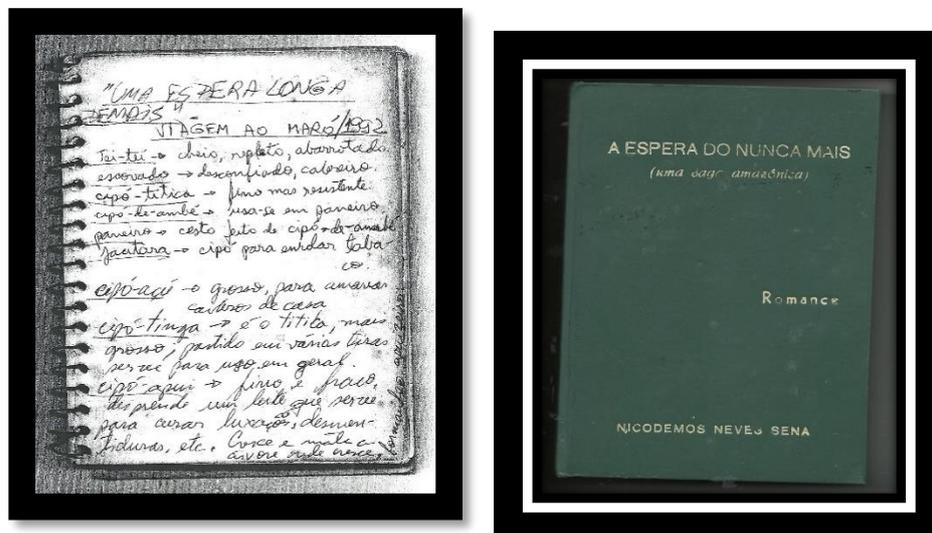


Figura 54 - Capa da primeira edição pela Editora Cejup em 1999.

Figura 55 - Capa da segunda edição pela Editora Cejup em 2002.



Observando o percurso das capas, acompanhamos também as mudanças no título do romance. Na caderneta tínhamos três opções bem sugestivas. Vamos à análise: a primeira opção de título – *A espera* – é formada gramaticalmente por um artigo feminino no singular e o verbo

‘esperar’ substantivado. Semanticamente, o título traz uma carga de significados para o verbo ‘esperar’: espera o quê? Quem espera? Por que espera? Sugere-se uma espera demorada. E ainda é uma espera específica, não se utilizou um artigo indefinido: *Uma* espera. São muitas indagações que poderiam ser feitas com esse título. E quando se lê a obra, há o preenchimento de algumas lacunas: a espera de um passado que retorne? A espera de um futuro diferente? A espera de achar uma identidade? A espera dos caboclos amazônicos? A espera de uma Amazônia extrativista? São suposições cabíveis na relação entre o título e a obra.

O segundo título possível foi – *Uma espera longa demais* – acréscimos que mudaram e trouxeram mais informações ao leitor: de artigo definido para um indefinido: *Uma espera X A espera*; os acréscimos de um adjetivo – longa – e de um advérbio – demais. O título evoca um trabalho com o tempo, com algo que não chega, algo ou alguém que demora a aparecer, a se apresentar. Seria a espera dos caboclos pelo desenvolvimento? Seria a espera de Gedeão por seu passado? Seria a espera da Amazônia por ser reconhecida? Sena soube trabalhar a questão temporal e espacial de forma a nos mostrar como são essas duas forças na Amazônia. Como já foi dito no decorrer desta tese, tempo e espaço amazônicos são elementos constituintes do Ethos, da identidade, da formação, do imaginário amazônico. E Sena tenta construir um título que abarque essas questões, ao mesmo tempo em que deixa o leitor confuso (1º título: *A espera*), tenta mostrar alguns caminhos (2º título: *Uma espera longa demais*).

E a terceira opção de título – *A espera do nunca mais*. A versão que prevaleceu na publicação das primeira e segunda edições. Sena volta a usar o artigo definido e retira o adjetivo ‘longa’ e o advérbio ‘demais’; acrescenta um objeto: *o nunca mais*. Nesse título, temos uma oposição: como esperar algo que se nomeia como ‘nunca mais’? Sena apresenta pela primeira vez um objeto à resposta do verbo ‘esperar’; mas não é um objeto claro, algo que poderíamos visualizar; há um enigma, uma bruma nessa espera, algo que não pode ser visualizado, e dependendo da leitura, até depois da obra lida, poderá ficar a dúvida. O que seria esse ‘nunca mais’? Uma possibilidade de leitura remota, mas possível é relacionar esse ‘nunca mais’ à Terra do nunca do Conto de fadas Peter Pan, onde há uma Terra denominada ‘Terra do nunca’ onde viviam crianças condenadas a nunca se tornarem adultas. Uma terra em que não havia tristeza, os problemas do mundo dos adultos não chegavam até lá.

Após a leitura da obra de Sena, poderíamos construir essa relação com a Amazônia antes da chegada do homem branco, do colonizador. Uma leitura possível para quem esperaria a volta de um passado sem o homem branco na Amazônia. O título nos apresenta uma dualidade: ao mesmo tempo em que apresenta uma esperança por meio do verbo ‘esperar’ traz também um

sentimento de tristeza, de desolação com a expressão ‘nunca mais’ – algo que nunca voltará a ser como antes, algo que não tem retorno. São várias as interpretações para este título.

Na comparação entre as duas edições publicadas, identifica-se que o título permaneceu o mesmo, não houve alterações. Apenas a indicação à menção ao Prêmio Lima Barreto Brasil 500 anos que Sena recebeu da União Brasileira de Escritores.

Voltando à análise, há dois títulos bastante neutros e subjetivos: A ESPERA e UMA ESPERA LONGA DEMAIS, presente na ideia inicial, na caderneta de anotações. Títulos que dariam margens a várias interpretações, não há uma explicação ou direcionamento de leitura. Seriam chaves interpretativas, segundo as observações de Umberto Eco. *Uma espera longa demais* - longa para quem? Uma espera de quê ou de quem? E por que muito longa? E será que no final da obra, o que era esperado chegou? – são indagações que ocorreriam com este título. E o escritor constrói índices de possíveis respostas a esse título no romance:

Gedeão acostumou-se a pensar que um dia Dora voltaria. Então ele a protegeria no colo e velaria o seu sono, afugentando os espíritos malignos que rondam os tapiris nas tardes de chuva. Nas noites sem Lua, ficaria até tarde apreciando as estrelas e, de manhã, ainda impregnado do seu perfume, pescaria o tucunaré mais bonito, depois assaria, fazendo questão de colocar ele mesmo a comida em sua boca. No trabalho da roça, sob um sol a pino, protegeria sua cabecinha com um chapéu que ele mesmo teceria; e, se um dia naufragassem, não hesitaria em morrer por ela. Embora estivesse triste, Gedeão não desesperava, pois a esperança é como o ar para esses caboclos esquecidos há séculos no grande vale e que se acostumaram a viver uma longa espera. (SENA, 2002, p. 260-261)

Neste trecho do romance, Sena dá indícios de possíveis respostas à espera do seu título. Numa construção idealista, coloca Gedeão ainda com características românticas, esperando uma vida ainda baseada no passado, ainda não contaminada pela cultura do Outro. Uma espera por um amor idealizado com a possível mocinha da história. E na página 766, Sena continua com essa espera: “Ele saberia esperar por ela, aliás que a sua vida até ali não passara de uma longa espera.” (SENA, 2002, p. 766).

Outra espera construída por Sena no romance é relacionada à personagem Diana. Quando Eduardo terá que se ausentar da vila, Diana aparece e os dois conversam:

- Desculpa-me se te ofendi – disse ele. – Nunca me ofendeste nem nunca vai me ofender – sussurrou ela. – Sabes por quê? – continuou a cunhantaim – Porque aprendi a nunca esperar nada de ninguém. Vim aqui pensando deitar esta noite contigo, se tu me quisesse. Mas podes não querer; eu não me zango. Podes também ir para Santa Irene. Bem que eu queria ir contigo, mas se nunca mais voltares também não vou chorar. Sabe, a gente aqui nasce e cresce esperando uma coisa que a gente nem sabe o que é. A gente espera, espera, espera, tanto espera que acaba morrendo sem sabe que passou a vida esperando. (SENA, 2002, p. 807-808)

Aqui, Diana parece mais realista que Gedeão, pois sabe que a espera pode não ser boa, ficar esperando algo acontecer pode ser destruído pelo tempo. Temos respostas opostas a essa espera: a idealista de Gedeão e a fatalista de Diana. Duas visões de uma espera longa demais. E para finalizar, Sena propõe uma resposta social a essa espera por intermédio da personagem Dora, uma professora:

Agora entendia o que ele queria dizer. Enquanto mastigava o delicioso beiju que Matilde fizera para ela, Dora pensou que Tainacã, a estrela grande, dera aos carajás a semente da mandioca, do milho e de outras plantas que eles não conheciam. Mas de quê adiantou? Os brancos vieram e roubaram o futuro dos índios. Ela faria diferente; daria aos tapuios algo que ninguém ia poder tomar. Ensinaria as crianças tapuias a lerem e escreverem, a se defenderem no mundo hostil que estava por vir, mas também contaria as histórias antigas que os velhos gostariam de esquecer, plantando, assim, na mente das crianças, a semente dos sonhos, para que elas, ao crescerem, não ficassem como seus pais: *À ESPERA DO NUNCA MAIS*. (SENA, 2002, p. 870).

Sena nos propõe o futuro como resposta à espera do nunca mais, os caboclos esperam um futuro que o passado já havia mostrado. Mas como isso é impossível, pois tudo se transforma e se modifica, não haveria como se viver mais naquele passado sem lutas, sem guerras, sem a presença do homem branco. Esse grupo teria que saber conviver com o progresso, com os problemas que o desenvolvimento trouxe e trará ainda. E a proposta para esta espera foi por meio da educação, da leitura e da escrita. Uma proposta social por intermédio de uma personagem feminina e com a profissão de professora.

Fazendo uma análise com base nos dizeres de Umberto Eco, afirma-se que de início o título de Nicodemos era uma chave interpretativa completa, pois gerava um campo de interpretações ao leitor. Quando se colocou a explicação (uma saga amazônica), um designativo explicativo, a chave deixou de ser completa e tornou-se indicadora de apenas uma interpretação. Deixou de ser uma metáfora geradora para se tornar uma metáfora autoexplicativa.

E se Sena tivesse deixado também apenas *A espera do nunca mais*, teríamos uma chave interpretativa – o que seria esse nunca mais? Nelly Novaes Coelho responde essa pergunta, mas baseada no designativo – uma saga amazônica.

Esse ‘nunca mais’ aponta para o inevitável desaparecimento da Amazônia encantada dos tempos de origem, e que a civilização do progresso, inevitavelmente, vem destruindo. Uma Amazônia humana/fraterna que, entretanto, jamais desaparecerá do nosso imaginário, pois foi transformada em Livro – a saga *A espera do nunca mais*. (COELHO, 2013, p. 769)

Observamos que a interpretação deste – nunca mais – se fecha com o designativo (uma saga amazônica). São suposições sobre as possibilidades de um título.

Assim, o título da versão publicada do romance não se encaixa em uma metáfora geradora de sentidos, pelo contrário, quando houve a inserção do designativo – *uma saga amazônica* – ao título, restringiu-se seu sentido e fecharam-se as possíveis interpretações. Pontuamos também os possíveis sentidos que este título traz no decorrer da leitura do romance. São indagações necessárias para que o leitor também mergulhe nesta espera e construa sua própria resposta. O escritor optou por uma resposta social, inseriu a educação como possível arma de enfrentamento para os caboclos amazônicos em relação aos problemas que o desenvolvimento trará. Não abandonará o passado com as histórias, lendas, mitos e sonhos que os constituem, mas acrescentará outros sonhos, outras possibilidades de enxergar a Amazônia e seus problemas.

3.5 Saga ou Romance: reflexões sobre a escolha do gênero.

Como foi dito anteriormente, quando o escritor insere “uma saga amazônica”, perde-se a possibilidade de uma chave interpretativa e se leva o leitor a identificar (ou pelo menos a visualizar) as possíveis interpretações cabíveis. Temos um lugar: a Amazônia; temos um gênero: a saga; e essas duas informações levam o leitor a construir hipóteses mais fechadas sobre a obra. O designativo – uma saga amazônica – nos remete a várias outras leituras e produções já realizadas sobre a Amazônia. Neste último ponto da tese, nos centraremos na questão do gênero, pois o mesmo faz parte das mudanças ocorridas no título da obra. A palavra ‘saga’ nos leva a um gênero narrativo muito antigo, pertencente à história da Islândia Medieval.

As sagas são um tipo de narrativa literária onde se descreve a história de uma família ou linhagem histórica da Islândia medieval, especialmente os feitos guerreiros que tiveram lugar entre os anos 874 e 1030 (Iáñez, 1989, p. 117). O termo saga vem do verbo islandês *segja* (“dizer, recontar”) e é uma exclusividade desta região e do período medieval. O momento de mais intensa produção das sagas, de 1150 a 1350, foi influenciado em diversas ocasiões pela literatura clássica e pela hagiografia medieval em latim (Boyer, 1997, p. 130-133). O estilo predominante nas sagas é de uma narrativa factual, objetiva e rápida, regida em prosa, concentrando-se nos fatos de um personagem “digno de memória”. Uma saga não é uma lenda, conto, texto poético, épico, texto religioso (Boyer, 2002, p. 190). É uma forma única de narrativa literária criada no Ocidente, que destaca o mundo dos homens e o papel virtuoso da honra, da coragem e da fortaleza (Kellogg, 2000, p. xviii-xxv). Em sua origem, as sagas eram transmitidas oralmente e relacionavam-se com a criação de uma identidade e preservação das tradições regionais (Boulhosa, 2005, p. 17-18). As sagas teriam uma grande afinidade com as epopéias (como a *Ilíada*, a *Canção de Rolando*, o poema de *Mio Cid*, etc), pois ambos os gêneros seriam pautados na constituição de uma identidade cultural de fundo histórico, mas diferenciando-se por serem narrativas prosaicas e não poéticas (MOOSBURGER, 2009, p. 21)

Assim, a palavra ‘saga’ no título da obra de Sena carrega algumas características dessa saga tradicional, como a oralidade, a história de um suposto herói e a busca de identidade. Segundo Byock (2001, p. 27), “estas fontes literárias teriam sido criadas basicamente como formas de identidade e unificação cultural aos colonizadores instalados na ilha, mas também tratando tanto de virtudes quanto defeitos, assim como banalidades ou humores da vida cotidiana”.

Esta característica identitária está presente na suposta saga de Sena, pois narra a vida do povo caboclo, representado por Gedeão, em busca de uma identidade após o enfrentamento com o estrangeiro Estefano. Não há nenhuma intenção em comparar a saga do escritor Nicodemos Sena com as sagas tradicionais, no entanto, pretende-se identificar algumas características comuns, pois somos sabedores das distâncias espaciais, temporais, conteudísticas e contextuais. A palavra ‘saga’ presente no título da obra de Sena se justifica apenas por algumas características que estão presentes nas sagas tradicionais.

Realizando uma leitura do quadro de classificação construído por Johnni Langer, descreveremos as características da saga de Nicodemos Sena:

as sagas tradicionalmente são classificadas por referenciais temáticos (sagas legendárias: fornaldarsögur, sagas de reis: konungasögur; sagas de família: íslendingasögur; contemporâneas: sturlunga saga, sagas dos bispos: biskupasögur; sagas de cavalaria traduzidas: riddarasögur; sagas de cavalaria de origem nativa: lygisögur) (LANGER, 2009, p. 3 – 4).

Por meio do quadro abaixo, podemos verificar que a saga de Nicodemos é uma mistura das características das sagas legendárias e de família. Vamos às características.

Quadro 11 - Conceitos básicos presentes na saga amazônica de Nicodemos Sena (2002) seguindo os pontos principais das sagas irlandesas, segundo Johnni Langer, 2009.

Tipo de saga	Uma mistura entre Íslendingasögur (saga de família) e a Fornaldarsögur (sagas legendárias).
Características básicas	Natureza semi-histórica. Narrativa descritiva. O sobrenatural é incidental. Gênero híbrido entre mito, folclore e romance. A ação ocorre na Amazônia; o tempo se passa na década de 60; As localidades são reais, fantásticas e remotas. O sobrenatural é regra.

Elementos narrativos básicos	Descreve a relação social ou a relação entre um homem e uma mulher. Estrutura: introdução/conflito/clímax/vingança/contravindança/reconciliação/desfecho
Temas	Disputas; lideranças; heroísmo; jornadas; Preponderam temas fantásticos, sobrenaturais, mitológicos, folclóricos: monstros, seres imaginários, localidades ficcionais e reais, motivos sócio históricos da Amazônia via sob o referencial fantástico. Genealogias, sonhos, visões, jogos e lutas, conflitos e lutas, compostura e coragem, lealdade, fidelidade, traição, casamento e concubinação.
Relação com a sociedade.	Ideologias pagãs continuam após a cristianização: importância da família, honra e vingança. Reflete o momento cultural. Uma literatura que gerava consciência pública.
Recepção social no momento da composição	Narrativa para descrever um momento histórico mesclado com o poético imaginário amazônico.
Relação com a história	Há uma relação direta com a História da época pré-ditadura na cidade de Belém e interior.
Perspectivas metodológicas para o futuro	A utilização da literatura para se perceber sintomas sociais de ordem, crise e identidade social; estudos sobre audiência e os temas nativos; análise sobre a relação entre religiosidade, sociabilidade e moral.

Com este quadro, demonstramos as características que justificam o uso da palavra ‘saga’ no título da obra, no entanto, não afirmamos que a produção de Sena seja uma Saga nos moldes da Saga nórdica. A palavra ‘saga’ presente no título da obra se justifica apenas por ter a história de um povo juntamente com um suposto herói, Gedeão. Assim, não classificamos a obra de Sena no gênero Saga. Talvez o escritor tenha utilizado a palavra ‘saga’ como um indicativo contedístico, pois o romance narra de forma longa a história de um possível herói em busca de seu passado, de uma identidade e pelo caminho enfrenta alguns problemas ocasionados pela chegada do desenvolvimento na região; além de também, nesse caminho de busca, perpassar por várias outras histórias que envolvem os mitos, a ditadura da década de 60 e as possíveis consequências.

E romance, seria uma classificação para a narrativa de Sena? Passemos a alguns conceitos teóricos.

Georg Lukács conceituou romance em *A teoria do romance*:

O romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, isso nunca é posto em dúvida; os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios (as divindades dos obstáculos, denominadas a mitologia indiana). Daí a passividade do herói épico exigida por Goethe e Schiller: a ciranda de aventuras que lhe adorna e preenche a vida é a configuração da totalidade objetiva e extensiva do mundo, ele próprio é somente o centro luminoso ao redor do qual gira esse desdobramento, o ponto intrinsecamente mais imóvel do movimento rítmico do mundo. Ora, a passividade do herói romanesco não é uma necessidade formal, antes define a relação do herói com sua alma e sua relação com seu mundo circundante. Ele não precisa ser passivo, e por isso sua passividade tem uma qualidade psicológica e sociológica própria e define um determinado tipo nas possibilidades estruturais do romance. (LUKÁCS, 2000, p. 91-92).

No conceito acima, Lukács centra no herói a diferença entre Épico e Romance. No épico, o herói sempre triunfará vencendo quaisquer obstáculos, está na segurança interior do mundo épico. O herói do romance não necessita dessa passividade, não é obrigado a ela, pode se dispor a outras estruturas romanescas.

Inserimos mais uma reflexão sobre o Romance. Mikhail Bakhtin, em seu livro *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance* (2002), refletiu e teorizou sobre algumas questões que permeiam a conceituação, as características, os índices e a contextualização do romance. Retiramos um trecho em que se tenta uma conceituação por meio de índices sobre o gênero:

Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo. Eis alguns exemplos destes ‘índices de gênero’: o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanescas corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. Pode-se citar ainda grande número de ‘índices de gênero’ de romance, anulados pela restrição que lhes é associada com toda honestidade (BAKHTIN, 2002, p. 401-402)

Vemos uma tentativa de classificação e conceituação por meio de índices, de pistas, de identificações que se assemelham e desassemelham. Inferimos que definir Romance com índices de gênero estáticos não se torna viável, pois assim como a escrita, a língua e a criação

autoral, o romance se modifica, se adequa, se cria de acordo com o escritor, sua realidade, sua busca pessoal e as problemáticas de cada época. Bakhtin, na página 428, afirma:

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance (BAKHTIN, 2002, p. 428).

O romance é uma forma literária em processo, sempre se adaptando ao contexto, à realidade, aos momentos que se perpassam.

Segundo Paulo Rodrigo Andrade Haiduke, “é esta realidade criada pelos romancistas, acessível de forma mais intensa e verdadeira que a realidade imediata na medida que é feita para a apreensão e apreciação dos sentidos, que se liga à crença do narrador” (2012, p. 13). O romance seria algo inalcançável pela realidade, pois o mesmo é construído para a apreensão e apreciação dos sentidos, no caso do nosso escritor Nicodemos Sena, apreender e apreciar o imaginário amazônico. E como se deu isso, segundo o próprio escritor? Ele mesmo responde:

Joseph Campbell, que influenciou George Lucas na criação de sua famosa trilogia ‘Star Wars’, afirmou que ‘o mito é a música do mundo’. Disse também que ‘o mito é o sonho coletivo’. E esse sonho nunca morre, porque os lugares passam, os turistas passam, mas a música não morre nunca, apenas muda de timbre. Campbell tinha razão. E a Amazônia é a confirmação disso. Lá, cada lugar, cada rio, grande ou pequeno, tem seus próprios mitos, que são ‘cantados’ de geração em geração. ‘Cantados’ sim, como na *Iliada* e *Odisseia* de Homero. Não é a toa que este poeta era cego e que, em geral, os mitos e as antigas histórias indígenas são contados à noite, ao embalar das redes ou em volta de uma fogueira, pois os sonhos coletivos necessitam, para serem decifrados, de um ambiente escuro e telúrico que amplifica o medo ancestral das crianças e transporta o adulto para o universo adâmico da infância. (HOFFMANN, 2017, [s./p.]

Temos aqui um ponto bastante interessante descrito por Sena, uma realidade que causa quase a mesma sensação que o épico causaria: a dos sentidos. Seria a Amazônia um espaço telúrico, mítico, um universo capaz de transportar o homem aos seus mais profundos pensamentos e sentimentos? Sozinha a Amazônia não é capaz de provocar isso, mas por intermédio de um sujeito que utiliza a palavra para narrar suas histórias, suas aventuras, suas experiências míticas, talvez tenhamos uma volta à oralidade, ao tempo de narrar histórias, narrar esse que Walter Benjamin afirmou que estava em declínio.

É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. [...] O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance

significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 2010, p. 54).

Mas Sena consegue narrar, faz o leitor refletir sobre várias preocupações e retoma a oralidade e a experiência por meio do mito, dos personagens que sentam e ouvem as explicações da vida por intermédio dos mitos amazônicos. Em uma entrevista realizada por Floriano Martins, para o Diário de Cuiabá, em 18/09/2011, Nicodemus Sena comenta sobre a possível crise do romance.

FLORIANO MARTINS - Qualquer leitor que busque um romance brasileiro atual através de indicação de imprensa vai se deparar com um imaginário truncado, uma escassez argumentativa e uma linguagem pontual, de cunho jornalístico. Acredita que haja uma crise do romance?

NICODEMOS SENA - Tens razão: no Brasil, romances mal construídos e vazios de sentido são anunciados como auspiciosas revelações. Autores inexperientes têm quebrado desnecessariamente o gênero. A falta de plano e de pesquisa inicial, por exemplo, tem gerado romances de tessitura débil, inconsistente, obtusa. É preciso muito talento para se aventurar na “escritura automática” dos surrealistas e não fracassar enquanto romancista. Infelizmente, o que é simplesmente confusão e ausência de talento muitas vezes acaba passando como coisa original, imaginosa. Mas a imaginação mesma, aquela que alimenta toda grande arte, ficou de fora desses livros, afetados por um desconexo psicologismo ou pela comezinha descrição do cotidiano. A partir disso, há quem aponte para uma “crise na narrativa”. Crise há muito anunciada, mas o romance continua firme, sempre se renovando e interagindo com outros gêneros literários, pois os seus elementos não são estáticos. A sensação de crise é mais efeito da proliferação dos romances ruins que ultimamente são escritos. (MARTINS, 2011, [s./p.]

Nessa resposta, Sena pontua a renovação do romance e a interação com outros gêneros, ressaltando a não fixidez dos elementos que constituem o romance.

E o herói como se comporta? Lukács falou do herói épico:

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se. Essa é a era da epopeia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança de ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude. (LUKÁCS, 2009, p. 26)

Na epopeia não há experiência individual do herói, mas a coletiva, a determinada pelos deuses. Com o tempo, ocorrem mudanças na construção romanesca, passa-se a valorizar e utilizar a experiência individual, a fragmentação, tanto do tempo, espaço e sujeito. Ian Watt também teorizou sobre o romance e enfatiza a questão individual sobre a coletiva, “reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora [...] da busca da verdade como uma

questão inteiramente individual” (WATT, 1990, p. 14). “[...] procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 1990, p. 13).

O romance moderno é fragmentado, não apresenta linearidade, há rupturas de espaços e tempos. Não há uma forma a ser seguida, não há modelos de escrita ou suportes de enquadramento, o romancista escreve de acordo com seu contexto e realidade, seguindo seus impulsos e questionamentos que o formam e o constituem.

A narrativa de Sena poderia ser classificada como romance moderno, pois apresenta a busca individual do herói Gedeão por sua identidade, sua história e família. É um interesse individual que permeia as inquietudes do protagonista. E na busca dessa verdade individual, aparecem elementos que fazem a narrativa de Sena passear pelo campo mítico ao utilizar as histórias orais e os mitos amazônicos como explicações de ações e fatos relacionados à natureza. E Sena comenta também sobre esse ouvir para depois escrever:

Ouvir os mitos e as lendas da minha terra, nas noites profundas do equador, narrados como um rio perene ou desfiados de um infinito novelo, foi o meu primeiro e fundamental aprendizado com a narrativa. Histórias que se entrelaçam num suceder quase infinito, interrompidas apenas pelo sono. Histórias maravilhosas, tristes, trágicas, escabrosas e, às vezes, hilárias. Histórias de heróis, vilões, homens híbridos, bichos que falam, árvores que se movem e assombrações. Histórias de vivos, mortos, mortos-vivos e vivos-mortos, no solo ou subsolo, no fundo dos rios, em terra ou no céu. Histórias fantasmagóricas e irreais, que me arrastavam para um lugar longínquo de mim mesmo e me faziam ter saudade de um tempo e de uma gente que não conheci e não voltam mais, ou que talvez nunca tenham existido. Histórias que escutei na infância e na adolescência, narradas por uma índia maué de nome Almerinda, mulher do meu tio Junito, e por este último também, e por meu pai Bernardino e sua mãe Guida, exímios contadores de histórias, mestres da narrativa oral, meus professores. (HOFFMANN, 2017, p. 8).

Nesse depoimento, temos a confirmação da origem de *A espera do nunca mais*, uma origem nas narrativas amazônicas, contos, mitos, lendas, causos, verdadeiros ou não, mas cheias de mistérios, de fantasmas, de heróis, vilões, de uma Amazônia imaginária, real e poética. E este elemento, o uso do mito amazônico, constitui o diferencial na narrativa de Sena, pois ao inserir as histórias que explicam o mundo por meio da natureza, surge um romance com elementos do gênero épico, o uso do mito, da oralidade, do ouvir, do ensinar e aprender. Há o realismo dos problemas existenciais e históricos, mas o uso dos mitos faz a narrativa invadir o mundo poético e subjetivo. Para André Jolles,

A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação. [...] Uma resposta chega então ao interrogador; e essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva. [...] Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a forma a que chamamos mito (JOLLES, 1976, p.81- 82).

E o uso do mito no romance de Sena se desdobra em uma narrativa que trabalha: o tradicional e o moderno, o mito e o romance, o individual e o coletivo. São elementos que se misturam e se constroem para que o romance possa suportar a diversidade de outras histórias que aparecem. Assim, para Sena, o romance é uma forma literária que lida com aspectos do mito. E quais seriam esses aspectos? Vamos evocar Campbell:

Cada indivíduo deve encontrar um aspecto do mito que se relacione com sua própria vida. Os mitos têm basicamente quatro funções. A primeira é a função mística – e é disso que venho falando, dando conta da maravilha que é o universo, da maravilha que é você, e vivenciando o espanto diante do mistério. Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. Se isso lhe escapar, você não terá uma mitologia. Se o mistério se manifestar através de todas as coisas, o universo se tornará, por assim dizer, uma pintura sagrada. Você está sempre se dirigindo ao mistério transcendente, através das circunstâncias da sua vida verdadeira. A segunda é a dimensão cosmológica, a dimensão da qual a ciência se ocupa – mostrando qual é a forma do universo, mas fazendo-o de uma tal maneira que o mistério, outra vez, se manifesta. Hoje, tendemos a pensar que os cientistas detêm todas as respostas. Mas os maiores entre eles dizem-nos: “Não, não temos todas as respostas. Podemos dizer lhe como a coisa funciona, mas não o que é”. Você risca um fósforo – o que é o fogo? Você pode falar de oxidação, mas isso não me dirá nada. A terceira função é a sociológica – suporte e validação de determinada ordem social. E aqui os mitos variam tremendamente, de lugar para lugar. Você tem toda uma mitologia da poligamia, toda uma mitologia da monogamia. Ambas são satisfatórias. Depende de onde você estiver. Foi essa função sociológica do mito que assumiu a direção do nosso mundo – e está desatualizada. Mas existe uma quarta função do mito, aquela, segundo penso, com que todas as pessoas deviam tentar se relacionar – a função pedagógica, como viver uma vida humana sob qualquer circunstância. Os mitos podem ensinar-lhe isso. (CAMPBELL, 1990, p. 45)

Os mitos amazônicos apresentam em escalas diferentes todas as funções citadas por Campbell. A mística quando o mito abre o mundo aos mistérios da natureza; a cosmológica em que se explica a origem de algo; a sociológica que permite, por exemplo em algumas comunidades, a união entre parentes; e a pedagógica que recupera o essencial da fábula, o aprender. Sena constrói um romance que recupera alguns mitos amazônicos, atualiza no contexto da exploração e permite ao leitor enveredar pela objetividade e pela subjetividade. Há um trabalho entre o mítico e o desenvolvimento, entre a tradição e a modernidade. E os mitos sobre o boto, o curupira, a cobra-grande dividem o espaço narrativo com a problemática que a modernidade traz: o desmatamento, a morte, a exploração. Sena soube dosar esses elementos

para que o romance não se tornasse um aglomerado de mitos ou apenas uma denúncia sobre a exploração na Amazônia.

Assim, a narrativa de Sena se classifica como um romance moderno em que há outros gêneros e que reafirma a característica citada por Bakhtin, a da mudança, da evolução do romance, sempre se renovando de acordo com o contexto do escritor e sua visão de mundo.

Sena se utilizou do ouvido e do lido, do imaginário e do real, do poético e do científico, não excluindo um ou outro, numa convergência em que a Amazônia exige: de se trabalhar com a realidade mítica, mas também com o desenvolvimento implacável. Ainda na entrevista concedida a Floriano Martins, Sena também comentou sobre o mito.

FM: Assim como na poesia brasileira mais recente já diagnosticou a poeta Maria Esther Maciel uma “asepsia da imaginação”, inclusive observando o desinteresse dos poetas brasileiros atuais pelo mítico e o antigo, é possível um diagnóstico aproximado em relação ao romance?

NS: Sim. O que acontece com a poesia também ocorre com o romance. Muitos romancistas, como mariposas atraídas pela lâmpada, na ânsia de agradarem ao público, deixam-se seduzir pelos temas mais explosivos, escrevendo textos que pouco diferem do relato jornalístico. Há também um desprezo pelo veio arcaico e primitivo, rotulado de “atrasado”, que também forma a nossa cultura. No afã de integrar-se ao mundo civilizado, “moderno”, o escritor brasileiro, com poucas exceções, se esquece de que, faça o que fizer, será sempre um brasileiro. E muitos gostariam de não sê-lo! Toda uma tradição literária, forjada na busca de uma identidade nacional – tradição que vem de Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Gonçalves Dias, José de Alencar, os modernistas de 1922, Cecília Meireles e Olga Savary – foi de uma hora para outra abandonada. O mito e o primitivo, e com estes a imaginação, entre nós ainda muito presentes e que são justamente os nossos elementos distintivos, foram afastados de cena, mesmo tendo servido de argamassa a pelo menos três obras-primas da nossa ficção – “Iracema”, “Macunaíma” e “Grande Sertão: Veredas”. A vida rural, arcaica, bucólica e tantas vezes áspera, que nos deu uma obra fundamental como “Vidas Secas”, foi desprestigiada. Uma literatura fragmentária, despersonalizada, sem imaginação e sem caráter, que simplesmente mimetiza a vida nas grandes cidades, ocupou o seu lugar e se impôs como literatura nacional. (MARTINS, 2011, [s./p.]

Nessa resposta, Sena aponta o mito, o primitivo e a imaginação como elementos distintivos na escrita brasileira. E no romance *A espera do nunca mais*, há uma recuperação desses elementos, trazendo uma mistura entre o tradicional e o moderno.

FM: Ao escrever sobre teu livro, Oscar d’Ambrosio disse que foges “dos estereótipos que cercam a Amazônia”. Que estereótipos são esses?

NS: Além de palco das personagens do meu romance, a Amazônia é um lugar de disputa dos grandes interesses econômicos. Apesar de pouco contemplada pelo olhar nacional, o mundo sempre dá provas de que quer saber o que se passa no cenário amazônico. Pois a Amazônia sempre despertou fascínio, principalmente dos EUA e da Europa. Por quê? É que nós temos o que eles não têm mais, que é essa natureza exuberante, essa selva fechada com sua biodiversidade, esses rios de águas cristalinas

e seus peixes ornamentais, essa monumentalidade indescritível e sua riqueza mineral incalculável. Isso fascina crianças e adultos nos lugares mais distintos. Todavia, ao mesmo tempo que desperta fascínio, em função do seu mistério, a selva também gera uma espécie de medo. Então, fala-se muito na Amazônia, mas pouco se conhece sobre ela. As pessoas pouco se arriscam a enfrentar essa região, havendo, em conseqüência, muita ignorância, muito exotismo, com base no qual muita literatura ruim, meramente fantasiosa, foi e continua sendo feita; uma sub-literatura que reproduz acriticamente as lendas e mitos da região, afastando as pessoas de uma compreensão exata das mazelas que aflige o caboclo (em tupi, “homem que vive no mato”). Os problemas da Amazônia são enormes, como a própria região, e complexos; dificilmente um “turista aprendiz” hoje conseguiria captar os mistérios da vida amazônica. O mito, além de compreendido, precisa ser recriado. Se repetirmos as velhas histórias, do modo como os antepassados nos contaram, desgarradas do seu contexto antropológico, social e histórico, permaneceremos sendo vistos pelo Brasil e pelo mundo como elementos folclóricos na humanidade. Com esse ideário escrevi “A Espera do Nunca Mais”. (MARTINS, 2011, [S./P.]

O uso dos mitos amazônicos por Sena no *A espera do nunca mais* tenta recuperar um tempo antigo, uma cultura marginalizada, mostrar um olhar sobre o mítico amazônico diferente do olhar pejorativo já existente.

O romance de Nicodemos Sena, um conjunto de impressões e expressões sobre a Amazônia a partir de uma relação de emoção e reflexão encaixa-se na classificação de romance ao alcançar o leitor, causando reflexões, emoções, tocando a alma das pessoas como Sena foi tocado durante sua viagem pelo rio Maró. E alguns rastros dessa criação, identificamos em seus manuscritos: seja no léxico cultural, seja na crença da história do bom cão caçador, no suposto herói Gedeão, nos vários caminhos de um rio de histórias em que a cada caso, a cada mito, descobríamos um novo personagem. Foram pistas encontradas na Caderneta de anotações com algumas idas ao romance. O romance não se caracteriza numa forma fixa, mas instável, em processo. Retomando Bakhtin, “O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (2002, p. 73), ou seja, abarca outros gêneros em sua constituição, outras vozes e outras linguagens. Assim, visualizamos *A espera do nunca mais*, um romance capaz de descrever um fato histórico e nos presentear com os mitos amazônicos que fazem parte da cultura amazônica, uma mistura de linguagens que dão vida a uma comunidade cabocla, uma

prosa literária [que] pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo (BAKHTIN, 2002, p. 133).

O romance de Sena é entrelaçado por esta palavra recolhida em conversas, em causos, em mitos e recolocada no romance para que se possa construir uma unidade dinâmica de acordo com o estilo do escritor.

4 REFLEXÕES, CRÍTICAS E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Trabalhar com os manuscritos de uma obra literária nos leva a traçar vários caminhos que, talvez, o escritor tenha pensado seguir. E as suposições são várias, dependendo do material que o pesquisador tenha em mãos. O uso de manuscritos na Crítica Genética proporciona aos pesquisadores quase que uma ação arqueológica, esmiuçar o alicerce da obra, as possíveis entradas, cantos, espaços rascunhados, material jogado fora, hipóteses sobre o processo de criação, de construção. Sabemos que os manuscritos não são considerados obra literária, não possuem o mesmo valor ou carga literária que o resultado publicado possui, ou seja, a versão publicada por uma editora.

Mas somos conscientes que o rascunho de um desenho de Picasso, os rabiscos de uma música de Beethoven, o passo a passo para explicar um conceito linguístico de Saussure ou um caderno de anotações de Guimarães Rosa em que aparecem vocábulos recolhidos que foram utilizados em Sagarana, são uma fonte riquíssima de pesquisa para descobrirmos mais sobre o processo de criação, de pintar, de compor músicas, de criar um conceito, de escolher determinados vocábulos e não outros para a História da Literatura, da Música, da Pintura, da Linguística.

Assim, a Crítica Genética é responsável por uma parte da História da Humanidade muito importante e necessária: sabermos como, por exemplo, Proust criou seu narrador em *Em busca do tempo perdido*; por quais etapas Saussure passou para cunhar o conceito de Língua; Beethoven produziu apenas uma versão de sua *Fur Elise* ou há outras que foram consideradas incompletas? e Nicodemos Sena, como construiu seu romance *A espera do nunca mais*? Por meio de pesquisas, de leituras, de conversas com os moradores? A versão publicada consegue ser vista, em partes, nos manuscritos de sua caderneta de anotações? Essas são algumas perguntas que nortearam a presente tese em que nos predispomos por meio das ferramentas da Crítica Genética investigar os manuscritos do escritor paraense Nicodemos Sena. E ainda empreendemos uma empreitada contrária à maioria já que escolhemos trabalhar com um autor não canônico.

Somos conscientes de que a obra de Nicodemos Sena merece e necessita de um estudo detalhado envolvendo todas as nuances literárias possíveis: narratológica, discursiva, literária, linguística, histórica, cultural. E esses estudos virão com o tempo. Nosso intuito foi investigar como Sena produziu sua obra, quais elementos sustentam uma narrativa tão extensa e densa. E

ainda considerando o romance uma escritura ímpar sobre a Amazônia, se distanciando de construções exóticas e regionais.

Durante a primeira leitura da obra nos deparamos com uma riqueza de personagens, vocábulos, histórias e um artesanato na ligação de todos os elementos. Como o escritor conseguiu encaixar tudo isso, o que proporcionou a junção de mais de oitenta micro histórias em uma só? E quando tivemos acesso aos manuscritos e à caderneta de anotações, aceitamos o desafio de indagar o material e nos indagar sobre esse passo a passo, sobre esse processo de criação. Então começamos a preencher algumas lacunas que ficaram da leitura da obra. A partir daí os caminhos estavam à nossa frente, restava-nos percorrer e tentar recolher como fez Sena, em sua viagem de barco pelo rio Maró. O que será que encontramos nessa viagem?

Por meio da Crítica Genética, descobrimos um novo mundo, um olhar para a construção, para o fazer Literatura. Os manuscritos nos trouxeram uma história que, às vezes, é deixada de lado, escondida debaixo do tapete, apagada dos estudos literários: o antes da obra publicada, as tentativas de acertos e erros do escritor, a pesquisa realizada para escrever um capítulo, as leituras entrelaçadas que nortearam a criação de um personagem. São esses fatos que a Crítica Genética pode proporcionar ao pesquisador. A caderneta de Nicodemos Sena nos trouxe, num primeiro momento, um vocabulário local com seus possíveis significados. Um vocabulário que denominamos ‘cultural’, pois se constitui de uma pluralidade imaginária processada pela capacidade criativa dos caboclos.

A realidade e o imaginário são elementos complementares na Amazônia, não se excluem, não são vistos como contrários, são elementos, criações que representam o hibridismo desse povo que precisa adaptar-se à natureza de acordo com as necessidades. Sena conseguiu entender esse processo de vida por intermédio da experiência com os rios, com a floresta e os sujeitos que lá moram, descobriu como escrever essa Amazônia, esse lugar que a cada enchente, a cada mudança de lugar, cria uma nova maneira de viver, de se expressar e de se recriar.

A caderneta de Nicodemos Sena apresenta um vocabulário que foi utilizado no romance com todas as suas nuances de função utilitária e poética. Identificamos que os vocábulos recolhidos pelo escritor trazem em si, além da função utilitária, por exemplo o uso de uma árvore para armazenar água para beber, trazem também a força de uma comunidade que lutou para sobreviver, enfrentou o invasor que desejava explorá-lo. Traz uma organização do Ethos em que a explicação se origina dos mitos, deuses e realidade presente. Como disse Loureiro: “É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, procurar, na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso”

(2001, p. 25). E essa experiência do numinoso foi realizada por Sena ao adentrar na vida do caboclo por meio de um barco, de um rio, com conversas deitado em uma rede, são situações que evocam essa experiência, essa convivência com a natureza, com o Outro, com a coletividade, com o individual, uma mistura de crença e conhecimento que geram a visão da criação cabocla, do seu viver etimológico.

Segundo Dardel, “a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social.” E essa paisagem amazônica foi percorrida pelo escritor na ânsia de encontrar algo, de ser rever, de se reinventar juntamente com ela para que pudesse escrever. Dardel continua: “Uma verdade emerge da paisagem, contudo como teoria geográfica ou mesmo como valor estético, mas como uma fiel expressão da existência. A paisagem pressupõe uma presença do homem, mesmo lá onde toma forma de ausência. Ela fala de um mundo aonde o homem realiza sua presença circunspeta e atarefada (p. 32, 2011).

Além de ser uma existência em si mesma, a Amazônia carrega em si esse valor estético também, as criações caboclas demonstram essa presença numinosa e real, abstrata e concreta. E no léxico de Sena encontramos essa numinosidade, essa característica subjetiva da criação, o conviver, se envolver para que possa ter a experiência e tentar repassar. E como repassar algo que não se aprende? A única opção é pela Arte, estratégia escolhida por Sena para tentar traduzir sua experiência com o Ethos amazônico, pois consideramos toda a caderneta de Sena uma experiência com a vida amazônica, com o Ethos.

Constatamos que o escritor construiu uma forma de escrever em que o léxico cultural amazônico forneceu uma base linguística ao contexto histórico social. Não é uma questão de denotação e conotação, mas de Ethos, de um léxico que apresenta um mundo amazônico, vocábulos que não se fecham em si, vocábulos que carregam a vida desse grupo, suas lutas, suas vitórias, suas derrotas, seus desejos, um mundo ainda sacralizado. Por ser um romance construído em dez anos, supomos que a pouca incidência de rasuras nos manuscritos se deva a essa maturação, a essa construção demorada.

Temos então identificado como pistas do processo de criação de Nicodemos Sena a experiência com a Amazônia presente em sua caderneta de anotações. Pistas como o léxico, a recuperação dos mitos nas vozes dos personagens, a busca dos significados para os vocábulos desconhecidos, significados estes que são construídos pelos próprios caboclos nos levam a afirmar que entre a Caderneta de anotações e o romance publicado, há um espaço-temporal de dez anos de preparação e escrita, onde o escritor tentou e conseguiu transpor um pouco desse Sistema criativo caboclo para a escrita.

Dessa forma, enxergamos os manuscritos de Nicodemos Sena como os primeiros passos de sua obra *A espera do nunca mais – uma saga amazônica* e também como o início de um projeto literário em formação. O escritor construiu seu romance, nós construímos um percurso, um caminho entre vários que poderiam ser percorridos, por intermédio do material disponível a nós. A caderneta de anotações foi um ensaio para a obra final, um ensaio em que foram sistematizadas várias estratégias de criação, desde a escolha de um léxico até o nome do personagem baseado em um herói bíblico. E vale salientar as desconstruções, pois identificamos personagem na caderneta que não foram desenvolvidos no romance, escolhas que o escritor realizou durante seu percurso de construção.

Com os estudos da caderneta de anotações, identificamos pistas de um possível projeto literário em formação, uma busca por uma escrita que pudesse representar a Amazônia dos caboclos e a Amazônia da cidade (década de 1960). Um projeto literário que se baseou no léxico e nos mitos amazônicos, pois a recuperação deste gênero literário dentro do romance proporcionou ao leitor de Nicodemos uma leitura plural, tanto no sentido de vozes, temáticas e também de gêneros, pois a busca do personagem Gedeão por sua identidade e história não é apenas dele, mas também do escritor, pois Loureiro disse: “Situado diante de uma natureza magnífica, de proporções monumentais, o caboclo, além de criar e desenvolver processos altamente criativos e eficazes de relação com ela, construiu um sistema cultural singular” (2001, p. 399). Esse sistema cultural singular foi vivido por Sena em seu espaço mítico. E a caderneta de anotações guarda essa experiência fisicamente, com anotações escolhidas de acordo com o momento.

O percurso da pesquisa aponta para a tese inicial, pistas de um possível projeto literário em formação, um escritor em busca de uma linguagem para a escrita de um romance. E além do léxico amazônico que apresenta uma relação de comunicação e constituição da cultura, o mito também foi organizado de modo a recuperar um tempo antigo, um tempo de sabedoria construído com a natureza. *A espera do nunca mais*, um romance construído em dez anos de pesquisa, leitura e escrita. Uma busca incansável para se ter uma linguagem, digamos mítica, para que pudesse estar à altura da Amazônia, de sua floresta e de seus moradores.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** – a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 5ª ed. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas: magia e técnica e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BERGEZ... [et al.] **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução: Olinda Maria Rodrigues Prata; Revisão da tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIASI, Pierre-Marc de. **La notion de Carnet de Travail** – Le cas Flaubert. Em HAY, Louis (org.). *Carnet d'Écrivain*. Paris, Editions du CNRS, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Paulus, 1990.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. **Teoria linguística: teoria lexical e linguística computacional**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLOCH, Pedro. **Uma não entrevista com Guimarães Rosa**. Revista Manchete, Rio de Janeiro, 1 de jun. 1963.

BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO Gianfranco. **Dicionário de Política**. Tradução: Carmen C. Varriale, Gaetano Lo Mônaco, João Ferreira, Luís Guerreiro Pinto Cacaís e Renzo Dini. rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11.ed. 1998.

BYOCK, Jesse L. **Viking Age Iceland**. London: Penguin Books, 2001

CALIL, E. **Escutar o invisível: escritura & poesia na sala de aula**. São Paulo: Editora da UNESP; FUNARTE, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito com Bill Moyers**. Org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11ª ed revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARVALHO, N. **Empréstimos linguísticos na língua portuguesa**. São Paulo: Cortez, 2009.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Acyr. Orelha do livro **A noite é dos pássaros**. Belém: Cejup, 2003.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia**. In: Revista de antropologia, São Paulo. USP, 2013, v. 56 nº 2, p. 434. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/82538/85513> Acesso em 28.01.2018

CAVALCANTE, Neuma - **Cadernetas de viagem de João Guimarães Rosa: fonte de criação literária**. Veredas. Nº 8, 2007.

CEIA, Carlos. E-Dicionários de termos literários. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6515/in-media-res/> Acesso em 25.01.2018

CIRILLO, José; GRANDO, Ângela. (Orgs.) **Processo de Criação e Interações** – a crítica genética em debate nas artes, ensino e literatura. Belo Horizonte: C/Arte, 2008

COELHO, Nelly Novaes. **Escritores brasileiros do século XX** – Um testemunho crítico. Taubaté, São Paulo: Letras Selvagem, 2013.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. **Memórias de um certo relato**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

_____. **Relatos de uma cicatriz** – A construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos. Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CRUZ, Valter. C. (etall) O rio como espaço de referência identitária: Reflexões sobre a identidade ribeirinha na Amazônia. In: TRINDADE, Saint-Clair; TAVARES, M.G.C. **Cidades Ribeirinhas na Amazônia: Mudanças e Permanências**. Ed. Universitária UFPA, 2008.

ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O nome da Rosa** – As origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FABRE, C. **Des variantes de brouillon au cours préparatoire**. Études de Linguistique Appliquée, (62): 59-79, Avril-Jun. 1986.

FARES, Josebel Akel. **Representações poéticas das águas Amazônicas**. Organon - Revista do Instituto de Letras da UFRGS. Vol. 21, n. 42, 2007.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: NRF – Gallimard, 1969.

FREITAS, Marilene Correa da Silva; NASCIMENTO, Celso Augusto Torres do. A etnociência e os saberes tradicionais agrícolas na Amazônia. In: **Epifanias da Amazônia, relações de poder, trabalho e práticas sociais**. Org.: Iraíldes Caldas Torres; Rooney Augusto Vasconcelos Barros; Diogo Gonzaga Torres Neto. 2016.

GALLO, Giovanni. **Marajó, a ditadura da água**. Belém: Secult, 1980.

GECKELER, Horst. **Semântica Estructural y Teoria del campo léxico**. 2 ed. Editorial Gredos: Madrid, 1976.

GUARALDO, Laís. **A diversidade de processos nos cadernos de criação**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012

ROSA, Vilma Guimaraes. **Relembraamentos**: Joao Guimaraes Rosa, meu pai, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GRÉSILLON, A.; WERNER, Michel. **Leçons d'écriture**: Ce que dissent les manuscripts. Paris, Lettres Modernes, 1985.

_____. **Alguns apontamentos sobre a história da crítica genética**. Scielo, São Paulo, v. 5, jan./abr. 1991.

_____. **Elementos da crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Cristina de Campos (Trad.). Porto Alegre: UFRGS, 2007.

_____. Devagar: obras. In: **Criação em processo – ensaios de crítica genética**. Org: Roberto Zular. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HAI DUKE, Paulo Rodrigo Andrade. **O gênero Romance e sua especificidade moderna**: diálogos entre História e Literatura a partir de A La Recherche du temps perdu. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 9, Ano IX, nº 3. Set/Out/Nov/Dez de 2012.

HAY, Louis e NEEFS, Jacques, org. **Le manuscrit inachevé**. Paris, CNRS, 1985.

_____, Louis e BOCKELKAMP, Marianne. **Comment décrire um manuscrit moderne**. Cahiers de Textologie, n.º 2. Paris, ITENS/CNRS, 1988.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**. Questões de crítica genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ISQUERDO, Aparecida Negri. 1998. Vocabulário do seringueiro: campo léxico da seringa. In: ISQUERDO, Aparecida Negri; OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de (Org.). **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**. Campo Grande: EDUFMS. p. 73-98.

JOLLES, André. O mito. In: **Formas simples**. Trad.: Álvaro Cabral. [s.d]São Paulo: Cultrix, 1930.

JURANDIR, Dalcídio. **Três casas e um rio**. São Paulo: Martins Editora, 1958.

_____. **Belém do Grão-Pará**. Belém/Rio de Janeiro: Edufpa/Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. **Marajó**. 4. ed. Belém/Rio de Janeiro: EdUFPA/Casa de Rui Barbosa, 2008.

LANGER, Johnni. **História e sociedade nas sagas islandesas**: perspectivas metodológicas. Alétheia - Revista de estudos sobre Antiguidade e Medieval. Volume 1, Janeiro/Julho de 2009.

LIMA, Elane Andrade Correia. **Diálogos com a natureza, saberes dos povos da floresta amazônica**. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008 Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

LIMA, Deborah de Magalhães. **A construção histórica do termo caboclo sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico**. In: Novos Cadernos NAEA vol. 2, nº 2 - dezembro 1999.

LIMA, Simone de Souza. **Amazônia babel: línguas, ficção, margens, nomadismos e resíduos utópicos**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Meditação devaneante entre o rio e a floresta**. In: Arteriais – revista do PPGARTES / ICA / UFPA / Nº 03 / Agosto de 2016.

_____. Obras reunidas: poesia I Cultura Amazônica – Uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LUKÁCS, George. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MASOLO, Dismas. Filosofia e conhecimento indígena: uma perspectiva africana (capítulo 9). In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

MASSONI, Neusa Teresinha. **Ilya Prigogine: Uma contribuição à filosofia da ciência**. Revista Brasileira de Ensino de Física. Vol. 30, nº 2. São Paulo, 2008. www.sbfisica.org.br

MELO, Tiago de. **Amazonas, pátria das águas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. Plantas medicinais e suas virtudes. In: SUPL. ACTA AMAZÔNICA, 18(1 - 2). 1998, 357-366. 1988. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/aa/v18s1-2/1809-4392-aa-18-s1-2-0357.pdf> Acesso em 22.01.2018

MOOSBURGER, Théó de Borba. Posfácio. **Três sagas islandesas**. Curitiba: Editora da UFPR, 2007, pp.125-137.

_____. Introdução. **Saga dos Volsungos**. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Os varangos nas sagas islandesas**. Brathair 9(1), 2009, edição especial: sagas islandesas (no prelo, consulta ao artigo original). www.brathair.com

MORAES, Marcos Antonio de. **Epistolografia e crítica genética**. Ciência e Cultura vol.59 nº 1 São Paulo Jan./Mar. 2007. Disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100015&script=sci_arttext> Acesso em 30.05.2017

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Lisboa: Europa-América, 1982.

OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**. Campo Grande-MS: Ed. UFMS, 1998.

OLIVEIRA, José Aldemir de. A cultura, as cidades e os rios na Amazônia. In: [Ciência e Cultura](#) *On-line version* Cienc. Cult. vol.58 no.3 São Paulo July/Sept. 2006, p. 28.

PEREIRA, Nunes. Moronguêta – um decameron indígena. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

PIMENTEL, Davi Andrade. **O espaço literário de Maurice Blanchot**. Revista Garrafa, Set., Out., de 2012. Disponível em http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa28/daviandrade_oespacolit.pdf Acesso em 20.03.2015

PINO, Cláudia Amigo. (Org.) **Criação em debate**. São Paulo: Humanitas, 2007.

_____, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **A ficção da Escrita**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Roland Barthes – a aventura do romance**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Organização, revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

_____. The Philosophy of Composition, Charles Baudelaire (trad.), (Euvres Complètes, Pléiade, 1961.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

RAMALHO, Christina. Prefácio de **A mulher, o Homem e o Cão**. SENA, Nicodemos. Taubaté, São Paulo: Letras Selvagem, 2009.

ROMANELLI, Sergio. **A gênese de um processo tradutório: os manuscritos de Rina Sara Virgillito**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

_____. (Org.) **Compêndio de Crítica Genética América Latina**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2013.

ROSA, Vilma Guimaraes. **Relembraimentos: Joao Guimaraes Rosa, meu pai**. Carta de 6 nov. 1945. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, Editora da PUC de São Paulo, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SARAIVA, Arnaldo. **Conversas com escritores brasileiros**. Porto: Edição do Congresso Portugal-Brasil, 2000.

SAVARY, Olga. (Org.) **Poesia do Grão-Pará** – Antologia poética, Seleção e notas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001.

SENA, Nicodemos. **A espera do nunca mais: uma saga amazônica**. 2ª ed. Belém: Cejup, 2002.

_____. **A noite é dos pássaros**. Belém: Cejup, 2003.

_____. **A mulher, o Homem e o Cão**. Taubaté, São Paulo: Letras Selvagem, 2009.

_____. **As lições da selva e a utopia da língua**. In: *Jornal O Estado do Tapajós*. Santarém-PA, Brasil, 08/08/2013.

_____. **Choro por ti, Belterra**. Taubaté, São Paulo: LetraSelvagem, 2017.

SERVA, Maurício; DIAS, Taíse; ALPERSTEDT, Graziela Dias. **Paradigma da Complexidade e teoria das organizações: uma reflexão epistemológica**. *Revista de Administração de Empresas*. Vol.50 no.3 São Paulo July/Sept. 2010.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. **A gênese em Incidente em Antares**. 1. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

SIMONIAN, Ligia T. L. Saber Local, Biodiversidade e Populações Tradicionais: perspectivas analíticas, limites e potencial. In: **Anais: Saber Local/Interesse Global: propriedade intelectual, biodiversidade e conhecimento tradicional na Amazônia** CESUPA: MPRG, 2005, p. 60-62.

SOUZA FILHO, Adilson de. **A desconstrução do conceito de saga na teologia da criação em Karl Barth**. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. Universidade Metodista de São Paulo: São Bernardo do Campo, São Paulo: 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Genética e Crítica Biográfica**. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo**. 2. ed. Manaus: Valer, 2003.

TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos. (Orgs.) **Filologia, Críticas e Processos de Criação**. Curitiba: Apppris, 2012.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida** – uma interpretação da Amazônia. 9ª ed. rev. Manaus: Valer/Edições Governo do Estado, 2000.

TUPIASSU, Amarílis. **Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora**. *ESTUDOS AVANÇADOS* vol.19 n°53. São Paulo Jan./Abr. 2005

VÁRIOS AUTORES. **Artigo em Manuscrita**: revista de crítica genética, n.ºs 1-11. São Paulo, Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário, 1990-2005.

VILELA, Mário. **Estruturas léxicas do português**. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. **Estudos de lexicologia do português**. Coimbra: Almedina, 1994.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 11-33.

WILLEMART, Phillipe. **Universo da criação literária: Crítica Genética, Crítica Pós-Moderna?** São Paulo, EDUSP, 1993.

_____. **Os bastidores da criação literária**. São Paulo, Iluminuras, 1999.

_____. **Crítica Genética e Psicanálise**. São Paulo: Perspectivas, 2005.

_____. **Os processos de Criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. (Org.) **Fronteiras da criação** [anais do 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

_____. **A crítica Genética Hoje**. Alea. Volume 10. Número 1. Janeiro-Junho 2008. p. 130-139.

_____. **Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura**. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: Fapesp; Brasília: Capes, 2014.

_____. **Instabilidade e estabilidade dos processos de criação nos manuscritos literários**. *Manuscrita*. Revista de Crítica Genética. Nº 6, 1996. Disponível em <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/869> Acesso 24.03.2016.

ZAGO, Rosemara Staub de Barros. **Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes**. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2002.

ZULAR, Roberto, org. **Criação em processo**. São Paulo, FAPESP/Iluminuras, 2002.

ENTREVISTAS E RESENHAS SOBRE NICODEMOS SENA.

A PROVÍNCIA DO TAPAJÓS. **Um romancista santareno.** A província do Tapajós. Março de 2000.

CAGIANO, Ronaldo. **Um novo olhar sobre a Amazônia.** Jornal Opção. Goiânia, em Julho de 2003. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nicodemossena5.html> Acesso em 25.09.2016

CANTINHO, Maria João. **Entrevista concedida a Maria João Cantinho.** Revista Storm-magazine/Portugal/2003. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nicodemossena1.html> Acesso em 10.09.2016

CARDOSO, Tanussi. **Entrevista.** Jornal Rio Letras, Rio de Janeiro, Ano 3 – Número 23, 2004, Sessão Engenharia, Arte e Encantamento. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nicodemossena11.html> Acesso em 25.09.2016

CASTRO, Acyr. **Na raiz o mágico e o mítico.** Jornal A Província. Belém do Pará, datada em 30 de maio de 1999.

_____. **A Amazônia enquanto estória.** Jornal da União Brasileira de Escritores, Nº 90, Março de 2000. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nicodemossena9.html> Acesso em 26.09.2016

_____. **Sobre ‘A espera do nunca mais’.** A Província do Pará. Variedades. 15 de março de 2000.

_____. **A carta do Vicente.** A Província do Pará. Variedades. 16 de março de 2000.

_____. **Obra com raízes e sangue do caboclo da Amazônia.** A Província dos Tapajós. Variedades. Junho de 2000.

_____. **Um (re)fluir no tempo.** A província do Pará. Variedades. 23 de julho de 2000.

CRUZ, Rodrigo Félix da. **A espera do nunca mais – Obra do escritor paraense Nicodemus Sena é exemplo de como a literatura de ficção pode reordenar e recriar a ‘realidade’.** O Nheçuanos /11/ Ano 7 – Número 29 – Roque Gonzales, RS – Março/Abril 2016. Disponível em <<http://www.letraselvagem.com.br/pagina.asp?id=142>> Acesso em 28.09.2016

D’AMBRÓSIO, Oscar de. **Uma extensa e densa aula de Amazônia.** (JORNAL DA TARDE, Caderno de Sábado, São Paulo. 20 de maio de 2000). Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nicodemossena3.html> Acesso em 26.09.2016

ESTADO DE MINAS. **Sou daqueles que prezam o estilo.** Estado de Minas. Sábado, 26 de julho de 2003.

ESTEVEES, Leandro. **Mais um saboroso fruto da Amazônia.** A província do Pará. Variedades. 4 de maio de 2000.

FERREIRA, Clícia. **Do porão de uma casa em São Paulo para a Literatura.** O Estado do Tapajós. Santarém, 24 de dezembro de 2009 a 22 de janeiro de 2010.

GEERTZ, Clifford. **O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HOFFMANN, Nelson. **Mais que um romance.** Poiésis. Rio de Janeiro. Nº 103, outubro de 2004. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nelsonhoffmann2.html> Acesso em 25.09.2016

HOFFMANN, Nelson. **Nicodemos Sena.** Jornal O Nheçuanu. Roque Gonzales, Rio Grande do Sul. Dezembro 2016/Janeiro 2017, p. 6 a 8.

LOPES, Carlos Herculano. **Além da selva.** Estado de Minas//Pensar. Sábado, 16 de janeiro de 2010. Disponível em < <http://www.letraselvagem.com.br/pagina.asp?id=157>> Acesso em 29.09.2016

MARTINS, Floriano. **Os dilemas existenciais e estéticos de um romancista brasileiro.** Jornal da UBE. Nº 103, junho de 2003, p. 8.

MELO NETO, J. C. de. Depoimento. In: BRITO, J. D. de. (Org.). **Como escrevo?** 2.ed. São Paulo: Novera, 2007. p. 139-140.

MONTEIRO, Benedicto. **O romance da civilização fluvial.** O Estado do Tapajós. Santarém, Altamira, Monte Alegre e Iraítuba, terça-feira, 05 de março de 2002. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nicodemossena10.html> Acesso em 25.09.2016

O LIBERAL. **Paraense ganha ‘Lima Barreto’.** O Liberal. Belém, 16 de novembro de 2000.

OLINTO, Antonio. A espera. Novos lançamentos. Nº 29. Rio de Janeiro, janeiro de 2001.

PY, Fernando. **Dois livros de Nicodemos Sena.** Tribuna de Petrópolis: Caderno Lazer, folha 5. 31 de dezembro 2015/01 e 02 de janeiro de 2016. Disponível em < <http://www.letraselvagem.com.br/pagina.asp?id=358>> Acesso em 10.12.2007

SANTOS, Carlos Correia. **Com o norte escrito pelos caminhos.** A Província do Pará. Variedades. 24 de dezembro de 2000.

SAVARY, Olga. **Amazonense faz boa ficção com ‘anos de chumbo’ e choques entre culturas** – Ao estreiar com saga de fôlego, Nicodemos Sena dá uma lição de brasilidade. JORNAL O GLOBO, 3 de março de 2001- Sessão Prosa & Verso. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nicodemossena2.html> Acesso em 26.09.2016

SENA, Nicodemos. **A carta de Vicente Salles.** Ano XIV. Edição digital Nº 1902. Santarém, Juho de 2013. Disponível em http://oestadonet.com.br/index.php?option=com_k2&view=item&id=2136:a-carta-de-vice-salles&Itemid=210 Acesso em 27.03.2015

_____. **As lições da selva e a utopia da língua.** Jornal *O Estado do Tapajós*. Santarém-PA, Brasil, 08/08/2013.

SILVA, Victor Leandro da. **A MARGEM E O TEMPO Subjetivismo, universalidade e ficção.** 2016. 173f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

VASCONCELOS, Selmo. **A literatura que vem das selvas brasileiras / ENTREVISTA.** Entrevista publicada no jornal "Alto Madeira", Rio Branco do Acre, 23/03/2010. Disponível em < <http://www.letraselvagem.com.br/pagina.asp?id=168> > Acesso em 29.09.2016

ZOCHBI, Orlando. **Leia-o, antes que a Amazônia se acabe.** A província. Agosto de 2000.

6 ANEXOS

ANEXO 1.

A RESPEITO DO LÉXICO RECOLHIDO PELO ESCRITOR NICODEMOS SENA EM SUA “CADERNETA” NA VIAGEM QUE REALIZOU EM 1992 AO RIO MARÓ, UM DOS TRÊS RIOS QUE DÃO ORIGEM AO RIO ARAPIUNS, AFLUENTE DO TAPAJÓS, UM DOS PALCOS PRINCIPAIS DO ROMANCE “A ESPERA DO NUNCA MAIS – UMA SAGA AMAZÔNICA”, DE SUA AUTORIA, PUBLICADO EM 1999:

1) Qual seria a intenção deste léxico recolhido?

Resposta:

Desde minhas primeiras leituras juvenis, em Santarém do Pará, empolgado com as novas palavras e expressões encontradas nos textos, anotava-as numa caderneta que me habituei a ter comigo, e, em seguida, corria a um dicionário para decifrar-lhes os significados e significantes, exibindo tais cabedais aos meus coleguinhas de escola, de sorte que, anos mais tarde, na Faculdade de jornalismo, em São Paulo, a caderneta de anotações que caracteriza o profissional do jornalismo já andava comigo.

Quando, em 1992, dentro de um “barco de linha” que me levava ao rio Maró, lugar das minhas mais caras lembranças, tive o “insight” (momento de iluminação) sobre os principais personagens e situações para a saga que viria a ser o “A Espera do Nunca Mais”, meu primeiro romance, eu estava com uma cadernetinha nas mãos, deitado numa rede, ao lado de meus “companheiros de viagem” caboclos.

Nessa caderneta, com letras nervosas devido à trepidação do barco e à euforia por sentir que enfim encontrara “a questão” que moveria toda a engrenagem da história, garatujei os elementos essenciais do romance. Antes desse “instante iluminado”, já anotara na referida caderneta palavras e termos típicos da vida amazônica, grande parte oriundos da raiz tupi ou sateré mawé, de cuja forte presença ainda hoje se encontram vestígios.

2) O léxico seria o norteador inicial da escrita de seu romance?

Resposta:

Parte desse léxico, recolhido previamente, terminou por entrar no corpo da narrativa, mas isso é apenas a ponta visível de algo mais profundo, que eu já buscava numa espécie de “utopia da língua”, aliás título de um artigo que escrevi sobre a possibilidade de encontrarmos uma língua situada numa zona subjacente e de intersecção a várias línguas e linguajares falados na Amazônia; uma língua “pura” que seria parte de todas as línguas já deformadas pelo processo civilizatório ocidental, mas que a nenhuma destas se deixa pertencer, e que é e não é, existe e não existe; uma língua, na verdade, falada menos com as palavras e mais com os sutis movimentos do corpo e do coração; a língua reprimida dos oprimidos da minha terra, mais sentida do que pronunciada, que pulsa já apenas no tempo e no ritmo da fala.

3) O senhor conhecia todas as expressões recolhidas?

Resposta:

Isso é interessante. Quase todas as palavras do linguajar caboclo da Amazônia, oriundas do tupi antigo e das outras línguas que se falavam e ainda se falam na Amazônia já se encontram no dicionário da língua portuguesa (pelo menos estão no “Dicionário Aurélio”). Todavia, em estado de dicionário, apresentam-se “mortas”, cadáveres de significados, desalmadas. A imposição do modelo europeu de civilização, que destroçou o “modus vivendi” do homem “selvagem” (da selva), desestruturou também o pensamento desse homem submetido à dominação econômica de uma sociedade industrial consumista assentada no modo de produção capitalista, de modo que, embora milhares de palavras criadas pelos povos autóctones tenham sido recolhidas no dicionário da língua portuguesa, prevalece, em última instância, a força persuasiva da mentalidade judaico-cristão ocidental perfeitamente afinada com a exploração do homem pelo homem, típica da sociedade capitalista. Essa “língua da alma” e do coração, que nascia e se formava com o pulsar das águas e do vento e que movia o homem primitivo – e ainda respira dentro do homem amazônico ou brasileiro – sobrevive como um gemido de fantasma. Mais do que incrustar palavras e expressões nativas na narrativa, procuro reconectar a mente do leitor, já domada pelo discurso racional, ao ritmo e pulsar dessa língua ocultada e reprimida pela própria “cultura” letrada e esquemática que se ensina nas escolas do Brasil. Procuro encontrar, em meus textos, as “palavras sob as palavras”, parodiando o que disse o linguista Ferdinand Saussure no fragmento de uma carta encontrada após a sua morte: “Quando se trata de texto, toda palavra, quanto mais clara for, mais inexprimível ela se torna, porque não existe uma só palavra ou termo no texto que seja fundado numa ideia clara e que assim, entre o começo e o fim de uma frase, somos cinco ou seis vezes tentados a refazê-la.”

4) Há algum problema nesse léxico? Cultural, linguístico, estrutural?

A resposta já está, de certa forma, inserida nas respostas anteriores.

5) Como o senhor enxerga esse léxico em relação à obra pronta?

A resposta já está, de certa forma, inserida nas respostas anteriores.

OBS: As questões do “léxico” e da busca da autêntica expressão do “homem amazônico” foram abordadas num artigo que escrevi para o jornal “O Estado do Tapajós”, de Santarém do Pará, em 08/08/2013. Texto completo a seguir:

**Jornal “O Estado do Tapajós”
(Santarém-PA, Brasil, 08/08/2013)
As lições da selva e a utopia da língua
Por: Nicodemos Sena***

A selva ainda exerce extraordinário fascínio sobre mim. Quando eu era menino na Amazônia, a brincadeira de que mais gostava era sair com meus amigos pela mata, que era sempre a mesma, mas parecia sempre diferente, pois eu nunca repetia o caminho.

Anos depois, já em São Paulo, a selva continuou falando dentro de mim: “NUNCA REPITA O CAMINHO”. Asfixiado por um presente que parecia não oferecer nenhuma perspectiva, saí em busca de um “futuro”, mas não conseguia livrar-me do passado! No trabalho, na escola ou no miserável cortiço onde “me escondia”, encontrava sempre um tempo para ler sobre a Amazônia; emprestava livros na biblioteca pública e na Faculdade, e lia tudo sem suspeitar de que, na obscura história da Amazônia, feita de estúpro,

pilhagens e genocídios, buscava conhecer-me a mim mesmo. Foi assim que, sozinho, separando o joio do trigo, pois não são poucas as fantasmagorias relatadas pelos que visitam a região, descobri que a Amazônia está entregue ao grande capital e a uma oligarquia desfiada e corrompida, que, em troca de migalhas, aceita o nefando papel de testa-de-ferro dos grandes interesses econômicos, em detrimento dos povos da região (indígenas e caboclos).

Ao ler os livros de Alberto Rangel, Euclides da Cunha, Mário de Andrade e outros ilustres “turistas aprendizes”, que se meteram a discorrer sobre o homem amazônico e as questões o afetam, senti-me tão indignado, tão estranhado, tão defraudado, que considerei meu dever esforçar-me para revelar ao mundo este homem tal qual é e tal qual o conheço, não apenas pela via do estranhamento, como pelo contato prolongado e direto.

A expressão amazônica, desde os seus primórdios, foi distorcida pelo olhar preconceituoso e de rapina dos que a abordam. Entre os escritores alienígenas, houve um que me deixou especialmente aborrecido. Foi o Sr. Gastão Cruls, que escreveu o romance “A Amazônia Misteriosa” (1925), cujo narrador desce o Amazonas em destrambelhada aventura, na qual não faltaram índias guerreiras, homens gigantes, hominídeos bestiais e cidades encantadas – fantasias inconscientes projetadas pelo colonizador –, sem que o autor tivesse até então posto os pés na região (!!!). Entretanto, mais bisonho do que o livro do Sr. Gastão Cruls foi o entusiasmo com que a “melhor crítica” da época o recepcionou.

“A Amazônia Misteriosa é, sem dúvida, uma obra excelente”, sentenciou Agripino Grieco, na “Gazeta de Notícias”, de 10/09/1925.

“O que há de muito curioso é que o leitor não sabe muito bem quando o livro começa. De fato, principia pelas notas de um roteiro de viagem, escritas com tanta naturalidade que parecem reais. Tem-se a impressão de que o autor fez mesmo a viagem Amazonas a dentro e só em certa ocasião pensou em aproveitar o cenário para uma narração fantástica – quando a verdade é que Gastão Cruls nunca esteve no Amazonas e o seu roteiro de viagem, cuja fidelidade é, entretanto, gabada por todos os que conhecem a estranha região, já é uma parte, e das melhores, do seu romance”, escreveu Medeiros e Albuquerque no “Diário da Noite” de 06/11/1925.

Gilberto Freyre, como que num ato-falho, pois queria evidentemente enaltecer a obra, apontou-lhe os defeitos. “O livro, meio a Wells, do Sr. Gastão Cruls, ‘A *Amazônia Misteriosa*’, é de um sabor tão estranho e tão novo em língua portuguesa que dá a ideia duma tradução. Uma tradução do inglês – que é o idioma onde floresce a melhor literatura no gênero. Desse novo romance brasileiro pode-se até precisar um parentesco: com o livro de Millicent Todd sobre o Peru: ‘*A Land of Contrast*’. Apenas há menos imaginação e menos erudição no romance do Sr. Gastão Cruls. E mais frescor de observação e experiência. (...) O romance do Sr. Gastão Cruls é para a gente grande o que seriam para os meninos aqueles livros de fábulas com bichos das nossas matas. Parecendo por um lado tradução do inglês, por outro lado um livro que aproxima o brasileiro dum domínio que literariamente não lhe pertence ainda” (“Diário do Pernambuco”, 20/08/1925).

Em suma, texto de um brasileiro, ambientado no espaço geográfico-cultural brasileiro (ou a Amazônia, abrangendo mais da metade do nosso território, não faz parte do

Brasil?), o qual, no entanto, parece uma “tradução do inglês” (!!!). Jamais um embuste foi tão aplaudido e nunca o imaginário de um povo foi tão pilhado.

A questão da língua costuma se apresentar como um “enclave” para o escritor da Amazônia, onde as línguas (pois sim, falam-se várias línguas na Amazônia!) e linguajares nativos veem-se insulados pela língua dominante, a língua portuguesa, a qual, todavia, é incapaz de expressar a alma das gentes do lugar, em toda a sua riqueza e nuances. Por outro lado, é impossível escrever sobre a Amazônia, com sinceridade, sem conhecê-la na intimidade e amá-la de verdade, pois a Amazônia se fecha e se dissimula diante do indiscreto olhar do alienígena que pretenda possuí-la sem o necessário envolvimento existencial. Mesmo eu, que fui gerado no útero verde-úmido da selva e convivi com os mistérios de suas gentes, senti-me inseguro para escolhê-la como palco de minhas histórias, tal a complexidade dos seus problemas. Antes de lançar-me ao trabalho, tive que retornar várias vezes ao lugar da minha infância, a fim de entrar na mata, tomar banho de rio, ouvir as “vozes do fundo”, conversar com pessoas e coisas – pois, aqui, tudo dá no mesmo –, a tudo anotando, pois arte é mais do que imaginação, é reinvenção da vida de uma pessoa, de um grupo ou de um povo. “A literatura de um povo é, na sua vera substância, o que esse povo pensou de si mesmo e do universo, da sociedade e do indivíduo, através de si próprio”, já dizia Fernando Pessoa (“Página de estética e teoria literária”, obra póstuma).

Não é possível reinventar qualquer coisa e nem fazer grande arte sem que o artista tenha vivenciado o seu tema em profundidade. E até mesmo a vivência não basta. Escrevendo sobre o meu primeiro romance, Olga Savary afirmou: “Forma e estilo são impecáveis nessa estreia, que nem estreia parece, de tão madura” (“O Globo, 03/03/2001, Rio de Janeiro). É que, além da minha vivência amazônica, lancei mão das anotações recolhidas durante dez anos, “in loco” ou de memória, ou em livros, sem as quais a minha estreia não teria parecido “tão madura”.

A partir da vivência e da pesquisa, pude definir que O PSQUISMO DO HOMEM DA AMAZÔNIA era o meu tema. Encontrado este, porém, eis que surge outro problema: QUE LINGUAGEM (OU A LÍNGUA) SERIA CAPAZ DE EXPRESSAR DOIS MUNDOS CONTRAPOSTOS? (O mundo “arcaico”, primitivo, representado pelas populações marginalizadas, e o “moderno”, de uma sociedade que se instalou na Amazônia há quatro décadas com a invasão do grande capital).

Angustiado, perguntava-me: Como revelar o conflito que se oculta sob a aparente harmonia? Como “eufonizar a voz” de um mundo que jamais foi ouvido, como propôs o escritor paraense Abguar Bastos em seu “Manifesto Flaminaçu” (a “grande chama”, em tupi)?

A “voz selvagem”, a mesma que falava aos nossos antepassados, sussurrou-me:

“VARIA O CAMINHO. NUNCA TE REPITAS. NÃO TENHAS PRESSA. O CAMINHO MAIS CURTO NEM SEMPRE É O MELHOR. O QUE PROCURAS PODE JÁ TER PASSADO E O QUE ERA BOM PODE TER FICADO PARA TRÁS”.

Na mesma época em que a Voz me falou, deparei-me com as seguintes palavras de Fernando Pessoa, que me trouxeram grande desesperança: “O segredo da busca é que não se acha”.

Então, como um raio, atravessou-me a mente a compreensão de que eu e o meu povo não tínhamos futuro; para nós, infelizmente, “o que era bom havia passado”.

“Ai tristeza brasileira, com raças mal-assombradas e dramas que começam atrás da sacristia! Em tudo isso há um mau-olhado”, disse Raul Bopp em seu antológico e insuperável poema “Cobra Norato”. Raul Bopp foi o único brasileiro “de fora” da Amazônia que penetrou em nosso profundo inconsciente e, no “espelho do rio”, o grande rio para onde escoam todas as lágrimas, mostrou-nos por inteiro a nossa desgraçada alma.

Apesar de todas essas lições, não conseguia desistir da minha utopia. Pois a utopia, para os dominados, é uma maneira de continuar existindo. Levei quase dez anos escrevendo o meu primeiro romance. Um longo dia de 10 anos! Um mergulho nas minhas lembranças mais antigas e nos sonhos dos meus sonhos mais profundos. Dez anos que poderiam ter sido 1000 anos, pois escrevi esse livro sem saber (e sem querer) vir à tona, na mais completa solidão, na mais amarga desesperança. O título do romance não poderia ter sido outro: “A espera do nunca mais”, uma saga de 876 páginas. “Pela primeira vez temos, na ficção, o caboclo como agente da história, o índio que se destribalizou, que vive entre dois universos que se opõem e se excluem”, escreveu o historiador, musicólogo e folclorista Vicente Salles (“A Província do Pará”, Belém, 15/03/2000).

Eu havia escrito um “livro caboclo” inspirado no arquetípico menino “brasileiro”, filho de pai português e mãe tupinambá, que cresceu largado e à espera de proteção. (Gedeão é o nome desse personagem). Oh, como é angustiante pertencer ao mesmo tempo a dois mundos e sentir-se excluído por ambos. O poeta amazonense Thiago de Mello sabe do que estou falando, pois lhe peguei emprestado, para epígrafe do meu livro, esse verso: “Perdido de mim, não sei ser mais o que fui e nunca poderei deixar de ser”.

Monteiro Lobato, em célebre prefácio ao livro de poesia *caipira* “Rosário de Capiá”, de Nho Bento (Graphicas F. Lanzara, São Paulo-Rio, 1946), definiu bem o conflito:

“Temos duas civilizações, ou melhor, duas ‘culturas’: a cultura importada, dos que vivem nas cidades, sabem ler e escrever e até livros escrevem! e a ‘cultura local’, filha da terra como um cogumelo é filho dum pau podre, desenvolvida pelos homens do mato (o caboclo, o caipira, o jeca, em suma). Como o jeca nunca leu nada nem escreve, a sua cultura se foi fazendo ao tipo primitivo, por lentas acessões e restritas experiências locais – e com a transmissão oral. O assunto é grande demais para caber num prefácio; exige livros, já que se trata duma ‘cultura’ de 15 milhões de seres humanos. Mas cumpre-nos aqui considerar a galope um dos aspectos dessa ‘cultura’: a língua, pois foi na língua do jeca que Nho Bento nos encantou. Essa língua descende da que os portugueses introduziram e que alijou a língua geral então existente nestes territórios: o tupi-guarani. Ficou a língua portuguesa sendo a língua geral do Brasil e até hoje o é. E por que o é? Porque aprendemos o português de duas maneiras: de ouvido e de leitura. Se o aprendêssemos só de ouvido, como acontece com o jeca, a nossa ‘língua geral’ estaria hoje tão distanciada da língua portuguesa que um português não a entenderia. O que conserva as línguas e impede que caminhem com velocidade excessiva pela tentadora estrada da evolução, é a escrita. Mas como o jeca nunca soube ler nem escrever, a evolução da língua portuguesa em sua boca se fez a galope.”

Quando o Marquês de Pombal, em 1753, proibiu que na Colônia se falasse o *nheengatu* (língua boa, em tupi), através da qual índios e portugueses se comunicavam do Grão-

Pará até Cananéia, na costa sul do Brasil, ocorreu na prática a instituição de uma língua culta, a portuguesa, escrita e estudada nas escolas pelos filhos dos senhores portugueses, e outra “língua” não escrita, inculta e bárbara, que passou a ser assimilada e transmitida oralmente pela população excluída, composta basicamente pela gente mestiça, que veio a constituir o que se convencionou chamar de “povo brasileiro”.

Sessenta anos depois das palavras de Monteiro Lobato, um abismo tão grande separa as duas línguas, que o brasileiro “culto” dificilmente entenderá a fala do excluído. Diante dessa constatação, surgiu-me o dilema: em qual das “línguas” eu devia escrever os meus livros? Na língua oral do caboclo ou na letrada das elites? Em qual delas expressaria melhor o psiquismo caboclo?

Essa é a razão do fracasso de quem hoje quiser expressar a cultura excluída utilizando-se de sua própria “língua”. Um fracasso não apenas estético, como também ético, pois é quase certo que não realizará a finalidade última da arte, que é estabelecer uma ponte através da qual os seres humanos cambiem experiências e se conheçam melhor, tolerando-se em suas diferenças.

Empreguei o português mais escorreito e literário de que podia dispor, e o livro foi bem recebido pela crítica em São Paulo e no Rio de Janeiro, conquistando o Prêmio Lima Barreto-Brasil 500 Anos. Fugi deliberadamente da excessiva regionalização da linguagem, para não incorrer no mesmo erro de certos imitadores do inimitável Guimarães Rosa. “A Espera do Nunca Mais” é a expressão do Norte “inculto e selvagem”, lançado abrupta e violentamente na “modernidade” promovida pelo capital predatório. É um momento de resistência do fraco contra o forte, mas nem por isso foi vertido no próprio dialeto caboclo, o que impediria que se estabelecesse o almejado intercâmbio espiritual entre o mundo selvagem (o meu mundo) e o mundo dos outros homens. Vivo intensamente o que já se chamou de “a utopia da língua”. Impus-me o desafio de FALAR NUMA LÍNGUAGEM (HÍBRIDA) QUE A UM TEMPO SEJA UNIVERSAL E TRANSMITA A ALMA DAS PALAVRAS DO MUNDO SELVAGEM. Esta “utopia da língua” é, na verdade, o conflito e a ânsia que me dominaram desde que pela primeira vez pensei em ser escritor; e penso haver realizado a minha utopia ao criar em meus romances um discurso conflitivo e heterogêneo (mas não mestiço), com a presença de palavras e frases das línguas “selvagens” e do linguajar do nosso povo caboclo. Sei que um tanto se perde (mas outro tanto se ganha) nesse jogo entre elementos de “dois rios” que aparentemente jamais se misturam (o português e as línguas nativas). Mas não desisto de buscar a essência das palavras e gestos do que eu chamo de “homem amazônico”. E esse é o caminho mais difícil.

* Nicodemos Sena é escritor e jornalista de Santarém, radicado em São Paulo, onde se formou em Jornalismo pela PUC (Pontifícia Universidade Católica) e em Direito pela USP (Universidade de São Paulo); autor, entre outros, do romance “A Espera do Nunca Mais” (Prêmio Lima Barreto/Brasil 500 Anos, Rio de Janeiro, 2000). E-mail: nicosena@uol.com.br

ANEXO II



Iza reis gomes <izareisgomes@gmail.com>

RE: PERGUNTAS sobre o título do Primeiro Capítulo do A ESPERA

Nicodemos Sena <nicosena@uol.com.br>

9 de agosto de 2016 18:54

Para: Iza reis gomes <izareisgomes@gmail.com>

Boa noite, Profª Iza.

Sobre o título do primeiro capítulo do "A Espera do Nunca Mais", é simples.

Na verdade, ao começar a escrever o meu primeiro romance, eu já lera a obra do Proust (não toda, pois é imensa), mas esta não me causou aquela "nítida e perturbadora impressão" que costumam causar as obras que nos impactam; todavia, quando o meu amigo, ex-colega de Jornalismo na PUC/SP e depois doutor pela USP, Augusto Massi, leu uma cópia do protótipo dos originais que a senhora tem em mãos, lembro que ele, comentando esse primeiro capítulo, relacionou-o ao "Rapariga em flor" do Proust e até me sugeriu essa expressão para título do capítulo. Relutei. Não havia até então cogitado. Mas, diante da sugestão do meu culto e sensível amigo, terminei por modificar o título, de "Menina ou mulher" para "Rapariga em flor". Interessante que a senhora tenha notado isso.

E por que o primeiro título? Respondo: Desde o começo, na fase de ideação do romance, imaginei criar uma personagem feminina central para o meu romance que reunisse e sintetizasse em si a alma, o temperamento e a sina da nossa tão bela mas tão infelicitada Amazônia, ao mesmo tempo inocente e terrível, sensível e áspera, refinada e bárbara, amorosa e vingativa, virgem deflorada, menina e mulher, pura e profanada. Saiu-me, assim, Diana.

O nome Diana evoca a Diana da mitologia romana, deusa da lua e da caça. Diana a deusa guerreira Filha de Júpiter e Latona, deusa-virgem da lua, irmã gêmea de Apolo, o deus Sol. Uma irmã (Diana) apaixonada pelo irmão (Gedeão). Amor impossível. Lembra-se da cena em que Diana, protegida pela escuridão da noite, vai visitar o irmão na "espera", entrando em seu sonho e quase levando-o à loucura? Criei a versão cabocla do velho mito do amor impossível entre o Sol e a Lua (ou o Irmão Sol irmã Lua Shakespeariano). Essa alusão ao mito romano é, portanto, mais intencional do que a do referido título do primeiro capítulo com a obra de Proust. Contudo, na verdade, essa relação meio que incestuosa entre irmãos não é primazia do mito romano; o diálogo interior dos dois irmãos apaixonados do "A Espera" encontra sua matriz, com incrível aproximação, num mito indígena semelhante, minha fonte mais próxima, mesmo sabendo de sua versão romana.

De um modo ou de outro, o meu relato do amor impossível (pois incestuoso) entre dois irmãos deve o seu encanto (se é que isso acontece) à busca da vida que pulsa no fundo da alma (ou dos tempos), nos arquétipos. Ressaltando-lhe os aspectos épicos, o "Espera do Nunca Mais" já foi chamado por um crítico paraense (Acyr Castro) de uma "amazoníada cabocla", em referência a "Os Lusíadas" de Camões. Mas, pela busca persistente e pertinaz da "verdade" (ou verdadeira fisionomia) que se oculta debaixo da roupagem que a civilização europeia impôs ao Grão-Pará (busca que, no campo individual das personagens principais Diana e Gedeão, se traduz na persistente pergunta pela *identidade perdida*), é possível estabelecer relações do "A Espera do Nunca Mais" com a obra de M. Proust.

Espero que essas despreziosas considerações colaborem para esclarecer a questão que me propôs. Fico à sua disposição.

Aceite o meu abraço afetuoso e agradecido.

Nicodemos Sena

(12) 99634-5623

(12) 99203-3836

ANEXO III

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA GRAVAÇÃO DAS ENTREVISTAS



PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA GRAVAÇÃO DAS ENTREVISTAS
INDIVIDUAIS E COLETIVAS DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO
ENTREVISTADO

Eu, NICODEMOS NEVES SENA, RG nº 12 993.848/99PSP, CPF nº 007.090.578-90, abaixo assinado, concordo em autorizar a gravação da entrevista no projeto de pesquisa "O processo de criação e a recepção da crítica literária em 'A espera do nunca mais – uma saga amazônica', de Nicodemus Sena", como entrevistado. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora Iza Reis Gomes Ortiz sobre a pesquisa, os procedimentos da gravação, transcrição e armazenagem de dados nela envolvidos, bem como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar a qualquer momento meu consentimento sem que me cause qualquer prejuízo.

Local e data: TAUBATÉ - S.P. | 21/AGOSTO/2015
Nome do entrevistado: NICODEMOS NEVES SENA
Assinatura do entrevistado: Nicodemus Neves Sena

Testemunhas que presenciaram a solicitação de consentimento sobre a pesquisa e aceite do entrevistado.

Nome: _____

Assinatura: _____

Nome: _____

Assinatura: _____

ANEXO IV

TERMO DE CONSENTIMENTO DA PESSOA COMO ENTREVISTADO



PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA



TERMO DE CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO
ENTREVISTADO

Eu, NICODEMOS NEVES SENA, RG nº 12.893.848-1/SP, CPF nº 007.090.578-90, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa de Doutorado "O processo de criação e a recepção da crítica literária em 'A espera do nunca mais – uma saga amazônica', de Nicodemus Sena", como entrevistado. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora Iza Reis Gomes Ortiz sobre a pesquisa, os procedimentos, bem como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar a qualquer momento meu consentimento sem que me cause qualquer prejuízo.

Local e data: TAUBATÉ - SP, 21/08/2015
Nome do entrevistado: NICODEMOS NEVES SENA
Assinatura do entrevistado: Nicodemus Neves Sena

Testemunhas que presenciaram a solicitação de consentimento sobre a pesquisa e aceite do entrevistado.

Nome: _____

Assinatura: _____

Nome: _____

Assinatura: _____

ANEXO V

PARTE DA CADERNETA DE ANOTAÇÕES – FÓLIO 9 a 25.

PROCESSO PARA PREPARAÇÃO DA FARINHA (17 FÓLIOS)

9

Mas, se alguém beber "chibe" com a água do cipo, este seca imediatamente.

Chibe → pirão feito de água, sal e farinha de mandioca.

PROCESSO DE PRODUÇÃO DA FARINHA DA MANDIOCA. — 1) No fim do verão (outubro/novembro) faz-se a roça — brocar, derrubar, queimar, coivara; 2) no começo do inverno (dezembro/janeiro), com as primeiras chuvas, faz-se o plantio da mandioca (enterra-se a maniva no solo, o caule da árvore da mandioca); 3) a plantação cresce durante o inverno ^{paneiros} ju-

10

ho) 4) quando chega perto do fim do ~~verão~~ verão (nov/ dezembro) faz-se a colheita, arranca-se a batata da mandioca; entre o plantio e a colheita, é necessário capinar a roça, limpando-a do mato e do capim que ameaçam o crescimento da maniva (planta da mandioca); 5) arrancada a mandioca, esta é lavada em paneiros ("panacús"), carregados nas costas, à casa de farinha; na casa de farinha, construída em geral à margem de um rio ^{de irrigação} ~~irrigação~~, há os fornos onde se torra

11

a farinha, e outros instrumentos, como o "rodete", o "tipiti", os alquidanos, etc. - 6) parte da mandioca é posta durante dois dias de molho, no rio ou dentro de um recipiente grande (em geral de tronco de árvore), até a mandioca amolece; outra parte da mandioca é descascada com terçados ou facas sem ter sido colocada de molho; descasca-se ~~em partes~~ a que fora posta de molho com muita facilidade, sem necessidade de facas, pois a casca da mandioca amolecida se despega facilmente;

depois é ralada a mandioca, tanto a que foi posta de molho como a que não o foi; o método mais primitivo de ralar a mandioca é em rolos feitos de latas furadas pelos caboclos com prego; um pouco mais eficiente é o uso dos "rodetes" (um cilindro dentado é ligado por uma correia ou corda a uma grande roda de madeira, a qual é girada manualmente por dois caboclos, num processo bastante cansativo); por fim, ultimamente, algumas

13

casas de farinha já utilizam pequenos motores que substituem os antiquados "rodetes", ralando a mandioca com mais rapidez e menos desgaste físico, pois basta agora uma pessoa para empurrar a batida da mandioca no cilindro dentado; ralada a mandioca, esta se transforma numa massa úmida e amarelada; 8) A massa da mandioca ralada é levada ao "tipiti" (um recipiente fino e comprido - cerca 1,5 metros de comprimento por 0,15 centímetros de diâmetro, aberto apenas em uma das pontas -

14

confeccionado com talas muito finas de ~~capote~~ ^{capote}); a massa é colocada no tipiti, e este é pressionado nas duas extremidades, a fim de que o líquido e a umidade da massa diminuam; a massa, espremida no "tipiti", fica mais seca; 9) do líquido extraído da massa ~~extraído no tipiti~~ retira-se o "tucupi" (propriamente o elemento venenoso da mandioca, com o qual se faz o delicioso prato típico da Amazônia, o pato-no-tucupi) e a tapioca,

15

que consiste no pó branco que sai da mandioca ^{após} ~~após~~ ~~após~~ ~~após~~ e que se separa do tucupi por ser mais pesada que este e se acumula no fundo do recipiente ^(apanhado) com a tapioca se faz o delicioso "beiju de tapioca"; 10) a massa da mandioca, já espremida no tipiti, e agora mais seca, é então passada na "peneira" (também feita de ^{talos de mandioca} ~~talos de mandioca~~); tal peneirada serve para tirar da massa a "oureira" (talos de mandioca, pedaços endurecidos, etc); mesmo o "refugo" que forma

16 a "oureira" pode ser utilizada, depois de pilado, para ^{com o pombo} ~~com o pombo~~ fazer papas e mingaus. Também a peneirada da massa serve para formar os grãos de massa que, depois torrados no forno, ^{resultam} ~~resultam~~ ~~resultam~~ ~~resultam~~ a farinha; 11) separada a oureira ("sepiro"), a massa peneirada é levada ao forno já quente, onde uma ou duas pessoas se ocupam em mexer a massa com "rodos" (movimentos contínuos) evitando-se que a massa se queime; usa-se também espécies de colher de madeira, grande e achada

17 toda, lançando porções de massa para o ar, o que faz com que os grãos melhor vão se formando; os fornos, em média, medem 2x2 metros, quando não são redondos; 12) torrada a farinha, a mesma é acondicionada, depois de ter esfriado, em recipientes feitos de cipó-de-amê e rebados com folhas da mata; tais recipientes são chamados de "paneiros", que contêm de 20 a 30 litros de farinha; 13) pronta a farinha, esta tem dupla destinação: a) suprir o consumo da

18 própria família; b) ser comercializada no que exceder ao consumo familiar; 14) a farinha da mandioca é, principalmente nas beiras-rios de terra firme, a principal fonte de alimento; o caboco nativo, além da plantação de mandioca, se ocupa basicamente da caça e da pesca; assim, a mandioca é alimento complementar básico; como o caboco em geral não conhece a "rotação de culturas", mantendo-se preso a monocultura da mandioca, esta acaba por ocupar o espaço e a importância de outros alimentos, como o arroz, o milho e o feijão;

19

é um problema ^{mão só} cultural, pois o caboclo ribeirinho (exceção feita ao da várzea do rio Amazonas, ^{ao longo das margens} que é monocultivo de azeitona) herdou do índio a técnica do cultivo da mandioca; quanto é um problema de limitação do próprio solo das terras-firmes da planície amazônica, comprovadamente um dos mais pobres do mundo (solo em geral arenoso e falta de sais minerais em profundidade); 15) da planta da mandioca nota-se que a raiz (as batatas), do caule que chega a medir 1,5 m de comprimento, e de pequenos

galhos onde estão as folhas; da raiz se produz a farinha, produto principal; bem como se retira a tapioca (po breanco resultante da lavagem da mandioca) com a qual se faz o famoso beiju-de-tapioca ou a farinha-de-tapioca (ótimo para se tomar com café); com a tapioca se pode fazer também mingau; do caule também sai o "tucupi" (líquido venenoso) que serve, entre outras coisas, para cozer peixes ou aves, como o "pató-mo-tucupi", ou ainda para fazer o "acaca" (bebida feita

21

da goma de tapioca, que se bebe na cuia); da raiz, ainda, se retira a "crujeira" (a "sujeria" da massa quando peneirada), com a qual, depois de bem pilada, se faz também mingau; o caule também ~~se~~ ~~é~~ de grande proveito, pois é a reprodução ou replantio da mandioca feito com o caule, chamado de "maniva" (o caule é cortado em pequenos pedaços e enterrado no recodo em pequenas covas de um palmo de profundidade, distando uma cova da outra cerca de um metro); 16) a mandioca

22

é um gênero com três espécies: a) a mandioca "braba" ou venenosa, da qual se retira a massa com a qual se faz a farinha; a tapioca; o tucupi; a crujeira, etc.; b) a maniveira, espécie de mandioca menos braba, com a qual se faz a bebida chamada tambeu de maniveira, bem como outra bebida chamada maniveira (feita das folhas da maniveira); desta espécie de mandioca não se faz nem a farinha nem se retira a tapioca; c) a macacheira, que é a

23

mandioca sem veneno, muito difundida nos centros urbanos, pois se pode comer simplesmente cozida ou frita;

17) Do gênero mandioca se fazem diversas bebidas: a) tiberina → bebida resultante da fermentação de beijos da mandioca braba; ~~casim~~ entre os índios; b) tarubá → bebida também feita da mandioca braba, com processo de fabricação bastante complexo (descrito abaixo); c) manicuera → bebida feita da ras da mandioca manicuera, ~~tem mistura de água para~~ menos braba; d) manicoba → também feita das folhas da manicuera, misturada a outros de-

24

se moído de modo, etc. - é alimento, não alcoólica.

mentos) e) tacacá → bebida muito consumida inclusive nas cidades, feita da goma da tapioca (extraída da mandioca braba), temperada com a plantinha rasteira de nome "pambu", com a pimenta, o tuépi extraído também da mandioca braba, acrescido em geral com camarão ou outra mistura, como pedaços de pirarucu salgado, etc. - Pirarucu → é o maior peixe dos rios da Amazônia, espécie de bacalhau da água doce (quase em extinção).

18) processo de fabricação do tarubá → (bebida retirada da mandioca braba) ; retos, cal,

25

assa no forno, os beijos, colocados na água, deixa de molho alguns minutos, depois retira da água e coloca na "cana" (esteira de palha). Toma o cuscão "curunim" e mistura com o beijo na cana, com 3 dias tira da cana a massa, coa e toma. O B.F. o "curunim" puçanga. Bebida que em braga. De dois dias em diante fica forte (alcoólica).

MURURÉ → ~~leite~~ leite de vaca que dá leite o qual misturado a álcool ou cadorez, serve de remédio, para febre, reu-