

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA

RAPHAEL BESSA FERREIRA

UMA AMAZÔNIA POETIZADA - CRIAÇÕES E INOVAÇÕES
LEXICAIS NA OBRA DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA

UMA AMAZÔNIA POETIZADA - CRIAÇÕES E INOVAÇÕES
LEXICAIS NA OBRA DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

Raphael Bessa Ferreira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta

SÃO PAULO

2018

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Raphael Bessa Ferreira

Título: Uma Amazônia poetizada – criações e inovações lexicais na obra de João de Jesus Paes Loureiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Roberto Mendes Ferreira e Ioneli da Silva Bessa Ferreira, que me deram todo o suporte para percorrer os caminhos da vida e poder chegar até aqui.

À minha esposa, Mayara Costa Bessa, que há anos me acompanha no trajeto acadêmico, nos percalços da vida e na construção afetiva que é o casamento.

À minha orientadora, Professora Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta, um especial agradecimento pela confiança em aceitar me orientar nesta tese; paciência, pelo percurso que desemboca até aqui; e amizade, que há anos foi se construindo com muita admiração e respeito. Muito obrigado, Professora Elis!

À Professora Dra. Norma Goldstein, pelas preciosas sugestões e correções durante exame de qualificação, além das inestimáveis aulas de Estilística no doutorado.

À Professora Rosa Assis, pelas produtivas recomendações na qualificação de tese e pela estima que tenho por seu trabalho junto às ciências do léxico no texto literário.

À Universidade do Estado do Pará, pela minha liberação enquanto docente nos quatro anos deste doutoramento.

À FAPESPA, pela concessão de bolsa de incentivo à pesquisa nos quatro anos de elaboração desta tese.

A todos, muito obrigado!

Desde quando comecei a ter a consciência de ser um poeta, tive a intuição de que um poeta deve viver poeticamente o mundo. Não como alheamento do real. Mas como sua intensificação e infinitização de sentidos. Ter na palavra a chama acesa e no papel em branco um caminho pelas noites do sagrado humano. E buscar sempre a condição lúcido-sensível de reconhecer quando o poema está pronto e ter coragem para deixá-lo seguir emancipado e livre pelas estradas do tempo.

Paes Loureiro

RESUMO

FERREIRA, Raphael. B. **Uma Amazônia poetizada – criações e inovações lexicais na obra de João de Jesus Paes Loureiro**. 2018. 185 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2018.

O objetivo desta tese é estudar as criações neológicas de campo semântico relacionado ao contexto amazônico presentes na poesia de João de Jesus Paes Loureiro, cujo pensamento poético dialoga com os mitos, crenças e com o imaginário nativo daquela região. Por meio de seu estilo, o autor busca expressar uma relação diferenciada para com a língua portuguesa, valendo-se de neologismos que marcam uma localização geográfica e cultural, buscando subverter a língua num trabalho de artesanato que almeja a renovação da palavra, transmutando-a do seu uso cotidiano para adquirir cargas semânticas variadas, poetizando o que o autor chama de “mundamazônico”. A partir do diálogo entre as teorias da estilística lexical e da poética formal, além do auxílio do pensamento estético postulado pelo próprio autor em seus ensaios, a pesquisa recolhe as invenções lexicais de contexto amazônico distribuídas ao longo da produção literária de Paes Loureiro, sobretudo as criações que desenvolvem questionamentos sobre a modernização e exploração financeira do norte do Brasil. A recolha do *corpus*, portanto, não se pretende extensa. Busca-se analisar apenas os neologismos que expressam questões íntimas à amazonicidade e ao aspecto regional. A pesquisa almeja ainda verificar como o estilo do autor desenvolve uma “linguagem-rio”, palavra reveladora do trabalho da poesia enquanto “encantaria da linguagem”, conforme aponta o autor. Os livros analisados para a pesquisa foram *Porantim*; *Deslendário*; *Altar em Chamas*; *Para ler como quem anda nas ruas*; *As Encantarias*; *Artesão das águas*; *O ser aberto*; *A loba*; *Cinco palavras à Virgem de Nazaré*; *Pentacantos*; *Epístolas e Baladas*; *Cantigas de Amar e de Amor*; e *Tarefa* – todos inclusos nos volumes I e II das *Obras Reunidas* – e *Água de Fonte*, *Romanceiro do Quem são eles* e *Iluminação/Iluminuras*, de modo a traçar o perfil expressivo que tais criações incidem para compor o estilo do autor.

Palavras-chave: Paes Loureiro; Poesia; Criação Neológica; Estilística Lexical; “Mundamazônico”.

ABSTRACT

FERREIRA, Raphael. B. **A poetic Amazon - lexical creations and innovations in João de Jesus Paes Loureiro's poetry.** 2018. 185 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2018.

The aim of this thesis is to study the neological creations of a semantic field related to the Amazonian context present in the poetry of João de Jesus Paes Loureiro, whose poetic thought dialogues with the myths, beliefs and the native imaginary of that region. Through his style, the author seeks to express a differentiated relationship with the Portuguese language, using neologisms that mark a geographical and cultural location, seeking to subvert the language in a work of craftsmanship that seeks the renewal of the word, transmuting it of its daily use to acquire varied semantic loads, poetizing what the author calls "mundamazônico". From the dialogue between the theories of lexical stylistics and formal poetics, in addition to the aesthetic thought of the author himself in his essays, the research collects the lexical inventions of the Amazonian context distributed throughout the literary production of Paes Loureiro, creations that raise questions about the modernization and financial exploration of northern Brazil. The collection of the corpus, therefore, is not intended to be extensive. We seek to analyze only the neologisms that express intimate questions about amazonicity and the regional aspect. The research also seeks to verify how the author's style develops a "river language", a revealing word for the work of poetry while "enchancing the language", as the author points out. The books analyzed for the research were *Porantim*; *Deslendário*; *Altar em Chamas*; *Para ler como quem anda nas ruas*; *As Encantarias*; *Artesão das águas*; *O ser aberto*; *A loba*; *Cinco palavras à Virgem de Nazaré*; *Pentacantos*; *Epístolas e Baladas*; *Cantigas de Amar e de Amor*; e *Tarefa* – all included in volumes I and II of the *Obras Reunidas – e Água de Fonte, Romanceiro do Quem são eles e Iluminação/Iluminuras*, in order to trace the expressive profile that such creations have in order to compose the style of the author.

Keywords: Paes Loureiro; Poetry; Neological Creation; Lexical stylistics; "Mundamazônico".

LISTA DE SIGLAS

OBRAS DE PAES LOUREIRO

PRTM *Porantim* (1979)

DSL D *Deslendario* (1981)

ALTC *Altar em Chamas* (1983)

AGDF *Água da Fonte* (2006)

RQSL *Romanceiro do Quem são eles* (2013)

PLQR *Para ler como quem anda nas ruas* (1998)

ENCT *As Encantarias* (1998)

ARSG *Artesão das águas* (1989)

OSBT *O Ser aberto* (1987)

ALOB *A loba* (1990)

CPVN *Cinco palavras à Virgem de Nazaré* (1989)

PNTC *Pentacantos* (1984)

EPSB *Epístolas e Baladas* (1968)

CGAR *Cantigas de Amar e de Amor* (1966)

TRFA *Tarefa* (1964)

ILMN *Iluminações/Iluminuras* (1988)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1- PAES LOUREIRO E O POETIZAR DA AMAZONICIDADE.....	19
1.1 No curso de uma <i>poiesis</i> amazônida.....	19
1.2 A transfiguração da linguagem-rio	22
2 – ESTILO: AS ESCOLHAS DA LAVRA POÉTICA	32
2.1 A ciência da expressividade.....	32
2.2 Estilística(s)	37
2.3 Estilística e Criatividade Lexical: A Estilística Léxica.....	41
3 – A POETICIDADE DAS CRIAÇÕES NEOLÓGICAS	50
3.1 A poetização da palavra na poesia	50
3.2 A poeticidade do neologismo.....	53
4 – A CRIAÇÃO NEOLÓGICA NA POESIA DE PAES LOUREIRO	60
4.1 Criações neológicas formadas por derivação	61
4.1.1 Derivações prefixais	63
4.1.2 Derivações sufixais.....	87
4.2 Composições.....	102
4.2.1 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + substantivo.....	104
4.2.2 Neologismos formados por composição reduplicativa do tipo substantivo+substantivo, advérbio+advérbio e adjetivo+adjetivo	133
4.2.3 Neologismos formados por composição cumulativa do tipo substantivo + substantivo	136
4.2.4 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + adjetivo e adjetivo + substantivo	137
4.2.5 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + verbo.....	149
4.2.6 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + pronome.....	150
4.2.7 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + advérbio e advérbio + substantivo.....	157
4.2.8 Neologismos elaborados por composição do tipo adjetivo + adjetivo e advérbio + adjetivo	161
4.2.9 Compostos formados pela junção do tipo Advérbio + Advérbio	163
4.2.10 Demais criações lexicais por meio de composição com pronomes, advérbios,	

preposições e interjeição.....	164
4.3 Cruzamentos	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177

INTRODUÇÃO

Na história da literatura brasileira, o poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro (23 de junho de 1939) marca seu lugar no cânone devido à forma com que apresenta, ao longo de sua obra, novas perspectivas para discutir, representar e repensar a região amazônica. O autor não intenta particularizar um *locus* já muitas vezes estereotipado por outros escritores, que usualmente extraem de uma vivência popular caracteres expressivos ao texto literário, tais como as marcas da oralidade do falante nativo, as descrições de costumes e crenças de um povo ou mesmo o enaltecimento ufanista da natureza local com ares que remetem às tendências românticas. Ao contrário, para Paes Loureiro o trabalho com a poesia é, antes de mais nada, um redimensionamento da representação da realidade, graças ao modo com o qual o autor poetiza o mundo amazônico. Para este autor, isso revela uma atividade por ele cunhada como “encantaria da linguagem” (PAES LOUREIRO, 2008, p.07), cujo mérito é abranger ao material poético meios artísticos que ultrapassem a mera descrição “pitoresca” da região.

Mas o que seria essa “encantaria” do material linguístico? Que meios artísticos provenientes dessa lapidação textual constituem dado estranho à *poiesis* loureiriana? Certamente a confluência entre um conteúdo proveniente da realidade amazônica em concomitância à concepção criadora expressa na experiência do poeta com a linguagem.

Esse movimento dialético do fazer poético estabelece, não obstante, um espaço reflexivo aos fundamentos da estruturação do próprio poema (plano da expressão ou da forma), bem como à compreensão dos múltiplos sentidos expressos nas relações significativas do jogo entre as palavras (plano do conteúdo).

A isso alia-se uma consciência impulsionadora do sentimento estético e religioso, daí o termo “encantaria”, que transcende a linguagem banal e cotidiana da comunicação, rumo a uma dimensão simbólica do homem amazônico, em diálogo, é claro, com sua realidade, e com seus mitos e lendas. Farta matéria ensejada à cultura daquela região.

Não por acaso, Paes Loureiro expressa essa dimensão mágico-real do contexto amazônica no ciclo poético intitulado *Cantares Amazônicos*, sua obra mais reconhecida nacionalmente. Composto por três obras, os *Cantares* reúnem os livros *Porantim* (1979), *Deslendário* (1981) e *Altar em Chamas* (1982), experiências poéticas que deflagram um caráter combativo e de responsabilidade denunciadora dos abandonos

sociais flagelados ao povo amazônico, aos ribeirinhos, aos caboclos, etc.; sem, no entanto, deixar de atentar à instauração de uma significação de vestes antirretóricas ao trabalho literário, no qual linguagem e mito conferem à poesia o status de mito-poema.

Assim, como a trilogia dos *Cantares Amazônicos*, as demais obras do autor são também questionadoras do espaço e do mundo amazônico em seus problemas e conflitos contemporâneos. Tal *locus*, antes paradisíaco, jaz agora transformado ante o “desenvolvimento” da região, processo político-transformacional no qual o mundo ancestral de mitos, lendas e fantasias (o imaginário cultural amazônico) é vislumbrado em momentos finais devido à corrosão oriunda da perda das tradições e dos costumes locais.

Nessa paisagem, outrora edênica, resta um mundo desencantado que se insurge como mote temático nos livros do autor, ensejando com isso um ciclo poético de caráter lendário e primitivo, seja em sua fase de maior cunho ancestral, como em *Porantim*; ou nos angustiantes períodos de opressão ditatorial presentes naquela realidade, como em *Deslendário*; e mesmo no derradeiro e trágico momento, como em *Altar em Chamas*.

O autor, de modo a construir um ciclo temático de caráter denunciador, compõe ao longo de toda a sua trajetória um percurso temático crítico da perda dos aspectos moral, político, social, econômico e mesmo cultural do norte do país. Em *Porantim*, o remo mágico dos indígenas dá início ao ciclo poético, abarcando ainda sentimentos heroicos e épicos da cultura amazônica; em *Deslendário* há a falência do mundo mítico devido aos prejuízos trazidos pela economia capitalista (desmatamento, busca pelo ouro e conflitos agrários); e em *Altar em Chamas*, Belém, a não mais “metrópole da Amazônia”, é retratada melancolicamente, como a Paris de Baudelaire, possivelmente por conta da fragilização dada pela ausência de uma cultura fantástica e nativa, agora soterrada na memória.

Ao discutir esta poética combativa, o crítico Benedito Nunes afirma:

cabe lamentar o que perece no vórtice da destruição e torná-lo matéria de canto. O seu juvenil compromisso político não desaparece, mas sofre uma metamorfose: transforma-se no valor afirmativo de resistência da palavra poética, o que pressupõe, como base da buscada visão amazônica do mundo que o sustenta, com a dimensão de um projeto existencial, não mais sancionado pela necessidade histórica, o engajamento do poeta e de sua obra à região – engajamento enquanto enraizamento, ou, segundo o mais forte termo de Mário de Andrade, enquanto radicação de ambos, obra e poeta, à terra. (NUNES, 2000, p.15).

Diante disso, pelas suas temáticas, os *Cantares Amazônicos* discutem o mundo

amazônico; enquanto em seu aspecto estético, poético portanto, a obra comporta o uso de recursos estilísticos pertencentes ao universo linguístico regional daquela cultura, valendo-se de palavras íntimas àquele local no intuito de recriar, pelo artifício da arte da palavra (ou pela competência lexical), uma realidade que se quer mítica, senão *mitomorfa*, já que os mitos, assim como a língua, se transubstanciaram.

Paes Loureiro se vale da utilização de inúmeros processos morfológicos para ampliar o campo lexical, bem como o campo semântico, aos quais as palavras pertencem, de modo a expressar com maior nitidez não somente a fala e a língua dos ribeirinhos e dos caboclos da Amazônia, mas também toda uma cosmovisão no que diz respeito ao modo como esses indivíduos expressam sua cultura e seu referencial de mundo na vida cotidiana. Por sinal, o caboclo ribeirinho, nas palavras do autor, é “um viajante imóvel” (PAES LOUREIRO, 2000b, p.364).

Não é à toa que Fábio Lucas, em resenha crítica de *Altar em Chamas*, afirma o seguinte acerca dos modos e usos da língua presente na *poiesis* loureiriana: “Ali, a estratégia lexical carrega-se de astúcias, de forma que, sobre o significado literal de cada palavra, deslizem conteúdos semânticos, na articulação dos quais mesmo o leitor colabora, sentindo a própria inteligência estimulada” (LUCAS, 2012, p.123).

Ao longo de toda obra loureiriana são recorrentes as aparições de palavras do léxico regional (de uso frequente no *locus* amazônico), de vocábulos de origem tupi, estrangeirismos, bem como de neologismos formados por diversos processos de formação lexical. Muitas ocorrências de criações de palavras são vistas nos poemas do autor, o que incita à análise poética o estudo de tais engenhosidades.

Essas criações lexicais devem, de modo especial, ser averiguadas tanto por uma crítica literária quanto linguística, afinal de contas, em “função da individualização das criações feitas por locutores na comunidade linguística” (BARBOSA, 1981, p.78), o poema espelha um mundo orgânico dos falantes, personagens viventes daquele universo, estabelecendo, na ordem do poético, similitudes e diferenças da linguagem convencional.

Ora, se o uso de palavras de marcação regional ergue à criação poética um conjunto de características próprias do poeta no trato com a língua portuguesa, a Amazônia e o léxico da região jamais são solapados ante a função poética da linguagem, ao contrário, é esta que se deixa igualar ao trato que o artesão das palavras suscita na sua produção lírica. Daí não ser uma poética meramente regional a obra de Paes Loureiro, mas sim uma lavoura linguística que transcende os “ismos”.

Transbordando a língua de afetividade e de expressividade de valor universal, dos quais se destacam os problemas e incompletudes humanas vistas nas temáticas de sua obra, a poética amazônica de Paes Loureiro firma-se no léxico amazônica para insuflar à poesia, à língua e à linguagem poética elementos reverberadores dos dramas mundanos. Tema e conteúdo se associam, portanto, no estilo do autor de *Altar em Chamas*. Acordo no qual a língua torna-se elemento chave para desbravar a realidade.

Desse modo, no espaço cabível a esta pesquisa, um apanhado dos principais fenômenos que o poeta enseja à língua, como a criação neológica, será exposto graças à análise crítica possibilitada pelos estudos lexicais, que se ocupará de conceder o suporte teórico adequado diante das inquietantes elaborações morfológicas inventadas pelo autor, como as criações promovidas por processos de derivação e composição balizados por Regras de Formação de Palavras (RFM), conforme postula Sandmann (1992).

Dessa forma, é pelo exercício de uma análise dos poemas que apresentam criações neológicas de campo semântico relacionado ao contexto amazônico – seja por meio de processos de derivação ou composição de palavras – que a pesquisa tem o intuito de traçar o rastro constitutivo, portanto particular, expresso na poética de Paes Loureiro. Tais criações são fruto do entrelaçamento dos meandros linguísticos e poéticos enquanto experimentação artística evocadora do contexto amazônico, *locus* temático de discussão do autor.

Assim, é dada como característica da poesia de Paes Loureiro a discussão com os mitos e lendas da região amazônica, procurando o poeta “dialogar com referenciais míticos da Amazônia, evocando, para além do imaginário indígena e caboclo, os inúmeros elementos da mitologia clássica presente na região, fruto do processo colonizador” (CASTRO, 2011, p.36), bem como a observação “crítica dos avanços de uma nova barbárie: a do direito de propriedade sobre a terra, contra a posse ancestral sem direito, perpetuada pelos usos e sacralizada pelos deuses” (LUCAS, 2012, p.121).

Todos estes motivos e temas de sua poesia são instrumentos reveladores do universo primevo do homem, em que a palavra ganha poeticidade ao cristalizar a experiência mítico-simbólica amazônica. Essa viravolta do teor estético guinado à palavra assume significado na representação da cultura e de toda a carga nocional ligada a um povo.

Ademais, a pesquisa ainda se propõe a averiguar como o neologismo torna-se recurso expressivo recorrente na produção poética do autor, sendo portanto marca de seu estilo. Afinal, como afirma o próprio Paes Loureiro, é labor do poeta lapidar a

linguagem, a língua e fala de um povo pelo íntimo contato que o artesão deva ter com o contexto circundante: “O poeta, mergulhando na linguagem, deseja desencantar de suas encantarias o poético, a poesia, a os poemas ali contidos” (PAES LOUREIRO, 2002, p.110). Na cultura amazônica, mais precisamente na paraense, “desencantar” significa “desfazer, quebrar o encanto ou encantamento, desencanto. Desaparecer” (OLIVEIRA, 2015b, p.104).

A partir desse mote epistemológico, subdivide-se a pesquisa em quatro capítulos. No primeiro, *Paes Loureiro e o poetizar da amazonicidade*, a obra literária do autor será averiguada em um todo composto pelas vozes interpretantes oriundas da fortuna crítica que se dispôs a estudar questões temáticas poéticas incidentes ao que já podemos chamar de estilo do autor. Nesse momento, será apresentada não somente a produção crítica, também chamada de fortuna crítica, acerca da obra do autor estudado, como já será esmiuçada parte do *corpus* de análise quanto aos seus temas, motivos e suas formas e formatos, partindo-se sempre dos conceitos de forma e estilo enquanto escolhas operadas pelo autor de acordo com sua proposta de criação de poesia, ou sua *poiesis*.

Em seguida, no segundo capítulo, intitulado de *Estilo: as escolhas da lavra poética*, os variados e muitos conceitos de estilo, de estilística literária e/ou poética e da estilística morfológico-lexical serão discutidos de modo a colaborarem no intento da análise almejada. Essa incursão pela área da ciência da expressividade, em um trajeto histórico diacrônico, evidenciará os métodos diversos e as características epistemológicas ou mais relevantes vertentes dessa área dos estudos linguístico-literários. Para tal intento, inúmeros serão os pontos de vista a se agregarem em uníssona voz na discussão teórica do que é o estilo. De sua seminal corrente francesa (Bally, Rifattere, Guiraud, Cressot, Marouzeau) passando também pelos seus principais colaboradores (Bureau, Molinié, Théron); algumas das muitas noções de estilo serão abordadas de modo a desenvolver uma reflexão do aspecto poético que impregna ao neologismo dinamicidade, em diálogo, portanto, com os interesses da escola formalista eslava (Jakobson, Tinianov, Jirmunski, Eichenbaum, Chklovski), que vê na poesia a *desautomatização* da linguagem comum e cotidiana. Ressalta-se que esse capítulo enfocará não somente os pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa como ainda não se furtará em discutir uma possível conceituação de expressividade poética que se mostrará no estudo de tese.

Já no terceiro capítulo da pesquisa, *A poeticidade das criações neológicas*, pretende-se comprovar como a criação neológica, seja em seu uso cotidiano, seja em

seu artifício em gênero poético, provém de uma conversão de eixos morfológicos e, não menos, de campos semânticos que acabam por torná-la elemento de alta poeticidade dentro do conjunto do poema. As discussões levantadas por meio dos pressupostos teórico-metodológicos da ciência da expressividade e dos estudos da poética convergirão a um caminho que pretende assegurar a ideia de que a criação neológica presente no texto literário promove ao poema uma reorganização de cunho morfossemântico, capaz de renovar os sentidos da(s) base(s) por meio dos mais variados processos de formação, dando-lhes o aspecto de inovação. A junção dos eixos morfológicos e semânticos presente no neologismo desenvolve certo aspecto poético no contexto do poema, que irá substituir o automatismo do significado da(s) base(s) pelo fenômeno do *estranhamento*; fator de destaque nos procedimentos de vitalidade e novidade próprios ao neologismo, o que os formalistas cunharam de *literariedade*, também chamada de *literaturidade* (*literaturnost*).

Por fim, no quarto capítulo, *A criação neológica na poesia de Paes Loureiro*, será empreendida a análise das ocorrências de neologismos de cunho semântico ligado ao contexto amazônico presentes no *corpus* poético da produção de Paes Loureiro, destacando-se os variados processos de formação de novas palavras utilizados pelo autor e que demarcam seu estilo de se exprimir, conclamando ao material poético a precedência da forma sobre o conteúdo, que labora um condicionamento do conteúdo pela forma. Para isso, as ocorrências deste fenômeno morfológico serão esmiuçadas graças ao auxílio dos fundamentos da Lexicologia (Alves, Barbosa, Basílio, Câmara Jr., Carvalho, Sandmann) e da Estilística Léxica (Cardoso), assim como das discussões acerca do material poético, ou da *literaturidade* da palavra, conforme os estudos da poética eslava (Jakobson, Chklovsky, Tynianov, Vinogradov).

Ainda no último capítulo, a pesquisa buscará mostrar como os estudos de estilo e do material poético agregados às pesquisas do léxico são ferramentas indispensáveis ao estudioso da língua e da literatura no que tange à interpretação do material poético. Conceitos do que é a “palavra”, seus processos de formação e desagregação, bem como os recursos expressivos que reverberam quando carregada de poeticidade em redes de significados serão imprescindíveis na análise dos artifícios lexicais que conduzem às marcas de um estilo próprio do autor estudado.

Como *corpus* de exclusão para a análise das criações neológicas realizadas por Paes Loureiro, faz-se imprescindível o uso de dicionários da língua portuguesa no intuito de verificar a presença ou não destas unidades lexicais. Dessa forma, elenca-se

como ferramentas de análise do *corpus* o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2009), o dicionário *Caldas Aulete* (AULETE, 2006), o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2009) e o moderno dicionário de língua portuguesa de *Michaelis* (WEISZFLOG, 1998). A esses quatro dicionários juntam-se, a intento de aprimorar-se a pesquisa relativa ao campo lexical das criações de um escritor paraense, portanto nortista e amazônida, o *Dicionário Papa-xibé* (2014), de Raymundo Mário Sobral, e também o trabalho de coleta de elementos lexicais do tupi-guarani feita por Silveira Bueno no *Vocabulário Tupi-guarani/Português* (2013). Não se deve deixar de citar o auxílio do *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (CUNHA, 2002).

Destaca-se ainda o *corpus* principal da pesquisa, que se faz possível mediante a coleta de dados somente dos neologismos de campo semântico ligado ao contexto amazônico, e que, portanto, faça referência às questões políticas, econômicas, históricas, sociais, ambientais e folclóricas da cultura da região. Totalizando quinze publicações de poesia, sendo treze delas incluídas nos volumes I e II das *Obras Reunidas* (2000); e no livro *Água de Fonte* (2008), todas publicadas pela editora Escrituras; e mais um volume avulso, *Romanceiro do Quem-são-eles* (2013).

Por fim, e não menos importante, far-se-á de suma relevância à pesquisa o auxílio dos escritos ensaísticos do autor, como os reunidos no volume III das *Obras Reunidas*, e os livros *A Arte como encantaria da linguagem* (2008), *Elementos de Estética* (2002), e a tese de pesquisa doutoral intitulada *Cultura Amazônica – uma poética do imaginário*, defendida por Paes Loureiro na Universidade Paris V, Sorbonne, França, e publicada no volume IV das *Obras Reunidas*; bem como a fortuna crítica da obra loureiriana, incluindo neste grupo os textos de Octavio Ianni, Katrin Nissel, Fábio Lucas, Fernando Mendes Viana, Violeta Refkalefski Loureiro, Relivaldo Pinho de Oliveira, Carlos Nejar, Wilson Martins e Benedito Nunes.

Destaca-se que este estudo não se constitui somente de uma leitura interpretativa pelo viés estilístico e lexical da obra de Paes Loureiro, mas pretende traçar também um diálogo com a experiência estética sobre a Amazônia existente nos textos ensaísticos do autor. Tal visão do conjunto da obra loureiriana revela um estilo que mostra ser indissociável do conteúdo questionador da realidade amazônica, que problematiza a realidade sociocultural da região; e o plano expressivo da poesia, com as potencialidades dos recursos da língua e criatividade na escolha de palavras do léxico. A poética das encantarias, conforme estuda o autor em seus ensaios, expressa na poesia o

"mundamazônico", tema que lhe é de fundamental importância, visto que o poeta pretende transformar a linguagem em "linguagem-rio", característica marcante de seu estilo.

1- PAES LOUREIRO E O POETIZAR DA AMAZONICIDADE

1.1 No curso de uma *poiesis* amazônica

Constata-se na obra de Paes Loureiro uma poesia cujo cerne das discussões gira em torno de temáticas íntimas à realidade da Amazônia, fazendo incidir ao material poético valores universais e não apenas regionais, justamente por questionar eventos socioeconômicos provenientes da exploração da região. Não é de se estranhar, com isso, que a fortuna crítica loureiriana comumente pontue o aspecto local e regionalista presente na poesia do autor.

Entretanto, ainda que destacando a relação deste teor regional com os aspectos linguísticos existentes na lavra poética, geralmente a opinião da crítica especializada explora apenas o nível temático (plano do conteúdo) das discussões da obra, relegando a inventividade linguística a um segundo plano, fazendo carecer, assim, tal viés interpretativo acerca da poética de Paes Loureiro.

Ao tomar emprestado temáticas particulares e afins à sua região, o autor se vale do uso do léxico da Amazônia com o objetivo de reconstruir na experiência da poesia uma consciência crítica sobre os problemas deste *locus*.

Carlos Nejar, crítico que partilha da primeira linha de opiniões, pontua as seguintes características do autor amazônico:

Loureiro cria sua própria arqueologia mitológica, em linguagem simples, por vezes repetida, com metáforas famintas, penetrando na floresta e seu mundo elementar. E se nessa epopeia reside certo anacronismo no exaustivamente descritivo e artificioso, embora o transcenda pelo engajamento social generoso. E é extravagante a insistência de reproduzir fontes selváticas, quando coexiste, ao redor, a urgência urbana. (NEJAR, 2011, p.973)

A opinião de Nejar pode ser atrelada a uma corrente de intérpretes que caracterizam a poesia loureiriana apenas pelo ponto de vista do regional, do local, em que os elementos culturais pertencentes ao eixo do léxico e dos temas discutidos sublinham toda a poética do autor. Contudo, não se pode e nem se quer desmerecer a opinião do crítico e poeta gaúcho, ao contrário, se almeja aliar sua voz à do próprio artista paraense que vê, na sua produção estética, um trabalho de se conceituar a Amazônia, ou de se discutir poeticamente o que é produzido de pensamento e de arte na região.

Na sociedade amazônica é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante 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 a sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística, pelas liturgias e pela visualidade. (PAES LOUREIRO, 2012, p.21)

Essa força ativa do amazônida sob a natureza é mote do autor paraense tanto para as suas reflexões ensaísticas, que discutem a amazonicidade, quanto para os seus trabalhos poéticos, que promovem o que Fábio Lucas, em análise da produção de Paes Loureiro, chama de “passagem do banal para o artístico” (2012, p.21).

Lucas admite, assim, que

João de Jesus Paes Loureiro, a cada obra, foi dominando cada vez mais a arte do fazer literário, a ponto de, muitas vezes, refletir sobre a inocuidade da voz do poeta ante a transformação da Amazônia num território conflagrado. A consciência, portanto, reflete a posse dos meios de expressão, a técnica literária propriamente; e a tal ponto que o poeta se permite ter como referente ora o desconcerto do mundo, ora a força da poesia ao denunciar os desacertos, seguida de sua fragilidade em promover mudanças. (LUCAS, 2012, p.121-122)

Desta feita, o que se tem, até então, são as noções de que João de Jesus Paes Loureiro clama à sua produção estética um meio de expressão dos elementos constitutivos do contexto amazônico (língua e temas sociais, históricos e culturais) na medida em que cria e reflete, por meio dessas discussões, um novo mundo, um *mundamazônico*, conforme expressão criada pelo poeta.

Esse mundo poético que espelha a Amazônia é, para Fontes (2001, p.09), a revelação de determinadas potências perceptíveis na escrita do autor:

se existe uma lei arrematando as imagens que percorrem o texto como cometas, demônios em fúria ou anjo exterminador, ela é a que rege a própria arte poética de João de Jesus Paes Loureiro: a submissão do enunciatador a todas as potências do ritmo – verbal, cósmico, amoroso. (FONTES, 2001, p.09)

Desse modo, há de se concordar com Ianni (2001), outro intérprete da obra de Paes Loureiro, que estabelece uma série de questões pontuais quando o assunto diz respeito aos traços poéticos do autor:

é uma escritura fluindo como se fosse oralidade, a despeito das exigências da literalidade; nascendo de estórias e lendas, casos e mitos, assombrações e

alucinações. A beleza da escritura leva consigo o encanto da oralidade, o que conta, canta e encanta, conferindo outras luzes ao que se lê, como se olhasse e ouvisse. (IANNI, 2001, p.10)

Se, por um lado, Ianni (2001) destaca a essência da poética do autor, como marcas linguísticas e questões temáticas, concordando com as opiniões de Lucas, por outro vislumbra já uma leitura da escritura loureiriana pelo viés das questões literárias, ou que insistem em rastrear problemas de ornamentação, imagística e estilo do autor, buscando conciliar as questões de tema e de traço literário empregados pelo escritor em seus textos.

A busca por tais extratos se mostra de suma relevância à interpretação de Benedito Nunes, que, em leitura de todo o itinerário poético de Paes Loureiro, afirma existir na obra deste o “profuso emprego de entidades místicas, a tipificação das imagens e a ênfase discursiva dos torneios sintáticos” que “expõem a eloquência ao permanente risco da redundância, em que muitas vezes recai. Quanto menor, melhor” (NUNES, 2009, p.19-20).

Isto posto, nota-se que classificar a obra do poeta como *nativista*, como sugere Benedito Nunes, pode soar aos ouvidos com certa tônica depreciativa. Entretanto, o nativismo aqui se mostra em sua faceta estrutural e não somente temática. Ou seja, a situação do amazônico em Paes Loureiro ultrapassa o mero cultivo de imagens regionais, indo além: almeja aportar na “corrente da linguagem”, que exterioriza as particularidades locais para implantar a linguagem poética como tema de sua produção estética: “Extensa e caudalosa, como extenso e caudaloso é o rio Amazonas, corrente de linguagem por ela percorrida, e em que vão de bubuia versos ressonantes, acústico-visuais” (NUNES, 2009, p.17).

No poema “Barcarola VII”, pertencente ao livro *O Ser aberto*, Paes Loureiro expressa o convívio que há entre o poeta, “o canoeiro”, com o poema, “o rio”, no trânsito que ocorre por meio das marés, ou versos, da escritura poética:

O canoeiro – palavra
boiando simples no rio –
com seu olhar de boiúna
só vê pelo que não viu.

Esse ver o que seria
que o próprio ser desencanta,
vê no verso a encantaria
onde a linguagem se encanta.

O canoeiro ainda vê

o tempo ser no que foi...
Assim como o igarité.
Assim como o peixe-boi.

Que sua canoa navega
na língua, espelho de lendas,
ele só vê quando o sonho
o embala em rede de rendas.

Como se constata pela leitura dos versos acima, o poema se transmuta num caudaloso rio, de onde emerge a palavra poética, ou a linguagem encantada. Nota-se ainda que o poeta/canoeiro possui o “olhar de boiúna”, tendo o poder de modificar o sentido das palavras, tornando-as mágicas no trabalho de encantaria do verso. A língua, que é um “espelho de lendas”, se faz navegada pelo artesão da palavra no trabalho da tessitura da poesia. Paes Loureiro transfigura a linguagem em “linguagem-rio”.

1.2 A transfiguração da linguagem-rio

Pode-se dizer que a poesia de Paes Loureiro possui sua força motriz a partir da visão de mundo do autor, e que os seus sentimentos (sejam eles axial, teológico, metafísico ou existencial) resvalam na forma poética empregada nas suas composições literárias. O tema ou a matéria temática de seus poemas pode também ser considerado o próprio sujeito da *poiesis*; é a ideia central, o mais importante, o ponto de confluência de todas as demais unidades abstratas discutidas no conjunto artístico de um autor.

Nem *topos*, nem símbolo, nem *leitmotiv*, mas sim “tema”, terminologia profundamente consistente com um conceito íntimo ao sentido/sentimento do “eu” para com a obra de arte e que acaba por imbricar no todo construído que é a arquitetura poética.

Podemos destacar, sob essa perspectiva, que o elemento da grande maioria das reflexões poéticas do autor reside em temáticas ligadas ao rio: seja em sua personificação enquanto ser nativo da região amazônica, seja enquanto espelho que reflete o existir do poeta, seja enquanto recurso metapoético para os questionamentos acerca da criação de poesia. O rio, na obra de Paes Loureiro, é:

o lugar onde o paradigmático tem seu endereço. Perfeição configurada como pureza, beleza idílica, inocência. [...] A arregimentação do poeta em caracterizar o rio como um problema ontológico, é metafísica. Certo é que o autor não deseja ensejar esse debate; deseja, sim, arar o terreno em que seus temas mais candentes serão plantados. O poema trabalha com o rio e o desconhecimento de sua condição. (OLIVEIRA, 2003, p.44)

Como um *work in progress*, as discussões poéticas do autor sobre o rio compõem não apenas a temática de sua poesia, como também ensejam reflexões da relação existente entre forma e conteúdo empregados, de modo que dialoguem entre si no poema.

Exemplo disso pode ser visto no poema “Busquei”, do livro *Água da Fonte*:

Busquei no olho d’água
a primeira palavra
e a língua represada em sua fonte.

Busquei no canto
em língua submerso
o verso essencial.

Só o poema resgata
em líquidos abismos
a primeira palavra
o peso do passado
e todos os tesouros de fonemas
que a jusante sepulta pela foz.

No leito do poema
encantarias brotam das palavras
quando o rio se põe a cantar.

O enunciador se coloca em contato com o mundo amazônico, com a natureza e a paisagem da região, mesclando a esta visão paradisíaca certo tom metalinguístico, visto que o poeta procura a palavra “encantada”. O “verso essencial”, submerso na língua encantada, é também a “primeira palavra”, ainda “represada em sua fonte”, momento primordial ao poeta, que busca “no olho d’água” encontrar os “tesouros de fonemas”. Ou seja: o autor, diga-se poeticamente, poetiza o que há de amazônico no contexto do poema de modo que ele também emprega no poema certa amazonicidade.

O conteúdo dos versos discute o contexto local, assim como o plano da expressão faz reverberar as malhas hídricas dos rios da região, que se mostram nos versos dispersos no espaço gráfico da página (com estrofes quebradas e dispostas à esquerda e à direita sem padrão de agrupamento formal), e discutindo a encantaria da linguagem que é o trato da palavra na poesia.

De modo a dar conta de uma poética que expressa uma amazonicidade, o autor, por exemplo, constrói seus poemas utilizando formatos que reiterem a carga estética do universo descrito ali. Não por acaso, a desagregação espacial dos versos de seus poemas constitui a desagregação da própria língua nas relações conflituosas entre a cultura do caboclo e do ribeirinho ante as imposições culturais do explorador do capital, assim

como se assemelham ao movimento das ondas, das marés e das cheias e vazantes dos rios amazônicos, em versos deslocados pela página como se fossem canoas.

Por isso que o rio, símbolo da paisagem amazônica por excelência, é motivo de elucubrações por parte do autor:

O próprio homem da terra, ao penetrar no emaranhado dos rios – que se interligam, se estreitam, se alargam, mudam de cores e profundidades, exibem e escondem perigos – desse mundo que parece não ter fim, se dá conta do real enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal. (PAES LOUREIRO, 2015, p.115)

A técnica empregada no poema reflete o estilo do escritor, que se vale das noções poéticas para enfatizar um projeto questionador da própria linguagem poetizada, o que acaba por constituir uma obra de formato labiríntico – como os rios e a vegetação amazônica –, na expansão da poesia em si. Ultrapassamento que desarticula as palavras (neologismos), a sintaxe (recortes) e a própria matéria sonora (ecos, aliterações e esquemas rítmicos).

Oh! solidão de mulheres
como silêncios na várzea,
penetram remos de tédio
na baixa-maré da vida... (ALTC, 2001, p.16)

A oscilante movimentação das marés, que sobem e descem, é metaforicamente equivalente aos sentimentos da vida, a “baixa-maré é um termo náutico que designa a ação de esvaziamento da maré nos rios ou nos mares (“maré baixa” ou “baixa-mar”, como indica o dicionário Aurélio, 2009). Na Amazônia é comum também o uso da variante “vazante”. Contudo, em tom especializado, como um termo mesmo, a baixa-maré, segundo o Houaiss (2009), indica ainda o estado *mutatis mutandis* entre o período de queda do nível da água e posterior aumento do nível da água da maré, salientando-se ainda a ocorrência do fenômeno em seu último período de esvaziamento. Essa constatação cíclica e móvel da baixa-maré e do nível de água no rio, em seu esvaziamento, incide ao leitor a representação de um estado de solidão no qual o eu-lírico do poema se encontra, no silêncio natural da floresta à beira do rio. A paisagem amazônica se metamorfoseia no estado de espírito do enunciador.

A frequência ou repetição de significados aliados ao formato poético constitui parte do núcleo que o intérprete do texto poético deverá analisar ao longo da produção de um autor. De outro modo, salienta-se que a junção entre forma e conteúdo revela não

apenas o estilo do escritor, como também define os principais temas, recorrências, variações e procedimentos com os quais o artesão da palavra se vê às voltas durante sua lavra.

Dessa maneira, para a análise do estilo de um autor torna-se imprescindível o confronto entre um sistema orgânico misto de concreto (forma) e abstrato (sentido do texto).

Em “Pronto-atendimento”, por exemplo, o autor se vale da descrição do grande ser folclórico das águas amazônicas, a serpente lendária que habita os rios da região, destruindo embarcações (AULETE, 2007), a boiúna, de modo a retratar a própria linha do verso, cujo encadeamento lógico na sequência da leitura do poema permite ao leitor tal inferência, qual fosse a linha/verso uma parte constitutiva do ser mítico, assim como do todo constitutivo do poema, já que os versos mostram-se sinuosos, serpenteando a página em movimento ziguezagueante:

Nas vísceras dos versos
que presságios?
[...]
vértebra de boiúna deslendada
[...]
(Sangues circundam versos.
O latido das dúvidas ecoa
em becos, búzios, almas devolutas.
Onde lavar agora sua semente?
Raízes sem memória da terra
orfãs de árvores.
Terra queimada
terra de gritos
cinzas
raízes de soluços e somentes.
Cocar em chamas
o sol arde a memória
ra selva transtornada
- reino sem caminho para os vivos.)

(ALTC, 2001, p.82).

O resultado desse virtuosismo estilístico (verdadeiro exercício estético) comporta a descrição do cenário amazônico (vide os *flashes* e recortes em *zoom in* e *zoom out*¹). Técnicas de montagem gráfico-espacial que se tornam sincréticas com os elementos prosódicos e melódicos da língua, dando uma dimensão sagrada à palavra,

¹ Os recortes, o processo de montagem de cenas dispersivas e o recurso do *zoom* no poema (com aproximação, *zoom in*; ou afastamento, *zoom out*) alteram o plano de visão da leitura de forma associativa, quando as partes de uma narrativa são justapostas para indicar similaridades, contrastes, conceitos, emoções e qualidades expressivas. Tal terminologia é provinda dos estudos e técnicas do cinema (cf. BORDWELL; THOMPSON, 2013)

em igual conflito ao que já não mais é lenda, mas *deslenda*.

Há, desta forma, que se valer da afirmação de Castro (2011) de modo a corroborar tal ideia, visto que a relação entre mito e seres humanos é, em verdade, uma relação de oposição entre mito e fronteira: “Percebe-se claramente que a oposição mito/fronteira (ou mito/realidade), em Paes Loureiro, corresponde a uma crença no simbólico, tomando-a por inerente à floresta e, portanto, como uma verdade profunda, imutável, inquestionável” (CASTRO, 2011. p.223).

No poema “A história luminosa e triste do Cobra Norato”, há a presença da palavra de origem tupi “Pororoca”, *poro'roka*, que significa “estrondo” ou “estourar; o barulho de águas que se encontram, estourando” (BUENO, 2013). Devido ao seu caráter fortemente cultural, tal palavra, hoje adotada pela área da geografia, dificilmente encontrará em línguas outras a mesma carga conceitual agregadora de “estrondo”, “grande onda” e “efeito destruidor” (cf. HOUAISS, 2009; AURÉLIO, 2009). A serpente mítica passeia pela enxurrada de palavras, sílabas, fonemas e versos do poema:

O rio enchia e vazava,
pororoca, baixa-mar
e Cobranorato não
sabia outro pensar. (ANCT, p.57)

“Pororoca”, palavra cuja origem indígena e primitiva, corresponde ao fenômeno da “elevação das águas”, que, para o amazônida, ganha proporções de vislumbre não somente pelo enorme tamanho da onda ou ao estrondo que ela provoca nos rios da região, como também alude ao encontro entre águas distintas (a fluvial e a oceânica), assim como as grandes proporções do Cobranorato, que, nas lendas amazônicas, é filho da serpente Boiúna com uma indígena, e causa pânico e temor nos moradores ribeirinhos por justamente ser um dos seres encantados da região .

Após a leitura atenta das marcas expressivas ligadas ao plano lexical, das quais Paes Loureiro se vale em suas obras, constata-se que o autor possui um estilo de escrita de poesia ligado ao contexto linguístico e cultural da região amazônica. Palavras intimamente oriundas do universo cultural do caboclo, do ribeirinho e dos demais seres viventes daquele contexto, são traçadas nos versos de forma poética, recriando suas significações e imputando-os de uma carga estética própria, necessária à simulação mimética daquela realidade. Isso pode ser percebido no poema “Os rostos da Amazônia”:

É um rosto hipotecado
triste-rosto
por onde *pescadores* e *posseiros*
tapuios e *boiúnas* olham o tempo...” (DSLSD, p.109, itálicos meus)

A escolha de palavras da língua portuguesa ligadas às questões jurídicas e de ordem agrária, bastante usuais na comunidade amazônica – tais como as situações sociais problemáticas dos conflitos de terra –, mostram-se recorrentes no estilo do autor, que transfigura o universo histórico e social da região num verdadeiro amálgama de seres ficcionais (lendas e mitos) e reais (personalidades históricas). Unidades lexicais como “posseiro”, “grileiro”, “sem-terra”, “assentamento” e “pistolagem”, muito caros ao universo econômico-social do sul, sudeste e oeste do Pará, por exemplo, são trabalhados pelo poeta de modo a revelar uma face cruel da Amazônia. Pode-se observar parte desse universo na “Deslenda Rural I”:

E tratores irrompem contra os mitos.
Uirapurus, indígenas, colonos
deslendam-se no ser brenhas do mundo.
Canoeiros derivam-se a derrotas... (DSLSD, p.126, itálicos meus)

Se de um lado os habitantes nativos da região (Canoeiros, indígenas e colonos) se mesclam à figuras lendárias da fauna, como o Uirapuru, constituindo os elenco de protagonistas do mundo amazônico, por outro nota-se a presença de antagonistas, responsáveis pela problemática na morte no campo, como se constata em “Deslenda Rural V”:

Os *grandes proprietários*
contrataram
advogados de ouro
e, precavidos, alugaram a sanha
disponível de *jagunços*.
Pistoleiros que, na hora decidida,
mataram *botos, uiaras, curupiras*,
pois, ao matar-se o homem, morre a lenda. (DSLSD, p.170, itálicos meus)

A obsessão do poeta pelas imagens amazônicas ou ligadas aos elementos amazônicos, parte da mera particularidade local para atingir valor universal. De modo a contestar o destino apocalíptico da região, muito explorada em prol do capital estrangeiro, o autor revela certa preocupação com o seu *locus*. O trabalho poético clama então por uma emergente discussão daquilo que é matéria recorrente na mídia nacional

e até mesmo internacional: os temas de natureza social.

Para Pinto (2012):

Daí a fronteira, em pleno século XXI, conviver com matança de índios, conflitos pela terra, trabalho escravo, prostituição infantil, métodos de produção remanescentes à revolução industrial inglesa do século XVIII. O lugar onde mais se mata para ter um pedaço de terra, embora a Amazônia ainda seja um “espaço vazio” do tamanho de dois terços do Brasil. (PINTO, 2012, p.29)

Em “A hora da poesia” a persona do enunciador acaba se refletindo no poema enquanto matéria de composição deste, refletindo-se como num espelho:

Eis-me diante de um rio
retângulo corrente
 espelho de memórias
caminho já por tantos navegado.
Onda após onda
 palavra após palavra
nauto-me, navego-me, arrisco-me
nessa via por outros percorrida
despojado de haveres
 nu, guiado
pela invisível chama da candeia
entre o rumor de fonemas
 submersos no silêncio... (ARTS, p.18)

A relação do poeta e do rio se espalha no poema como correlato da busca pela linguagem poética submersa no rio da linguagem, “Eis-me diante de um rio/retângulo corrente”. A fusão entre o enunciador que se coloca como um pescador, um ribeirinho ou um observador que vive às margens das águas, com a figura do poeta que pretende navegar por estes caminhos é expressa nos versos “Eis-me diante de um rio/retângulo corrente”. Percebem-se mecanismos discursivos que se solidarizam uns com os outros, colocando em evidência o plurilinguismo essencial do prosaico.

Nesse ir e vir do prosaico ao poético, ou em um *continuum* entre o monolíngue e o plurilíngue do enunciado (TEZZA, 2003), comprova-se o jogo de orientações centrípetas (poesia) e centrífugas (prosa) que o poeta organiza em um discurso misto de centralização e descentralização das vozes, constituindo uma obra na qual a valorização e expressividade dos recursos da língua mostram-se como representações da complexidade da linguagem, por exemplo, a voz centralizadora do enunciador por extravasar-se no conteúdo do poema, que, de forma metalinguística, discute sobre a própria escritura do poema.

As águas, ou as páginas do caderno de poesia, refletem um “espelho de

memórias” em que as ondas, ou no traslado da “palavra após palavra”, o eu-lírico se encontra com a memória e encontra os “fonemas/submersos no silêncio” da labuta com a palavra. Para o autor, a página “é um vitral de letras atravessado pela luz de uma esteticidade cativante” (PAES LOUREIRO, 2000, p.251), o poeta capta a essência do poético e do estético no encontro com o papel/espelho que é a escrita da poesia.

Nos poemas pertencentes ao ciclo dos *Cantares Amazônicos*, por exemplo, são nítidos inúmeros processos estilísticos de criação morfológica. Tais recursos tornam-se eficazes na ampliação não só do campo lexical no qual o leitor irá adentrar, mas também na pluralidade possível de carga significativa de tais unidades lexicais. As novas unidades lexicais oriundas dos processos de composição e derivação demonstram parte de toda uma cosmovisão da realidade amazônica, seus indivíduos e sua cultura, e que se faz como ponto de referência ao estilo do autor, como no caso dos neologismos presentes no “Cântico III”, “maroceano” e “amazonar-se”:

Agora o peixe lento vai sozinho
e busca a foz,
o nada,
e descortina o mar
maroceano
mar do mar
e amazona-se nele
espuma
esperma... (PRTM, p.33-34)

Submetendo à língua uma densa carga de afetividade e de expressividade, Paes Loureiro insufla ao material poético uma busca pela inventividade da língua, seja em suas transformações morfológicas, nas polissemias ou mesmo na recriação de um mundo que se faz existente na arte da palavra, o “mundamazônico”.

Em relação às escolhas lexicais feitas pelo poeta, percebe-se que é constante a utilização de palavras de origem tupi, e que, conseqüentemente, pertencem ao léxico do habitante da região amazônica. Em *Altar em Chamas*, por exemplo, o autor explora unidades lexicais indígenas, tais como “Icamiabas”, “Chincoãs”, “Cunhantãs” e mesmo palavras pertencentes ao mundo mágico do imaginário popular amazônida, como “Yara” e “Boiúna”. Em “Certidão”, o mundo clássico grego é jungido ao mundo amazônico numa clara alusão ao trecho da *Odisseia*, de Homero, em que Ulisses e sua tripulação passam próximos às sereias:

De ouvidos destampados

- mãos nos astros -
navegava a Belém.
à sua ilha
de Yaras e de Circes,
oh! Cidade
cantando-me suas odes e cantares. (PRTM, p.229)

Em “Paisagem Recordada” o autor aglomera em dois versos elementos do léxico cultural do caboclo amazônico, bem como de palavras ligadas ao elemento natural da água:

Icamiabas e Botos
- piracemas de lendas... (ALTC, p.169)

As “Icamiabas”, índias guerreiras que se correlacionam historicamente ao mito das amazonas - mulheres guerreiras (AULETE, 2007) -; os “Botos”, personagem de lendas do imaginário cultural da região; e a “piracema”, o nome dado ao movimento migratório dos peixes no rio (HOUAISS, 2009), incidem no poema, e no leitor da poesia, conhecimentos do contexto e da realidade amazônica.

Palavras de origem tupi ligadas à descrição das mulheres, “*Icamiabas e botos*” (ALTC, p.169, itálico meu) e “*Cunhantãs nascem do rio*” (idem, p.126, itálico meu); a aves, “Os *chincão*s flagelam-se com os bicos” (idem, p.135, itálico meu); e à entidade folclórica protetora das águas, “de *Yaras e de Circes*” (idem, p.63, itálico meu), são elencados pelo escritor de forma a jungir a sua poesia não apenas meras palavras oriundas do vocabulário do cidadão comum da Amazônia, mas sim palavras que agregam sentido metafórico ao conjunto da obra, tornando-a um imenso poema sobre a cultura amazônica.

Exemplo maior pode ser constatado na expressividade que tais palavras ensejam no corpo do poema. Isso pode ser visto em “Certidão”, texto que alia à paisagem das águas revoltas da baía do Marajó – maior arquipélago fluvial do mundo – o fluxo manso das águas que banham a cidade de Barcarena; em que o poeta se utiliza do verbo regionalizado “bubuiar” para expressar o que “flui no sentido da correnteza” (AULETE, 2007):

A baía do Marajó passei na enchente
e Barcarena deixei debubuiando (ALTC, p.63)

O estilo do autor, portanto, se pauta não somente pela incorporação de lexias de

origem e uso recorrentes na região amazônica, mas pela tendência em explorar criativamente os recursos da língua. A “paisagem” literária criada a partir do repertório linguístico do autor aponta a organização de toda uma operação de criação poética.

Assim, a obra de arte não somente revela a expressividade do artista, como também problematiza o trato deste com a linguagem, matéria comunicativa que o põe em diálogo consigo e com o mundo. O objeto língua, ou a experiência com a linguagem, deve ser aqui entendido enquanto “substância do conteúdo”, que desponta do estado do poeta no momento em que este escreve e produz a sua criação poética.

Pode-se dizer, com isso, que a “linguagem-rio” que o poeta tanto aborda em sua obra representa a aliança entre o conteúdo temático de seus poemas com o formato poético de sua criação, ou com o acabamento do plano da expressão de seus poemas. A linguagem deixa ser usual, cotidianizada e comum para tornar-se encantada, mágica e preenchida com cargas semânticas diferenciadas, que inovam os sentidos questionadores da realidade amazônica, ganhando a aura de “linguagem-rio” por se espraiar formalmente no poema, plano da expressão, ao mesmo tempo em que se metaforiza e se torna elemento de discussão da própria poesia, plano do conteúdo, convergindo no que se depreende ser característica do estilo do autor.

A simbiose homem/natureza, poeta/poesia e prosaico/poético funda uma visão estética sobre a Amazônia e tudo o que lhe é inerente: cultura, realidade social, histórica, econômica, etc. A integração entre essas visões dissipa os contrastes e faz emergir do artístico uma realidade “encantada”, ou que mostra ser portadora de uma encantaria da linguagem, em que o poético emerge do cotidiano do ribeirinho, do caboclo e dos demais sujeitos viventes na região. Daí o rio, imagem arquetípica deste *locus*, ser elemento imprescindível ao poeta em sua recriação da realidade pela criação de poesia.

2 – ESTILO: AS ESCOLHAS DA LAVRA POÉTICA

2.1 A ciência da expressividade

Durante o século XX o conceito de estilo tornou-se motivo das mais diversas elucubrações por parte dos autores da teoria linguística bem como por parte dos pesquisadores da crítica literária. Na teoria literária, o termo estilo já teve várias acepções, tais como *escolha* (Marouzeau e Enkvist), *flexibilidade* (Cressot), *desvio* (Plett) e *afetividade* (Bally) (cf. MARTINS, 1989); “*desvio*, em Riffaterre; *abuso*, em Valéry; *violação*, em Cohen; *escândalo*, em Barthes; *anomalia*, em Todorov; *loucura*, em Aragon; *variação*, em Spitzer; *subversão*, em Peytard; *infração*, em Thiry” (MONTEIRO, 2005, p.61), além das definições outras elencadas por Martins:

O estilo é o pensamento (Rémy de Gourmont), O estilo é a obra (R.A. de Sayce), estilo é a expressão inevitável e orgânica de um modo individual de experiência (Middleton Murry), estilo é o que é peculiar e diferencial numa fala (Damaso Alonso), estilo é a qualidade do enunciado, resultante de uma escolha que faz, entre os elementos constitutivos de uma dada língua, aquele que a emprega em uma circunstância determinada (Marouzeau), o estilo é compreendido como uma ênfase (expressiva, afetiva, ou estética) acrescentada à informação veiculada pela estrutura linguística sem alteração de sentido. O que quer dizer que a língua exprime e o estilo realça, (Riffaterre), o estilo de um texto é o conjunto de probabilidades contextuais dos seus itens linguísticos (Archibald Hill), estilo é surpresa (Kibédi Varga), estilo é perspectiva frustrada (Jakobson), estilo é a linguagem que transcende do plano intelectual para carrear a emoção e a vontade (Mattoso Câmara). (MARTINS, 1989, p.2-3).

Na tentativa de mostrar que o termo pode ter diferentes acepções semânticas e metodológicas, o conceito de estilo torna-se motivo de divergências, principalmente no que tange às particularidades dos estudos literários e dos estudos linguísticos.

Se, em dado momento, o pensamento acadêmico apartou língua e literatura – particularizando-as em suas especialidades –, coube à crítica literária o papel de revelar os sentidos do texto poético, enquanto aos estudos da língua restou a análise do material comunicativo, ou seja, da pesquisa dos elementos que constituem a prática da comunicação dos diversos gêneros.

O suporte material fundador da comunicação, a palavra (escrita ou falada), torna a reunir essas disciplinas enquanto meio necessário à compreensão, leitura e interpretação do texto poético. Se Bally acercou-se da análise da afetividade da língua falada; aos seus discípulos, dentre eles Cressot e Marouzeau, o interesse da estilística passa a se centrar nas finalidades e formas do material literário.

A partir disso, passa a confirmar-se a noção de estilo enquanto forma de escolhas criadas por um enunciador, ou autor, numa perspectiva imanente, sólida no eixo correspondente ao plano do conteúdo textual.

Contudo, a partir da perspectiva dialogal da visão bakhtiniana (cf. BRAIT, 2005), percebe-se que ocorrerá não um distanciamento da significação estruturalista de estilo, mas sim uma equivalência e complementariedade quanto ao fenômeno das marcas expressivas vistas no conteúdo de um texto.

Sendo a linguagem o suporte material utilizado pelo escritor, pressupõe-se que esta torna-se viva, ou ativa, apenas diante de um interlocutor (ou coenunciador). O plano da enunciação, em conjunto com o enunciado linguístico, instaura ao texto poético o espaço dialogal necessário à compreensão do estilo. Não à toa, o texto poético, qual demais gêneros textuais, é comunicação, e a noção de estilo de um texto depende da intervenção actante do leitor por meio da interação comunicativa.

Ressaltando-se com isso o caráter relacional entre leitor e autor, ou enunciador e coenunciador, restará ao crítico literário observar que a acepção linguística do conceito de estilo subverte o campo singular e monologal da comunicação discursiva. Mediante tal fato, discorrer acerca do discurso tenciona o entendimento de uma noção histórica dos sujeitos discursivos, bem como da ideia de estilo.

A contribuição de Bakhtin aos estudos do estilo corresponde justamente ao caráter vivo da leitura, ao diálogo incessante entre leitor/obra e à constituição de entidades não mais autárquicas, como queriam os estudiosos do estilo de vertente estruturalista europeia, mas sim como conjunto operante de “procedimento de formação e acabamento do homem e do seu mundo” (BRAIT, 2005, p.87).

O material linguístico, fonte primordial ao texto, ambiciona duas visões em princípio: a do leitor e a do criador poético. Esses indivíduos comportam visões de mundo que unificam gênero e tipo de enunciado. Ora, se estilo é escolha, nada mais questionável do que a dissociabilidade das particularidades da composição discursiva, o que faz presumir que o campo da estilística transcende a acepção de um mero recurso da escolha das palavras, da escolha do ordenamento das palavras e da escolha dos sons e sentidos destas palavras.

Assim, estilo não é palavra de tom imanente ao texto literário, e sim transcendência da experiência com a linguagem, pois atinge o ouvinte, o leitor, o destinatário, o interlocutor e o coenunciador ao qual a criação fora direcionada. Estilo, portanto, não é e não será apenas a apreensão de toda a cosmovisão que o autor agrega

em seu repertório cultural, social, histórico e linguístico.

Até aí, o que se constata na visão bakhtiniana acerca de estilo é que teríamos uma estilística discursiva ou estilística do discurso. O que representaria mais uma acepção à palavra estilística, enquanto disciplina ou matéria de estudo interpretativo do texto. Em outras palavras, o estudo do estilo de um autor agregaria ainda o foco do que Bakhtin define na estruturação dos tipos de textos: o estudo dos gêneros, ferramenta definidora da primeira *escolha* de um autor/enunciador/locutor.

Assim sendo, a noção de estilo deverá incluir também a acepção de um conjunto agregador de valores e sentidos numa rede de conexões literárias, linguísticas e extraliterários e extralinguísticos.

Com isso, o domínio de todo um repertório de escolhas dos mais diversos planos que envolvem o material linguístico alicerça-se na necessidade que o enunciador tem de expressar-se da forma mais persuasiva possível. Pode-se dizer, portanto, que estilo também é *intenção*. Ou, indo além, inclua-se a acepção de estilo também enquanto *persuasão*. Intenção e persuasão que estão fortemente jungidas no discurso e nos planos que o constituem: o enunciado e a enunciação. Essas duas esferas confirmam a relação combinatória do contexto histórico-cultural-intelectivo como igualmente o contexto intencional estabelecido no gênero discursivo. Compraz-se o estilo em ser círculo dialógico, mas que se sublinha também no reconhecimento de uma estrutura dialética constituída na relação escritor/material linguístico/leitor.

A noção de estilo comportará, então, todo um conjunto não apenas constituído de materiais textuais escolhidos pelo autor. No lúdico da relação dialógica comunicativa é que se revelará a teia significativa do estilo, ou seja, este se formará a partir das intenções de escolhas (lexicais, sintáticas, fônicas, semióticas, etc.), das ideologias (do autor) e das visões de mundo (enunciador/leitor) para que se alcance o limite do que se quer como expressividade. Será, por conseguinte, experiência de duplo engajamento a apreensão da noção de estilo, seja pelo leitor, seja pelo criador poético.

Sabendo-se então de um possível confronto de visão de mundo – ideologias e vivências –, a experiência poética lastra-se em tornar o discurso da poesia uma escritura dos “eus” envolvidos. Sob a forte égide da tradição, do panorama histórico, social, cultural e afetivo, o escritor impõe à sua criação uma gama de sentidos que ao seu interlocutor, o leitor, caberá desvelar. A operação do estilo, como se constata, é aberta pelo e para o outro “eu”, que realizará uma árida descompressão do mundo ficcional, das escolhas linguísticas, bem como de todo o universo pessoal e coletivo que emana da

poesia.

Tornando-se organismo vivo por conta do choque de duas realidades (a ficcional, proveniente de um universo criado pelo enunciador no enunciado; e a real, advinda da recepção deste mesmo enunciado por parte do coenunciador), o estilo é, como bem tratou Bakhtin, dois homens. Mas a recuperação do sentido de estilo envolve ainda um terceiro elemento: uma terceira revelação que se dá pelo funcionamento da linguagem na relação factual entre prosaico e poético, entre um mundo intrínseco à obra e outro extrínseco a ela, entre mentalidades já plenamente constituídas, e que terá reverberações na produção de sentidos, o que marca o estilo também como “experiência”.

Estilo são experiências, não experiência (singular particularizante). O estilo serão muitos em uma obra, nunca estará fadado a apenas um eixo de análise, nunca se esgotará o estilo, nem a obra nem a leitura. Talvez seja esse o difícil conceito de estilo o qual os estudiosos da língua, da literatura e do discurso almejavam. As provocações do poema e as inquietações do autor e do leitor serão as ferramentas do estilo; a mescla desses procedimentos enriquece a produção ficcional, o gênero escolhido e as próprias visões discursivas solapadas, aparentemente, pelo fator estético.

Retorna-se, então, a Aristóteles para concluir esta discussão do que é o estilo. A criação poética, *poiesis*, é a primeira fundamentação do estilo, são os elementos constituintes do artefato linguístico: a palavra, o verbo, o som, a carga semântica, o plano intrínseco.

No segundo momento desta tríade, ou do que se pode chamar de síntese do movimento dialético, tem-se a configuração de mundo no plano do enunciado, o que promove o surgimento da noção de *mimesis*. A recriação da realidade oculta intenções e particularidades da época da escritura. As ideologias e as escolhas são aqui suscitadas no que há de mais íntimo na relação do mundo do autor com o mundo da palavra.

O terceiro movimento, e não mais importante que os dois antecessores, faz-se possível graças à apreciação e diálogo da obra com o(s) leitor(es). É o jogo da pergunta-resposta do leitor com a obra (ficção), e do leitor com o mundo real (não-ficcional). Este último é o mundo criador da obra, no qual são assentados significados ideológicos e propositais da realidade ao conjunto artístico.

Desses três movimentos realizados na comunicação poética é que se chegará ao fim do ciclo do que é o estilo: a significação dada pelo leitor à obra e o retorno das visões de mundo já colididas. O embate de ideias e de conhecimentos linguísticos atinge seu ápice no regresso, e posterior diálogo incessante, que restará agora na interrelação

autor-obra-leitor.

O postulado da interrelação aqui trabalhada não se resume apenas a um leitor e a um autor, mas sim à infinidade de autores por detrás do texto jungidos à multiplicidade de leitores à frente do texto. O escopo do estilo de um texto poético é infinito, conseqüentemente. É infindável e ilimitável, retroage e excede-se ao longo de sua existência.

O poema “Santarém”, de *O ser aberto*, transmite a experiência da vivência do ser em meio às águas dos rios amazônicos. Aqui, a natureza se mescla à visão do poeta e sua relação com a fabricação da poesia:

O presente
riocorrente
entre barrancos do passado.

À frente
o Rei dos Rios
que o Tapajós, de súbito, destrona.

Raios de luz
traçam a linha
que une e que separa duas águas.

Raios de amor
traçam outra linha
que une e que separa duas almas. (OSBT, p.44)

As sensações da memória, do amor e da saudade que exprime o enunciador no conteúdo da poesia são jungidas à paisagem nativa da região, já que “Raios de amor” se alinham aos “Raios de luz” e de cor que separam as águas do Amazonas e do Tapajós no fenômeno conhecido como “encontro das águas”, que ocorre em Santarém – PA. Os versos transmitem ao leitor o fluxo de um rio que metaforiza o fluir do tempo, e que se faz “riocorrente”, entre “barrancos do passado” e o “presente da vivência do enunciador, que jaz apartado da figura amada, mas que uma vez já fora a ela unido, traçando “a linha/que une e que separa duas águas”.

Ou seja, a interpretação do poema pelo leitor depende de conhecimentos linguísticos e culturais da realidade Amazônia. A recriação da realidade pelo autor, que o faz no universo ficcional, exige do leitor uma nova recriação, baseada no mundo real, desta mesma realidade, já durante o processo de leitura do texto. Com isso, corrobora-se que o diálogo autor-obra-leitor se mostra de suma relevância para a compreensão do texto e para a interpretação que o poema exige.

2.2 Estilística(s)

À arte da palavra coube desvelar os sentidos do texto em seus variados recursos disciplinares (História, Sociologia, Antropologia, Psicanálise, Filosofia, etc.), enquanto à Linguística restou a análise do material linguístico criado pelo homem, isto é, deteve-se esta disciplina em pesquisar *langue/parole* no sentido saussureano. Contudo, sabe-se que os estudos linguísticos e literários assumem postura convergente quando inseridos sob o paradigma epistemológico da Estilística.

Fonte oriunda dos ensinamentos de Saussure (vide os estudos do discípulo Charles Bally), a Estilística pontua o retorno de Língua/Linguística à Literatura, ambas jungidas ainda sob a égide da análise do discurso e da análise textual. Segundo Martins, para Charles Bally, “a Estilística estuda os fatos da expressão da linguagem, organizada do ponto de vista do seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade” (MARTINS, 1989, p.4).

Desta feita, sabendo-se que a literatura é técnica estética transgressora de um padrão normativo da língua, não se olvidando de que o poeta é um recriador desta, constata-se na escritura literária a apreensão e transmutação deste material comunicativo (a língua) graças a uma série de recursos de ordem retórica (figuras de linguagem ou de estilo), fônica (som), morfológica (a formação das palavras) e sintática (ordem das palavras na frase). Tais recursos, quando inventivos no texto poético, constituem marcas expressivas daquele autor e, conseqüentemente, daquela poética.

Ora, se então a literatura é arte da palavra, nada mais óbvio do que constatar que esta, em seu sentido usual, comum e cotidiano, perde, quando em texto estético, suas características ordinárias existentes na e provenientes da comunicação cotidiana para alçar carga significativa maior, rica e não-usual, mas sim plurissignificativa. O aspecto amplificador dos recursos da língua constitui um jogo que inclina à literatura de um determinado autor uma relação singular que ele tem com a língua e com a arte. O autor passa a estetizar a língua, marcando-a com traços e características pessoais, dando a esta uma face distinta da de uso comum.

Há no estilo de um escritor a junção de um valor sentimental (ou afetivo) a um valor intelectual (ou racional). Esses dois valores, segundo Lapa, andam ligados, “mas, por via de regras, em proporções diferentes” (LAPA, 1991, p.26). Assim, o autor, pelo seu estilo “valoriza” a língua, tanto de forma afetiva quando de modo intelectual,

motivando-a semanticamente em uníssono com a carga expressiva que se apresenta no material poético. O estilo demonstra, portanto, a potencialidade expressiva da língua em seu uso estético, revelando, em uma obra literária, parte de uma “unidade diferenciada da cultura da época de sua criação” (BAKHTIN, 2003, p.364).

A apreensão da carga expressiva perceptível no estilo de um autor demonstra “a ilusão que o texto cria no espírito do leitor” (RIFFATERRE, 1973, p.48), assim como age nele na construção de sentidos e de diálogo. Diferentemente do que afirmava Buffon, de que “o estilo é o próprio homem” (BUFFON, 1946, p.25).

Enquanto discurso, o estilo de um autor literário sobrepõe toda uma cosmovisão, ao mesmo tempo particular e universal e ao estudioso do estilo caberá aproximar, dessa forma, o método posto à prova pela análise dos fatos expressivos próprios às condições de enunciação, ou, como afirma Combe, ao estilo deve-se ainda mostrar:

que ele não é apenas um objeto, mas também um método que visa registrar o estilo na renúncia, na sua dimensão social e histórica - ou melhor, em um objeto que determina um método [...] a estilística de gêneros pode tomar sua potência ao assumir seu "hibridismo", sem remorso, na medida em que se é proveniente de seu próprio objeto: os gêneros, que são ambivalentes por natureza porque se colocam em relação de equilíbrio: a língua como fato social e a fala individual, o discurso comum e a literatura, o atemporal e o histórico, o material verbal e os temas (COMBE, 2002, p.41).²

O estilo de cada escritor, seja na prosa ou na poesia, revela as escolhas realizadas por aquele artista em busca de imprimir sua marca na criação poética. Segundo Marouzeau (1965), a língua é um repertório de possibilidades e os seus usuários devem fazer escolhas de acordo com suas necessidades de expressão. Por sua vez, Teles afirma que:

No momento em que o escritor opta por uma palavra ou frase, está praticando, ainda que inconscientemente, uma operação estilística, pois está se desviando da linguagem comum e, ao mesmo tempo, procurando imprimir nela a sua marca, a sua particular maneira de exprimi-la. E quando esta escolha é intencional e justificada não só pela obtenção do maior efeito como também por uma imposição do ato criador, o seu uso como traço caracterizador do estilo assume por certo um valor que ultrapassa a simples função comunicativa, para transformar-se num agente ampliador do conteúdo poético. A função linguística se transforma em função retórica, vale dizer, em

² No original: “qu'il ne s'agit pas seulement d'un objet, mais aussi d'une méthode, qui vise à réinscrire le style dans renonciation, dans sa dimension sociale et historique - ou plutôt d'un objet qui conditionne une méthode [...] la stylistique des genres peut faire une force em assumant son “hybridité” sans mauvaise conscience, dans la mesure où celle-ci provient de son objet même: les genres, qui sont ambivalents par nature parce qu'ils mettent en relation, en équilibre: la langue comme fait social et la parole individuelle, le discours ordinaire et la littérature, l'intemporel et l'historique, le matériau verbal et les thèmes”.

função poética (TELES, 1976, p.91).

Em verdade, cada texto poético é, qual um DNA, a caracterização daquele artista no meio literário. Cada poeta possui um traço característico que o caracteriza e o distingue dos demais. Paes Loureiro, por exemplo, imprime em seus poemas uma escolha de palavras de tom regional, de termos populares e personagens folclóricos da Amazônia para expressar esteticamente uma realidade mágica. Exemplo disso pode ser visto no “Poema 5”, de *A Loba*:

Navegar! Navegar!
Na proa de sonora maresia
sigo.
Tombadilho de estrofes,
sobre a quilha do poema
levo-me
nauto-me.
O adornado olhar de estrelas e de espreitas,
no esperar
do solitário olhar dos encantados
ocultos
entre as escamas escuras, céu e água.
[...]
E navegar!
Em maresia de sílabas sonoras.
Reencantar as rimas na voz dos encantados.
Desecantar na poesia
o verso
– sílaba boiúna –
e no verso encantar
a vida na linguagem,
ou na poesia
que é a linguagem em si mesma encantada.

Os substantivos e o verbo ligados à náutica (“Navegar”, “proa”, “maresia”, “tombadilho” e “quilha”) se mesclam a unidades lexicais de campo semântico relativos à cultura lendária da região (“olhar dos encantados”, “escamas escuras”, “voz dos encantados” e “boiúna”), de modo a expressar que a natureza hídrica e mágica da Amazônia se tornam elementos-chave para a poesia. Qual um ribeirão que zingra pelas águas dos rios, as ruas do povo ribeirão, o poeta navega pela poesia (“Na proa de sonora maresia/sigo./Tombadilho de estrofes/sobre a quilha do poema”) utilizando-se dos recursos da língua (“Em maresia de sílabas sonoras/Reencantar as rimas na voz dos encantados”).

Sendo também um falante de uma determinada língua, que é cara às suas próprias particularidades, o escritor compartilha toda uma carga de expressões,

vocábulo e mesmo discursos utilizados pelos falantes do idioma na sua criação poética. Octávio Paz afirma que cada palavra do poema é única e inamovível, que “é impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; é impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis” (PAZ, 2012, p.53), esse emaranhado de escolhas que fazem girar a engrenagem do poema constitui o estilo poético de um autor.

Ou seja, o estilo do autor será constituído pelo “aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala e que escreve” (GUIRAUD *apud* MARTINS, 1989, p.22). Enquanto discurso estético, o estilo de um autor literário comporta uma cosmovisão, ao mesmo tempo particular e universal.

Sendo a obra literária constituída dos inúmeros recursos da língua, valendo-se destes para transgredir o uso formal e padronizado presente nas relações comunicativas cotidianizadas, nota-se que a arte da palavra, com o seu sentimento transgressor, procura renovar a língua, buscando uma ruptura à tradição esquemática e automatizada existente na palavra em seu uso comum (cf. CHKLOVSKI, 2013).

Nesta tese, a definição de estilo que será utilizada é aquela que postula Pierre Guiraud (1978), que vê nas marcas da linguagem a expressão do pensamento do autor. As formas comunicativas de que o autor se vale para exprimir sua visão de mundo e sua cosmovisão de língua marcam ao estilo uma fonte de *efeitos de estilo*, com cargas de valores expressivos e impressivos; *efeitos naturais*, ligados à natureza linguística das formas; sons, forma, etimologia e estrutura; e os *efeitos de evocação*, provenientes da “associação dessas estruturas com as situações e os meios que as utilizam” (GUIRAUD, 1978, p.86).

Evidentemente que a esta noção de estilo serão acrescidas as ideias de poeticidade dos teóricos do formalismo russo, que veem na poesia o uso desautomatizado da língua, que se mostra carregada de outras cargas de sentido que não os usuais e cotidianizados pela prática comunicativa. Como neste trabalho serão analisadas as marcas expressivas das criações neológicas vistas na poesia de Paes Loureiro, nada mais evidente do que constatar como a expressão do indivíduo (o autor) tem relação com o coletivo (a realidade linguístico-cultural da Amazônia). A partir disso, encontra-se ainda na estilística lexical outra ferramenta de grande valia à pesquisa aqui empreendida, visto que esta área dos estudos do Estilo oferece suporte para se analisar os mecanismos de formação e função de novas palavras na poesia,

demonstrando como a renovação do léxico resulta em associações expressivas não só com a língua, mas também com a mentalidade do falante que a utiliza.

Assim, estima-se que, ao se levantar e analisar os neologismos que dialogam com o contexto amazônico criados por Paes Loureiro, se tenha noção dos traços recorrentes e definidores de seu estilo. Afinal, os traços linguísticos que expressam valores nocionais no conteúdo do poema são caracteres reveladores do estilo de um autor.

2.3 Estilística e Criatividade Lexical: A Estilística Léxica

O léxico supre o imaginário e a criatividade linguística dos falantes de uma língua, refletindo as coisas, as relações humanas, o caráter do homem e de seus pensamentos (BARBOSA, 1981). Em suma, o léxico expressa a mentalidade de uma cultura e, por meio dele, pode-se inferir variadas facetas do enunciador no contexto enunciativo.

Subárea da Estilística, a Estilística Lexical, também conhecida como Estilística Léxica, pretende, pela análise dos aspectos morfológicos presentes na escrita poética, desmembrar os substratos expressivos contidos na rede semântica do texto. As formas combinatórias e flexionadas das palavras constituem, também, o objeto de análise dessa vertente de estilística.

Ora, se, como pontua Barbosa, “a criação lexical deve ser situada [...] em função da individualização das criações feitas por locutores na comunidade linguística” (1981, p.78), caberá, então, ao intérprete dos efeitos de estilo desvelar o uso dos recursos morfológicos realizados na criação literária enquanto processo de expressividade não apenas do autor-escritor do texto, mas também como ferramenta do uso da língua pela comunidade na qual aquele autor está inserido.

Dessa forma, analisar a expressividade das palavras da obra de um escritor é, também, obter as impressões do universo lexical da comunidade linguística à qual ele pertence. Esse percurso é a procura pelas intenções do enunciador e busca pela visão de mundo contida no jogo das palavras do enunciado. A estilística lexical, assim, pretende se agregar aos estudos literários, linguísticos e também discursivos como ferramenta para se analisar e refletir sobre o funcionamento da língua em seus recursos expressivos. Cardoso afirma:

Um dos objetivos da Estilística é justamente analisar a escolha feita pelo

enunciador, dentre os elementos linguísticos disponíveis, verificando-se de que maneira se consegue com ela efeitos estéticos e expressividade e, sobretudo, tentando-se chegar à intenção do enunciador por meio do estilo encontrado em seu texto. / A Estilística Léxica, por sua vez, pretende verificar a expressividade obtida com as palavras, seja por sua flexão, por sua formação, por sua classificação, pelo seu significado no contexto. Essa parte da estilística preocupa-se com os aspectos expressivos ligados aos componentes semânticos e gramaticais das palavras. (CARDOSO, 2009, p.68)

A criação lexical literária, para Lapa (1991), combina formas existentes com novos vocábulos (criação neológica) de modo a apreender uma riqueza cultural, semântica e expressiva do autor literário e do conjunto poético ao qual o texto agrega significados.

Em outras palavras, o poeta é não somente um criador de experiências sensíveis e de um mundo ficcional que imita a realidade, mas também um criador, ou recriador, da língua. E nessas (re)criações da língua é que resulta toda uma carga semântica diferenciadora de como aquele usuário da língua se relaciona com seu objeto de trabalho. O uso dos vocábulos, e as transformações ou recriações que o autor enseja a eles, dão à escrita do poeta, do romancista e do contista a expressividade almejada, prova maior do estilo diferenciador dos escritores diante da escrita dos demais.

As marcas de autoria, nesse caso, se mostram coadunadas às recorrências de usos da língua, marcando intenções e a carga expressiva que um escritor incide às suas obras literárias. A escrita retórica e rebuscada, oriunda do estilo conceptista, permeada nos sermões de Padre Vieira, por exemplo, é prova do trabalho de ourives no qual o autor se engaja, demonstrando a íntima relação dele com o modo de ver o mundo e o universo da linguagem, seja ela estética ou comum, cotidianizada.

Na região norte do Brasil, mais precisamente no estado do Pará, João de Jesus Paes Loureiro cria uma poética de temática amazônica, e, ao mesmo tempo, universalizante. Isso porque a poesia desse autor mescla elementos regionais, tais como a fala, o discurso coloquial de índole oral e o léxico amazônico, acrescentando ainda as particularidades lendárias e míticas recorrentes na vida do caboclo e do ribeirinho, personagens que orbitam em torno da grande floresta e do grande rio das Amazonas.

Na poesia de Paes Loureiro, por exemplo, é comum o uso de vocábulos regionais relacionados às descrições da paisagem amazônica e de unidades lexicais de sentido erótico para a discussão e reflexão sobre o fazer poético. Isso pode ser observado no poema “Fragmento VIII”, dos *Pentacantos*:

Esperma sobre as ondas.
A eternidade calca os pés nas pedras.
O dia, sol nos ombros, se levanta.

Oh! Preamado mar de maravilhas!

A ilha em cantos cercada de palavras
e alvas margens.

O mar lambe-lhe o sexo,
o clitóris de lendas

eixo, nexo

– verso –

em pentelhos de sílabas

várzeas, páginas

fecundações, preamares, maresias... (PNTC, p.87)

A reflexão da escrita da poesia se coaduna com a descrição erótica da paisagem local. Ao detalhamento das características geográficas do universo mítico amazônico se agrupam palavras de cunho sexual (“clitóris”, “pentelho”, “sexo”, “esperma”) para se desenhar o trabalho que é a criação poética, que é fecundada nas páginas do papel e que representam em seu conteúdo temático o universo da região.

Nesse caso, concorda-se com a afirmação de Martins (1989, p.01), baseada nos postulados de Enkvist (1964), de que estilo é *escolha* de “alternativas de expressão” ou um conjunto de “características individuais”. Ora, se o texto poético revela muito do autor, e de suas técnicas de escrita portanto, nada mais elementar do que aferir à noção de estilo a “seleção” dos recursos da língua que revelem os “processos mentais do escritor” (ENKVIST, 1964, p.31).

A originalidade do poeta, de forma expressiva, tem o intuito de renovar a língua, seja fônica, sintática, semântica ou morfológicamente, como no caso das criações lexicais. Em um verso do poema transcrito acima, “Fragmento VIII”, o poeta se vale do adjetivo “preamado”, formado a partir do substantivo “preamar”, para descrever o estado de nível máximo das águas dos rios amazônicos, “Oh! *Preamado* mar de maravilhas!”; assim como para fazer relação morfo-semântica com o que poderia ser um neologismo oriundo da junção do prefixo *pré-* + verbo “amar”: “Preamado mar”, designando um estado prévio ao grande amor.

De outro modo, pode-se inferir ainda jogo sonoro com a forma “mar” em “Preamado”, “mar” e “maravilhas”, de onde se salientam também reiteraões fônicas com relação ao verbo “amar”. Ou seja, a criatividade do autor se revela um recurso criativo não apenas quanto à questão morfológica do neologismo “Preamado”, mas também fônica e semanticamente com uma rede de significações outras.

Como afirma Louis Guilbert:

Há uma outra forma de criação lexical baseada em pesquisas acerca da expressividade da palavra em si mesma, ou da palavra em uso na frase, que busca traduzir idéias ordinárias de um modo inovador, no intuito de corresponder tal ineditismo a uma certa visão pessoal de mundo. Esta forma de criação, em verdade poética, pela qual se fabrica um novo assunto linguístico, e uma significação diferente do sentido mais comum, está relacionada com a profunda originalidade da fala individual tanto em relação à faculdade de criação verbal quanto à sua liberdade de expressão. (GUILBERT, 1975, p.41)³

Pode-se discutir o mesmo assunto, mas de formas diferenciadas, tendo em vista que a escolha, ou o conjunto de características individuais do escritor e a seleção dos recursos da língua, compreende certa criatividade no uso do “como dizer”.

Por meio da estilística léxica – ramo de pesquisa tanto da crítica estilística quanto dos estudos literários, e que se vale dos trabalhos da morfologia –, o leitor pode interpretar as ocorrências lexicais e vocabulares utilizadas pelo escritor com o intuito de examinar a inventividade das palavras no enunciado da poesia.

Da mesma forma, agregadas aos trabalhos da estilística estão as investigações sobre a criação neológica literária, que, pelo viés da lexicologia, se propõem a destrinchar as criações produzidas por escritores, seja na poesia ou na prosa literária.

Com base em tais investigações, muitos são os trabalhos acadêmicos que desvendam a carga morfológica, e, ao mesmo tempo, semântica, empregada por autores literários em obras estéticas. Martins, por exemplo, catalogou os neologismos de Guimarães Rosa em *O Léxico em Guimarães Rosa* (2001), enquanto que Manif Zacharias versou sobre a linguagem sertaneja e científica coletada e garimpada por Euclides da Cunha em *A lexicologia de Os Sertões* (2001), e Maria do Socorro Silva Aragão examinou a produção lexical das obras de José Lins do Rego em *A linguagem regional popular na obra de José Lins do Rego* (1990). Estes são exemplos somente no âmbito na prosa literária, visto existirem trabalhos que se debruçaram sobre a criação lexical no gênero da poesia, como na obra de Elis de Almeida Cardoso, *Drummond – um criador de palavras* (2013).

Ora, se à literatura cabe o epíteto de “arte da palavra”, nada melhor do que

³ Il existe une autre forme de création lexicale fondée sur la recherche de l’expressivité du mot en lui-même ou de la phrase par le mot pour traduire des idées non originales d’une manière nouvelle, pour exprimer d’une façon inédite une certaine vision personnelle du monde. Cette forme de création, à proprement parler poétique, par laquelle on fabrique une matière linguistique nouvelle et une signification différente du sens le plus répandu, est liée à l’originalité profonde de l’individu parlant, à sa faculté de création verbale, à sa liberté d’expression. (GUILBERT, 1975, p.41)

cumprir, por meio de leitura interpretativa intrínseca ao próprio texto literário, o que o suporte teórico da estilística lexical oferece.

A estilística lexical congrega as disciplinas do léxico (lexicologia e lexicografia) ao aparato metodológico da estilística, o que irá auxiliar o intérprete do texto literário a dissecar as instâncias linguísticas exploradas pelo usuário da língua.

Segundo Guilbert (1975), a criação neológica também apresenta aspecto íntimo à expressividade da língua, às formas e funções inovadoras das mensagens. A língua, para o teórico francês, comunga de *status* prolífico graças à criatividade com a qual cada indivíduo a utiliza.

Guilbert afirma serem os neologismos literários reflexos da criação estética que plasman o idioma em uma situação inventiva. Para o autor, tanto os neologismos criados na ficção quanto os inventados pela comunicação cotidiana captam essências da originalidade do falante.

A neologia estilística enseja, assim, manifestação inédita das percepções do homem diante do mundo. Daí se explica o caráter criativo e ao mesmo tempo transgressor da neologia estilística (GUILBERT, 1975, p.41).

Segundo Mattoso Câmara Jr. (1978), a língua portuguesa, como qualquer outra língua viva, possui mecanismos gramaticais suficientes para renovar o léxico a partir de palavras já existentes. Para este autor, os estudos sobre o neologismo se dividem entre aqueles que analisam os chamados neologismos sintáticos (ênfase na estrutura frasal do enunciado) e os que investigam os neologismos vocabulares (ênfase na análise dos vocábulos, palavras e elementos léxicos das estruturas enunciativas).

Pode-se enriquecer consideravelmente o léxico de uma língua por meio de regras básicas de sua morfologia (cf. Monteiro, 1994), o que não implica dizer que ocorra o chamado bloqueio, quando as possibilidades de criação de uma nova unidade lexical se mostram mais restritas em circular por conta da coexistência de outra de igual valor semântico.

A relação do usuário com as palavras ainda não existentes, ou não dicionarizadas, resume-se na questão de expressar-se de uma forma ainda não prevista como possível àquela situação, valendo-se de uma construção que possui ligação com as regras e normas da língua e fazendo com que ocorra no léxico a peculiaridade de que o “impossível acontece” (BASÍLIO, 1987, p.26).

Ora, é cediço que a literatura, por si só, caracteriza-se como farto ambiente de riquezas de criações lexicais, pois “é através dos meios de comunicação de massa e de

obras literárias que os neologismos recém-criados têm oportunidade de serem conhecidos e, eventualmente, de serem difundidos” (ALVES, 2004, p.06).

Deste modo, o leitor, em diálogo com o texto poético, deve-se confrontar com a visão de mundo do artista a fim de destrinchar a significação daquela obra. Para isso, a inferência do conteúdo presente em toda a carga expressiva da *poiesis* se faz alinhavada, primeiramente, ao conteúdo lexical estabelecido ali, posto que o estudo do léxico intenta desvendar a entidade primordial que articula a palavra ao discurso (BIDERMANN, 2001).

O conjunto lexical empregado por um escritor demonstra sua competência para com o uso da língua. A escolha de determinadas palavras expressa uma habilidade do falante/escrevente em meio à operação de composição do texto literário. Isso dissemina uma noção dos aspectos subjetivos que o autor intenta expressar na criação poética, tendo, portanto, no contexto da poesia, razões estilísticas de existir (SANDMANN, 1992).

Almeida e Correia chamam de criação neológica estilística o fenômeno de se transmitir uma maior expressividade no discurso, de modo a se traduzir ideias ainda não originais de uma maneira nova, exprimindo também uma visão diferente do mundo (2012, p.13). Esse processo de expressar uma realidade ou um ponto de vista sobre as coisas de modo distinto ganha na poesia notoriedade, visto a carga emotiva e poética estar atrelada ao conteúdo não só do plano expressivo do neologismo como também em relação de significado com o plano do conteúdo do poema.

Na poesia loureiriana, a título de exemplificação, as escolhas lexicais se relacionam ao intento do enunciador em querer se portar como um ser que navega pela poesia como se esta fosse o rio Amazonas, com seus braços sendo os versos e os fonemas, as sílabas e palavras qual peixes que o poeta-pescador deve retirar das águas encantadas deste ambiente mágico. Isso demonstra uma característica marcante e recorrente do autor, o seu estilo propriamente dito e nada menos do que uma grande alegoria em sua visão sobre a Amazônia.

Mesmo se valendo de um repertório lexical concernente a uma dada realidade linguística, como no caso da amazônica, o poeta paraense elabora a cada unidade lexical uma rede de ligações semânticas em contato não apenas com o significado dado, concreto (dicionarizado), da palavra, como também expressa, poeticamente, o que Ullmann (1977, p.268) afirma ser uma “aura emotiva”, fator inteiramente subjetivo do artesão da língua que sugere uma ressemantização do vocábulo, integrando ao ambiente

real (cotidiano) associações não-usuais ou anteriormente determinadas.

Viktor Vinogradov afirma que o uso poético “transforma o lexema, acentuando matizes de significações diferentes dos matizes dados como característicos pela linguagem cotidiana. (VINOGRADOV, 2013, p.126). Ou seja, indica que a linguagem poética é a transfiguração que o poeta dá à linguagem comum.

O repertório linguístico empregado por um autor foca uma relação deste com sua comunidade linguística. O sertão confluyente de Minas Gerais, Bahia e Goiás não seria realmente poetizado sem o artifício da assimilação das marcas de oralidade e do léxico dos sertanejos que João Guimarães Rosa soube muito bem empregar em suas obras. O mesmo pode ser dito em relação ao pantanal mato-grossense de Manoel de Barros, o sertão nordestino de Ariano Suassuna ou mesmo a Moçambique de Mia Couto. Esses escritores utilizaram em suas obras recursos da língua em seus aspectos oral, coloquial e erudito, de modo a valorizar a potência comunicativa do homem. Afinal, não seria também a recriação desta matéria orgânica cultural, a língua “um dialeto pessoal e *intransmível?*” (COUTO, 2013, p.33, *itálico meu*).

Do mesmo modo, a região amazônica figurativiza-se, lexicalmente, na obra simbólica do gaúcho Raul Bopp, *Cobra Norato*. O indigenismo, com seus mitos, expressões populares e vocabulário regional, dá à obra um tom expressivo e valoriza o universo linguístico do homem daquela paisagem geográfica:

Tamaquaré, meu cunhado
Cobra Grande *vem-que-vem*
Corra imitando meu rasto
Faz de conta que sou eu
Entregue o meu **pixé** na casa do **Pajé-Pato** (BOPP, 1998, p.54, *grifos e itálicos meus*)

Essa experiência radical de aliar o local ao fazer poético pode limitar-se ao mero regionalismo, o que pode recair em certa representação de tonalidades genérica de um *locus* como essência da poesia. O diferencial, portanto, recairia no trato da linguagem em situação diferenciadora, tornando-a protagonista e mesmo conteúdo potencial da obra ao invés do simples jogo inferencial de lexias de cunho local. O poeta Manoel de Barros afirma que “As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pela linguagem. Subjugadas por um estilo” (BARROS, 1992, p.334).

Com Paes Loureiro não é diferente. Para o autor paraense

No uso informativo da linguagem, quando predomina a eficácia da função referencial, que representa o seu uso comum e não artístico, quando o processo e comunicação parece ser o uso privilegiado da linguagem, a dimensão poética está contida em potência, submersa, capaz de se tornar dominante, no momento em que o poeta, pelo toque criador na palavra poetizada, faz a poesia fazer emergir na escrita o poema-forma privilegiado e essencial da expressão poética (PAES LOUREIRO, 2000c, p.319-320).

É necessário registrar, ainda, que esta (re)produção literária da língua portuguesa amazônica, que não deixa de ser a linguagem dos povos amazônicos, aquiesce do próprio processo formador cultural do homem da região, historicamente miscigenado e em contínua interação entre raças e povos díspares, e não menos de línguas intrínsecas e extrínsecas entre si (como o tupi e seu derivado tupi-guarani, bem como o nheengatu e outras marcações de origem europeia, como o português, o espanhol e mesmo os dialetos das civilizações da Amazônia sul-americana):

É essa necessidade de se entender que origina a possibilidade de um novo léxon, verbetes oriundos de cada etnia, empréstimos, deturpações, acréscimos linguísticos inter-raciais interagem, e o círculo vicioso acontece: podem perder-se ou podem ultrapassar fronteiras, assim como podem incorporar verbetes do tronco europeu adulterando sua figura de linguagem (SOUZA, 2012, p.12).

Exemplo desse estilo que mescla regional e universal, tecendo ainda paralelos intertextuais de campo semântico ligado à amazonicidade, pode ser constatado no poema “Cântico XLII”, em que uma série de compostos criados pelo poeta se investem da relação mítica:

Tambatajá
Que já não faz feliz,
A yara-selva morta,
A selva-cunhantã, a selva-lindóia
Perdida entre mamíferos ferozes. (PRTM, p.91)

Em “yara-selva” a ocorrência de uma base de etimologia tupi, “yara”, que contém valor semântico mítico-folclórico e, ao mesmo tempo, o indicativo de feminilidade – Yara é símbolo da entidade feminina protetora da natureza e a grande mãe da mata virgem –, confere à criação lexical um verdadeiro leque de interpretações peculiares. A floresta, antes virgem, intocada e protegida, é agora destituída de sua primitiva originalidade, pois jaz “morta” e corrompida. Ressalta-se ainda que, na mitologia amazônica, a Yara, ou Iara, apresenta-se também como um coletivo de seres fantásticos protetores das águas e das riquezas amazônicas, sendo “guardiãs dos minérios ainda

intocados no fundo das águas e nas camadas inferiores das terras amazônicas” (SOUZA, 2012, p.92).

A mesma relação semântica é percebida em “selva-cunhantã”, que agrega à base designadora do *locus* silvestre por excelência (“selva”) o também termo tupi “cunhantã”, que, conforme o Houaiss (2009), designa a mulher jovem e ainda menina. Em relação analógica a “yara-selva”, a “selva-cunhantã” representa ainda uma ideia de inocência do ambiente selvagem, ainda não tocado pelas mãos cobiçosas do homem, contrário do análogo “cunhã”, que significa mulher (SOUZA, 2012, p.68).

Por fim, “selva-lindóia” refere-se, em sua base determinante, a uma personagem da literatura brasileira, Lindóia, oriunda da obra *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Na epopeia árcade, a personagem feminina deixa-se picar por uma cobra venenosa no intuito de manter-se honrada ao evitar o assédio de um maldoso jesuíta, responsável pela morte de Cacambo, o cacique com o qual era casada. Lindóia representa a bravura e vitalidade da natureza feminina. Tal nome representa, ainda, o sacrifício diante da perda da fidelidade do amor.

Desse modo, intensificando o derradeiro suspiro da natureza, os neologismos são providos de valores intensivos, num crescendo semântico que passa pelas fases adulta (“yara”), infantil (“cunhantã”) e jovial (“lindóia”) até o culminante estado de aniquilamento, pois a selva agora jaz “Perdida entre mamíferos ferozes”.

A Amazônia se revela nos versos do poema com toda uma série de elementos lexicais que representam não só o contexto social local, mas também o cultural, o linguístico, o mítico e mesmo histórico e econômico, tendo em vista que o poema retrata a destruição de um universo virginal, a floresta, pelo explorador branco, seja ele representado na figura do colonizador ou mesmo dos grandes empreendimentos do mercado. O estilo do autor, portanto, expressa uma cosmovisão detalhada do norte do Brasil não só na recriação de elementos do plano real (no conteúdo do poema) como também no ambiente comunicativo, no aparato linguístico do poema (plano expressivo).

A linguagem ordinária, proveniente de outros gêneros escritos e não ficcionais (como os jornais e os compêndios de historiografia, por exemplo), se transmuta, pelo que o que o autor chama de “encantaria da linguagem” (ou a poetização), em uma “linguagem-rio”. Esta linguagem se vale de elementos lexicais oriundos da comunicação na Amazônia (oralidade, expressões populares ou unidades lexicais que dialogam com o contexto da região) de modo a se espriar em versos carregados de metáforas e de criações lexicais que reinterpretam dado contexto local.

3 – A POETICIDADE DAS CRIAÇÕES NEOLÓGICAS

3.1 A poetização da palavra na poesia

Na poesia a palavra não é aquilo que diz, mas o que “parece ser” aquilo que diz. Salienta-se, com isso, o traço “aparente” de significação da palavra no labor poético. Provável problema ontológico que se alterna entre o “ser”, o “não-ser” e o “parecer” aferido à palavra poética. Em verdade, o que se constitui é uma demanda expressiva comunicativa possibilitada pelo uso dessa ferramenta linguística. Tirada da neutralidade semântica, balizada em seu uso cotidiano e comum, a palavra, na poesia, ganha motivação (ULLMANN, 1977) significativa, intensificando assim sua carga expressiva. A palavra “semasiologiza-se” (TYNIA NOV, 1982, p.19).

Advém daí o questionamento: como obter então os possíveis significados da palavra versificada e, portanto, cifrada? A resposta surge da relação equivalente dos traços flutuantes existentes entre as várias palavras presentes no complexo jogo relacional da mecânica da poesia.

Em seu recorte paradigmático, a acepção isolada do significado da palavra requer por si só a abrangência associativa com os inúmeros valores simbólicos nela presentes, seja em caráter metafórico, metonímico ou mesmo de opacidade conceitual (o sentido noético dicionarizado). A abrangência associativa se expande, agregando outras palavras, já num recorte sintagmático, haverá uma conseqüente ligação semântica de umas palavras com as outras. Aí o traço flutuante de significação intensifica-se rumo a uma operação de constituição de campo(s) semântico(s) cuja marca é a redundância.

Conforme postula Jean Cohen, em “Poesia e Redundância” (1982), a redundância não informa, mas exprime. Com essa assertiva retorna-se a Goethe, cujo libelo era que “para escrever em prosa é preciso ter alguma coisa [...] quem não tem nada a dizer pode muito bem fazer versos” (*apud* TYNIA NOV, 1982, p.16).

Repousa nessa expressividade *ad* redundância, ou a repetição de elementos morfológicos e sonoros, a noção-chave de que o estilo, segundo Riffaterre, é “uma ênfase (expressiva, afetiva, ou estética) acrescentada à informação veiculada pela estrutura linguística sem alteração de sentido. O que quer dizer que a língua exprime e o estilo realça” (*apud* MARTINS, 1989, p.02).

Sendo problema majoritariamente estilístico, a redundância da palavra só ganha efeito quando relacionada com os traços flutuantes de significado das demais palavras

no verso. É por meio dessa interrelação e, com base na afirmativa de que “A poesia é um domínio em que o vínculo entre som e sentido, de latente, se faz patente, e se manifesta da maneira mais palpável e intensa” (JAKOBSON, 1963, p.241), que se faz possível a análise dos seguintes versos da “Deslenda Rural XI”:

Tambatajás
vulvas
abertas, gozo,
leite sangrado
sêmen recolhido
entre larvas de suor
e ervas de medo.
O seringueiro sangra-se.
Sanguelátex.
Sanguessugas
espreitam o aviamento. (DSL, p.183)

No poema, Paes Loureiro explora a temática da relação social e econômica entre o seringueiro e o seringalista durante a fase do aviamento na Amazônia. Aqui, tal conflito é expresso de modo criativo pelo poeta, visto que os versos tensionam-se em elevada agudeza poética: o látex, “sêmen recolhido”, é de cor de “leite sangrado”, sendo apanhado, graças ao movimento descendente-ascendente do corte verticalizado empreendido pela lâmina do seringueiro, num formato de sulco semelhante às “vulvas”, agora “abertas”. A natureza transcende o seu caráter imanente e cotidiano para adquirir ares eróticos, refinando na poesia certa tônica fescenina.

Nota-se que o aspecto erótico circunda todo o poema: “Tambatajás/vulvas/abertas, gozo”. O Tambatajá, nome de planta aráceia típica da floresta amazônica, remete à lenda de mesmo nome na qual o amor proibido entre um casal de índios de tribos rivais se transubstancia no vegetal que guarda em seu formato o símbolo dos órgãos genitais do sexo masculino e feminino. Adiante, as lexias agregadas ao campo semântico de erotismo ou sexualidade aglomeram-se em uma série de enumerações de formas nominalizadas: “vulvas”, “gozo”, “sêmen”, “suor”. Ora, como uma teia partilhada de cunho vegetal, sexual e, posteriormente, de significação conceptiva, o poema contém em sua planta-baixa formas significantes expressivas ao mundo laboral do seringueiro: “leite sangrado”, “larvas de suor”, “ervas de medo”, “o seringueiro sangra-se”, “sanguelátex”, “aviamento”.

Em contrapartida, é entre “larvas de suor” e “ervas de medo” que a figura do seringueiro “sangra-se”, manifestando o conceito poetizado da simbiose de elementos opostos alinhavados num único vocábulo justaposto, “sanguelátex”, emblema da vida

corroída mediante a especulação financeira do trabalho. Na relação entre “o empresário”, “sanguessuga”, e o seringueiro, travestido no lendário “boto”, o valor monetário é validação à condição de semi-escravidão, “o aviamento”, que priva o crescimento da natureza e do ser social marginalizado, como a figura do seringueiro.

Sem dúvida alguma, não há como negar a estruturação paralela de equivalência semântica na primeira estrofe (elementos de significatividade erótica) com a segunda estrofe (semas de cunho botânico). O discurso problematizador da denúncia da espoliação agrária e do trabalho semi-escravo do personagem do seringueiro configura-se ao aspecto mítico da realidade amazônica. Em consequência, a estratégia do jogo ambivalente e metaforizado das lexias de campo semântico de referência à flora e à fauna são nada menos que transposições virtuais dos significados dicionarizados destas palavras.

O que se tem, com isso, é a constatação de que, no mecanismo de funcionamento da poesia, há uma íntima relação entre as engrenagens mínimas, tais como a sonoridade, a escolha de palavras e o ordenamento sintático dos constituintes da frase no verso, com as peças maiores da estrutura do poema, como a relação entre as estrofes e o deslocamento de versos pela página.

Na poesia a palavra é valorizada, já que se encontra apartada do uso comunicativo ordinário. Renovando-se de significados, a palavra torna-se parte constitutiva de uma linguagem transracional, ou transmental, como enfocaram os futuristas russos, e passa a ser destituída, na prática comunicativa, da mera racionalidade denotativa que possuía em seu uso comum. Assim, a redescoberta da palavra corresponderá à junção do que lhe há de constitutivo: som, forma e sentido.

Para Guerizoli-Kempinska, ocorre, em russo, algo similar aos processos do poeta aqui analisado:

Além da reivindicação de um novo vocabulário que revitalizasse a percepção, o trabalho dos futuristas de “quebrar” as palavras para “quebrar” o automatismo da percepção tem ainda outra consequência, muito importante para o surgimento do “estranhamento”. Quando radicalizado, aquele trabalho faz com que as palavras pareçam não pertencer à língua russa. (GUERIZOLI-KEMPINSKA, 2010, p.69)

Nota-se, por exemplo, como Paes Loureiro assume a postura de encarar o trabalho poético como uma recriação da língua, um jogo com os elementos constitutivos da palavra e mesmo como uma libertação do automatismo desta:

A poesia, que considero uma encantaria da palavra, especialmente a partir do Romantismo, tornou-se libertação da linguagem. Passou a ter consciência de sua posição de guardiã das palavras, libertando-as do compromisso burocrático com a linguagem e imprimindo a preocupação da originalidade obsessiva com a escrita. (PAES LOUREIRO, 2017, p.249)

Jakobson (2007), em sua formulação da teoria do poético, alegava que, além das seis funções já conhecidas da linguagem, haveria ainda uma função mágica, de maravilhamento ou de encantamento da linguagem. Essa função encantatória da linguagem pressupõe uma virada, ou uma conversão de um terceiro elemento presente na leitura do poema, uma persona presente mas ao mesmo tempo ausente, inanimada mas presentida que se torna também o destinatário da mensagem codificada.

Em “Regret”, do livro *Artesão das Águas*, essa ideia do diálogo existente entre a figura do poeta e a do manejo da palavra que se faz mistério, ou carregada de encantamento, é exemplificado nos seguintes versos:

Labirinto de signos malignos.
Uma palavra
 indecifrável.
Uma palavra
 intraduzível. (ARTG, p.81)

A criação da poesia envolve a escolha das palavras e seu ordenamento nos versos do poema. Esse trabalho é assemelhado pelo poeta à procura pela saída do labirinto do Minotauro, cujo fio de Ariadne, o texto, será enlaçado e destecido pelo poeta em busca da poesia e pela palavra “indecifrável” e “intraduzível”, ou a palavra poetizada.

A palavra na poesia ganha contornos poéticos. E o neologismo, palavra mais que nova no contexto linguístico será inovadora na teia discursiva do poema. E será no labirinto de “signos malignos”, o poema, que o artesão deverá expor a riqueza semântica de sua criação.

3.2 A poeticidade do neologismo

Fenômeno comum na literatura, mais ainda na poesia, é o uso de processos de formação de palavras no intuito, por parte do autor, de ampliar a expressividade do conteúdo poético, demonstrando, para tanto, uma característica linguístico-literária que se baseia em possibilidades morfológicas, de modo a ressignificar o acervo lexical de

uma determinada língua, bem como a transvalorizar o artefato estético que é a arte da palavra.

Os neologismos no texto literário, junto aos demais aspectos intrínsecos do poema, exprimem uma visão pessoal do mundo do autor e expressam o estilo individual aliado a uma originalidade no manejo do léxico. Tal expressividade se revela efeito estético ligado a um universo cultural vivenciado pelo criador do texto.

Se a criação lexical é prova dos processos de uso da língua dos quais o falante se vale em processo comunicativo, não seria estranho notar que alguns escritores se utilizariam de tais artifícios para a criação de palavras com o objetivo de explorar o universo linguístico, social, político, histórico, cultural e mesmo psíquico dos falantes de um idioma.

No romance *Ulisses*, James Joyce se vale de inúmeros processos de formação de palavras, tanto da língua inglesa quanto de outros idiomas, para captar uma essência irlandesa, ou mesmo dublinense, presente no universo sociocultural do norte da Grã-Bretanha.

A variedade das marcas orais e regionais do universo linguístico do falante, quando presente na obra literária, é um caro exemplo de como o escritor pode mimetizar os usos da língua em suas relações com o *locus* e com a realidade do indivíduo. Como afirma Ferrarezi Jr:

as línguas naturais refletem aspectos da organização do mundo pelos falantes, funcionam como meios de registro da complexa construção de saberes da cultura, interferem na maneira como as pessoas enxergam os elementos do seu mundo, enfim, sabemos que há uma estreita relação entre toda a construção cultural de uma comunidade e sua língua, desde os aspectos mais puramente gramaticais (como uma forma de concordância, por exemplo) até a construção dos sentidos das expressões mais complexas. (FERRAREZI JUNIOR, 2013, p.73)

Esse circuito língua-cultura enseja à criação lexical uma organicidade que passa a motivar sentidos poéticos característicos. Subjacente a isso, é, de fato, pelo léxico de uma língua que “se reiteram, se transformam, se mantêm, se sustentam os modelos mentais, os sistemas de valores, os recortes culturais, os pontos de vista e as práticas de um grupo sociocultural” (CARDOSO, 2013, p.10), o que, não menos, investe à expressão artística uma relação de equivalência entre matéria e forma e entre língua e cultura.

De outro modo, a expressividade do texto literário é evidenciada por um conjunto relacional entre aspectos morfológicos e semânticos alinhavados a

informações culturais que constituem um universo marcado por uma língua que ressemantiza temas históricos, culturais, sociais, geográficos e políticos graças a determinada técnica linguística, assim como também do uso das palavras empregadas pelo autor.

De igual modo, o neologismo pode ser encarado como uma produção altamente relevante ao funcionamento interno do sistema linguístico, sendo responsável não apenas pelo seu aspecto morfológico ou mesmo sintático no contexto discursivo, como também por seu aspecto semântico, ou expressivo.

Ora, se o neologismo nada mais é do que uma novidade, uma palavra nova, no contexto linguístico, não seria de se estranhar que ele possuísse a capacidade de despertar efeitos diversos nos usuários da língua, isso é, tanto para aquele que o utiliza em sua comunicação quanto para aquele que lê ou escuta no processo de transmissão da mensagem. Isto posto, é notório que a criação neológica incida em diversos efeitos de sentido quando utilizada na prática comunicativa devido ao seu aspecto “diferenciado”, marca inerente de seu aspecto de novidade.

E por ser novidade, ou ainda não ter sido utilizado infindáveis vezes até lexicalizar-se e depois dicionarizar-se, o neologismo possui cargas semânticas que potencializam seu uso no contexto comunicativo, deixando por onde passa rastros afetivos e propósitos emotivos, lastros de efeitos expressivos e uma série de elementos interpretativos devido ao seu valor figurado.

É sabido que na trajetória de um neologismo há dois eixos, o de seu início, quando ele possui ainda forte tom inovador em relação ao seu uso na língua (morfosemanticamente falando), e o do seu fim, ou de seu percurso de perda de novidade, no processo chamado de desneologização (cf. MARTINS, 2013), quando, já desgastado pelo uso da prática comunicativa cotidiana, acaba por tornar-se desmotivado, para se valer da teoria de Ullmann (1977).

O uso constante de tais palavras, e o seu conseqüente processo de desgaste ao longo do tempo, acaba gerando o que os formalistas eslavos chamavam de “automatização” da palavra, quando a palavra deixa de ser emancipada, livre, para tornar-se prisioneira por seu uso convencional, tendo em vista que toda a sua rede de significados, própria e inerente quando é novidade, tenha se ausentado. O automatismo ensejado pelo uso constante do neologismo na comunicação retira da palavra a sua origem motivada, o seu estado de novidade, quando sentidos outros, ainda não convencionais, mas criativos, davam certa poeticidade a ela.

Ou seja, com o neologismo ocorre, no contexto do poema, o que Chklóvski alcunha de “estranhamento” (остранение - *ostraniênie*), quando a palavra se mostra em toda a sua função estética, marca da poesia e do efeito poético em seus recursos.

O contrário ocorre quando o neologismo passa a desneologizar-se, pois passa a ser percebido de modo convencional, comum, se prosificando e perdendo sua carga semântica de novidade e poeticidade. A não ser que o usuário passe a utilizá-lo com novos procedimentos, tentando alcançar novos significados, retirando-o do seu uso trivial e dotando-o de outras cargas de sentido.

O que pode tornar a palavra poetizada é tirá-la do seu funcionamento comum, o de apenas significar algo a ser referenciado, representando diretamente alguma informação, um conteúdo lógico e evidente, explícito. Pelo artístico, e com o auxílio de métodos e de técnicas de funcionamento da língua, a palavra pode *desviar-se* deste eixo, tomando significações outras, o que Stempel (2002, p.420) alcunha ser de uma profundidade “semanticamente deformada”. Essa deformação é frequentemente citada em relação à linguagem prática ou prosaica, utilitária se assim puder ser definida.

Destaca-se que esse desvio, termo também oriundo da teoria do estilo, ou deformação, constitui elemento necessário para fazer convergir o sentido da palavra às cargas expressivas que o falante ou o escritor intenta. Esse procedimento promove, então, uma ruptura do cerne semântico da palavra para que novas manifestações provoquem o chamado “estranhamento” no conjunto do poema. As associações em rede semântica entre as palavras, o jogo sonoro e demais aspectos do poema auxiliam na concepção de poeticidade.

A arte literária liberta do automatismo o que jaz banalizado, e a palavra passa então a tomar proporções do que Jakobson chamava de “palpabilidade dos signos” (1995, p.76). Isso se evidencia, por exemplo, quando, no neologismo, é deslocado o sentido originário da base, ou de seus demais elementos constitutivos (afixos, por exemplo), de forma que a relação habitual entre o signo e o seu referente seja modificada, o que torna a criação lexical mais expressiva no processo comunicativo.

Sobrepondo-se a isto está o clássico princípio da equivalência no processo de combinação das palavras, assim como também no da seleção delas, como postulado na célebre frase de Jakobson: “a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção para o eixo de combinação” (1995, p.130). Entende-se que, na poesia, a seleção vocabular se dá por vias padronizadas em relação aos demais constituintes do todo poético: som, ritmo, aspectos semânticos, semelhanças e diferenças de significado

e, principalmente, pela carga metafórica que dali será gerada.

Chklóvski chega a dizer que a linguagem da poesia se faz enquanto “um discurso difícil, tortuoso. O discurso poético é um discurso elaborado”, e a prosa continua “sendo um discurso comum, econômico, fácil, correto” (2013. p.106). Em outros termos, a palavra, ou no caso aqui investigado o neologismo, quando utilizada em procedimentos variados que lhe imputem funções distintas no contexto, incidirá num total desarranjo de suas formas habituais com o intuito de provocar a desfamiliarização no texto, a chamada *literaturidade* (também cunhada literariedade) dos formalistas russos.

Pode-se citar como exemplo o neologismo “arcanjar-se”, criado por Paes Loureiro com a função de descrever uma imagem, ou quase uma pintura, que poderia remeter, pela leitura do poema, aos movimentos das ondas no rio.

Arcanjam-se as ondas
Como se o rio com asas quase voasse... (SRBT, p.130)

O procedimento utilizado pelo poeta constitui em tomar um substantivo, “arcanjo” (ser celestial alado), para, pelo processo de derivação sufixal, criar um verbo: “arcanjar-se”. Tal neologismo, de aspecto semântico que remete à ação, incide ao substantivo “ondas” noções de leveza e tonalidades expressivas referentes ao divino, ao celestial.

O estranhamento consiste no efeito que o autor pontua no verso, a partir do momento em que recria a base substantiva como um verbo, deslocando, num primeiro momento, sua forma primitiva, “arcanjo”, modificando o eixo morfo-semântico da palavra. O neologismo “arcanjar”, criado a partir do acréscimo da terminação *-ar*, remete ao voo divino de entidades superiores do imaginário cristão.

Assim, a imagem descrita no poema representa a movimentação das águas e das ondas nos rios amazônicos, que, com singeleza, calma e leveza, parecem etéreas, como se “quase voasse(m)”. O valor artístico, portanto, que reside no neologismo se apresenta não apenas por conta da própria reformulação verbal, mas sim por conta de toda a rede de significações com que é alinhado (substantivo + afixo = verbo). O poeta, nesse caso, singulariza o seu texto pelo estranhamento com que a criação lexical se manifesta no todo constituinte do poema, gerando uma imagem densa que só se faz passível de interpretação pela percepção estética e pelo domínio dos procedimentos linguísticos ali presentes.

Na poesia do autor, é comum o uso de elementos prefixais a bases cujo sentido dialoga com o contexto folclórico e mítico da Amazônia. O caso da prefixação por meio dos afixos *re-* e *des-* assume postura semântica de retrocessão do fator mágico das lendas da região ante o mundo “desencantado” pela modernização. No poema “Cântico VIII” o neologismo “relendados” tem caráter de reincidência, enquanto “deslendados” faz perder de vez o caráter encantado dos seres míticos:

Morrente de viver
o homem cresce,
deslenda-se no ofício, servidão,
desertado de seres relendados. (PRTM, p.41)

Após ter sido “deslendado”, ou de ter perdido a aura lendária que possuía (“deslenda-se”), o ser amazônico toma contato com seres que, pelo mesmo processo de rebaixamento de encantamento, passam a ser “relendados”, ou seja, tornam-se lendas no sentido inverso. O progresso destrói o tom fantástico dos seres míticos antes existentes naquele *locus* e passa a torná-los lendas no novo desenvolvimento civilizatório.

Outro efeito estético que marca o estilo loureiriano, e que se faz possível mediante criação neológica, ocorre pelos processos de composição de palavras. Na “Deslenda Indígena do Boto XI”, o autor cria um composto que possui dentre suas bases o substantivo “tempo”:

Então tempo naquele Kubé o estranho veio
trazendo gripe sarampo gonorreias...
Era tempo-índio muito índio aquele
Tembé Urubu Timbira Kaiapó. (DSL D, p.195)

O aspecto mítico do tempo, ou o tempo que ainda porta a sensibilidade das relações entre os seres encantados e o homem, do tempo ancestral no qual apenas os indígenas incorporavam a totalidade da natureza e do sagrado, perde-se com a chegada do homem branco, do colonizador, que traz os males e destruição provocadores da desintegração da civilização que existia até então no país. Fica subentendido, por meio da leitura dessa criação lexical, que o tempo posterior ao processo colonizador já não seria mais o “tempo-índio”, mas talvez um “tempo-homem-branco”, ou apenas o “tempo”.

Em “Mebengokre”, do tronco Macro-jê, pertencente à família linguística Jê, língua falada pelos Kayapós, “Kubé” significa “outros” ou “estrangeiros”, de onde deriva ainda “kuben”, os não índios ou mesmo o inimigo. Na atualidade, “kuben” denota “branco” (PAES, 2005). O “tempo-índio”, que Paes Loureiro reforça no poema, era tempo “muito índio”.

Salienta-se no poema o uso de palavras de origem indígena (Kubé), ou que designam etnias indígenas (Tembé, Urubu, Timbira, Kaiapó), explorando o léxico dos falantes destas etnias e, ao mesmo tempo, se valendo de tais unidades lexicais para expressar uma visão de mundo questionadora dos valores culturais do homem branco, que trouxe, além da língua colonizadora, “gripe sarampo gonorreias...”.

O leitor necessita de conhecimentos não só linguísticos como também históricos, culturais e sociais da Amazônia, para ter noção do sentido do poema, que se apoia em uma rede semântica relacionada ao contexto da região. O estilo do autor, como se nota nos exemplos expostos acima, possui como traço exemplar a recorrência do processo de criação de novas unidades lexicais de cunho amazônico de modo a explorar e questionar a realidade do chamado “mundamazônico”.

4 –A CRIAÇÃO NEOLÓGICA NA POESIA DE PAES LOUREIRO

A recolha do *corpus* para a pesquisa deu-se pela seleção de criações neológicas que tenham relação de sentido com a realidade amazônica, seja em seu viés cultural, político, histórico, social e econômico, ou mesmo pelos aspectos biográficos do autor, já que este é inserido em dada realidade.

Utilizou-se como *corpus* de exclusão para a presente pesquisa os seguintes dicionários: o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2009), o *Caldas Aulete* (AULETE, 2006), o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2009) e o *Moderno dicionário de língua portuguesa de Michaelis* (WEISZFLOG, 1998). Ademais, salienta-se ainda que alguns termos náuticos, palavras de origem tupi, regionalismos e expressões populares de uso comum na região amazônica e muito presentes na poesia de Paes Loureiro, foram analisados com o auxílio do *Dicionário Papa-xibé* (2014), do *Vocabulário Tupi-guarani/Português* (2013), além do uso do *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (CUNHA, 2002).

Sublinha-se que as criações lexicais aqui analisadas não são necessariamente constituídas por bases oriundas de regionalismos ou de restrito pertencimento às marcas de oralidade e de uso escrito dos nativos do norte do país, como se o poeta desse apenas exclusividade às unidades lexicais localistas em suas criações. Assim como se reitera, também, que os neologismos criados pelo autor, e que porventura não desenvolvam relação semântica ou contextual com a amazonicidade, não foram selecionados para a análise aqui empreendida, visto fugirem do objetivo principal deste estudo: a análise dos neologismos de cunho semântico ligado a tudo o que significa Amazônia em relação com o que se chama de amazonicidade.

Tal recolha, e sua posterior análise, tem o intuito de ilustrar como o estilo poético de Paes Loureiro reflete um modo de operação criativo no uso da língua portuguesa. Esta operação acaba por remeter a uma expressividade amazônica, que busca discutir sobre aquele local por meio do artesanato da poesia. O autor cria seu “mundamazônico” por meio dos processos de formação de novas unidades lexicais que demonstram a chamada encantaria das palavras.

Com base no acervo de palavras provindas do léxico de uma cultura linguística, além dos vocábulos oriundos de idiomas outros (como o latim, o grego, o inglês, o francês, etc.), o poeta faz uso, além da escolha das palavras já dicionarizadas, do uso de

processes morfológicos tais como a derivação e a composição a fim de criar novas unidades lexicais.

A derivação tem como cerne a criação de novas palavras a partir da junção de afixos a uma base. A composição faz a junção de elementos livres e autônomos, ou bases presas, como em *biologia*, *psicologia* e *patologia* (cf. BASÍLIO, 1987).

Na poesia de Paes Loureiro, encontram-se exemplos de criações neológicas constituídas pelos processos de derivação e composição ao longo de toda a sua obra poética. Além destes, encontram-se também processos de cruzamentos lexicais em menor número.

4.1 Criações neológicas formadas por derivação

Mais do que apenas consistir do acréscimo de um afixo à esquerda, à direita ou à esquerda-e-direita de um morfema lexical portador de significado (a base), de modo a criar-se nova unidade lexical, o processo de derivação depreende os morfemas componentes de uma base e a própria forma mínima a ser anexada à esta, o afixo (SOUZA-E-SILVA; KOCH, 2011), assim como introduz, semanticamente, uma ideia acessória ao significado de um vocábulo (CÂMARA JR, 1978).

À base “legal”, por exemplo, pode ser acrescido o afixo *in-* (em sua forma assimilada *i-*), prefixo com carga negativa; *-mente*, afixo formador de advérbio; *-izar*, sufixo formador de verbo; e *-idade*, formador de substantivos; de modo que se possa gerar “ilegal”, “legalmente”, “legalizar”, “legalidade”, “ilegalidade”, “ilegalizar” e “ilegalmente”. Corresponde tal processo, portanto, às noções de que os afixos incidem à base ideias acessórias complementares, ou novas.

Entende-se, dessa forma, que o processo de derivação de palavras - seja ele prefixal (anterior à base, como em “ilegal”) ou sufixal (posterior à base, como em “legalizar”) modifica o significado do radical, acrescentando a ele novas informações, que podem “a) determinar a categoria da base; b) determinar a categoria do derivado; prever o significado do derivado a partir do significado da regra de construção de palavras, do significado do afixo e do significado da base” (ALMEIDA; CORREIA, 2012, p.36).

Sublinha-se, ainda, que o processo de derivação pode incidir na mudança de classe dos vocábulos, o que, conseqüentemente, acaba modificando o seu sentido. Se na junção base + afixo há união de uma ideia particular, proveniente da base, a uma ideia geral, do afixo (SANDMANN, 1992), nada mais evidente do que constatar em bases

prefixadas uma alteração semântica de seus significados originários.

De igual modo, ao ser transposta do nível denotativo para o nível conotativo (como ocorre no plano literário), ou quando passa a ter novos sentidos, uma unidade lexical criada por derivação (sufixal ou prefixal) amplia a sua carga de significado, rompendo com as cargas semânticas que a base previamente possuía, anterior ao processo derivacional. Ao tomar força volitiva de sentidos, o neologismo passa a ter uma expressividade valorativa exclusiva e diferenciadora, por conta do rompimento de fronteiras linguística, morfológica e sintática, que a palavra adquire por meio da literariedade.

À guisa de exemplificação, o verso “boiunamente digerindo estrelas” apresenta um neologismo formado por derivação sufixal em *-mente*, “boiunamente” (boiúna + *mente*). Na criação de Paes Loureiro há a alternância sintática da classe de palavra da base (boiúna), que passa diretamente de substantivo para advérbio após o processo de derivação sufixal. Nesse caso, a criatividade do autor rompe com o modo usual de se criar na língua advérbios em *-mente*, visto que geralmente eles são derivados a partir de adjetivos.

Ademais, tal neologismo apresenta também modificação semântica em relação à base, visto que “boiunamente” não especifica apenas o modo monstruoso e fantástico do verbo “digerir”, como também o sentido devorador cabível ao neologismo, formado a partir de vocábulo pertencente ao campo semântico de seres folclóricos amazônicos que simbolizam a destruição.

Dessa forma, o que se sublinha é o caráter motivacional pelo qual passa uma unidade lexical quando em situações outras que não as comumente vistas em seu aspecto dicionarizado e mesmo gramatical. A afirmativa de Biderman (2001) de que as palavras não são estanques em suas classes, originando daí a duplicidade do seu valor gramatical, incide às derivações lexicais uma expressividade complexa.

Na poesia de Paes Loureiro, tanto as derivações prefixais quanto as sufixais apresentam inúmeras ocorrências, sendo todas bastante produtivas e carregadas de expressividade semântica ligada ao mundo social, histórico e cultural amazônico. A recolha dessas criações neológicas foi feita por meio da leitura de toda a obra poética de Paes Loureiro. Dentre os itens recolhidos e analisados, salienta-se que foram averiguadas as derivações prefixais e sufixais cuja tônica são as discussões de problemas da realidade e da cultura da Amazônia.

4.1.1 Derivações prefixais

A derivação prefixal, processo de formação de palavras em que se une um afixo à parte inicial de um vocábulo (CÂMARA JR, 2001), em língua portuguesa, originou-se da ação praticada por inúmeras partículas presas oriundas do latim e do grego (ALVES, 2010). Vocábulos como “procriar” (*pro-*, antes; do grego) e “cooperar” (*co-*, com; do latim) são formados pela união de formas dependentes anteriores às bases livres, respectivamente “criar” (lat. *creâre*) e “operar” (lat. *Coopèror*).

Os afixos prefixais têm, ainda, como marca, uma característica de separabilidade maior, representando, quando muito, um elemento de construção (mais) autônoma, ao contrário do que ocorre com os afixos sufixais, não autônomos e geralmente dependentes de um vocábulo base para tomarem função na frase (GUILBERT, 1975). Devido a isso, facilmente o elemento prefixal pode ser depreendido de um vocábulo primitivo, destacando então uma palavra inteira e constituída de seu significado matriz, ou seja, à derivação prefixal geralmente não poderá ser atribuída a mudança de classe entre a palavra primitiva e a derivada, apesar de existirem casos atípicos, como em “ruga” (substantivo) e “antirrua” (adjetivo).

Conforme Martins (1989), estilisticamente as derivações prefixais demonstram menor possibilidade expressiva que as derivações sufixais, mesmo que a carga expressiva da nova unidade lexical acentue um dinamismo semântico que manifesta, no contexto discursivo, várias possibilidades interpretativas, quando comparada à base primitiva. Por outro lado, Carvalho (2000, p.193) afirma que a prefixação é, sem sombra de dúvida, “em português, um dos processos mais produtivos da criação neológica”, e que uma de suas características na formação de palavras consiste, também, na relação semântica que se quer diferenciar da palavra-base (BASÍLIO, 1987). Isso leva o prefixo a possuir um conteúdo semântico menos gramatical do que o sufixo (ALMEIDA; CORREIA, 2012), conforme alguns autores.

Em sua obra poética, o autor utiliza para a formação de neologismos prefixos que sugerem noções de deslocamento, *de-* (3 ocorrências), noções de deslocamento espaço-temporal, *ante-* (1 ocorrência); intensificação, *multi-* (7 ocorrências); repetição, *re-* (4 ocorrências); perda ou mudança de algo, *ex-* (3 ocorrências); e negação, *des-* (14 ocorrências), *anti-* (3 ocorrências), *não-* (7 ocorrências) e *in-* (4 ocorrências).

Neologismos formados pelo prefixo *de-*, que sugere noções de deslocamento

Pouco frequente na poesia loureiriana é a formação de palavras por processo de derivação prefixal em *de-*. Tal afixo, derivado de preposição latina *de*, promove à base sentidos de movimentação cima-baixo, afastamento, diminuição, privação, acabamento, intensidade, progressão e continuação (HOUAISS, 2009), como em *decurso*, *devolver*, *demover*, *decapitar*, *decompor* e *determinar*. No total, somente três casos de formação neológica podem ser vistos ao longo de toda a poesia do autor amazônida.

Em “Deslenda narcísica do boto II” o neologismo “demorrer” possui conotação de movimento progressivo e contínuo, e, por isso, intenso, de descida de uma entidade divina, Deus, que perde sua aura sagrada para adquirir natureza mundana e material:

Rever os deuses gelados em barrancos.
Desver que Deus demorre entre ciladas
e curumins deslembados de calvários,
entre tratores sagrados
e contratos de risco (DSL, p.120)

Destaca-se que ao utilizar o prefixo *de-*, Paes Loureiro cria um paralelismo sonoro com as palavras “Desver”, o que não se enxerga, “demorre”, “o que não perece, e “Deus”. Tal efeito reforça o caráter semântico de acabamento ou privação de algo, nesse caso a visão e a própria vida da morte de Deus: “Desver que Deus demorre”. Já os “curumins”, as crianças indígenas, são destituídos de qualquer lembrança, recordação ou sentido de existência factual por parte do poder público. Daí eles serem não apenas “deslembados”, mas “deslembados de calvários”, isto é, são seres que padecem nas colinas amazônicas, no calvário, do aramaico *gulgata*, colina próxima a Jerusalém que fora local da crucificação de Jesus Cristo (cf. HOUAISS, 2008).

Em “A história luminosa e triste de Cobra Norato”, Macunaíma, criação de Mário de Andrade, nasce e renasce, ou morre e “demorre” no poema. A vitalidade do personagem faz com que ele se torne vários, um grupo, um povo ou mesmo uma etnia, “Macunaímas”, que irá padecer em meio à floresta devido à cobiça do homem:

Macunaímas demorrem
Bahiras, em agonias,
Curupiras, Mães-do-mato (ENCT, p.63)

Já em “Paisagem com índio”, “demudado”, proveniente da formação “de + mudado”, adquire, no poema, o significado de transformado e reforça o desenvolvimento sexual de seres antes púberes, as “crianças de colo”.

As crianças de colo
demudadas
em machos a foder as suas amas,
enquanto jovens tapuios
fornicando
as suas fêmeas antas,
são perseguidos de garças e piranhas (DSLID, p.158)

A descrição da vida dos indígenas da Amazônia é permeada no poema pela ênfase no tom erótico perpetrado pela exploração sexual feita pelos brancos e gentios. As crianças indígenas, ainda de colo, são destituídas da voz não pela ausência cognitiva do sentido da fala natural da pouca idade, mas pela sensação de terror ao visualizar suas mães sendo agredidas e violentadas. O poema não retrata uma “paisagem” romantizada do indígena na região, mas traça uma visceral análise de todo o processo civilizatório e opressor do colonizador ante o colonizado.

Neologismo formado pelo prefixo *ante-*, que sugere noções espaço-temporais

Sendo um prefixo derivado da preposição latina *ante*, que designa “em frente de, antes de” (HOUAISS, 2008), o afixo *ante-* tem apenas uma ocorrência ao longo de toda a produção neológica loureiriana, e aparece em “Fragmento II”. Neste poema a partícula afixal precede a base verbal “navegar”, designando uma ação antecessora ao próprio ato da viagem (metáfora do retorno ao passado) pelo tempo memoriável (um tempo pretérito anterior ao passado), ou até mesmo um momento atemporal.

Dos tempos que em meu tempo renavegam
E antenavegam as rotas que hão de ser. (PNTC, p.235)

A viagem pelo mar da memória, ou pelos caudalosos rios das lembranças, é tema recorrente na poesia de Paes Loureiro, sendo comumente utilizados os elementos ligados à água (rio, ondas, por exemplo) para conotar poeticamente a sugestão de um ambiente acumulador de recordações. Como se nota do excerto extraído, o eu-lírico se coloca em constante vai-e-vem em sua viagem memorialística, na qual o tempo pretérito é zingrado, ou “renavegado”, navegado novamente somente pelo viés da rememoração.

O título do poema ilustra a relação do autor com o tempo e a memória, “Fragmento II”. Ou seja, há apenas fragmentos do passado, não sendo possível tomar contato direto e integral com a totalidade do que já existiu um dia, de se retornar materialmente e corporalmente ao que já foi.

Neologismos formados pelo prefixo *multi-*, que sugere noções de intensificação

Derivado do latim *multus*, o prefixo *multi-* apresenta significado de “abundante, numeroso, em grandes quantidades (HOUAISS, 2009). Segundo Alves (2004), esse prefixo, juntamente a *hiper-* e *micro-*, perdeu parcialmente o seu significado primitivo para adquirir função semântica desempenhada pelos substantivos dos quais constituem forma reduzida. Daí Cunha e Cintra (1985) terem designado este elemento morfológico como pseudoprefixo, assim como Jordan e Manoliu (1972).

Sendo indicador quantitativo, o prefixo é visto sete vezes ao longo das formações neológicas de Paes Loureiro. Em cada uma das ocorrências deste elemento prefixal, destaca-se ora a atribuição de valores intensificadores de grandeza, como em “multielétricos”, “multiminerais” e “multiaquecidos”; ora com carga intensificadora de alguma quantia, como nos neologismos verbais “multiabrindo-se” e “multiolhando”, ou em pronomes indefinidos, como em “multi-tudo” e “multi-nada”, sendo esses últimos os casos mais inovadores neste tipo de construção neológica presente no estilo de Paes Loureiro.

No “Cântico XVI” o neologismo “multiminerais” acrescenta, no teor do poema, valor de qualidade ao substantivo “centuriões”, promovendo a ideia de seres milicianos compostos por elementos não-orgânicos, minerais portanto:

Terceiros cantos de galo
soam a cada instante,
entre os multiminerais centuriões. (PRTM, p.56)

Tendo também aspecto intensificador de grandeza, a criação “multielétrico”, presente no poema “A história luminosa e triste de Cobra Norato”, possui ainda valor semântico de monstruosidade consonante à capacidade energética, ou mesmo destruidora, que o agora mítico ser criado pelo homem, o maquinário explorador da floresta, encerra:

É monstro mais que bifronte
multielétrico. Pajés
não sabem carpir o medo
de tão sólida abusão. (ENCT, p.62)

No mesmo poema o prefixo *multi-* aparece ainda como intensificador da base “aquecido”, de modo a ampliar o aspecto destrutivo que o mercúrio, ou os “metais”, provoca(m) nos ribeirinhos devido à presença frequente nas águas:

canaviais e boiúnas
agonizam entre fumaças
e metais multiaquecidos. (ENCT, p.63)

De outro modo, na poesia loureiriana o prefixo *multi-* aparece também com a carga semântica de intensificação de quantia em quatro ocorrências. No “Cântico XLII”, por exemplo, a medida oscilante de valores do mercado comercial representa um mundo corroído pelo capital, que ora se assenta no acúmulo de riqueza, “multi-tudo”; ora esvazia-se mediante a escassez de bens econômicos, “multi-nada”; partindo, assim, o mundo em desigualdade ao mesmo tempo em que este é determinado, ou repartido, pelos custos monetários:

O mundo aqui se parte
Em multi-tudo, multi-nada, preços. (PRTM, p.92)

Alocado junto à forma reflexiva de um verbo, “abrir”, a criação lexical “multiabrindo-se” promove à leitura do poema a interpretação de noções da fecundidade. Em tons eróticos, e poéticos, Paes Loureiro apresenta o fluxo florescente-deflorescente, e, por isso, biologicamente natural, do órgão sexual feminino durante o coito, qual as pétalas do jasmim. Não por mero acaso, ao relacionar metaforicamente o sexo à flora, o poeta nada mais faz do que demonstrar afinidade com as imagens líricas encontradas na literatura ocidental, particularmente das orquídeas, das rosas, das violetas e dos jasmims (CAVALCANTI, 2012), para além da interpretação sob o viés da figura feminina:

Em tudo florescem pétalas
De sexo ansiosas,
multiabrindo-se em jasmims
de rubras deflorações. (ENCT, p.60)

Na “Deslenda Fluvial III” há um processo de criação neológica a partir da prefixação de *multi-*, que irá carregar a nova unidade lexical de sentidos metafóricos em relação aos mitos e lendas amazônicos, “multiolhando”, fundindo a imagem dos olhos

da Cobra Grande, flamejantes e misteriosos, à magnificência de sua onipresença nas águas da região:

Olhos ainda saltarão das órbitas
multiolhando
sobre o rio bubuiar o cadáver do rio... (DLSD, p.146)

De igual modo, se lido em sua integridade, o poema reflete ainda a exploração da bauxita nos rios amazônicos, bem como o despejo irregular de seus produtos químicos residuais, dando ao neologismo outros significados:

Nas cabeceiras do rio
a alumina constrói sua engrenagem
capaz de envenenar
homens
animais
sêmens, entes e sementes... (DLSD, p.146)

Se correlacionados com o neologismo “multiolhando”, tais versos podem ainda propor à significação da criação vocabular sentidos metafóricos ligados à cobiça perpetrada pelos olhos. Nesse caso, pode haver também um jogo de palavras e de sentido graças à braquissmia permitida por *multi-* existente nas palavras “multinacional” / “multiolhos”.

Por fim, destaca-se que a derivação do prefixo *multi-* a partir de sua junção a bases verbais é incomum, diferentemente das junções a bases substantivas, muito recorrentes na língua. Isso dá a ideia da criatividade do autor diante dos recursos possíveis da língua.

Neologismos formados pelo prefixo *re-*, que sugere noções de repetição

Promovendo à base um caráter de repetição ou iteração, e sendo bastante produtivo em textos da imprensa de língua portuguesa, mais precisamente no Brasil (ALVES, 2004), o prefixo *re-* pode ainda, conforme HOUAISS (2009), trazer as noções de reforço ou intensificação, como no caso de “realçar”; ou ainda de retrocesso e recuo, como em “recorrer”. Por outro lado, difícil é fechar semanticamente os sentidos deste prefixo, pois, conforme ALMEIDA & CORREIA (2012), tornam-se de difícil classificação suas múltiplas possibilidades.

Estilisticamente, esse afixo prefixal, segundo LAPA (1991, p.121) é muito utilizado como elemento de reforço intensificador (ao lado de *bis-*, *tri-* e *tres-*). Em

Guimarães Rosa, o caso “recerto” é emblemático, já que significa “muito certo. [...] intensificador de certo” (MARTINS, 2008, p.416).

No campo semântico de retrocessão que a partícula prefixal *re-* pode assumir, em “A loba” o neologismo “reaportar” corresponde ao retorno, nostálgico e memoriável, ao passado distante da fase infantil do eu-lírico:

Ao aportar ali, eu, exilado
nos momentos da infância reaportava. (ALOB, p.150)

O verbo “aportar”, além da acepção de se chegar ou ancorar, via fluvial, a algum lugar, ou de se alcançar o porto (FERREIRA, 2009), possui também a noção figurada de “conduzir, encaminhar (alguém ou algo) a” (HOUISS, 2009). A partir disso, o uso do afixo *re-* antes deste radical possibilita a leitura de um retorno a certo estado de melancolia ao qual, em exílio, o eu lírico almeja (o passado aprazível). Nesse caso, o prefixo atua também com função de repetição, de retorno mesmo, a um local ou atmosfera.

Também no sentido de repetir a ação do radical verbal, nos poemas “A loba” e “Fragmento II” o neologismo “reimplumar” confirma o que Martins afirma ser evidência de algumas formações originais e sugestivas de alguns escritores criativos (MARTINS, 1989, p.120). Isso ocorre porque o neologismo tem base ligada etimologicamente ao campo da zoologia. Tanto para o Aurélio quanto para Houaiss, “implume” significa “sem plumas” ou “o que ainda não possui penas” (HOUISS, 2009; FERREIRA, 2009). Segundo o Aulete, “implume” é antônimo de “emplumado” (Encobrir-se com plumas e penas. Exibir-se com vaidade. Tornar-se adulto). Ora, se a partícula prefixal agrega-se à base “implumar”, tem-se, de fato, “reimplume” (tornar a não ter penas). Contudo, se o aspecto fônico for levado em consideração (*la musique avant toute chose*, como legou Verlaine), o neologismo “reimplumar” pode, sim, designar o ato de tornar a cobrir-se com plumas e penas.

Em ambos os poemas, a nova unidade lexical dá margem interpretativa ao se relacionar, sintaticamente, com o substantivo “asas”. Em “A loba” tem-se:

Desexilar-me, era preciso.
Reimplumar as asas em Abaeté
e retornar a Belém.
Às circunstâncias do tempo. (ALOB, p.159)

Já no “Fragmento II” o neologismo “reimplumar” é acrescentado de sentido onírico e inspirador ante ao fazer poético:

Reimplumando-me as asas da poesia,
pois cansei de buscar-me
assim *tam* longe, (PNTC, p.235)

Em todo caso, não havendo nítida distinção entre os dois casos semânticos do mesmo neologismo, o que se encontra é a intensificação de um ato repetitivo e ambivalente de cobrir-se/descobrir-se de penas, ou, melhor dizendo, emplumar-se/implumar-se. Paes Loureiro cria este neologismo partindo de uma peculiaridade morfológica e fônica da base “implume”, que é diferente de sua forma verbal dicionarizada, “emplumar”, com a letra “e”. Caso o autor quisesse, poderia ter criado “reemplumar” ou ainda “re-emplumar”, mas optou por criar a partir da base adjetiva “implume”.

De qualquer maneira, a criatividade do neologismo consiste no aspecto dúbio de seu significado, isto é dizer que a relação de seu significado na poesia possui trajetória relativizante, portanto flutuante, de traços semânticos (TYNIA NOV, 1982). Ou seja, tirado de uma neutralidade semântica, o neologismo “reimplumar” ganha motivação significativa, intensificando assim sua carga expressiva (ULLMANN, 1973).

No sentido de reforçar algo, intensificando o radical, o prefixo *re-*, presente no poema “Cântico XXXIV” com a criação “re-fálico”, agrega valores diversos de significado ao aspecto viril e masculinizado do rio, sugerindo a retomada do poder gerador da natureza amazônica após período de poluição e de reentrância de suas águas no mar (onde deságua o Amazonas):

Morrente mar corrente oh! mar cidade
rio *in* mar cessível
mar cessante ovante
metálico catártico re-fálico (PRTM, p.83)

A imagem da correnteza das águas do rio, que fazem trajeto rumo ao mar, é trabalhada pelo autor no verso “rio *in* mar cessível”, que sublinha a mescla de águas doce e salgada quando o Amazonas encontra o Atlântico. O rio em direção ao mar, ou o “rio *in* mar”, não cessa, não para e sempre flui, de forma constante, ou “cessível”. Já o mar, segundo o poeta, estanca, para, tornando-se “cessante”, ou “ovante”, pois agrega em si o líquido amazônico.

Neologismos formados pelo prefixo *ex-*, que sugere noções de perda ou mudança

Oriundo da língua latina, o prefixo *ex-* é usualmente utilizado com a função de propor ao vocábulo base a ideia de movimento para fora ou de retirada de algo ou de alguma coisa (HOUAISS, 2009). Na maioria das vezes acompanhando substantivos ou adjetivos, este afixo é bastante recorrente na imprensa jornalística, tendo em vista que criações que se utilizam deste prefixo pretendem informar uma condição pretérita de alguém, como um cargo (*ex-presidente*, *ex-jogador*), estado civil (*ex-namorado*, *ex-marido*), situação social (*ex-detento*, *ex-favelado*) e condição econômica (*ex-bilionário*).

Na poesia de Paes Loureiro, as criações neológicas derivadas com prefixo *ex-* podem ser subdivididas entre aquelas que se associam às ideias de estados sentimentais, emocionais e mesmo abstratos do homem; e aquelas que expressam uma condição pretérita de ações ou de objetos.

No primeiro grupo, o “Cântico XLII” apresenta um neologismo constituído a partir do substantivo “solidão”: “*ex-solidão*”:

O mito índio esvai-se,
ex-solidão. (PRTM, p.91)

O efeito metafórico que o neologismo exprime resulta de sua associação semântica com o substantivo “mito”, refletindo uma condição de não mais isolamento. O isolamento dos mitos, principalmente dos mitos indígenas, faz com que uma cultura arcaica e primitiva antes limitada e solitária reapareça, trazendo consigo todo um arcabouço de informações relevantes que dizem respeito a um povo não mais apagado ou afastado. Daí o mito disseminar-se, ou, como dizem os versos: o mito “*esvai-se*”.

Ainda no grupo de neologismos constituídos em torno de estados e sensações abstratas do homem, em “*Deslendário*” o poeta retorna aos conhecimentos e conceitos clássicos dos pré-socráticos, mais precisamente de Heráclito (filósofo do devir e da mutabilidade do ser – “o ser é”) e Parmênides (filósofo da imutabilidade do ser – “o ser não é”), para acentuar um estado essencial do rio, mais uma vez humanizado pelo autor paraense.

Rio *ex-metafísico* a correr entre os humanos
barrancos compridos da descrença. (DLDR, p.102)

A ideia de um rio “ex-metafísico”, ou que não se detenha mais em uma natureza supracensível da realidade, inclui, da mesma forma, conceitos ligados a algo que não mais transcende o plano físico, propriedade primordial que do adjetivo “metafísico” emana. Desse modo, o rio deixa de ser abstrato para tornar-se concreto, passando a “correr entre os humanos”. O rio perde seu âmago transcendental e passa a ser fisicamente constituído. Ganhando formas, o rio não é mais um rio especulativo (acepção que a palavra grega também possui), pois perdeu este seu caráter graças ao afixo *ex-*.

Na “Deslenda narcísica do Boto XII” o poeta designa nova característica ao poema, ou melhor, atribui à obra uma perda das características que lhes são próprias:

Em meio a tudo, o poema
explode
fruto, ex-ode (DSLDR, p.198)

A ode é um gênero clássico de poesia lírica que possui dentre suas mais fortes propriedades a condição de ser expressa em canto (CUDDON, 1991). Não por acaso, em grego ode significa canto. Além do traço antimusical que o neologismo “ex-ode” encerra, há também o aspecto antipoético de que a criação lexical se imbuí. Ora, se a divisão em estrofes de igual medida faz parte também da constituição da ode enquanto gênero literário, “ex-ode” invoca ainda um aspecto mais livre de versificação. Por isso o poema “explode”, gerando efeito expressivo e sonoro na rima “ex-ode” por conta da perda das mediais consonantais “pl”.

Neologismos formados pelo prefixos negativos *des-*, *anti-*, *não-*, *in-*

Prefixo *des-*

É muito comum na poesia loureiriana a criação de palavras pela junção do prefixo *des-*, devido este ser, na própria língua portuguesa, bastante produtivo (SANDMANN, 1992), e tendo como marca de expressividade do neologismo, assim como também de outros prefixos, a promoção de uma ideia geral. Sandmann (1992), por exemplo, afirma serem os elementos prefixais determinantes da base, atribuindo a esta ideais e noções que provocarão mudanças semânticas, ou, como se quer apresentar nesta pesquisa, conversões poéticas.

A criação de palavras a partir da junção do prefixo *des-* indica, geralmente, “valor de ‘separação’ da base a que se associa” (ALVES, 2004, p.16). Não por acaso, palavras como “desilusão” ou “desacatar” carregam significados negativos (BASÍLIO, 1987) ou “piorativos” (LAPA, 1991) devido à exclusão semântica que a partícula prefixal promove em suas respectivas bases, “ilusão” e “acatar”.

Naturalmente, servindo a bases substantivas, adjetivas e verbais (ALVES, 2004), tal afixo derivacional aplica também à base sentidos de oposição, negação, divisão e mesmo de intensificação (MARTINS, 1989).

A partir dos casos aqui explorados, e recorrentes na poesia de Paes Loureiro, corrobora-se a assertiva de Martins, que afirma ser este “o prefixo mais produtivo, mais popular” de nossa língua (MARTINS, 1989, p.121). Exemplo disso são as quase vinte ocorrências de neologismos criados a partir de tal processo de formação de palavras vistas nas obras do autor estudado.

No “Primeiro poema da enchente amazônica ou deslenda fluvial II”, o autor traça o atual perfil dos personagens míticos da cultura amazônica. Agora não mais lendários e nem mesmo amazônicos:

desamazônicos seres deslendados (DSL, p.165)

Num contexto em que há a morte do aspecto sagrado e mítico de convivência entre os homens e os seres lendários, o uso do artifício da partícula prefixal *des-* promove às palavras-base uma ressignificação não só destas, como também de toda a carga semântica que possuem por conta de o afixo exercer o caráter semântico de negação, oposição ou de privação em relação à base (ALMEIDA & CORREIA, 2012, p.49).

O aspecto mágico das lendas é esgotado, tornando-as, agora, não mais lendas (*deslendas*) e não mais pertencentes ao universo do imaginário amazônico (*desamazônicos*). Estes seres foram privados de todo o teor mítico que antes possuíam. Por isso o título do livro no qual o poema se inclui é *Deslendário*. Ele trata do fim da aura lendária da região, de sua natureza, de suas crenças e mitos.

No poema “Belém do Pará”, ao se discutir o conceito de mito-poema, ou seja, quando a criação estética aglutina-se ao contexto cultural e mítico da região circundante, Paes Loureiro intenta, por meio da formação do participio de “lendar”, ou do participio de “deslendar”, transformar a língua em mito, ao discorrer a própria perda

do caráter lendário do *locus* amazônico - o que Max Weber chama de desencanto do mundo (WEBBER, 1993, p.65):

Numa cidade agora deslendada (DSLSD, p.219)

Essas discussões acerca da corrosão dos mitos e lendas amazônicas são, na poesia de Loureiro, parte da tendência mitogônica de uma linha recente da poesia brasileira, que Benedito Nunes encontra na obra do autor, que, às vezes, à beira do regionalismo, “manifesta-se igualmente no reaproveitamento de ritmos primitivos” (NUNES, 2009, p.171).

Na “Deslenda Rural X” é nítida a consonância entre o sentido de privação o qual a partícula *des-* acrescenta à palavra-base, metaforizada no verso, de cunho semântico ligado à fecundação da natureza:

terra displacentada, devastada. (DSLSD, p.179)

Não mais terreno fértil, pois devastada, a “terra”, agora improdutiva, é ligada simbolicamente à figura materna, qual uma grande mãe (imagem arquetípica da mãe natureza ou de Gaia), visto não possuir a bolsa da fecundação, a placenta (*desplacentada*).

Ainda nessa discussão, semelhante criação lexical e de tom semântico de “fecundação” ocorre no poema “Cântico XXI”, de *Porantim*, aqui apresentando tom adjetival no substantivo “tédio”:

o tédio tudo
esse-um machofêmea desfecundo. (PRTM, p.179)

Aqui, a ambivalência do gênero (machofêmea) e a indeterminação-determinação (esse-um) caracterizadores do substantivo “tédio” transmitem ares não fecundantes à vida, o “*desfecundo*” ou não fecundo.

Esse tom blasé expresso nos versos do poema se coaduna com a frase do próprio autor, que afirma que “os fragmentos poéticos de *Porantim* contêm um sentido órfico, na medida em que são cânticos por onde a melopeia percorre a ondulação rítmica dos versos livres, e há um sentido de celebração dos remorsos de um amor perdido ou em risco de perder-se” (PAES LOUREIRO, 2000, p.249). Na busca pelo ser, o entediado

eu-lírico encontra um ente híbrido, “machofêmea”, que não produz vida e que não tem noções de sua identidade, gênero ou mesmo particularidades características, “esse-um”.

Na “Deslenda narcísica do Boto III” o personagem folclórico que dá título ao poema perde o seu caráter mágico. O poder de encantar, pela beleza, as ribeirinhas, de forma a fazer com que estas se apaixonassem por ele, integra o Boto ao personagem mítico Narciso:

Deslendido boto, desnarciso (DSL D, p.124)

Destaca-se no exemplo “desnarciso” a ocorrência da ligação do prefixo *des-* a um substantivo que faz referência ao deus mitológico e à planta vivaz de mesmo nome, cuja característica é a ligeira inclinação da postura de seu caule, assemelhando-se à fisionomia do boto (em posição oblíqua).

No neologismo, o prefixo *des-* promove a perda não só do aspecto encantador do ser como também atribui a este o fato de não mais curvar-se, tornando-se, pelo fenômeno da “deslenda”, ser humano (ereto, e não mais curvo). Ao discutir sua preocupação com os mitos, Paes Loureiro afirma que, na poesia, a linguagem é “rejubilada em si mesma, espécie de significação narcísica que a si mesma glorifica. Palavra que celebra, celebrando-se” (PAES LOUREIRO, 2017, p.250-251). Nesse caso, celebra-se o deslendamento do mítico boto, que automaticamente também se “desnarcisa”, deixando de ser qual Narciso encantado pela própria imagem.

No mesmo poema, tal prefixação surge ainda aliada à palavra “confins”, forma plural de “confim”, dando noção de uma profundidade insondável dos seres mágicos. Tal neologismo expressa também o aspecto imensurável do âmago existencial das criaturas encantadas:

Haver de ater-se além das aparências
e mergulhar nos desconfinos do ser
(nos abismos, nas brenhas, nos funestos) (DSL D, p.124)

Na “Deslenda indígena III” o mesmo neologismo apresenta-se sob um enfoque temporal de não finitude do tempo, ampliando a noção cronológica (natural) que se tem deste, rumo a percepções transcendentais (sobrenatural e mágico). O neologismo é também associado à enumeração de seres da fauna nativa, que existem em tempo e espaço distante:

Jaçanãs, aruanãs, arraias, tangarás
caem, pelo buraco, refazendo o tempo
no ermo de existir, nos desconfinos... (DSLSD, p.147)

No poema “Além do fim da rua”, pertencente ao livro *Água da fonte*, o poeta revela outra possibilidade de interpretação ao neologismo “desconfinos”, agora no sentido de tempo passado, memória ou mesmo de nostalgia:

Além do fim da rua havia a rua-aquela. Meu reino de clarões e desconfinos.
(AGDF, p.53)

Quase no mesmo sentido, no poema “A loba”, de 1964, o autor junta à base “exílio”, no caso o verbo “exilar”, o afixo *des-* com provável intenção de libertação que a palavra base não possui. Assim, o poeta agrega ao neologismo sentidos de fuga do isolamento típico da vida do interior, mais precisamente de Abaetetuba, o local longínquo (“Abaeté”), em relação ao citadino, ou não remoto (“Belém”).

Impossível fugir ao tempo, às circunstâncias.
Desexilar-me era preciso.
Reimplumar as asas em Abaeté
e retornar a Belém. (ALOB, 2000, p.159)

Na possibilidade de motivar as palavras com aspectos de transformações, Paes Loureiro se vale, em “A história luminosa e triste do Cobra Norato”, de impor um jogo de sentido de modificação-estagnação incessante ao verbo “nascer”:

Amor que nasce, desnasce
e faz-se existir nascendo
sem ter nascido, vivendo
de nunca se ter vivido, (ENCT, p.58)

As variações do sentimento amoroso, já personificado pelo autor, faz parte da constituição e existência desta emoção que o autor descreve ao longo da estrofe. Todavia, o “Amor” não “nasce” e “morre”, mas sim “nasce” e “desnace”, diferenciando-se do ciclo natural da vida, que vai do começo ao fim de algo. Se ele não morre, também não finda. Ao contrário, “desnace” reitera certo aspecto contraditório da sensação de amar, que, como descrito nos versos, “faz-se existir nascendo/sem ter nascido” e “vivendo/de nunca se ter vivido”. Paes Loureiro, pelo uso deste neologismo,

ênfatiza o paradoxo que é o amor, posto este já existir dentro do homem, mesmo que ainda não tenha vindo à tona.

Ainda no jogo poético entre modificação e estagnação (ou de variações), no poema “Quinto”, do livro *Cantigas de amar e de amor*, a imagem fluídica das águas do mar são cessadas graças ao caráter semântico que o prefixo *des-* impõe à base “ondeado”:

A esposa empaludada
A filha desdenhada
O filho desdentado
O rio desondeado (CTGA, p.337)

Ressalta-se, ainda, que o poeta optou por reiterar o elemento prefixal *des-* nos versos, promovendo efeito aliterante ao longo poema: “desdenhada[...] desdentado[...] desondeado”, o que promove uma constante sonora durante a leitura dele mesmo. A reiteração do prefixo *des-*, tanto quanto da oclusiva sonora “d”, marca um efeito de batida, provocando pausas curtas no ritmo do verso. Esse efeito dinamiza a linguagem da poesia por conta da recriação de uma força sonora presente em todo o verso e no ritmo do poema em si. Segundo Paz, “O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliteraões, paronomásias e outros procedimentos –, ele convoca as palavras” (PAZ, 2012, p.60).

A mudança semântica que o afixo *des-* promove ao vocábulo “inocente” motiva, na “Deslenda Rural XV”, o poeta a refletir o aniquilamento que o progresso provocou na cultura amazônica:

Desinocente sou
No colo da Mãe D’Água... (DSL D, p.203)

O neologismo “Desinocente” exprime, em tom de denúncia, o padecimento de um ser que se vê inútil diante de forças atrozês que corrompem o seu *habitat*. Daí ele estar em posição infantil, qual um recém-nascido, no colo da “Mãe D’água”, única das poucas figuras míticas sobreviventes naquele não mais *locus sacer*.

Em “Paisagem recordada: Abaetetuba, de avião”, a mesma construção lexical se faz presente, reiterando falta, negação ou mesmo perda do sentimento de inocência, pureza e virgindade da natureza:

Ali, a praia de Beja. Ali,
Desinocências. Ali, a Ponte Grande. (ALTC, p.265)

Caráter semântico semelhante pode ser visto no poema intitulado “Deslenda Rural XV”:

nessa desconstelada noite dos colonos
esburacada de balas. (DSLID, p.205)

O céu, metaforicamente simbolizando a liberdade dos colonos de terras, não é mais estrelado, pois foi alvejado por “balas”, clara alusão à violência no campo. A simbologia da noite (o temor e o terror da violência) e da perda da luz (a esperança) são jungidas metaforicamente na criação neológica “desconstelada”, ou que não tem estrelas.

Na “Deslenda Rural II”, o prefixo *des-* agrega-se à base “emplumado”, que possui plumas ou que é enfeitado de plumas, para referir-se aos seres caídos, qual anjos (chamados no poema de “Filhos da chuva”), que trazem aos homens primitivos os alimentos da terra (“beiju, batata e mandioca”):

Filhos da chuva
- seres de Platão –
do mundo acima
desemplumados traziam
beiju, batata e mandioca... (DSLID, p.121)

No “Cântico XXXVII” há a presença de um novo vocábulo ligado semanticamente a questões sociais de âmbito amazônico, mais precisamente às disputas territoriais, às mortes no campo, à espoliação agrária, dentre outros. O neologismo “des-fraudado”, proveniente do particípio da base verbal “fraudar”, possui acepção de negação aos documentos ilícitos comuns às práticas laboradas por grileiros e posseiros na venda ilegal de áreas rurais:

Quem acendeu a chama das queimadas
com o título de posse des-fraudado
entre colonos em pânico? (PRTM, p.86)

Valendo-se de processo semântico idêntico, no “Cântico XXII”, “despromissão” produz figuração metafórica aos problemas agrários da região amazônica. Advinda de “promissão” (aquilo que foi prometido), o neologismo expressa não apenas negação ao

“prometido” (a terra), como também reforça o caráter significativo da falta de acordo por uma das partes disputantes da terra em jogo.

Homem várzea Homem várzea
Alagação despromissão e morte (PRTM, p.64)

A unidade lexical “desver”, presente no poema “Deslenda narcísica do boto III”, reitera o conteúdo de silenciamento, ausência ou mesmo omissão do poder público em áreas anteriormente nativas. No caso aqui estudado, o neologismo não redundava em mera carga de sentido ligada à não observância dos fatos vis historicamente sucedidos em determinada região do país, visto que o prefixo *des-* pode ainda ser indicativo de intensificação (MARTINS, 1989, p.121).

Desver que Deus demorre entre ciladas
e curumins deslembados de calvários,
entre tratores sangrados
e contratos de risco
refazem novo ciclo de oliveiras
seringueira e minério... (DSL D, p.120)

Como exposto, as ocorrências de criações neológicas a partir da derivação pelo prefixo *des-* presentes na poesia de Paes Loureiro mostram-se muito produtivas e variadas. O que se constata de extraordinário, contudo, é que tais fenômenos incidem nos versos carga altamente sugestiva de metaforização e de plurissignificação na relação semântica perpassada tanto pela nova unidade quanto pelas noções antes explícitas nas bases agregadas. Importa frisar que o sentido poético do neologismo é fruto do grau extremo de afetividade com que o poeta plasma suas emoções na poesia.

Prefixo *anti-*

Constituindo o grupo de prefixos com caráter negativo e opositivo (ALVES, 2004, p.15), junto com *não-*, *sem-*, *contra-*, *in-* e *a-*; o afixo *anti-* provém do grego, exprimindo negação ou antagonismo.

Todavia, impondo igualmente à base um tom de contrariedade ao mesmo tempo em que designa privação, o afixo *anti-* aparece somente em três criações vocabulares na poesia de Paes Loureiro. Em duas, valendo-se do hífen para separar afixo de base, e em uma ocorrência jungindo, sem quaisquer pontos de separação, prefixo a radical.

Em “Ver-o-Peso”, a imagem do símbolo-mor do turismo belenense, o mercado aberto do Ver-o-Peso, é contrastada e mesmo criticada graças ao artifício do prefixo *anti-* ao vocábulo cartão-postal. Afinal, o Ver-o-Peso, historicamente, é o símbolo visual mais característico da capital paraense, e, conforme os versos do poema, a lama torna-se parte deste monumento, tornando-o um “anti-cartão-postal”.

Lama.
O anti-cartão-postal do Ver-o-Peso. (ALTC, p.283)

Já em “A história luminosa e triste do Cobra Norato”, o autor une o prefixo ao substantivo “ser” de modo a apresentar uma análise filosófica da transitoriedade e o devir na existência de um novo ente. Ao se valer do uso de uma unidade lexical de privação, Paes Loureiro reitera as metamorfoses sofridas pela personagem de Norato, personagem folclórico que é um “homem encantado que se transforma numa grande cobra caolha. Em noites de festa, Norato assume a forma de homem para poder dançar, brincar e namorar as caboclas da Amazônia, desaparecendo antes do amanhecer, quando volta à forma de cobra” (OLIVEIRA, 2015a, p.80).

Como se um ente formasse
Um novo ser, anti-ser, (ENCT, p.65)

No poema *A loba* a construção “antipoemas” quer expressar a ausência da poesia, ou, em outras palavras, quer revelar-se enquanto uma oposição ao sentido estético que geralmente carrega a poesia, ainda mais se visto em correlação fônico-morfológica com “Antífonas”, que causa efeito de repetição de “anti”:

Antipoemas.
Antífonas de noites flageladas. (ALOB, p.161)

Prefixo *não-*

O prefixo *não-* mostra-se, em língua portuguesa, carregado de múltiplos significados quando acoplado às bases com as quais, geralmente, constitui novo vocábulo, como os substantivos e adjetivos. Tendo tanto caráter opositivo quanto negativo, o afixo *não-* nega totalmente o sentido da base a que se liga (ALVES, 2004), bem como priva este elemento constituinte (ALMEIDA; CORREIA, 2012).

Ao todo, sete casos de criação neológica a partir da junção do prefixo *não-* à base encontram-se em toda obra de Paes Loureiro. Destes, três ocorrências possuem similaridades temáticas em sua carga significativa, visto que formam uma complexa discussão acerca do ser (em caráter ontológico). São, geralmente, neologismos derivados a partir da base “ser” (consciência existente) que, cada uma à sua maneira, espelham desdobramentos da denegação da condição existente.

No poema “Deslenda indígena I ou Canto do baiá”, o aspecto negativo do verbo, em sentido sagrado (cristão), revela a impossibilidade de compreensão do divino. O paradoxo é causado não só pelo neologismo, “não-ser”, mas também pela incapacidade de se obter a materialidade do verbo (“No princípio era o verbo”, diz a escritura bíblica de João).

Ó verbo sem ação,
oposta posse.
Ter não-ser. (DSL, p.116)

Por seu turno, o “Hino dionisíaco ao boto” apresenta uma discussão acerca da existência do ser em contexto amazônico, no caso a figura lendária do boto:

ora ser e não-ser
vital e luz (ENCT, p.29)

Sabe-se que a mutação do personagem folclórico atravessa o estágio selvagem, de animal encantado, para o estágio civilizado, o de homem encantador de mulheres. Esse aspecto “mitomorfo” do boto, segundo os próprios versos do poema, é também característica da linguagem poética, afinal, “que pode um verso quando uma palavra / o cavalga, escoiceia, flamba e ruma / sem buscar outra rima além de um leito, / sem cardar outro linho que o pentelho / que se entrança na racha que é seu reino?” (ENCT, p.28).

O caráter fantástico, por isso irreal, de seres fantásticos que habitam as matas torna-se, na poesia loureiriana, o cerne da criação de vocábulos que mantêm em suas partes constituintes (afixo + base) o significado paradoxal do aspecto existente das “encantarias” da mata. É o que se constata, por exemplo, no poema “Cais do porto”, em que “Deuses insepultos” adormecem diante da descrença letárgica dos homens, fazendo com que passem a perder a característica de “seres”:

Há deuses insepultos
ruínas sobre ruas
sombras de não-seres (ALTC, p.239)

As constantes mudanças físicas, peculiaridade das metamorfoses, e o deslocamento contínuo entre água e terra fazem com que o boto se torne lenda também por conta do vínculo presença-ausência que deixa nas localidades pelas quais tenha passado e “encantado” as ribeirinhas. No mesmo poema, “Hino dionisíaco ao boto”, o neologismo “não-voltas” é alçado a corresponder contrariamente à ação de “voltar”. Ademais, percebe-se ainda a imagem plástica formulada pelo poeta e que representa o ciclo de existência do personagem amazônico, qual o remanso do rio: ora indo ora voltando, ora não voltando.

Tu que vens e vais, voltas não-voltas, (ENCT, p.29)

Macunaíma, figura mitológica ameríndia, alegoria da cultura brasileira, é um ser híbrido que, *mutatis mutandis*, torna-se branco, índio, europeu e negro. As metamorfoses do herói sem nenhum caráter, e suas múltiplas identidades, são expressas no poema “Cântico XVIII”:

Macunaíma,
ser que é
quando não-sendo
e sido. (PRTM, p.58)

Destaca-se neste neologismo a importância gráfica do hífen, que promove à nova palavra aspecto ambíguo no cerne de sua própria formação: “não-sendo”, que acaba por unir o prefixo *não-* ao verbo “ser”. O neologismo pode mostrar sua ambiguidade, ou quem sabe mescla de vários elementos, com fins de formar uma palavra híbrida, tanto quanto é o próprio Macunaíma, múltiplo.

No “Primeiro poema da enchente amazônica ou deslenda fluvial II”, a identidade do rio, personagem que passa a ser humanizado pelo poeta, é comparado em seu *ethos* ao fluxo incessante da correnteza, fluídica e devírica. A clara intertextualidade que o neologismo remete, ao “ser” e ao “não ser” de Heráclito, se mostra eficaz para a compreensão do significado desta nova unidade lexical.

eu não
eu nada
eu tudo
se paro não sou eu
pois que eu sou não-sendo (DSLSD, p.131)

Do mesmo modo, a condição incessante da movimentação das águas dos rios amazônicos é poeticamente expressa no verso final da primeira parte do poema: “mas eu não posso querer / parar / que não posso parar / correnteza” (DSLSD, p.131).

Também na temática da busca da identidade, ou perda de identidade, o poema intitulado “Poemaespelho”, como o próprio título faz menção, reflete o fazer poético em consonância com o poeta, o artesão da palavra, que duvida de seu trabalho enquanto poeta, qual um fingidor, nas palavras de Fernando Pessoa.

Vejo-me vendo-me
nesse brotar de mim
nesse não-eu que sou (ARSG, p.80)

A intertextualidade com a mitologia e cultura gregas mostra-se elemento constante na poesia de Paes Loureiro. Há assim uma recorrência a palavras de origem grega ou nomes de personagens míticos daquela cultura. É o caso do poema “Cântico IV”, que faz referência ao mito de Édipo, ou ainda à tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*. Ao comparar o rio Amazonas ao personagem trágico, o poeta paraense se utiliza de um elemento-chave para a peça, a “cegueira” do personagem principal, para descrever a configuração inconstante da vida, qual a sina de Édipo a vaguear ao acaso, e a inutilidade de se confrontar o destino.

Não saber seu destino
é sua vida.
Ver será não-ver (PRTM, p.35)

O neologismo “não-ver” é caracterização de “ver”, enxergar. Ou seja, como Édipo - que não queria enxergar o que seus olhos mostravam -, o rio passa também a não conseguir discernir o que acontece. O rio está em estado de “não-ver”, que não é antônimo de “ver”, mas a ausência de discernimento, a carência de encontrar a verdade. Como expõe o poeta, “Verdade em si. / Descrença. / Fluir de inconsciência. / Eternidade” (PRTM, p.35).

O rio que é Édipo torna-se Manédipo no poema “Cântico XLII” – referência a um personagem recorrente em *Porantim*, Manegundes –, e, no intuito de expressar uma

condição que oscila entre o conhecimento e a ignorância o neologismo “não-conhecer” logra êxito estilístico.

Manédipo, nos dias, cego, de bubuia
e cúmplice do crime de não-conhecer
o desatino da sina,
seu destino” (PRTM, p.94)

Trata-se, como visto, de uma unidade lexical que agrega sentidos de um possível estágio intermediário de conhecimento (entre a crença e a descrença). Nesse caso, o prefixo *não-* de forma alguma possui a sua acepção dicionarizada, de negação à base. Caso contrário, a criação lexical empregada pelo autor não faria sentido, visto que “não conhecer”, apartado gráfica e morfológicamente, daria conta de tal carga de significação. Importa lembrar, nesse caso, que a tragédia de Sófocles perpassa por uma investigação em busca do assassino do rei, que era ninguém menos do que o próprio Édipo. Salienta-se, portanto, que, qual “não-ver”, “não-conhecer” é destino do rio e do personagem trágico grego.

Por fim, no livro *Água de Fonte* o poema “Cantar no haver agora” apresenta curiosa criação lexical, “não-perdido”:

Cantar o não-perdido e o que perdi. (AGDF, p.11)

Assemelhando-se a uma negação do verbo primitivo da base, “perder”, o que promove o neologismo é um jogo lógico com a linguagem. O autor não se vale do prefixo com a intenção de negar o “perdido”, mostrando ou achando algo. Pelo contrário, “cantar o não-perdido” é evocar o que se situa na memória como duração (a *durée* Bergsoniana), uma experiência sensorial com o tempo e que é inconscientemente ativada pela memória humana. Ou seja, o “não-perdido” situa-se em um estágio mediador do “perdido” e do “achado”.

Prefixo *in-*

Geralmente considerada unidade prefixal que designa sentidos de oposição, negação ou de sentido contrário, *in-*, segundo Alves (2004), tem função significativa idêntica à desempenhada por *não-*, e que, normalmente, “se antepõe a bases nominais e verbais” (ALVES, 2004, p.17). Ademais, e sabendo-se de seu étimo latino com sentidos

de privação, *in-* é ainda, segundo Martins (1989, p.121), um dos prefixos mais produtivos em língua portuguesa justamente por possuir uma apreciação mais popular.

Não se deve olvidar também que *in-* remete às acepções de superposição, aproximação e transformação (cf. HOAUSS, 2009), e seu valor intensivo, que remete a movimentos internos, para dentro ou de direção a algum lugar; são encontrados com algumas ocorrências na obra de Paes Loureiro.

Com sentido estritamente de negação, *in-*, demonstrável no neologismo “inesqueceres”, presente em “Para ler como quem anda nas ruas”, promove sentido contrário à noção de esquecimento, sua forma base, de uma infância memoriável – e tempo pretérito de alegrias de uma juventude que se faz agora retomada pela lembrança.

Ai! fogueira de junho – altar em chamas
ardendo inesqueceres de uma infância... (PLQR, p.15)

Ressalta-se que no neologismo “inesqueceres” a forma-base substantivada “esqueceres” passa, com a agregação do prefixo *in-*, a ter sentido relacionado à memória ou à ausência de esquecimento. Afinal, como aparece nos versos, a “fogueira de junho” arde “inesqueceres de uma infância”, ou seja, queima lembranças que não se podem perder na memória.

Diferentemente do sentido negativo visto em “inesqueceres”, tem-se na poesia de Paes Loureiro formações em *in-* que designam o sentido de algo contrário, como no “Fragmento VII”, pertencente ao livro *Pentacantos*.

O percurso do verso é seu reverso.
No controverso curso
o tempo in-verso. (PNTC, p.187)

Neste neologismo, o poeta se vale do prefixo *in-*, aliado à base “verso”, para promover noções de sentido contrário ao elemento tempo, discutido no poema (No controverso curso / o tempo in-verso); o poeta promove, ainda, jogo sonoro entre palavras de bases idênticas e sons parecidos, como em “verso”, “reverso”, “controverso” e “in-verso”, fazendo também um jogo semântico com o *inverso* (de *invert*er), designando à noção de poesia, ou metapoesia, uma temporalidade vivenciada pelo leitor/poeta no ato da leitura/escrita da obra de arte, e que não é mensurável pelas normas físicas do tempo, mas captada pelo momento da leitura do verso, podendo significar algo dentro do verso, ou o tempo dentro do verso. Isso é compreendido por

Benedito Nunes como princípio temático da correnteza da linguagem, “o tema da linguagem é confluyente ao tema do rio, ambos, por sua vez, desembocando no temário do tempo, a modo de uma meditação entrecortada, de porte ontológico, sobre o poético e o poema” (NUNES, 2000, p.20).

Outrossim, se tomada em sua noção de valor intensivo, ou de movimento para dentro (inerentes ao prefixo *in-*), pode-se interpretar tal neologismo com o sentido da busca por uma temporalidade existente no verso, daí o sentido de direção ou contenção do afixo *in-*. Não é por acaso que em italiano a preposição “verso” significa também “em direção de” (PAROLA CHIAVE, 2007, p.857), promovendo noções de direcionamento. O mesmo ocorre no neologismo “in/verso”, presente no poema “Quinto”:

rama
rima
rumo
roma

(roma: amor in/verso) (CTGA, p.337)

O neologismo “in/verso”, parecido com “in-verso”, brinca com a semelhança entre as palavras de sonoridade idênticas, como em “roma: amor”, invertidas qual um jogo espelhar, dando a ideia de direcionamento do amor, ou do sentimento amoroso, a algum lugar de destino, no caso a capital italiana, Roma, conhecida por ser a cidade do amor. Há, inclusive, no poema, a palavra “rumo”, que enseja noções de movimentação do sentimento amoroso rumo a Roma graças aos sentidos que a base “verso” possui (ainda mais se considerarmos sua carga semântica na língua italiana).

O jogo de sentidos entre verso/in/verso e entre roma/amor também pode ser interpretado como a complementação do sujeito amoroso na relação a dois, em que um deve completar o outro, sendo almas tão gêmeas quanto gêmeas são as palavras “roma” e “amor”, anagrama uma da outra.

O mesmo prefixo, *in-*, modificado por uma questão fonética, apresenta a variante *i-*, que remete ainda a fontes etimológicas latinas designadoras de privação e negação. Segundo Almeida e Correia (2012, p.49), tal prefixo geralmente é determinado sob o eixo semântico “negação/oposição/privação”. Contudo, na poesia de Paes Loureiro, mais precisamente na “Deslenda narcísica do Boto IX”, há a ocorrência do neologismo “irremido”, com sentido adjetivo em relação ao substantivo “canoeiro”, que irá privar duplamente o sentido da base original, “remido”, que significa o “que foi libertado ou

perdoado (HOUAISS, 2009), ou “o que foi resgatado” ou o que “não possui mais compromisso” (FERREIRA, 2009).

Além, mais longe
e mais que perto de mim,
canoeiro irremido

deriva-se ao destino. (DSL, p.174)

O que se constata nos quatro neologismos analisados, e mesmo que “in-verso” e “in/verso” ganhem ares de semelhança, é que os neologismos somente se diferenciam devido não só ao sentido de contexto por elas expresso, como também às relações de disparidade sugeridas por cada uma junto ao seu elemento base constituinte e no conjunto do poema.

4.1.2 Derivações sufixais

Muito recorrente nas criações lexicais da língua portuguesa, a derivação sufixal, além de seu aspecto morfológico de unir um afixo à direita de uma base, provoca ainda a atribuição de uma “ideia acessória” à palavra-base, bem como a “alteração da classe gramatical desta” (ALVES, 2004, p.29), determinando-lhe a categoria de derivado (ALMEIDA; CORREIA, 2012).

Um total de vinte e quatro neologismos criados por sufixação são encontrados ao longo da obra loureiriana. Dentre algumas dessas novas unidades lexicais, destaca-se uma quantia maior formada por sufixação adjetival e sufixação adverbial, enquanto outras sufixações possuem poucas ocorrências.

Sufixo formador de substantivos (-al)

Há apenas um caso de derivação sufixal com o objetivo de formar, pelo acréscimo do afixo -al, um neologismo. E este exemplo é encontrado em “Aves”:

Oh! Fatigada luz desses crepúsculos...

Oh! Garçal da

memória...

Poesia. (AGDF, p.80)

O sufixo -al possui a incumbência tanto de acrescer à base noções adjetivas, tal como “industrial”, “espiritual”, “matrimonial”, “papal”, dentre muitos outros (cf. HOUAISS, 2009), quanto substantivas, como “lamaçal”, “coqueiral” e “areal”, que

possuem sentido de coletivo, designando um conjunto ou uma certa quantidade de um elemento específico. Entretanto, no caso do neologismo criado por Paes Loureiro, nota-se o aspecto semântico de pertencimento a algum lugar específico, como em “equatorial” ou “tropical”, por exemplo, contudo possuindo ainda o sentido de coletivizar algo, como em “colmeal”, “pombal” ou “sauval”. “Garçal” nada mais seria que o ambiente em que as garças habitam, sendo, portanto, um neologismo com carga semântica e função substantiva.

No excerto destacado, a poesia torna-se, diante do poeta, um *locus* no qual os laços memorialísticos são traçados, como no formato dos versos, qual o voo das garças no ar. A memória habita no poema, que nada mais é que ambiente de um tempo pretérito ao autor, já fatigado pela “luz desses crepúsculos...”.

Sufixos formadores de adjetivos *-ico*, *-oso*, *-ado*

Sufixo *-ico*

Na poesia de Paes Loureiro encontra-se, dentre os neologismos ligados semanticamente ao rio Amazonas ou ao contexto amazônico, uma variedade de processos de formação de palavras por sufixação. Em “Deslenda Narcísica do boto VII”, tem-se o que ALMEIDA & CORREIA (2012, p.30) cunham de sufixação que visa a “adjectivalizações denominais”:

Em aquerônticas águas já banhado,
nas brenhas e confins (DSL, p.149)

O Aqueronte é o rio mitológico grego no qual, graças ao barqueiro Caronte, os mortos podiam realizar a travessia do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Sendo um dos afluentes do Estige, um dos rios gregos do Tártaro (a terra dos mortos), o Aqueronte é também conhecido por significar “rio do infortúnio”. Nos versos transcritos acima, a poesia de Paes Loureiro engloba aos rios amazônicos o aspecto trágico das águas míticas do Aqueronte graças ao acréscimo do sufixo *-ico*, elemento mórfico formador de adjetivos. Esse aspecto fúnebre que o neologismo dá ao rio sintetiza o que Lapa afirma provocar o sufixo no texto literário: “nos sufixos que a descarga das paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam a nossa alma e que se resumem, afinal, no amor e na aversão que manifestamos de

ordinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente em alguns sufixos” (LAPA, 1991, p.76).

Segundo Alves (2004, p.33) o sufixo *-ico* deriva ainda “adjetivos neológicos formadores de referências”. No poema “Ver-o-Peso” isto fica evidenciado na formação neológica de base oriunda também do universo mítico greco-romano:

Cunhantãs brotam dos rios suas graças afrodíticas... (ENCT, p.282)

Deusa da beleza e do amor, Afrodite inspirava aos seres humanos os sentimentos afetivos e sensuais ligados ao prazer. Nota-se que a criação neológica do verso, “afrodíticas”, semanticamente ligada aos anseios e volúpias da carne, referencia tanto o substantivo “graças” quanto “Cunhantãs”, pois são esses seres femininos, ainda virgens, que provocam apetite sexual nos homens: “as cunhantãs que se transformam em raiz da priproica cujo aroma enfeitiça todo mundo” (PAES LOUREIRO, 2015, p.209).

Sufixo *-oso*

Aparecem apenas duas ocorrências neológicas ao longo de toda poesia de Paes Loureiro. O sufixo *-oso*, que geralmente se acopla a substantivos (BASÍLIO, 1987), encerra estilisticamente carga jocosa ou enfática, como postulado por Martins (1989). Além disso, muitas das vezes tal elemento afixal impõe à base uma construção neológica de cunho adjetival, como nos casos aqui analisados.

Em “Os sinais”, por exemplo, o neologismo, criado a partir da junção de “antevéspera” + *-oso*, incorpora ao substantivo “cadáveres” noção adjetiva que situa todo o verso como um desfile de corpos já definidos.

...entre antevesperosos cadáveres passando, (ALTC, p.303)

Devido ao fato de o neologismo imputar ao substantivo um tom intensificador do momento anterior à véspera, torna-se possível a leitura de que os “cadáveres”, homens, vivem em estado de sonambulismo e apatia diante da existência, daí o aspecto cadavérico de um ser desinteressado que apenas vagueia a ermo pela vida.

Já em “Lua Lua Lua”, o neologismo “espermoso” assume outras cargas significativas, ligadas a campos semânticos erótico-sexuais. Isto porque a base do neologismo, “esperma”, conota sentidos convergentes à fecundação. O sufixo, portanto,

impõe eloquência à cópula homem-mulher:

Há o rastejar coleante do desejo
a percorrer os membros alagados
no espermoso esfregar-se macho e fêmea
a lambuzar-se em linfa, leite e mel, (AGDF, p.61)

A expressividade do neologismo nos versos explora sensações de liquidez, próprias de algo aquoso, em conjunto com outras palavras de campo semântico idêntico: “lambuzar-se”, “alagados”, “linfa”, “leite” e “mel”. O líquido “coleante” cria uma sensação de algo “espermoso”, que acaba enfatizando o “esfregar-se” do ato sexual.

Sufixo *-ado*

Para estabelecer função adjetiva a um substantivo, o emprego modal do tempo do verbo ou de um substantivo em uma criação lexical, Paes Loureiro empregado o sufixo *-ado*. Cumpre ressaltar aqui o artifício poético tecido pelo autor ao se valer do emprego modal do tempo do verbo em sua criação lexical, posta no verso com a função de estabelecer o que Andrés Bello, ao explicar as formas verbais em língua castelhana, cunha de “emprego metafórico” (BELLO, 1979), ainda mais se, em consonância com Lapa (1991), admitir-se que a forma verbal de certos participios irregulares já está cristalizada em adjetivos que explicitam, sobretudo, noções de estado; enquanto que os regulares traduzem ação: “Os primeiros têm um caráter parado, estático; os segundos são vivos e dinâmicos” (LAPA, 1991, p.155). Em Paes Loureiro nota-se este recurso em três neologismos, “preamado”, “virginado” e “hecatombado”, todos inclusos dentro do aspecto nocional de estado, com funções adjetivas.

Também referente às criações neológicas oriundas de bases de cunho semântico aquático ou marítimo, no “Fragmento VIII”, de *Pentacantos*, o poeta cria um verbo que sintetiza a constituição das águas amazônicas:

Esperma sobre as ondas.
A eternidade calca os pés nas pedras.
O dia, sol nos ombros, se levanta.

Oh! Preamado mar de maravilhas. (PNTC, p.188)

Paes Loureiro se vale, neste poema do uso do substantivo “preamar”, nível máximo da água das marés, ou a maré alta ou maré cheia, de modo a converter o seu sentido, de substantivo em adjetivo, em que a manifestação da vastidão das águas dos

rios amazônicos impregna o mar, sempre cheio, manifestando uma forma alegórica de um infindável monumento de águas dentro da paisagem local. No poema, há ainda a possibilidade de interpretação a partir de um jogo léxico-semântico entre “amado” e “preamado”, oriundo do substantivo “preamar”.

No “Cântico XIV” isto se evidencia por meio da imagem figurativa do besouro:

O bíblico besouro virginado
Voando reto investe
 E vê-lo
A vítima
 anima
 anima a dança
 - navio em torno à chama. (PRTM, p.53)

Ganhando contornos bíblicos, o besouro, representante da ancestralidade e do passado sagrado dos tempos primordiais, ganha uma acumulação de aspectos semânticos de temporalidade, como no verso “O bíblico besouro virginado”. O caráter totêmico do besouro é jungido a um momento de pureza, ou de estado virginal. Mais uma vez o autor cria um verbo de modo a destacar a conexão existente entre o homem amazônico e o ambiente que o cerca, sua paisagem natural, que agora passa a “deslendar-se”.

De mesmo modo, e também promovendo reflexões do fim de algo originário, nota-se construção neológica com carga semântica parecida no poema “A Loba”, em que o substantivo hecatombe, em sua forma adjetiva derivada de “hecatombar”, valoriza o imaginário terrífico do universo primitivo, portanto paradisíaco, amazônico.

 Perdida a unidade,
hecatombado fruto
da árvore nascente de alegria,
 demolido
com as paredes da casa onde nasci. (ALOB, p.158)

Tendo o neologismo uma noção de algo sacrificial, de grande destruição ou mesmo de enorme desgraça, “hecatombe” adquire, no poema em questão, cargas significativas ligadas à mortandade ou a alguma mudança nociva na existência, ainda mais na sua forma verbal de partícipio, adjetivando “fruto/da árvore nascente de alegria”. Qual o fruto proibido da árvore da vida, encontrado no Gênesis bíblico; ou fruto da discórdia e do distanciamento do homem do sagrado, como entre as mitologias pagãs, o fruto da hecatombe, ou o fruto que “hecatomba”, salienta a sublimação da

desunião com a natureza conforme destacado no verso “Perdida a unidade”. Há também o jogo léxico-semântico com o verbo “tombar”, visto existir nas estrofes um sentido de algo “demolido”, caído, decaído e mesmo de algo perdido, sempre com a valorização expressa pelo valor de adjetivo.

Sufixo formador de advérbio *-mente*

Por sua vez, o sufixo *-mente*, recorrente nas criações lexicais da língua falada e na escrita literária, é formador, nas palavras de Margarida Basílio (1987, p.62), da “esmagadora maioria dos advérbios”. Sua alta produtividade para a criação de advérbios é posta em relevo em palavras-base de gênero feminino no intuito de designar-lhe “modo” (ALVES, 2004, p.35). Na poesia loureiriana, em “Tédio”, o sufixo *-mente* é acoplado ao superlativo “pacientíssimo” (de paciente) de modo a ampliar nesta palavra a referência modal da relação do homem com o tempo em meio ao ambiente da floresta amazônica:

Ah! Essa hora
Ruminando-me pacientissimamente. (ALTC, p.289)

Oriunda também de formação em *-mente* a partir de uma base superlativa, o neologismo “viscosissimamente”, presente em “Paisagem recordada: Abaetetuba de avião”, que significa o que tem muito visco, ou o que é pegajoso e grudento, segundo o dicionário Aulete (2006), é utilizada no poema de modo a recriar poeticamente a imagem pegajosa da lesma, que em uma descrição metapoética soletra-se ao longo dos versos.

Os espelhos verdes paralelos
e, entre eles,
 os anelos
o escaravelho, o outrora...
a lesma do sempre
 soletrando-se
viscosissimamente,.. (ALTC, p.265)

Essas formações adverbiais a partir de bases adjetivas reforçam que o escritor enseja à sua poética uma espécie de hipérbole expressa por tais neologismos, o que pressupõe uma escala de grandeza que reverbera a grandiloquência das imagens retratadas. Conforme Spitzer:

o poeta deve atribuir àquilo que descreve tanto o fisicamente impossível como o ilimitado: não bastasse lançar mão de toda a riqueza caleidoscópica da terra, deve ainda introduzir as possibilidades invisualizáveis do impossível – sabendo muito bem que, a despeito de seus esforços, o panegírico será sempre uma mera aproximação (2003, p.47).

Quanto ao uso de vocábulos expressivos referentes à realidade amazônica, encontra-se na poesia loureiriana uma variedade de criações neológico-lexicais que sintetizam a aliança e mescla de termos nativos daquela cultura à língua portuguesa. Exemplo disso pode ser encontrado em “Rua de madrugada”, no qual a paisagem noturna, o céu estrelado, é plasmado no chão, na “poça d’água”, que, em círculos provocados no espelho da água, assemelha-se à imagem da alimentação da Boiúna (Cobra grande) debaixo dos rios, provocando um movimento reverberador na água:

boiunamente digerindo estrelas... (ALTC, p.196)

Valendo-se da utilização do sufixo *-mente*, o autor dialoga não somente com o caráter mágico-simbólico advindo do ser fantástico, a Boiúna (palavra-base), como também recria o aspecto devorador deste ser e de sua relação com os rios e mesmo com a noite.

É interessante notar, como pontua Corrêa (2016, p.169-170)), que a Cobra Grande “é que dá a noite, que estava no fundo do rio, espaço ao qual ela tem acesso, ao que se pode somar o conhecimento de que os rios da Amazônia, em sua maioria, possuem uma tonalidade mais escura, tal como a noite”, correlato às narrativas orais que afirmam ser a Boiúna a responsável pela origem da noite, como visto no *Moronguetá*, de Nunes Pereira (1967). O próprio Paes Loureiro afirma que a aparição da Boiuna nas trevas não é apenas mera oposição substituidora das trevas, mas sim uma “luz formadora que dá à cobra a forma de Boiuna. A resplandecência que organiza sua forma” (PAES LOUREIRO, 2015, p.229).

O neologismo, de sentido adverbial, é, portanto, mostra da inovação que o poeta promove à língua e ao material poético, permitindo expressar engenhosamente uma concepção apocalíptica do mundo amazônico por meio da engenhosa junção deste tipo de sufixo à base. Aqui, o estilo se mostra, de fato, como um *desvio* das normas da língua, afastando-se de seu uso normal, corriqueiro ou cotidianizado, o que não chega, em nenhum momento, a ser uma incorreção, mas uma característica do estilo do autor,

conforme aponta Spitzer (1982), elencando que as mudanças ou alterações principiam na esfera do indivíduo, que a opera de modo inovador no intuito de diferenciar sua fala, sua expressão, do uso operado pelos demais, incidindo, desta forma, em um *desvio*, marca de expressividade do poeta.

No poema intitulado “Deslenda indígena ou a grande assembleia dos chefes indígenas realizada no lago Mahãa, no Rio Purus”, Paes Loureiro agrega sentidos diversos à base “multividente” graças ao acoplamento do sufixo *–mente*, que se revela enriquecedor ao sentido do texto literário, devido ao questionamento e crítica imputados ao capital explorador da natureza Amazônia:

Das fronteiras do além
vem a cobiça que só tem um fim
seu sêmen semeando
multividentemente
a recompor a máquina do mundo (DLSD, p.202)

Por si só, a base “multividente”, ou o que possui muitas formas de vidência, possui sentidos de atribuição às premonições do futuro, geralmente profetizando-o, o que caracteriza, a partir da junção do afixo *–mente* à base, modos variados de se ter percepções futuras: de forma “multividente”, adquirindo sentidos característicos provavelmente apocalípticos, vez que se enxerga um ambiente hostil de cobiça e de lutas em nome da modernização e do progresso econômico na Amazônia.

Não menos distinto é o processo semelhante percebido em “mentiramente”, criação neológica presente em “A história luminosa e triste do Cobra Norato”:

E desde então dessa hora,
tempo outrora, nosso tempo,
todo filho que nascia
de amor que ninguém sabia,
era filho de Honorato,
mentiramente verdade
que a ira e a paz recebia,
nesse estranho gesto humano
de consentir-se no engano (ENCT, p. ,56)

A ambiguidade expressa pelo neologismo constitui recurso expressivo semanticamente graças ao jogo de sentido paradoxal que enseja ao substantivo que o acompanha, “verdade”: “mentiramente verdade”. Em sua acepção, a palavra-base de cunho substantivo “mentira” possui significado de “afirmar ser verdadeiro o que é falso” (cf. HOUAISS, 2001) ou de “errar no que se diz” (cf. FERREIRA, 2009). Com o

acréscimo do sufixo *-mente* a base substantiva torna-se neologismo com funções adverbiais. Assim, a formação neológica questiona ironicamente as supostas paternidades recorrentemente atribuídas a Honorato: “todo filho que nascia / de amor que ninguém sabia”, e não menos provocador é o conteúdo manifesto no verso “de consentir-se no engano”.

Aqui, mais uma vez o diálogo com as lendas amazônicas vem à tona, afinal, atribui-se à Cobra-grande, ou ao Cobra Norato, também conhecido como Boiúna, a paternidade de crianças filhas de moças “encantadas” por esses seres mágicos, concedendo à gravidez desconhecida, e não menos indesejada, a responsabilidade por tal ato, como também ocorre no caso do Boto. Destaca-se que, nesta criação, o sufixo adverbial é atrelado a uma base substantiva, o que não é comum a este tipo de processo formador de palavras, daí a expressividade deste neologismo.

Em “Vigia”, o estado etéreo e quase sobrenatural com o qual as almas estão pairando nos espaços físicos é caracterizado no poema graças aos sentidos que “ildonicamente” investe ao verbo caminhar:

Almas, velas do olhar,
ildonicamente caminhando
na paisagem com chuva. (SRBT, p.135)

A criação vocabular provém de formação morfológica sufixal em *-mente* a partir do substantivo próprio de um poeta nascido na cidade de Vigia-PA (título do poema), José Ildone, que fora ainda político atuante na administração daquele município, professor, crítico literário e historiador das letras paraenses. Ao representar o caminhar das almas, ou dos seres já falecidos, pelas ruas antigas e históricas de Vigia (descoberta seis dias antes de Belém do Pará e, posteriormente, sendo elevada à condição de Paróquia Secular dos Jesuítas), Paes Loureiro se vale da criação de um advérbio que possa conter em seus significados a experiência poética de um *flâneur* ao passear pelas ruas, tal como fazia Ildone, que passa a observar na paisagem do ambiente uma mescla de sensações visuais propiciadas pela chuva.

Como Paes Loureiro se vale do mundo amazônico para compor seus poemas e muitas de suas criações lexicais, não seria surpresa encontrar em sua poética a crítica às questões sociais e econômicas da região. Em “Quinto”, poema oriundo do livro *Cantigas de Amar e de Amor*, o autor imputa à figura social do canoeiro amazônida a condição de trabalhar, ou de “velar” pelos rios, de modo não desenvolvimentista:

saber que há coisas
belas
como há coisas feias...
o canoieiro vela
subdesenvolvidamente (CTGA, p.337-338)

Aqui, a criação “subdesenvolvidamente” não só atua como auxiliar modificador das características do verbo, como também impõe ao próprio sujeito da ação, o canoieiro, condições de atraso econômico e social, tornando-o também um ser “subdesenvolvido”. Nota-se aqui, mais uma vez, como o neologismo pode atribuir em texto poético carga semântica alternadora dos sentidos dos elementos constituintes da frase; mesmo quando destinado a modificar apenas um elemento, como no caso do verbo “velar”. Ademais, destaca-se ainda o jogo aliterativo da fricativa “v” nos últimos versos, “vela/subdesenvolvidamente”, entoando ao poema relação sonora e semântica em paralelo ao ruído do vento.

Sufixo formador de verbo (-ar)

Ao longo da produção poética de Paes Loureiro, o leitor depara-se com a ocorrência de dez criações neológicas formadas a partir da junção à base de partícula afixal formadora de verbo. De modo mais preciso, o autor se vale do sufixo *-ar* para constituir estas novas palavras a partir da junção delas a bases substantivas.

Conforme aponta Martins (1989, p.118), no português predominam as formações neológicas verbais em *-ar*, *-ear* e *-zar* (ou *-izar*). Apesar de serem poucos os sufixos formadores de verbo (MONTEIRO, 2005), há uma grande produtividade em língua portuguesa. Segundo Alves (2004), o sufixo *-ar*, junto a *-izar*, constitui um dos mais produtivos quando o assunto é criação de verbos. A autora destaca que o aspecto fértil de tal afixo, quando acrescido a alguma base nominal relativa à política ou a políticos, gera sentidos humorísticos de crítica e de ironia satírica. Como nos casos levantados por Valente (2012, p.14): *brizolar*, *tancredar*, *malufar*, *lular* e *eneiar*.

Sublinha-se que metade das criações de verbos na obra de Paes Loureiro tem como base palavras pertencentes ao universo linguístico do amazônida, tais como lexias oriundas da fala cabocla, e relacionadas à fauna e aos elementos aquáticos, o que atribui certo teor regional a estes neologismos, e não menos originalidade, marca, inclusive, da popularidade deste tipo de formação neológica entre os nativos da Amazônia.

Pode-se dizer que esta recorrência de neologismos cuja base possui referência íntima do contexto amazônico é protagonista no estilo loureiriano. Por esse motivo é

que o estudo da linguagem dá importância para “a criação linguística do escritor, não só como microcosmo, com seu sistema de relações entre os elementos linguísticos e com as leis de suas ligações, mas também como um dos elos na cadeia geral dos estilos artísticos sucessivos. (VINOGRADOV, 2013, p.127).

Dentre as criações neológicas formadas a partir da junção de bases pertencentes a campos semânticos ligados a temáticas sociais, geográficas ou mesmo culturais da Amazônia, no “Cântico III”, de *Porantim*, o autor cria o verbo “amazonar-se” para descrever a trajetória do peixe em busca da foz do rio Amazonas, destacando a sua luta pelas águas do mar, ou, como diz o poeta, “maroceano”, ou “mar do mar”:

Agora o peixe lento vai sozinho
e busca a foz,
o nada,
e descortina o mar
maroceano
mar do mar
e amazona-se nele
espuma
esperma... (PRTM, p.33-34)

O verbo “amazonar-se”, criação do autor, destaca a confluência das águas amazônicas no oceano Atlântico, ou o “mar”, destacando ainda que não só a matéria aquática, como também os seres aquáticos da região, “amazonam” o oceano, que passa, a seu turno, a ser “amazonado” pelas águas do grande rio Amazonas. Nota-se ainda como este aglomerado de águas mescladas acaba por diluir-se em “espuma/esperma”, de onde brota a vida, líquido da natureza selvagem e dos seres, foz do mundo.

No “Primeiro poema da enchente amazônica ou deslenda fluvial II”, Paes Loureiro expressa a coloração das águas do Tapajós por meio da criação do neologismo “verdescurar”:

O Tapajós verdescura-se no
Amazonas barroamarelado,
repointado de praias
alvos sexos
que o Riomar espuma esperma e doma, (DSLDD, p.134)

A peculiaridade fica por conta da visão pictórica do fenômeno conhecido como “Encontro das Águas”, que ocorre no rio Tapajós, nas proximidades do município de Santarém, onde as águas do rio Amazonas, cor de barro, se mesclam às águas do Tapajós, verdes de tom escuro. Assim, o neologismo proviria de “verdescurar”, forma aglutinada da junção dos adjetivos “verde” e “escuro”, mas com terminação em *-ar*:

“verdescurar”.

Em “Pacoval” ocorre, como já visto anteriormente, a personificação dos rios e águas amazônicas como também as próprias ondas, que remetem simbolicamente à leveza singela do voo dos anjos. No caso em destaque, as ondas “arcanjam-se”:

Arcanjam-se as ondas
Como se o rio com asas quase voasse... (SRBT, p.130)

É possível notar que o autor se vale da paisagem amazônica em sua materialidade, de modo a desvelar o que há nela de etéreo, de elemento sonhador, ligado à noção de imaginário, em que a natureza física amplia-se rumo à esfera do idealizado, do mundo ideal. Para Paes Loureiro, esse sentido estético da natureza permeia a vida do caboclo:

O caboclo parece não crer que a natureza em torno, organizada esteticamente em paisagem, seja apenas matéria orgânica. Parece estar certo de que há alguma coisa inerente nela dando-lhe um novo e original sentido, retirando-a da monotonia, conferindo-lhe um sentimento, uma nova beleza e uma intensa vida. Encantado com a natureza, o caboclo, o homem amazônico, vai tornando-a encantada e admirável. Como as obras de arte, a paisagem recebe uma forma de potência, uma energia que cativa e apraz o espectador (PAES LOUREIRO, 2015, p.152).

As ondas que dançam harmonicamente, conforme imagem criada pelo poeta, dão destaque à liberdade do voo em estrita relação com a noção de pureza que os símbolos do ar e das asas revelam. Segundo Bachelard (2001), a poética das asas revela que “o movimento de voo dá imediatamente, numa abstração fulminante, uma imagem dinâmica, perfeita, acabada, total. A razão dessa rapidez e dessa perfeição é que a imagem é dinamicamente bela” (p.65).

Continuando com os neologismos que dialogam com os elementos aquáticos da região, no “Cântico XII” o poeta se vale da imagem sinuosa, comprida e extensiva da centopeia para designar a ação do rio e das águas em sua geografia constitutiva, que serpenteiam no mapa:

Centopéia-se o rio
onda mais onda.
Símbolos recobrem-se de escamas.
Suga-se em musgo o barranco. (PRTM, p.48)

O rio, que passa a ganhar forma sinuosa e comprida, tornando-se cada vez mais

extenso em suas distâncias e esguio em seu percurso, ganha contornos similares à centopeia, ou lacraia, tendo em vista que este animal caracteriza-se por percorrer regiões inóspitas da terra, como no caso da floresta amazônica, tendo contato com a força da natureza, “em musgo o barranco”. Descrevendo o curso dos rios como se este fosse uma centopeia, o poeta cria uma imagem plástica do movimento das suas águas qual fossem pernas, ou, como nos versos, ‘como uma “onda mais onda”’.

No “Fragmento V”, do livro *Pentacantos*, Paes Loureiro se vale da criação de um verbo para discutir noções erótico-sexuais ante à tessitura da poesia. Aqui, o verso se espelha pelo papel da página no momento da criação do poema. Para enfatizar um aspecto feminino da poesia, o autor transforma o substantivo orgasmo em verbo:

Cópulas de consoantes e vogais,
O verso orgasma a página. (PNTC, p.238)

Na transa poética entre as vogais e as consoantes, que criam as palavras e as frases, o ápice da relação erótica será o orgasmo do verso. Contudo, o autor enfatiza que este clímax gera a escrita de poesia no leito branco da página: “O verso orgasma a página”.

De igual modo, em outras construções similares, relativas às críticas aos problemas socioambientais da região, sublinha-se a presença de neologismos que revelam as mazelas vivenciadas por posseiros, caboclos e ribeirinhos. Em “Paisagem deslendada”, por exemplo, o autor utiliza a base adjetiva “apocalíptico” de modo a imprimir aos conflitos agrários uma tônica cataclísmica, qual uma grande batalha, que se alastra pela terra, tornando-se responsável por um verdadeiro “fim do mundo”:

A ação do Estado, que retalha os lotes,
retardando a legalização, irritou os empresários
que apocalipticaram roçados semeando a ira,
apoucando vidas. (DSLID, p.207)

Os empresários são os responsáveis por “apocalipticar” as roças e terrenos em meio aos conflitos contra os pequenos agricultores, destruindo não apenas as famílias como também a própria natureza. No caso deste neologismo, o autor toma partido da acepção de campo semântico ligado ao terror, que já é próprio da palavra em seu uso comum, ao invés do sentido etimológico, de origem grega, de “descoberta” ou “revelação”. Além disso, os “empresários” semeiam a ira e ceifam a vida, ou acabam “apoucando vidas”, tornando-as poucas, pequenas, e as destituindo de direitos iguais.

O neologismo “infernar”, presente no “Fragmento X” dos *Pentacantos*, se aproxima semanticamente dos neologismos impregnados de noções catastróficas ligadas às mudanças da paisagem amazônica, indicando ainda o aspecto corrosivo, e não menos destrutivo, de uma mítica terra já muito devastadas e explorada pelo capital.

Empenho-me em salvá-lo da memória.
Inferno-me no mar
- a vala, a escória –
e glória o amor que salvo assim tão alvo
d’heranças de abusões, penas de abutre
ledo engenho de amor despertencido. (PNTC, p.220).

O que pode parecer uma característica pessimista do autor, por meio dessas criações neológicas, na verdade nada mais é do que uma desencantada reflexão de todo o contexto amazônico, em que o mundo mágico e mítico for derrocado por um mundo real, de forte aparato científico, lógico e mercantilista.

Essa ideia é corroborada graças a mais um neologismo formado pela junção do sufixo *-ar* a uma base substantiva, e que reforça esse ponto de vista. “lendar-se”, como pode ser visto no “Cântico III”:

A linha da maré enforca a vida.
O homem pesca a lida
e seus milagres.
Aqui fundou-se o tempo.
Aqui lendou-se a idade (PRTM, p.33)

Neste poema o autor enfatiza a ainda não-violada relação homem-natureza pelos poderes do capital. O que ainda é interdito é, ao mesmo tempo lendário, pertencente a um tempo mítico. A noção mágica entre homem e natureza requer do homem uma guinada ao seu interior, às suas origens, consciente de seu lugar no cosmo, como destaca o poeta:

A floresta nasce de uma semente que brota no útero da terra. Uma floresta é também uma plantação de símbolos. Há, na região amazônica, um emaranhado de símbolos, a começar pela simbologia própria da floresta de todos os homens, resultado do sonho de sair de si à procura do ‘outro que somos nós ainda, numa expressão dialética do próprio ser’ (PAES LOUREIRO, 2015, p.207).

“Lendar” a idade é transformar em lenda o tempo, tornando-o momento memorável e, portanto, eterno e imaculado, como a relação homem-natureza, em que a mata deve estar sempre protegida, *locus* sagrado a estar sempre virgem.

Já no poema “Certidão”, o poeta se vale de um verbo tipicamente empregado pelos amazônidas, “bubuiar” - o que flutua ou boia, conforme HOUAISS (2009) -, de modo a salientá-lo pelo recurso de movimento posto pela forma oriunda de locução “de bubuia” (ASSIS, 2002, p.61): “debubuiar”

A Baía do Marajó passei na enchente
e Barcarena deixei debubuiando (ALTC, p.218)

A cidade de Barcarena, que já possui em sua etimologia um aspecto fluvial (barca de nome Arena, conforme crença popular), é nos versos de “Certidão” posta em condição de local do qual o eu-lírico se ausenta de modo fluido, “debubuiando”. Dessa forma, o eu-lírico se evade deste município boiando através das águas. Claro também é o recurso expressivo pontuado pela sonoridade, o aspecto fônico que o vocábulo “bubuiar” por si só já possui: variante popular e oral de “borbulhar”, produzir bolhas. A imagem poética do neologismo loureiriano ganha força semântica se traduzida à essência da realidade da locomoção, via embarcações, pelos rios e margens dos afluentes do Amazonas, onde, de fato, tais meios de transporte (flutuantes) lançam ao rio bolhas de água, provocando a movimentação da embarcação e a sensação de não mais apenas mover-se boiando, ou “bubuiando”, mas “debubuiando”. Nas palavras do autor, tal fenômeno recebe ainda o nome de “dibubuismo”, provido de “vir-de-bubuia”, que ocorre quando

o caboclo, na descida do rio, ao invés de permanecer remando, amarra sua canoa em um marapatá ou periantã, pequenas ilhas de terra caída das margens dos rios que seguem flutuantes boiando na correnteza. Amarrando a canoa em alguma raiz, árvore que se manteve ou capim resistente, o canoeiro pode parar de remar levado pela ilhota flutuante, ou mesmo tronco de árvore arrastada pela correnteza, enquanto fica livre para “pensar na vida”. Elaborar as narrativas, míticas ou não, de seu imaginário. (PAES LOUREIRO, 2014, p.37)

Ainda discutindo as questões sociais e históricas do contexto da região norte do Brasil, Paes Loureiro, em “Deslenda Rural IV”, cria o verbo “guevarar” para se referir à disputa não somente física, como também ideológica, transcorrida na região do Araguaia durante o período ditatorial brasileiro:

Os hectares em torno
cabiam em suas mãos,
palmas de solidão. conhecimento e risco,

A guerrilha na região, obviamente, se abastecia do ideário libertário e progressista da figura político-militar de Ernesto Che Guevara, que pregava a luta armada como um dos motes do processo revolucionário nos países do terceiro mundo. O poeta cria então um verbo que alude a isso e ainda promove no poema, pelo uso da aliteração em “g” e de suas partes em “gue” (guerrilha, guevarava), uma sonoridade que estanca o fluxo de leitura do verso, anteriormente célere, estagnando o ritmo do poema.

Auditivamente falando, tal consoante tem o valor de incidir no ouvinte sensações de rachaduras e de ruídos demorados (cf. MONTEIRO, 2005, p.183), como algo que se quebra, que rompe, que aturde. O verso todo, “A guerrilha guevarava a redondeza”, expressa tanto pela sonoridade quanto pelo seu ritmo o que Peyroutet (2002, p.51) afirma serem “ruídos e movimentos bruscos, sentimentos como raiva, ironia sarcástica”⁴. Isso provoca durante a leitura do verso a sensação de um efeito provocativo pela sua carga semântica.

4.2 Composições

A criação de palavras pelo processo de composição apresenta uma divisão (ALMEIDA; CORREIA, 2012, p.52): “composição por justaposição” e “composição por aglutinação”. Esta diferencia-se daquela pela subordinação tônica e perda de elemento mórfico de uma das palavras constituintes. Na justaposição, permanece a integridade fônica dos constituintes, sem perdas ou cortes de suas partes mórficas, na qual dois vocábulos fonológicos passam a constituir um só vocábulo formal (CÂMARA JR, 1979, p.70).

Desta feita, morfologicamente, a composição pode formar uma nova unidade por meio de elementos coordenados ou por meio de uma subordinação entre estes elementos. Câmara Jr (1972), à guisa de ilustração, cita como exemplo de composição formada por subordinação a palavra “guarda-chuva”, e exemplifica a composição formada por coordenação pelo vocábulo “luso-brasileiro”.

De qualquer modo, o que se constata ainda nas formações por composição é o tom singular e dinâmico que as novas unidades possuem, tendo em vista que, por decorrer tal processo de formação da união de duas bases plenamente carregadas de sentido, o

⁴ No original: “Des bruits et de mouvements saccadés, de sentiments comme la colère, l’ironie sarcastique”.

caráter exclusivo da nova unidade torna este um dos fenômenos morfológicos formador das mais inusitadas agregações vocabulares. Em outras palavras, “a unidade léxica composta, que funciona morfológica e semanticamente como um único elemento, não costuma manifestar formas recorrentes, o que a distingue da unidade constituída por derivação” (ALVES, 2004, p.41).

Estilisticamente, um neologismo formado por composição pode dar ao texto maior agilidade e expressividade (CARDOSO, 2013), elevando tanto o significado real e denotativo das suas partes constituintes como os sentidos múltiplos figurativizados poeticamente, promovendo ao novo vocábulo uma elevada carga semântica ao destituir-se de seu aspecto prosaico, passando a adquirir valores metafóricos.

Isso resulta do aspecto particularizante que as bases possuem – diferentemente dos afixos, que possuem caráter generalizante. Parte dos compostos ganha carga metafórica por conta do âmbito semântico que os envolve (SANDMANN, 1992). Afinal, podendo ser um composto exocêntrico (em que todo o vocábulo é metafórico) ou endocêntrico (em que somente uma parte é figurativizada, restando à outra a referência), o que se tem, de fato, é um composto formado por elementos que podem favorecer o caráter flutuante de significado (TYNIA NOV, 1982), ensejando motivação à nova unidade lexical no contexto do poema.

Destaca-se, nos processos de composição presentes na obra de Paes Loureiro, a relação sintática existente entre as bases, o que determinará a função delas no composto e o seu respectivo efeito de sentido no enunciado do poema. O composto pode possuir relações diferenciadas de determinação, como, por exemplo, de determinado-determinante ou de determinante-determinado. Em ambas, o que fica explícito é o aspecto subordinativo existente entre as bases, já que a relação de uma determinará a outra.

Os compostos criados por Paes Loureiro são exemplos de criações de composição do tipo determinado-determinante ou que apresentam relação subordinativa entre os seus elementos, sendo, portanto, chamadas de composições analíticas (cf. MONTEIRO, 2005). Em “maroceano” e “igarapé-oceano”, por exemplo, a base “oceano” enseja aspectos adjetivos predicativas às bases determinadas, “mar” e “igarapé”, respectivamente. Ou seja, o primeiro substantivo funciona como núcleo da construção e o segundo, como modificador ou especificador (BASÍLIO, 1987).

4.2.1 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + substantivo

Na seleção das composições por justaposição presentes na obra de Paes Loureiro, constata-se a preferência do autor por aquelas que trazem à sua poesia uma relação semântica e simbólica ao contexto amazônico, percebendo-se que possuem carga expressiva revitalizadora.

Os exemplos de criação neológica por justaposição pertencem, semântica e lexicalmente, ao campo de palavras com significados referentes aos conceitos de rios, igarapés, braços fluviais e furos da bacia hidrográfica do Amazonas.

Na maioria dos casos analisados do tipo substantivo + substantivo, verifica-se a ordem determinado/determinante, em que a base substantiva, alinhada à direita, expressa função predicativa.

Em “Paisagem recordada: Abaetetuba, de avião”, o autor se vale de uma composição de dois substantivos justapostos de modo a unir duas realidades hídricas distintas em extensão, tamanho e salinidade, o igarapé (de água doce) e o oceano (de água salgada):

Ali a vida – igarapé-oceano –. (ALTC, p.265).

A junção dessas duas palavras, pertencentes ao campo semântico da água, mas de significados distintos, promove no verso uma amplificação expressiva do substantivo “vida”, curta e vasta em sua extensão temporal e afetiva. O neologismo, nesse caso, sugere, ao mesmo tempo, alta qualidade (qual um adjetivo) à palavra “vida”. Ao mesmo tempo, o neologismo transfigura a existência dos seres da região, não mais viventes apenas à beira do igarapé, mas também do oceano Atlântico, onde as águas do Amazonas são lançadas, mesclando-se aos dois os tipos de água (uma, doce; outra, salinizada) e acentuando o caráter imensurável da vida daqueles caboclos.

No “Cântico III”, pertencente ao primeiro livro dos *Cantares Amazônicos*, *Porantim*, verifica-se fenômeno de criação lexical semelhante do neologismo “maroceano”:

Agora o peixe lento vai sozinho
e busca a foz
o nada,
maroceano
mar do mar. (PRTM, p.34)

Neste caso, há uma amplificação de carga semântica da vastidão do mar, pois agora ele se pactua com o oceano, expandindo-se incessantemente rumo a uma nova união ao mar, tornando-se “mar do mar”. Isto é promovido graças a “uma fusão semântica” (SOUZA-E-SILVA; KOCH, 2011, p.54) que o neologismo constituído por duas bases permite expressar, demonstrando “a sua própria extensão e caudaliosidade” que “já sugere essa importância fisiográfica e social. O elemento hídrico assume aí um caráter portentoso, diferente do padrão hidrográfico comum no país” (MOREIRA, 1966, p.63).

Essa conotação metafórica da vastidão do rio espelha a visão que o autor tem da associação entre as águas e a poesia, vez que o rio e suas águas serão constantemente comparados à linguagem poética, caudalosa e infinitamente bela. Tal visão corresponde ao que diz Benedito Nunes sobre o estilo e os principais temas que Paes Loureiro trabalha no livro *Porantim*:

Conscientes de seus fins, perseguindo uma visão amazônica do mundo, a nova poética tira partido da mesma ambiguidade do mito em *Porantim*, transportando-o, com a chancela do fluxo mágico do rio, à corrente do tempo, ‘gapuiagem do eterno’, que se desdobra em duas marés: a temporal, espriada no aquoso chão regional, inferno verde que comovera Euclides da Cunha depois de Gonçalves Dias; e a intemporal no céu da lenda, que é um sempre recomeçado paraíso (NUNES, 2009, p.15).

No poema “No tempo-aquele os botos” o autor, em tom metafórico, enseja aspectos mágicos ao rio, personificando as águas do Amazonas com características divinatórias e xamânicas:

Havia as nuvens indiferentes, o incêndio dos guarás e o doce afeto do orvalho pela grama. O rio-xamã caminhava como oráculo. (AGDF, p.75-76)

Divinizando-se, o rio passa a ser muito mais que personagem da paisagem amazônica, mas um templo, um lugar sagrado que auxilia os vivos em contato com os mortos, ou com os seres encantados, como os botos e demais entidades míticas. O “rio-xamã” conduz a vida das pessoas, os ribeirinhos, qual um guia espiritual da comunidade.

Em “Cântico XXIX” o neologismo “poluição-piracema” transcende o universo linguístico dos significados fundamentais, denotativos ou ainda dicionarizados, das palavras-base, e alcança uma intensificação de significação claramente metafórica:

Na linha da navalha há o armistício.
Piabas esconjuram a vazante.
Poluição-piracema sobre o rio. (PRTM, p.78)

A construção neológica impulsiona, na leitura do poema, a imagem exuberante da volumosa porção de peixes nos rios amazônicos. Em movimentação reprodutora, ou piracema, os peixões derramam-se pelas águas dos rios. Note-se que a base de caráter semântico fecundante e intensificador, “piracema”, passa a determinar a base de aspecto negativo, “poluição”. Ora, neste caso a metaforização implicada pelo neologismo é clara: a quantia de peixes no rio torna-se um espetáculo tão grandioso quanto o provocado pela imagem da poluição que flutua nos leitos desses cursos aquáticos.

De mesmo campo semântico é o neologismo “águas-medo”, no poema “Cântico XXIX”. Contudo, ainda que uma das bases tenha relação de significado com “liquidez”, como é o caso da palavra “água”, a carga significativa da criação é figurativizada graças à presença do vocábulo “medo”, que carrega sentidos de temor. Nesse caso, a criação neológica pode expressar tanto o aspecto de perigo natural que ronda as águas dos rios amazônicos (enchentes, correntezas impetuosas, movimento de cheia dos rios, etc.) quanto de perigo humano subjacente àquelas águas (piratas dos rios, extrema movimentação de embarcações),

Caaporas decidem que caminho
Entre os que as águas-medo lhe negaram. (PRTM, p77)

Já no “Hino dionisíaco ao boto” o poeta agrega à palavra representativa da figura lendária do boto (*nome*), o vocábulo simbolizador do órgão reprodutor masculino, o falo (no poema em sua forma primitiva, *falus*), promovendo traço metafórico de alta carga erótica, sexual e reprodutiva, semantizado graças às duas bases de campo semântico combinadas:

Eu te saúdo nome-falus
como encantado que és
e te celebro
nesse cantar que te mantém cativo
do mesmo encantamento que me cativas. (PRTM, p.29)

Qual uma nova figura lendária, ou uma “relenda”, e assemelhando-se a um Baco/Dioniso, o novo ser amazônico torna-se mito e motivo de celebração sacro-profana por conta de sua imagem agregadora de aspecto sexual. Simbolicamente, o falo

representa “poder gerador, fonte e canal do sêmen, enquanto princípio ativo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.418). É sabido que nas lendas amazônicas o boto rapta as moças, geralmente ainda virgens, e as “encanta”, copulando com elas e engravidando-as. A simbologia fálica, no caso especificado do neologismo “nome-falus” faz ecoar tradições arcaicas e simbologias primitivas de crença no ser e na sua designação, nesse caso o seu nome.

Em *As Encantarias*, a figura mítica do boto ganha ares divinizantes e sagrados, ao ser correlacionada ao seu elemento linguístico representativo: a palavra. *Palavra* que simboliza o mágico e incondicional senso sagrado (*templo*) do personagem folclórico:

Divindade recolhida na palavra.
Palavra-templo que te abriga e de onde,
errante sacerdote de Dionísio,
vagas na margem dos rios e do desejo
polinizado nos lábios que te chamam. (ENCT, p.32)

Sendo “Palavra-templo”, o boto acaba sendo também um *locus sacer*, ou um espaço consagrado ao culto dionisíaco que envolve o personagem folclórico. Ser divino que se torna, tanto quanto “nome-falus”, palavra constituída de poder mágico-religioso. Eis que Paes Loureiro afirma que “Cada palavra é alma comprimida do universo” (PAES LOUREIRO, 2000, p.241), e não mede esforços para transformar a “Palavra-templo” em “palavra-ser”, que desnuda-se em “palavra erotizada”, mostrando-se uma “palavra corpo-e-alma”, em sua essência fantasiosa e sagrada, pura.

Eu te saúdo
crista de sol raiando no horizonte
dessa noite carnal das que te amam,
palavra-ser, palavra que é, palavra corpo-e-alma
palavra erotizada que te funda
já que em teu nome és isso que és. (ENCT, p.31)

Com o mesmo sentido mágico-religioso, o composto “verso-rio”, presente no poema “Cântico XLII”, torna-se imagem metafórica de um fazer poético por conta da relação de determinante que o segundo elemento impõe ao elemento determinado, “verso”. Sendo um verso aquoso, ou fluídico, o “verso-rio” angaria tons de escritura de íntima relação com a natureza amazônica, e mesmo com a água, que, segundo Bachelard, “é a senhora da linguagem fluida, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. (BACHELARD, 2013, p.193).

Sendo matéria movente e fonte de uma experiência poética imaginativa, como pontua o filósofo francês, o neologismo congrega metáfora de uma metapoesia (ou do poema que dialoga consigo mesmo), qual o balançar das águas do rio, promove à escrituração do poético.

O mito agora é medo e mais morte,
motor imóvel sobre a correnteza
do eterno verso-rio em preamar (PRTM, p.92)

Tal interpretação é confirmada pelo próprio poeta, que afirma que o poema “faz emergir uma linguagem epifânica, do fundo das encantarias do rio da linguagem, tornando sua poeticidade dominante, realçando ‘a denominação poética’, fazendo o poema ou mito-poema inserir-se com significação própria no contexto circundante” (PAES LOUREIRO, 2002, p.116).

Ainda quanto ao caráter poético das águas amazônicas, ou aquático da poética amazônica, Marilina Serra Pinto afirma que “Na paisagem amazônica, os rios são soberanos, e o predomínio das águas sobre a terra demonstra o quanto o rio dita o ritmo de vida dos homens, que vivem sob seu regime. O rio é caminho, lugar de circulação, trocas, paisagens e miragens” (PINTO, 2012, p.157). Devido a este aspecto fluídico da vida, o poeta se torna artesão das águas e se vale desse tom devaneante da natureza para criar seu artesanato poético.

Outra reflexão metalinguística que o poeta faz de seu instrumento artístico via criação lexical ocorre na obra *Romanceiro do Quem São Eles*, no qual o neologismo “barco-poema” expressa valores e características pertencentes ao habitual transporte fluviomarinho amazônico, o barco, no propósito de capturar uma essência amazônica (ou poética amazônica) da criação estética do autor, o tom devaneante que cinge uma *poiesis* transportadora de sentimentos e sensações íntimas do eu-lírico:

Na etapa desta viagem
o barco-poema aporta,
carregado de saudades,
no porto do coração. (RQSL, p.67)

Pode-se dizer que a composição “barco-poema” reflete a realidade da Amazônia no que ela possui de mais íntimo em sua paisagem natural: os barcos e sua relação com os rios. Em conversão simbólica, o barco, que é também poema, representa o meio de locomoção do amazônida que vive à beira dos rios. Além disso, constitui ainda

elemento estético de valiosa estima aos ribeirinhos, visto ser um objeto criado artesanalmente (como um poema), ao qual são agregadas as dimensões de convivência cotidiana da região: locomoção ao trabalho, estudo, procissão religiosa, festas culturais, transporte funerário, etc. No barco há o encontro do ser com a natureza, que o devora, em assimilação correspondente ao texto literário, que convida o leitor a uma viagem. Para Paes Loureiro, o barco constitui a identificação com a paisagem natural e a ideal, com a física e a cultural. Além de provocar uma espécie de aderência física, moral e estética à terra, emoldura um sentimento pessoal e coletivo de felicidade. Não se confunde com a simples contemplação passageira que encanta o viajante. É componente de uma essencialidade ontológica necessária, profunda, vital e quase instintiva. Concorre mesmo para a afirmação de sentido existencial, permitindo o paradoxo de ultrapassamento de uma relação circunstancial para se tornar uma experiência cósmica (PAES LOUREIRO, 2015, p.190).

Ora, conforme aponta Bachelard, “Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*” (BACHELARD, 2013, p.136), e, reiterando tal pensamento, Paes Loureiro aponta que a “linguagem torna-se portanto, o grande rio oceano em que o poeta navega. (LOUREIRO, 2000c, p.14). Desta forma, se a linguagem é a metáfora do rio e do oceano, as águas seriam as palavras que o poema comporta, promovendo movimento embalador durante a leitura do texto poético. Interpreta-se que o poeta é, de fato, um *Artesão das águas*, como sintetiza o título de livro do próprio Paes Loureiro.

À semelhança de uma metapoesia, que entrevê uma reflexão da própria criação poética, a obra de Paes Loureiro frequentemente retoma elementos aquáticos, ou ligados à vastidão das águas dos rios amazônicos, para representar a realidade de sua poesia, tanto no sentido literário quanto extraliterário. Acerca disto, o autor assim se pronuncia:

Recorrendo à tópica da linguagem-rio, penso que, tanto no mito quanto no poema, se opera o mesmo fenômeno maravilhoso-maravilhante do poético, como sendo uma espécie encantaria submersa na linguagem, capaz de emergir como brusco jorrar iluminante, impregnado de um novo, o tão antigo e usual sentido das palavras (PAES LOUREIRO, 2000c, p. 323).

Matéria fluídica, como as águas do rio, a prática poética do autor mimetiza-se ao ambiente vasto e infinito próprio de uma região em que as águas abundam – as águas do rio Amazonas chegam a medir quase 7.000 mil quilômetros de extensão -, e mesclam-se ao *ethos* do ribeirinho, do caboclo e do canoeiro, condutor da vida das águas do sonho e

do poético, e não menos do poeta, artesão que se vale de uma sensibilidade estética ao recriar seu universo real. Viajante imóvel, o caboclo ribeirinho “Navega em busca das origens pelo devaneio” (PAES LOUREIRO, 2000b, p.364). Conforme afirma o autor, estas recorrências relacionais entre o artesanato poético e lexias de origens náuticas tem origem arcaica:

Desde a Antiguidade Clássica nos deparamos com inúmeras metáforas náuticas referentes à criação literária, no conjunto da tópica sobre esse tema. Seja a realização da obra como uma viagem, quando são içadas as velas no começo e são recolhidas no final; seja na conclusão do texto, quando tudo parece ter chegado ao porto de um destino (PAES LOUREIRO, 2000c, p.323).

Essa característica, peça-chave na poética do autor, revela em verdade o seu estilo individual de produzir a poesia. A recorrência desses temas, bem como do artifício linguístico que põe em funcionamento a organicidade do poema, os neologismos que dialogam semanticamente com os rios amazônicos e a gênese da obra literária, expressam uma unidade incessantemente buscada pelo autor: um estilo único.

Sobre isso, Vinogradov afirma:

Todas as obras do poeta, apesar da unidade interna de sua composição e, por conseguinte, de sua autonomia relativa, são manifestações de uma mesma consciência criadora ao longo de um desenvolvimento orgânico. Eis por que, considerando as outras obras desse artista, o crítico reencontra todo o conteúdo potencial que os elementos particulares (por exemplo, os símbolos) de um texto literário escondem na consciência linguística e, com isso, esclarecerá melhor o sentido delas. (VINOGRADOV, 2013, p.124).

Paes Loureiro provoca, em sua poesia e em seus ensaios críticos, um amálgama que aglomera a poética amazônica por ele expressa e que acaba por transfigurar também o sujeito pertencente àquele espaço. A partir dessa constatação, não se poderá ler a produção poética do autor sem remeter aos respectivos escritos críticos e reflexivos. Um impregna o outro e disto constitui-se a totalidade da complexidade estetizante do autor.

O poeta é canoeiro dos rios do devaneio, ao mesmo tempo em que se situa também como pescador dos signos culturais da Amazônia. Intermediador dessas duas realidades, o poeta transfigura o mito e as encantarias em matéria linguística, onde aqueles rios “assumem a dimensão estética do poético, com o caráter auto-reflexivo do signo-objeto, semelhante à individualidade de um poema” (LOUREIRO, 2000e, p.268). Dessa forma, Paes Loureiro atribui à poesia um caráter mitopoético, divino, qual um

produto que possui aura mágica de propriedade dos mitos:

A poética do mito deflui de uma dimensão do seu dizer alguma coisa sobre algo, sem que, necessariamente, faça algo acontecer. Como tal, constituindo-se esse algo em uma finalidade sem a configuração de um fim (na medida em que respiramos uma atmosfera kantiana), o mito, quando oralizado ou transformado em literatura, também não se dirige à provocação de um acontecer, mas a esse mistério gozoso, a que chamamos poesia, ou ao desfrute desse vago estado de prazer, que denominamos estética. (PAES LOUREIRO, 2000c, p.319)

Ainda no *Romanceiro do Quem São Eles* há presença de elemento base que constitui, quando ligado a outra base, noções intertextuais, como no caso de “alegoria, presente no neologismo “poema-alegoria”:

Que fizesse o “Quem São Eles”
desfilar pela poesia,
sambando no chão de versos
de um poema-alegoria. (RQSL, p.07)

No caso presente, a criação redundante em imputar sentidos de ornamentação e de ilustração ao poema, tanto no sentido carnavalesco da palavra quanto no sentido retórico de uma sequência ordenada de ideais, em sentido estritamente metafórico, tornando o poema um centro representativo de pensamentos figurativizados.

Ainda no *Romanceiro do Quem São Eles*, agora falando do universo artístico da dança, o autor sintetiza o trabalho do dramaturgo e diretor teatral Cláudio Barradas numa criação neológica:

A direção foi de Cláudio
Barradas. Teatro-dança
de grande plasticidade. (RQSL, p.46)

O neologismo “Teatro-dança” agrupa duas paixões do dramaturgo em uníssono, não as distinguindo, mas tornando-as uma arte só, única e amalgamada. Sublinha-se que Cláudio Barradas também foi um dos fundadores da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Paes Loureiro, também docente nesta escola, destaca a forma elaborada com a qual Barradas atua em suas obras. Interessante notar que o composto apresenta relação de coordenação entre as bases, posto que a Escola tanto poderia ser Dança e Teatro quanto de Teatro e Dança, em igualdade de condições.

Essa esfera de relação do poema com o poeta, do poeta com a linguagem poética e do poeta com a língua encontra em “A casa de madeira” a realização máxima das

construções neológicas por composição que têm referências diretas a uma discussão metalinguística e mesmo metapoética do autor:

A voz de meu pai boiava na linguagem. Sílabas-mururés, verbos-terra, periantãs-adjetivos, sintaxe de ondas. (AGDF, p.19)

A série de três compostos presentes no poema suscita inferências quanto ao processo comunicativo paterno, e é por meio da voz do pai que o discurso se faz boiar “na linguagem”. A relação dos neologismos destacados com os elementos característicos da cultura amazônica, como os mururés – planta aquática típica da floresta fluvial – e os periantãs – local alagadiço, qual uma ilha flutuante coberta de canaranas, matupás e peris (SOUZA, 2012) – ensejam ao poema uma carga interpretativa de que o discurso paterno se constitui pelo aspecto flutuante (“sílabas-mururés”), alagado (“periantãs-adjetivos”) e mesmo fluídico (“sintaxe de ondas”) e enlameado (“verbos-terra”) próprios de uma linguagem amazônica.

Sublinha-se nas três criações a relação de subordinação do tipo determinado-determinante: “sílabas-mururés”, sílabas que parecem os mururés; “verbos-terra”, verbos que são como a terra; e “periantãs-adjetivos”, periantãs com “formato/aparência” de adjetivo. Saliente-se ainda que os três neologismos possuem bases cujo campo semântico é ligado à língua e ainda a bases de significado ligado à paisagem da região. O autor encadeia uma sequência de neologismos reveladores de particular relação entre língua e mundo amazônico. Em outras palavras, segundo o próprio poeta, isso constitui fator de uma “transacionalidade de linguagem entre o local e o extralocal” (PAES LOUREIRO, 2014, p.40), que, por meio da língua, exprime na arte literária uma atmosfera simbólica da cultura. Nesse caso, de uma cultura em que a relação com a linguagem espelha metaforicamente a relação do homem com a natureza, com os rios, com a fauna e flora da região.

Em sentido parecido, o neologismo “verbos-espinhos”, presente no poema “Tia Maria”, alia, além da relação entre os sentidos da cultura amazônica com a língua portuguesa (a tradicional representação do amazônida que se engasga, durante a alimentação com a espinha do peixe), um tom alegórico sacro (o pano, o exílio e o espinho como símbolos da crucificação de Cristo):

Havia nomes em pano roxo recobertos, fonemas exilados no silêncio, verbos-espinhos presos na garganta. (AGDF, p.52)

Sabe-se ainda que a interinfluência entre campos semânticos ligados a aspectos religiosos e culturais que envolve a palavra “espinho” é registrada também junto a outro elemento-base do neologismo: “verbos”. Afinal, como escrito no versículo primeiro do capítulo um do evangelho de João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA SAGRADA, 1997, p.1353). Dessa forma, a criação neológica de Paes Loureiro evidencia duplamente a visão de mundo do ser amazônico, seja em seu aspecto linguístico-cultural ou mesmo em sua característica religiosa, graças à operação metafórica que os significados particularizantes de “verbos-espinhos” envolvem.

O uso de bases providas de significados intertextuais mostra-se uma constante na poesia de Paes Loureiro. Além dos neologismos formados por palavras ligadas a entidades míticas, a personagens literários ou a símbolos religiosos, tem-se ainda o registro de elementos constituídos pela junção de bases de teor histórico, não raro pertencentes ao imaginário heroico de um passado glorioso da região amazônica. Prova são os neologismos presentes no “Cântico XIV”:

O musculoso rio
cabano insano
é desumano em seu destino humano.
Rio-Angelim
Rio-Ajuricaba
Rio-Guaimiaba (PRTM, p.66)

Nesse poema, verifica-se a presença de três nomes representativos da história social e da cultura combativa do estado do Pará. A começar pela figura de Eduardo Angelim, “Rio-Angelim”, emblemático político engajado na luta pela independência da província do Grão Pará na revolta conhecida como movimento Cabano, ou Cabanagem. Angelim, líder dos cabanos, ganha relevo histórico, por ter sido preso e exilado durante o processo revolucionário (RICCI, 2006). A inventividade do neologismo decorre da bravura e do senso de justiça que o nome da figura histórica de Angelim conota ao rio Amazonas, um vero “cabano insano”.

Por seu turno, Ajuricaba, líder da tribo dos Manaos, é símbolo da resistência indígena contra os portugueses que invadiam e exploravam as terras e as populações indígenas da região onde se localiza o estado do Amazonas (LEITE, 1950). Ajuricaba,

em tentativa de evitar a escravidão e submissão aos colonizadores, afoga-se nas águas do rio em célebre ato de suicídio marcado pelo heroísmo. Mais uma vez o senso de bravura e de heroísmo marca a segunda criação neológica formada por composição no poema.

Também personalidade histórica, desta vez pertencente ao levante dos Tupinambás, o cacique Guaimiaba, líder daquela tribo, enfrentou a colonização portuguesa nas terras da Santa Maria de Belém do Grão Pará (atual Belém) na segunda década dos idos de 1600 (ALVES FILHO, 2001). Guaimiaba é considerado mártir da luta indígena contra a escravização e dominação lusitana naquela região. Em sentido contínuo e crescente, as três figuras históricas, líderes revolucionários permeados pelo senso de heroísmo e de libertação, transferem à imagem do Amazonas sentidos virtuosos de comportamento exemplar face às adversidades beligerantes envolvidas.

Baseando-se nesse tipo de pensamento sobre o fenômeno poético e a existência do rio é que o autor afirma que “Assim, como a violação da norma do rio é indispensável para que ele se constitua numa encantaria de si mesmo, também é imprescindível a violação da linguagem padrão para que a poesia nela brote, como uma forma de encantaria, transformando-a em poema” (PAES LOUREIRO, 2000a, p.325). Daí se deduz que o rio, no “tempo naquele” pretérito, ainda inviolado, constitui-se de uma gama de encantarias que, mais tarde, ao ser “rio-mesmo”, emanará o poético, violação da linguagem padrão.

Em “Deslenda Fluvial I” são justapostas duas bases de campo semântico semelhante (*dracma* e *dólar*), de modo a manifestar, em um único elemento, a especulação monetária investida financeiramente nas atividades do capital, promovendo dolo ao pequeno trabalhador:

onde os dracmas-dólares dão a sorte
enquanto o homem agônico tem sede. (DSL, p.106)

Enquanto o dracma é moeda grega há muito em desuso, o dólar é a cédula universal das transações financeiras, símbolo maior do sistema econômico capitalista, cujo principal objetivo é o lucro (HOUAISS, 2009).

A flora da região é jungida ao aspecto físico do poeta em “Momento na praça”, poema em que o neologismo “musgobarba” sintetiza a relação determinante, “musgo”, determinado, “barba”, coexistindo entre a natureza e o poeta:

Sentado no banco
no Largo da Pólvora
eu olho o dia
e sinto os dedos águeres
do sol
passando em minha cara aquecendo a
musgobarba. (ALTC, p.275)

Os problemas sociais ligados aos conflitos de terra, à espoliação agrária e aos atentados à vida do pequeno agricultor – historicamente reincidentes na região amazônica – são mote de duas criações lexicais formadas por composição do tipo substantivo-substantivo.

Primeiramente, na “Deslenda narcísica do boto VII”, há a criação “homens-terra”, que integra sentidos aproximativos entre as lutas fundiárias na desolada paisagem amazônica com o banditismo promovido pelas disputas por posse de terra, com personagens que compõem um verdadeiro faroeste da região, tais como o pistoleiro, o grileiro, o posseiro, o garimpeiro e o lavrador. Afinal, “Na Amazônia é preciso, primeiro, encontrar a terra. E conquistá-la na luta, pois o Estado não desenvolve políticas efetivas de fixação de pequenos produtores rurais” (LOUREIRO, 2015, p.84).

Áreas improdutivas, cego pão
de posseiros, lavradores, homens-terra...
com pastorais grelando em araguaias. (DSL D, p.149)

A criação lexical possui ainda sentido metafórico ao mesclar, graças à composição, o aspecto físico que a base “terra” comporta, à base “homens”, desumanizando, assim, o caráter humanizado que anteriormente a palavra “seres” possuía. No sentido metafórico adquirido na composição, tais seres lutam nas disputas latifundiárias e são realocados a uma nova categoria, qual um coletivo, que existe somente em detrimento de disputas por terrenos e territórios.

Já no “Primeiro poema da enchente amazônica ou deslenda fluvial II”, Paes Loureiro, ao remeter-se à figura do canoeiro ou do pescador, reflete a condição sub-humana, e por isso (des)esperançosa, na qual este indivíduo se vê às voltas na dura realidade de sua atividade:

O canoeiro
vai-se pescando ao rio,
isca-esperança (DSL D, p.133)

Ao pescar, o canoeiro intenta obter não o alimento de sua subsistência, o “peixe”, mas a própria esperança de êxito em seus anseios e desejos. Nesse caso, o pescar do canoeiro é busca por algo melhor. Daí sua isca, ou o chamariz para atrair o peixe, ser também “esperança”. Desta feita, o canoeiro almeja capturar seus sonhos ou suas ilusões.

Ainda falando em conflitos, desta vez em âmbito nacional, no poema intitulado “Epístola sobre Edson Luís Lima Souto”, a criação neológica “balas-verbo” enfatiza a violência sofrida pelos estudantes universitários durante o regime ditatorial brasileiro – daí a homenagem do poeta ao secundarista Edson Souto, morto a tiros por policiais militares, em 1968, durante a passeata contra o preço dos alimentos:

A fome é a esfinge dessa encruzilhada.
A caneta desfere as balas-verbo
no muro do papel. (EPSB, p.285)

Em sentido cruzado (“esfinge dessa encruzilhada”), a caneta desfere as “balas-verbos”, ou “palavras de ordem”; enquanto que o “muro do papel” é a folha ou o cartaz crítico e subversivo; por sua vez, as “balas-verbo” e o “muro de papel” representam também a violência contra o estudante, alvejado à queima-roupa, estendido no espaço do conflito entre estudantes e polícia. As “balas-verbo” sintetizam portanto a manifestação em tom denunciante e combativo da manifestação em consonante à palavra opressora enunciada pelo regime de exceção.

São comuns ainda na poesia do autor a recorrência de compostos que expressem uma relação homem-animal (*raposa-lavrador*, *onça-grileiro*) que visa a coadunar, em um mesmo neologismo, um sentido de animalização do homem. Também chamada de zoomorfismo, tal técnica, oriunda do estilo literário naturalista, tem como foco representar o aspecto mais primitivo e animalesco dos seres humanos comparando-os a animais. É o que pode ser constatado no poema “Deslenda Rural XII”, que aqui será transcrito em toda sua extensão de modo a ilustrar melhor tal técnica, bem como destacar a presença de outros compostos presentes no mesmo poema:

A Onça-grileiro fingindo-se de morta
aguardava, na cova, a Raposa-lavrador.
Todos os bichos chegaram.
- A Onça já morreu!

Somos livres do medo!

Ao chegar
a Raposa
logo indaga:
- A morta já arrotou?
responderam-lhe: - Não...
- Mas o defunto meu avô
quando morreu
três vezes arrotou...
A Onça-grileiro, ouvindo, arrotou
por três vezes...
Logo a Raposa-lavrador contesta:
- Pra quem foi que viu arrotar-se após a morte!...
E paralonge fugiu nas terras do só-nunca... (DSLSD, p.188)

Percebe-se que a caracterização dos personagens do poema remete à técnica analógica moralizante das fábulas, como as de La Fontaine, Perrault e Esopo. A figura ambiciosa e exploradora do grileiro é metamorfoseada no felino rei da floresta amazônica, a onça, de onde deriva “onça-grileiro”; a figura desamparada e lastimosa do lavrador assimila-se à raposa, que sintetiza aspectos de astúcia no neologismo “raposa-lavrador”.

O detalhe fica para a caracterização de ambos os personagens sociais enquanto seres selvagens que, usualmente, simbolizam ferocidade e força bruta, como na fábula da “raposa e da ovelha” e mesmo de uma narrativa semelhante à temática expressa no poema - e que pode indiciar intertextualidade – a fábula “o lobo e o leão”, em que se questiona, no aspecto moralizante, o que é obtido por meios irregulares.

O confronto evitado pela “raposa-lavrador” no poema assemelha-se ao constante embate de lavradores e pequenos agricultores que se veem às voltas com grileiros que usurpam terras de modo ilegal, mediante falsa escritura de propriedade.

Já na “Deslenda indígena II” há a personagem da “raposa-grileiro”:

A raposa-grileiro ainda ousa.
Arrisca a isca (DLSD, p.138)

Notadamente, neste poema, a figura zoomorfizada do grileiro ganha aspectos ligados à astúcia e audácia: “a raposa-grileiro ainda ousa”. O composto agrega, portanto, características que sabiamente a humanidade imputou à imagem da raposa - como visto nas fábulas, nos contos de fadas e nas narrativas mitológicas – com qualidades pejorativas de esperteza e sagacidade. A “raposa-grileiro”, no poema, “arrisca a isca”, na tentativa de obter vantagens de mais uma vítima.

Em “Deslenda Rural VII” vemos a personagem do “posseiro-raposa” em

constante conflito com a “Grande-Empresa”. Nesta espécie de fábula ao revés, Paes Loureiro caracteriza o confronto bem X mal, respectivamente, nos personagens do “posseiro-raposa” e da “Grande-Empresa”, esta composta pela junção de adjetivo + substantivo:

A Grande-Empresa cava a propriedade
onde o posseiro-raposa se instalara
e, lado fraco do elo, estava morto. (DSL D, p.170)

O fim trágico do “posseiro-raposa”, que era o “lado fraco do elo” natural da biologia em terras amazônicas, demonstra uma das mais tristes facetas da história da região, em que os conflitos agrários nada mais são do que palco para que tais caracteres (empresários e posseiros) se envolvam em uma conturbada relação, onde impera a violência da lei do “mais forte”.

No “Cântico XX” o autor vislumbra no homem amazônico, vivente à beira dos rios, o caráter calmo e sereno dos bois (*boi-homem*), que, em sua passividade, deixam-se conduzir pelos rios em movimento “de bubuia”, boiando conforme a ocasião:

O Curupira perdeu-se entre tratores.
Afoga-se a Uiara em seus cabelos.
E, abandonado, o Homem, de seus mitos,
passa boiando boi-homem de bubuia,
no esquife das ondas mortuárias. (PRTM, p.61)

Observa-se que o autor, em ensaio intitulado “A iluminação poética dos mitos”, aborda esse aspecto pacato e sereno do amazônida como um *modus vivendi* que é característico de sua conduta de vida:

Devaneando à beira dos rios, acororado à soleira da porta de sua morada, debruçado no peitoril da janela, fumando no trapiche ou à cabeça da ponde em frente às águas, navegando após as fainas da pesca, o caboclo devaneia diante do rio e da floresta, desenvolvendo audaciosas personificações estéticas, convive com os sonhos, repousa no tempo sem pressa nesse mundo sonhado. Um mundo que ele constrói em repouso, após jornadas de pesca ou da lavoura, exatamente quando cessam as tarefas do trabalho, diante desse mundo físico que ele já encontrou construído. (PAES LOUREIRO, 2015, p.202)

Outros seres que habitam o imaginário amazônico de Paes Loureiro são os “homens-tatu”, os “homens-sapos”, os “homens ávidos” e os “homens-cães”; todos presentes na “Deslenda Narcísica do Boto X”:

No caminho mineral do escuro pássaro
erguem-se os homens-cães
homens-tatus, homens-sapos, homens-ávidos. (DSL, p.189)

Nota-se nos versos acima que todos estes seres alternam, *mutatis mutandis*, entre a antropomorfização e a zoomorfização. Metaforicamente o autor, pelo uso da composição lexical, revela uma constante situação limite à qual se submetem os homens da região amazônica, que, marginalizados socioeconomicamente, vivem em condições sub-humanas de trabalho e existência, tomando assim a aparência de animais pertencentes à fauna da região, como tatus (ocultando-se na terra, posseiros) e sapos (que vivem às margens dos rios, ribeirinhos); e mesmo a de um animal plenamente domesticável, como o cão (vide a condição que a este mamífero se atribui, de adestramento e obediência ao dono, ao mesmo tempo em que se faz possível a produção do sentido de um ser desditoso, vivente em extremas condições de escassez e miséria).

A promoção de sentido das três criações neológicas põe-se, gradativamente, num crescendo semântico, perpassando circunstâncias de vida e moradia do amazônida até culminar na sensação que sintetiza sua condição: a de ser esperançoso, em ansiosa expectativa, de uma vida melhor, “homens-ávidos”.

Em “Pronto atendimento”, Paes Loureiro elabora novos significados ao pequeno agricultor, que, à espera de auxílio e suporte por parte do poder público, aguarda incessantemente por uma nova condição:

O homem do campo
sem frutos, sem raízes.
Homem-fila-de-pronto-atendimento,
Homem-senha.
Número. (ALTC, p.83)

O “Homem-senha” é apenas um número a mais a contar dentre os inúmeros seres que aguardam por uma solução, por serem atendidos pelo Estado. Sem nada a contar, “sem frutos, sem raízes”, o camponês é apenas mais um à espera. Daí ele também ser o “Homem-fila-de-pronto-atendimento”, visto o neologismo comportar noções ligadas a um tempo demorado, lento e angustiante ao cidadão brasileiro, vítima do caos da saúde pública que assola o país. A junção das bases substantivas “senha” e “fila de pronto atendimento” à “Homem” enseja a esta caracterização adjetiva no contexto do poema. O ser humano passa a ser qualificado com valores disfóricos.

Pode-se dizer que ocorre algo semelhante ao neologismo “Maria-terra”, incluso no poema “Deslenda Cristã III”, posto que a personagem que nomeia a criação lexical

anseia pela paz e justiça no campo, local de conflitos de terra e de assassinatos no interior do Pará:

Em prelazias de Avelares, Casaldáligas,
Maria-terra se contorce sobre as h/eras
– preinha e agônica – (DSL, p.159)

A prelazia de Dom Estevão Cardoso de Avelar, em Marabá e Conceição do Araguaia, e a de Dom Pedro Casaldáliga, em São Félix do Araguaia, no Mato Grosso, foi palco, durante o período ditatorial brasileiro, das lutas armadas e embates ideológicos durante o marco histórico conhecido como Guerrilha do Araguaia, na região do Bico do Papagaio (divisa do Tocantins com o Pará), bem como com as questões ligadas à repressão no campo. Violeta Loureiro esclarece que “Em 1972 o bispo de São Félix do Araguaia (Dom Pedro Casaldáliga) e toda a equipe de trabalho da pastoral da terra é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, acusada de subversão e de insuflar posseiros contra proprietários e contra o governo”. (LOUREIRO, p.169-170).

Por sua vez, o neologismo “Maria-terra” personifica a luta de camponeses e colonos pela reforma agrária. Por ser uma “Deslenda Cristã”, pode-se inferir ainda que “Maria-terra” faz alusão à figura bíblica de Maria, mãe de Jesus, que “preinha e agônica”, carrega consigo a esperança.

No poema, “Maria-terra” é envolvida por “h/eras”, junção de lexias cujo campo semântico alia o tempo duradouro (eras) à planta trepadeira (hera), padecendo em agonia. O autor possivelmente sinaliza no texto que as questões dos conflitos no campo se perpetuam na história, provendo, durante várias gerações, a agonia e a morte aos camponeses.

Paes Loureiro não só situa alguns de seus neologismos formados por compostos às questões agrárias, problema comum na região do sul do Pará (Carajás), como também a conflitos sofridos por pescadores, seringueiros e aos extrativistas da cana. Isso pode ser observado no “Cântico XXV”:

Na colheita
Manebraço
colhe canas.
[...]
Manelátex
Manepeixe.

Manemargem
Manemargem

As personagens de “Manebraço”, “Manelátex” e “Manepeixe” sintetizam, respectivamente, os trabalhadores dos engenhos de casa, do seringal e dos rios. São elementos-chave para a economia da região norte do país, que, entretanto, se tornaram figuras de pouco destaque ante o seringalista e o senhor de engenho, por exemplo, se tornando meros coadjuvantes na exploração das riquezas da floresta Amazônica. Paes Loureiro agrega às bases “braço” (do trabalho de extração da cana), “látex” (da borracha) e “peixe” (dos pescadores) o substantivo Mané, que nada mais é do que o indivíduo destituído da malandragem e da torpeza que caracteriza os seres. Segundo o Aurélio (2009), Mané é o sujeito tolo, bobo e desleixado; enquanto Houaiss (2009) o caracteriza como aquele indivíduo que se mostra incapaz diante da vida, pouco inteligente e tolo.

Sublinha-se que todos esses personagens, Paes Loureiro reitera nos versos finais, são também “Manemargem”, estando marginalizados e permanecendo alheios às suas condições de exploração, de semiescavidão, de pouco ou nenhum recurso financeiro, de falta de proteção jurídica e mesmo de qualidade de vida. Os Manés de Paes Loureiro constituem, junto à “Maria-terra”, personalidades típicas da paisagem impiedosa e severa à qual o capital sujeita o homem na Amazônia.

O neologismo “lucro-lâmina” é outra criação lexical do poeta que permite inferir sua indignação diante das inúmeras situações desumanas causadas pelo capital exploratório na floresta amazônica. Em “Deslenda Rural VI” a paisagem geográfica do norte do país é cenário de tensões entre disputas de terra e extração de madeira e minério, o que, em conjunto, leva a uma drástica revelação da realidade.

Estavam todos, agora, rendidos pela morte,
que não existe apenas (aprenderam)
aos pássaros, às árvores,
mas da cobiça de seu lucro-lâmina,
atroz alcança
gerações, seixos rolados, ribanceira. (DSL, p.168)

Pontuada por uma prática desenvolvimentista inversa, já que o planejamento de expansão econômica do *locus* explorado mostrou-se falível, o “lucro-lâmina” evoca a extração à exaustão das riquezas naturais, o que, em sentido corrosivo, não promove, com seus grandes projetos, crescimento de renda interna aos seus habitantes. A partir disso, torna-se fácil perceber a relação semântica do neologismo, o recurso passível de captação de vantagens e benefícios (lucro) mostra, em verdade, um distúrbio horrífico

causador de agravos à região (lâmina).

Entretanto, na “Deslenda narcísica do boto II”, a “Grande-Empresa” cede lugar a outro ser lendário, misto de organização econômica e entidade indígena, que arruína a paisagem antes idílica da selva virgem e inocente:

Mas ordena Mahira-Ludwig
o mar delira
e desce a tempestade. (DSL, p.120)

A composição “Mahira-Ludwig” agrega as bases “Mahira”, ou “Mair (ou ‘Maíra’), nome de um importante demiurgo, e “karaiba” (termo que qualificava os demiurgos e heróis culturais de alta ciência xamânica), que “veio a designar os europeus em geral, não apenas os padres” (CASTRO, 2002, p.143); e o sobrenome de Daniel Keith Ludwig, que, em 1967, instalou no Pará o projeto Jari, cujo futuro promissor para a regularização de títulos de terra mostrou-se uma falácia, deixando, posteriormente, a situação fundiária indefinida desde 1981, quando o projeto foi vendido em consórcio para empresas nacionais (PINTO, 2015).

Mostra-se que a criação lexical salienta a junção de dois universos aparentemente distintos, o do indígena primitivo e o do branco estrangeiro moderno, mas que se reconhecem ao levantar, de modo análogo, a reflexão da chegada dos europeus em território nacional em busca de magníficos empreendimentos civilizatórios e modernizadores. O próprio poeta Paes Loureiro assim se refere à sua criação:

Acontece que, pela construção aglutinada dessa entidade híbrida, esse deus aculturado e civilizicida (Mahira-Ludwig), o sentido poético e mítico transcende às circunstâncias de sua motivação inicial, até reforçando, com a passagem do tempo, seu sentido poético e mítico.” (PAES LOUREIRO, 2001, 293)

Na “Deslenda Indígena V” os empreendimentos de criação das hidroelétricas numa região de abundante matéria prima (a água), como também de matéria mítica e imaginária (o folclore e as lendas), é tomado como recurso central para a inusitada metaforização do rio num ser filho da besta mitológica Hidra, que exterminará tanto a flora (“ervas”) quanto o ser humano local, o indígena (cunhantãs):

Os parakanã talvez ainda não saibam
por que o rio de novo há de crescer
hidroelétrico
– filho de Hidra –
matando ervas-cunhantãs

Na região amazônica, o substantivo “erva” tem associação semântica com as plantas aromáticas empregadas nos banhos e na culinária local, dando sabor às comidas típicas. Partindo desse eixo semântico (entre sabor e cheiro) há ainda outros significados que podem ser atribuídos à “erva”: “planta pequena” (BECHARA, 2011), “vivaz” (HOUAISS, 2009), “que vivem menos de um ano” (FERREIRA, 2009) e “sempre verde e tenra” (BORBA, 2011). A estes sentidos de efemeridade e de vivacidade, e de sabores e cheiros inebriantes, o autor agrega, não por acaso, a palavra “cunhantã”, a mulher ainda moça, jovem e pequena, em “flor da idade”, designando à jovialidade das moças indígenas odores e sabores idênticos às ervas.

Outro ser fantástico que passa pelo processo de mesclar-se a artefatos ou objetos técnico-mecânicos empregados nos muitos processos de instalação de empresas, usinas e hidrelétricas é a Boiuna, que se torna, na “Deslenda Fluvial V”, “boiúnas-radares”:

Os olhares semeiam-se em barrancos
de boiúnas-radares mundiando a dúvida. (DSL, p.171)

Caracterizada pela luminescência dos seus olhos, a Boiuna vaga pelos rios amazônicos destruindo embarcações. No neologismo, a descrença do poeta paira em relação ao papel desempenhado agora pelo ser híbrido, que se mesclou à infraestrutura dos grandes empreendimentos (“radares”) às margens dos rios, “os olhares semeiam-se em barrancos”, captando e localizando objetos afastados por meio de ondas eletromagnéticas, função dos radares. Segundo Houaiss (2011), “mundiar” significa “abolir a vontade de (algo, alguém); causar entorpecimento; assombrar, magnetizar”. Assim, as “boiúnas-radares” assombram e magnetizam a vida com suas dúvidas e incertezas de desenvolvimento.

Contudo, em terras amazônicas, “mundiado”, estado ou condição derivada de “mundiar”, simboliza a “Pessoa que apresenta iniquidade devido a ter mantido contato com Curupira ou Caapora ou outro demônio do mato” (SOUZA, 2012, p.116). O que pode expressar ainda a informação de problemas derivados de rixa, brigas ou conflitos com seres mágicos. A partir disso, pode-se salientar então que as “boiúnas-radares” seriam seres lendários que agravam os enfrentamentos já existentes entre outros seres lendários e folclóricos existentes na região e em constante conflito com o homem.

riquezas em meio ao “oco do mundo”.

Outro conflito social existente na realidade econômica amazônica, e muito bem retratada na poesia loureiriana, diz respeito à prática do aviamento, relação semi-escravista na qual um fornecedor (empreendedor), também chamado de gato ou aviador, fornece ao “aviado” (o seringueiro) utensílios, mercadorias e objetos que o auxiliem na extração do látex nas zonas florestais chamadas seringais. Claro que o fornecimento de mercadoria passa, com o tempo, a manter o seringueiro em constante dependência e endividamento ao patrão. Esta prática foi largamente empregada na região amazônica, gerando, com o passar dos anos, diversos choques de interesses, resultando alguns em matanças (como o ocorrido com Chico Mendes no Acre).

Em tom erótico idêntico, o neologismo “hímen-lua”, presente no “Cântico I” de *Porantim*, desvela o aspecto feminino e sensual da lua, arquétipo também da sexualidade da mulher:

A noite, essa uma, era fêmea
e o hímen-lua vinha oculto
em sombras sombras sombras umbras...
A noite era fêmea e trazia
diadema de carapanãs
e tremia de frio. (PRTM, p.31)

Segundo as crendices do caboclo amazônico, chama-se de “enluada” a mulher que está no período menstrual, o que converge o neologismo para uma epifania lunar cujo sentido de fecundidade é relacionado ao satélite terreno, com seus ciclos lunares ligados aos ciclos menstruais. Em tese que estuda a cultura amazônica, Paes Loureiro, baseando-se nos conhecimentos populares e científicos, confirma que o interdito da lenda do boto é associado ao período de fecundidade feminino: “A ciência constata que o período em que a fecundação é impossível é o menstrual. No entanto, é exatamente nesse período que o boto também fecunda suas mulheres” (PAES LOUREIRO, 2015, p.216).

Mesclar imagens aparentemente tão distintas, como o hímen e a lua, revela em verdade uma técnica do poeta, ao se apropriar de uma percepção visual feita por correspondência semântica ao construir seu neologismo. Não só noções de feminilidade e sexualidade estão contidas em ambas as bases formadoras da nova unidade léxica, como também noções figurativas de representação tanto do formato do hímen como da lua, seja em seu estado minguante, crescente ou cheia.

A partir daí, pode-se visualizar uma relação semântica entre estas palavras-base,

ambas são envolvidas por ciclos, conhecidos também como fases ou períodos (como o período lunar) e as fases do hímen (ou do órgão sexual feminino), que vai da proteção ao seu rompimento. Afinal, o hímen nada mais é do que uma “Prega membranosa que, parcial ou totalmente, oclui o orifício vaginal externo” (FERREIRA, 2009) ou que “fecha parcialmente o orifício externo da vagina virginal” (HOUAISS, 2009). A representação visual não poderia ser mais evidente, pois a noite “era fêmea” e o seu “hímen-lua vinha oculto”.

Também evidenciando a visualidade de um órgão sexual, o neologismo “sexocolibri”, de “Amar”, consiste na reunião de bases veiculadoras de sentidos ligados à fecundação, desta vez de origem masculina:

O sexocolibri
 pousa
 em tua corola
 que se abre
 e
 sus!
 fecha-se.
 Oh! Flor carnívora. (ALTC, p.351)

Sendo um gênero do beija-flor, o colibri se caracteriza pelo bico comprido e retilíneo, similar ao formato do membro genital masculino. O aspecto fálico gerador da vida transpõe a representação visual e atinge as esferas do significado devido à correlação semântica das duas bases como responsáveis pela fecundação da vida, já que o colibri poliniza as flores e o sexo masculino fecunda o órgão genital feminino (metaforicamente associado à flor), deflorando-a.

Diferente é o sentido de outras duas criações lexicais em que as bases também possuem relação de sentido com noções de sexualidade. Em “Noturno da Condor”, por exemplo, a associação do neologismo com o sexo dá-se em uma esfera de devassidão, em que a vida libertina dos boêmios do bairro da Condor, região onde pululavam lupanários (sendo considerada um baixio), ganha ares de temor à vida:

Ventiladores decapitam dalias no ar.
 Dédalos sem glória
 sexomedeo
 olharpânico
 felino desejo
 saxofones
 repouso de solidões em semibreves. (ALTC, p.302)

O “sexomedeo”, ou o temor pela saúde ao adquirir doenças venéreas, resulta

posteriormente em um “olharpânico”, estado situacional de susto após o coito, ou o “felino desejo”. De outro modo, destaca-se que ambas as criações lexicais deste poema decretam proporções negativas ao ato sexual, anteriormente vinculado a valores geralmente vistos como positivos: bondade, beleza, perfeição.

Destaca-se, ainda, nas criações neológicas formadas por composição presentes na obra de Paes Loureiro, uma série de novas unidades lexicais que dialogam sobre o fazer poético, gerando uma verdadeira reflexão da gênese da palavra poética e do fabrico da poesia, o que expressa, ainda, a conjunção entre a dimensão mítica da lavra estética e transfiguração da realidade (do concreto e do real) em espaço imaginário (do abstrato e do fantástico).

Decerto, tal assertiva coincide com o pensamento do poeta paraense, que observa, no ensaio “Meditação Devaneante”, que:

O imaginário estetizante a tudo impregna de sua viscosidade espermática e fecunda, acentuando a passagem do banal para o poético. Gerador do novo, do recriado. Valoriza a dimensão auto-expressiva da aparência e sua ambiguidade significante, nas quais o interesse passa a se concentrar (PAES LOUREIRO, 2000b, p.358).

De certa maneira, trata-se de um fator recorrente na produção do poeta paraense, segundo ele próprio, “o caráter poético do poema e do mito [...] advém do fato de que ambos derivam do rio da linguagem, como tronco submerso em sua encantaria” (PAES LOUREIRO, 2002. p.108). Ora, se os poemas, e suas palavras, emergem do “rio da linguagem”, nada mais óbvio que emparelhar essa afirmativa com a noção de que o poeta é, então, um ribeirinho, um pescador ou um caboclo que navega no universo do mito para dali desencantar a palavra, trazendo-a em seu esplendor poético para a realidade: “Entendendo a linguagem como um rio-corrente, espaço de navegação do poeta e do ser, [...] veremos que a função poética existe subjacente ou submersa nos peraus da linguagem, pronta a vir à tona, florescendo pelo toque no botão de flor da palavra poética (PAES LOUREIRO, 2002, p.117).

Para Paes Loureiro:

Na linguagem, o mito revela essa qualidade de poesia quando se apresenta como “um jeito de acontecer” sendo um modo de ser não do fazer, do conceber não do provocar, sem o poder executivo do fazer acontecer. Por ele, tudo permanece no leve estado, fluir de uma remota luz por entre as iluminuras do instante – como nos vitrais -, instaurando esse “algo de algo” próprio do maravilhoso não fazer acontecer, que é a substância do fazer poético (PAES LOUREIRO, 2000c, p.319).

No caso do longo poema intitulado “Hino dionisíaco ao Boto”, Paes Loureiro complementa seu pensamento da interrelação entre mito, poema e a palavra poética na discussão da concepção criadora do boto, lendário personagem amazônico, ao mesmo tempo em que há uma reflexão acerca da criação poética:

Eu te saúdo
crista de sol raiando no horizonte
dessa noite carnal das que te amam,
palavra-ser, palavra que é, palavra corpo-e-alma
palavra erotizada que te funda
já que em teu nome és isso que és. (ENCT, p.31)

Ressalta-se que a composição “palavra-ser” junge à unidade de denominação da língua, a “palavra”, a propriedade intrínseca de existência e de essência que o substantivo “ser” detém. No poema, tal caracterização é destacada na complementação do neologismo no verso “palavra que é, palavra-corpo-e-alma”. O ser que se transforma em palavra, poetizando-se e ganhando forma na encantaria da linguagem; e a palavra que se torna um ser, ganhando vida na concretude da existência, materializando-se. Daí “encantar” significar também “transformar, metamorfosear” (OLIVEIRA, 2015c, p.75).

O ato primordial de dar nome a algo, a nomeação, portanto, é exercício íntimo do poeta, que (re)cria palavras e renova a língua nos versos, ou águas, do poema; espalhando-se pela praia, a página:

E deixas de existir
agora que o poema se recolhe
feito maré jusante
descobrimo
a praia de uma página tão alva
e apaga pela areia desvelada
esse teu nome-ser assim velado. (ENCT, p.33)

Ora, se a concepção do ser e da linguagem poética, assim como a sua nomeação (ou constituição), se mostra mote primordial ao criador, o poeta, certo é considerar que o artesão atribui ao seu artesanato uma dimensão sagrada, reveladora do universo submerso da linguagem ao convergir a “linguagem-padrão em linguagem poética” (PAES LOUREIRO, 2002, p.118).

Sob este enfoque, o próprio autor se reporta à reflexão de que a tarefa do poeta é purificar a linguagem, devolvendo a esta sua natureza original, momento onde a

“palavra, em si mesma, é uma pluralidade de sentidos. Se, por obra da poesia, a palavra recupera sua natureza original – ou seja, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo –, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido” (PAZ, 2012, p.55).

Trabalhando com o barro da linguagem, o poeta cria algo novo, promovendo a *poiesis* como um demiurgo, ou mesmo idêntico a um religioso que ora em seu templo:

Palavra-templo que te abriga e de onde,
errante sacerdote de Dionísio,
vagas na margem dos rios e do desejo
polinizado nos lábios que te chamam. (ENCT, p.32)

Palavra fundante do ser, daí seu sentido sacro, o neologismo “Palavra-templo” atrai o poético a uma dimensão mítica, eterna e não secular. Nesse plano, a poesia transcende as noções de concretude da realidade e da mera linguagem cotidiana, prosaica e padronizada em seus usos práticos. Longe disso, a palavra, ou o *logos*, que também pode ser o “verbo” (*In principio erat Verbum*), dinamiza-se atemporalmente no infinito. Isso pode ser observado em “Para ler como quem anda nas ruas”

Aqui o tempo-verbo faz-se tempo.
no “foi assim” sem tempo da memória.
O tempo cajado de ponteiros
a caminhar nos círculos do agora. (PLQR, p.07)

A transmutação do verbo, que se faz tempo (e não carne), é destacada na criação neológica “tempo-verbo”, que realça a realidade mágica e criativa evocada somente pela memória, no reino do “foi assim” (expressão verbal substantivada). O irreal passa a constituir matéria imprescindível à linguagem, abolindo-a do tempo e tornando-a encantada, numa busca em que “a palavra se torne, ela mesma, o sagrado que se mostra na poesia” (LOUREIRO, 2000, p.119). Nas palavras de Cassirer, “a linguagem, enquanto forma total do espírito, se situa na fronteira entre o mito e o logos, e que ela, por outro lado, representa a intermediação entre a visão teórica e a estética do mundo” (CASSIRER, 2001, p.379).

Em “A loba”, a noção perceptiva do tempo torna-se mote para expressar os momentos de agruras vividos pelo poeta durante sua prisão e torturas infligidas durante o período ditatorial, em Belém do Pará e em muitos outros locais:

E dias e mais dias e semanas.
Semanas e semanas. Meses-séculos.
As matilhas do Dops uivavam

e recolham
os condenados para nunca mais. (ALOB, p.163)

O tempo torna-se lento, quase um martírio para o eu-lírico do poema. “Meses-séculos” agrupa duas bases cujo sentido de temporalidade é distinto dentro do campo semântico de lexias ligadas ao tempo. Se uma base significa um período de no máximo 31 dias, o mês e os meses, a outra delonga essa passagem do tempo a uma centena de anos, ou a várias centenas de anos, os séculos. O poeta elabora uma gradação que encadeia, inicialmente, dias e semanas, para, posteriormente, estender-se, de forma crescente, a uma palavra que convergisse a um acúmulo de tempo. O neologismo aqui transcende a percepção temporal e semântica que as palavras “meses” ou “séculos” denotariam à obra se isoladas e não considerados no contexto.

Já em “Os nascidos”, poema do último livro do poeta, *Água da Fonte*, obra em que há o afloramento do devaneio existente na criação poética, em que “a unidade poética flui de sua fonte, a linguagem como origem” (da orelha do livro), Paes Loureiro condiciona o verbo, enfim, em carne, na chamada consubstanciação, consagrando o verbo em carne e a carne em verbo reciprocamente:

Em gerações viemos
de um tempo em que
 nas ilhas
a linguagem inicial desembarcou
bem antes do que os homens.
E floresceu fonemas e palavras
fez-se verbocarne
e nos levou caminhando na página das águas
por entre o Ser
 as Iaras
 e as Boiúnas... (AGDF, p.181)

O verbo germinal de todas as coisas é a palavra poética que faz florescer “fonemas e palavras” nas páginas feitas de “água” tornando-se, então, uma mescla de verbo e carne, materializando-se no papel, ou seja, criando-se no que visualmente se denomina poesia escrita.

O poeta é canoeiro dos rios do devaneio, ao mesmo tempo em que se situa também como pescador dos signos culturais da Amazônia, pois é por entre “o Ser/ as Iaras/ e as Boiúnas” que, intermediador dessas duas realidades, o poeta transfigura o mito e as encantarias em matéria linguística, onde eles “assumem a dimensão estética do poético, com o caráter auto-reflexivo do signo-objeto, semelhante à individualidade de um poema” (PAES LOUREIRO, 2000e, p.268). Dessa forma, Paes Loureiro atribui à

poesia um caráter mitopoético, divino, qual um produto que possui aura mágica.

Outro exemplo disso é “Logobarco”, de “Paisagem com canoa VI”:

Logobarco
vela
verbo alado. (DSL, p.190)

“Logobarco” é a agregação de “logos”, verbo ou palavra, do grego; a “barco”, com a supressão do “s” final de “logos”. O neologismo exprime a relação existente entre a palavra e a criação poética com o rio, as águas e a natureza. O verbo se faz canoa ou barco, e veleja pelas águas da memória, do tempo e mesmo do papel (caso seja vista a obra como uma reflexão metapoética). A matéria que enseja mobilidade à imaginação é o ar, daí a vela tornar o verbo, ou o “Logobarco”, um objeto alado. Como afirma Bachelard (2001, p.259), “a imagem literária põe as palavras em movimento, devolvendo-lhes à sua função de imaginação”, e é consenso poético que o ar é o símbolo da imaginação.

No “Fragmento V”, por exemplo, qual um mítico personagem dotado de poderes e ferramentas, o poeta traz dos reinos mágicos e encantados, rumo ao mundo real, o poder dos signos estéticos. Para isso, o autor se vale da composição “sanguessignos” a fim de mostrar o reconhecimento do verdadeiro confronto que é criar a poesia:

Herói em armadura de sentidos
músculos de signos
sanguessignos
poeta sou no verso,
o reino a que regresso
- e me refaço
eu seu festim simbólico... (PNTC, p.238)

Instrumento revelador do universo primevo do homem, a palavra ganha poeticidade ao cristalizar a experiência mítico-simbólica amazônica. Daí a dimensão poética do mito, pois é relato simbólico de valorização do imaginário de um povo. A linguagem mítica torna-se poética por excelência. Tão significativa em si que assume configuração reveladora na forma de explicação de conceitos.

Para o poeta, tal luta, ou conflito em busca de uma poesia que espelhe a poeticidade amazônica, é essencialmente o “afloramento da função poética, das abismais encantarias da linguagem” de onde ocorre um processo de “re-hierarquização dos signos, com a inversão da dominante que passa a ser exercida por esta função. A função prática dá lugar à função poética” (PAES LOUREIRO, 2000c, p.324). Ou seja,

nesta conversão ocorre uma alternância entre o mundo real, não poético, e o mundo diáfano e poético. Assim, a linguagem cotidiana, e não motivada, pode passar a motivar-se em constante processo de metaforização, vindo a tornar-se poética, assim como a realidade anteriormente concreta, cotidiana.

Em “Fragmento VIII”, a poesia torna-se uma teia de relações lúdicas, estéticas, semânticas, visuais, misteriosas e até eróticas, vindo a ser um complexo conjunto de “vídeossigno”:

Poesia
silabação de letras ante o canto
campo de ressonâncias
vídeossigno
travessia atravessada
claro mistério gozoso
caixa de metáforas
vulva e falo?... (PNTC, p.241)

Fica sugerida a interpretação de que a poesia é um receptáculo de inferências das mais variadas proposições refletidas pelo homem em sua existência, sendo, então, a união de uma gama de signos que se exibem visualmente, qual um vídeo, ao leitor/telespectador. O neologismo “vídeossigno” imputa ao poema e à palavra “Poesia” noções semânticas que agregam uma lógica de significações próprias da semiótica, a ciência dos signos; assim como transmite, por técnicas de reprodução da realidade, novos signos e novos conteúdos ao poema.

Paes Loureiro, evidentemente, vale-se destas reflexões não apenas em seus textos poéticos. Pelo contrário, tais inquietações partem de alguns de seus ensaios examinadores do poético. Em *A poesia*, por exemplo, o poeta destaca que:

o poema, como texto poético-semiótico, desestruturando a normatividade da comunicação da linguagem, representa uma condição essencial de prazer e liberdade. Esse prazer gozoso implica uma ‘infinetização do sentido’, uma efervescência de significação (PAES LOUREIRO, 2000a, p. 312).

No livro *Deslendario*, um neologismo aparece em dois poemas, expressando, mais uma vez, as inquietações do autor com as condições socioeconômicas dos camponeses, ribeirinhos e demais seres nativos que habitam a região amazônica:

Sob sete candelabros de minério,
na choça-casa vozes, relâmpagos, trovões.
Sete crianças,
temor
em torno no medo. (DSL D, p.142)

Visto aqui na “Deslenda Rural III”, “choça-casa” mescla noções distintas de moradia. Se a “choça” se caracteriza pelo tom rústico e pobre em sua constituição, a noção de “casa” remete a conforto, ao lar, a um local habitacional cuja edificação, em tese, caracteriza-se pela união familiar. O desamparo, portanto, parece ser o elemento-chave para a compreensão do neologismo, assim como também pode ser observado na “Deslenda Rural V”:

Escrituras morais, pequenas propriedades,
a rocinha, a criação, a choça-casa,
coisas nascidas do sangue,
coisas como filhos. (DSLDD, p.160)

Nos dois poemas em que se encontram os neologismos, o desamparo aparece alinhado à conjunção familiar: “crianças” e “filhos”. Símbolos do futuro, da esperança e do porvir, mas que acabam sendo limitados pelas condições sub-humanas em que vivem e que, possivelmente, se perpetuará junto aos seus descendentes. O poeta, para isso, recupera palavras cujo aspecto semântico remete a um cenário apocalíptico: “sete candelabros de minério”, “relâmpagos, trovões”, “escrituras morais”, “coisas nascidas do sangue”.

4.2.2 Neologismos formados por composição reduplicativa do tipo substantivo+substantivo, advérbio+advérbio e adjetivo+adjetivo

Usualmente promovendo a repetição de uma base, em processo formador similar à composição, a reduplicação é, conforme, Câmara Jr (2001), a “repetição da sílaba radical de um vocábulo, a qual em muitas línguas corresponde a um tipo de morfema, dito reduplicativo” (p.206).

Também chamada de redobro (cf. Câmara Jr, 2001), tal criação vocabular possui ainda conotação afetuosa de carinho, bem como serve para a formação de inúmeras onomatopeias ou palavras imitativas, como o “pocotó-pocotó”, do cavalo; ou o “au-au” dos cães.

Este fenômeno fônico presente nas onomatopeias, tanto quanto nas formas carinhosas da língua comum, como em “papá” ou “mamá”, é também denominado por alguns estudiosos de duplicação (MONTEIRO, 2005) ou ainda de duplicação silábica (BECHARA, 2011).

Contudo, segundo Alves (2004, p.70-71) a reduplicação não é um processo muito produtivo na língua portuguesa, e mostra-se ao léxico com exemplos pitorescos devido às suas inusitadas formações. Afinal, a intenção primordial que o aspecto semântico da reduplicação promove é a intensificação do sentido da base, que ocorre graças à sua repetição, provocando o reforço do sentido matricial da base. Como informa Câmara Jr, isso nada mais é do que uma “exigência da linguagem enfática” (1972, p.103).

Literariamente, entretanto, a reduplicação mostra-se muito recorrente nas obras de alguns autores, tal como Drummond. Na poesia de Paes Loureiro existe um total de cinco criações neológicas constituídas via processo de reduplicação, três do tipo substantivo+substantivo, um caso de advérbio+advérbio (ainda que apareça o mesmo caso em outro poema) e um caso de adjetivo+adjetivo.

Na “Deslenda Rural I” ocorre a ênfase da palavra substantiva “morte” no neologismo “morte-morte”, significando no poema a confirmação de uma morte encomendada:

A morte habita
o guarda do lote 17 e sua mulher.
Não foi a cobra-grande, não foi o mau-olhado,
não foi a centopeia, nem maleita, nem agouro,
não foi a mãe-do-mato, não foi
a preta velha, matinta, essa não foi,
não foi rasga-mortalha. Essa foi morte
importada, morte-morte,
morte emboscada, morte sem remorso [...] (DSL, p.118)

Nota-se que ocorre nos versos uma reiteração, ou uma negação reiterativa, de possibilidades mágicas (“mau-olhado”, “agouro”, “rasga-mortalha”, “matinta”, “mãe-do-mato”, “cobra-grande”) ou biológicas (“centopeia”, “maleita”), deixando claro, nos versos seguintes (“morte emboscada”, “sem remorso”, “morte importada”), uma prática comum na região amazônica ligada aos conflitos agrários: a morte encomendada por fazendeiros e empresários a pistoleiros que assassinam os posseiros de várias localidades. Isso representa, no norte do país, a violência de forma primária, que se apresenta (cf. REFKALEFSKI, 2015) sob três níveis distintos: a morte encomendada, a morte com requintes de crueldade via tortura – que transpõe o mero serviço designado pelo mandante – e mesmo a inoperância do Estado, que se omite em coibir e punir tal prática.

A problemática de um tempo primitivo desdobra-se na poesia de Paes Loureiro quando encerra uma discussão do passado histórico nacional. Isto pode ser visto no

poema “Deslenda Indígena do Boto XI”, onde aparece o índio ainda em seu estado selvagem, não aculturado, ou não destituído de seus costumes e crenças.

Tempo naquele
em que somente os índios
índios-índios
moravam no lugar. (DSLSD, p.195)

O reforço que “índios-índios” impulsiona reflexão ao aspecto nativo que a figura indígena possuía antes da chegada dos portugueses em *terra brasilis*. O reforço aí evocado pelo neologismo ressemantiza o conceito que hoje a palavra índio detém, uma vez que, mesmo em terras amazônicas, tais figuras sociais já se encontram contaminadas por outras culturas, fazendo com que percam seus traços identitários.

Já “belo-belo”, neologismo existente em “Deslendário”, reforça o sentimento paradoxal de se discutir a manifestação desse sentimento estético ligado à beleza mediante os muitos fatos noticiosos acerca dos conflitos agrários na Amazônia, o que dá à região não somente noções do exótico e do primitivo de sua *natura*, mas também da barbárie ali existente:

como é difícil falar do belo-belo
se há camponeses sangrando, morte, cruzes,
cemitérios, hortos na estatística,
cova e propriedade... (DSLSD, p.102)

Apenas um caso de criação de neologismo do tipo reduplicativo advérbio-advérbio aparece ao longo da poesia de Paes Loureiro, sendo que ele ocorre em dois poemas. Um caso está impresso no poema “Deslenda Fluvial III”:

Igaritês, soluços bubuiando.
Uirapurus, tão longe-longe, em quando e talvez... (DSLSD, p.146)

Ao repetir a base “longe”, a noção de distância acaba por remeter a um tempo e a um lugar míticos e ancestrais da paisagem amazônica, ainda mais se levado em conta à interpretação o auxílio semântico perpetrado pelo advérbios-base, “longe-longe”, que remete a noções temporais-espaciais.

Este mesmo neologismo repete-se no poema “18”, de *A loba*, remetendo contudo a um tempo pretérito da memória do autor em terras paraenses. A reduplicação alia-se ainda à reiteração constante do próprio advérbio “longe”, reiterado quatro vezes ao longo do poema:

Da janela do avião, no ar do espanto
Belém
 cada vez mais *longe*
cada vez mais *longe*
 cada vez mais *longe*...
Mais *longe*.
 Longe-longe... (ALOB, p.163, grifos meus)

O advérbio reiteradamente adverte a distância física, na medida em que o avião se afasta da capital paraense, tanto quanto demonstra a dispersão temporal, ou já atemporal, e que vivências e recordações afetivas do passado apresentam-se à mente do poeta, que intenta alcançar o reino do “longe-longe”.

O único caso de reduplicativo do tipo adjetivo+adjetivo consta no poema “A história luminosa e triste do Cobra Norato”:

Onde há selva verde-verde
faz logo um forte clarão (ENCT, p.62)

A beleza da natureza amazônica metaforiza-se no neologismo que sintetiza, em sentido cromático, a sua exuberância: a cor verde. A nova unidade lexical exacerba o aspecto exótico da flora da região já conhecida como “inferno verde”. Ainda intocada, a selva “verde-verde” deixa posteriormente de possuir seu aspecto primevo para, graças ao processo de deteriorização que a exploração comercial provoca, dar espaço a grandes clareiras em sua geografia devido à ação de desmatamento que, literalmente, limpa o terreno, deixando aberto na mata um “forte clarão”.

4.2.3 Neologismos formados por composição cumulativa do tipo substantivo + substantivo + substantivo

Há na poesia do autor dois casos de expansão do tipo de composição que une acumuladamente três bases substantivas. O fenômeno ocorre no poema “Epístola sobre o Mestre Vitalino”, do livro *Epístolas e Baladas*:

Tua amassavas nossa dor
no barro-aurora-solo do nordeste. (EPSB, p.264)

O neologismo corresponde a uma mescla de duas matérias de aspecto sólido (“barro” e “solo”) e uma matéria inorgânica, não composta de matérias naturais (“aurora”). O que o autor faz é alocar esta última no meio da criação neológica,

situando-a entre as duas bases de cunho semântico relativo às substâncias minerais. Assim, o “barro-aurora-solo” congrega elementos díspares quanto a sua fisiologia, ou seja, há a mistura dos opostos, numa *coincidentia oppositorum* poética, que metaforiza a convergência da matéria a um aspecto imaterial e intangível, e do imaterial ao tangível, tátil e fisicamente existente.

A dor do sujeito do enunciado é “amassada”, como se fosse “barro”, em um solo provido da “aurora”, representando o princípio imanente das coisas, o Nordeste do Brasil. A aridez do sertão e da região da caatinga nordestina exaure a condição humana do ser em um *locus* tão hostil. Contudo, é justamente daí que se manifesta a vida, tendo em vista que barro e aurora são também metáforas para a criação de algo.

Em “A Loba”, Paes Loureiro agrupa ao substantivo-base “Noite” as bases “canto” e “chão”, para criar uma metáfora alusiva da noite em que fora preso pelos militares da ditadura após o lançamento de seu primeiro livro, *Tarefa*:

Noite negrume.

Noite-canto-chão.

Noite na página anterior ao verbo.

Noite noturna.

Medo sobre medo... (ALOB, p.143)

O neologismo é um complexo de palavras e sentidos que retomam vários elementos semânticos. Primeiramente, o autor não opta pela forma “canto-chão”, canto da liturgia cristã de ritmo monocórdio, mas sim a “canto-chão”, a mescla entre o espaço angular e o solo de um local, o “canto” e o “chão”. Nesse caso, a “Noite-canto-chão” oportunamente faz menção à violência com a qual o escritor havia sido subjugado pelos torturadores nos porões da ditadura. De igual modo, o neologismo refere-se ainda à noite de tom monocórdico, de mesmo tom, em que a variedade de sons se deixa emudecer por conta do pânico e do “Medo sobre medo” que envolve o eu-lírico.

No canto litúrgico, o cantochão é entoado de forma enternecedora, qual um lamento. O que se coaduna com o sentimento vivido pelo poeta na data de sua prisão. Ademais, pode-se dizer que o neologismo imputa àquela noite o sentido meditativo e taciturno de um momento desolador.

4.2.4 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + adjetivo e adjetivo + substantivo

Cinco neologismos constituídos pela junção de um adjetivo + substantivo aparecem na obra poética loureiriana. Em alguns dos casos, pelo fato de o primeiro elemento da composição ser um adjetivo, a criação lexical acaba exprimindo sensações ou estados distintos ao elemento substantivo, elencando sentimentos contraditórios, sendo evidente a relação de subordinação entre as bases, tendo ordenamento determinante-determinado.

O caso presente no poema “Os rostos da Amazônia ou delenda rural” é exemplo de um neologismo que expressa certa sensação de melancolia:

É um rosto hipotecado
triste-rosto
por onde pescadores e posseiros
tapuios e boiúnas olham o tempo...” (DSL D, p.109)

As disputas por terra, em que prevalece a lei do mais forte nos conflitos no campo e na injustiça perante a lei, enfatizam o “triste-rosto” das personagens do enredo trágico da grilagem e pistolagem na Amazônia. O indivíduo que solicita o empréstimo pecuniário, o “rosto hipotecado”, revela também um rosto cuja aparência é a tristeza e a dor.

A interrupção da vida e o findar existencial de algo (no caso do poema, a palavra) é expresso em “Mortapalavra”, do “Hino dionisíaco ao boto”:

Mortapalavra sob a espada de um silêncio
que espera renascer na voz de outro poema. (ENCT, p.33)

O desaparecimento, ainda que gradual, do estado vívido da palavra se dá através do seu silenciamento, da perda de seu aspecto comunicativo e surpreendente. A palavra morre quando não mais lida, ou quando não se faz mais portadora de sensações inovadoras, tornando-se prosaica. Contudo, ela renasce graças a voz de outrem, na leitura de outro poema, trazendo inovações e reivindicando novas percepções.

Aqui, pode-se fazer uma analogia com a teoria loureiriana da “encantaria” da palavra poética, cujo aspecto orgânico na poesia pode provocar no leitor entusiasmo:

A língua, servindo de suporte material do modo poético, revela o que aparentemente deixa de dizer. Provoca a necessidade de relações outras, dinamismos verbais nunca experimentados, revelando-se como necessidade de formular códigos inteiramente novos, cuja eficácia pode ser confirmada a cada momento criador do escrever e ler. (PAES LOUREIRO, 2017, p.250)

Esse dinamismo que ocorre na língua por meio da poesia só confirma que a

linguagem poética é fundadora e inventiva. Ao transformar a linguagem prosaica em uma nova visão de mundo, a linguagem poética solapa o prático, o racional ou lógico, desdobrando-se em variantes discursivas e retóricas que a tornam viva, grandiloquente e jubilosa. O autor deixa claro: a “Mortapalavra” espera “renascer na voz de outro poema”, ou seja, a palavra que se prosificou irá diluir-se novamente na experiência do poetizar, corporificando novos aspectos e sentidos, fazendo concretizar novas abstrações e se infundindo de novas experiências de mundo.

O quarto exemplo de neologismo composto do tipo adjetivo + substantivo da obra de Paes Loureiro aparece no “Cântico XIII”:

Escamas saltam para o pescador,
Que incorpora guelras
E respira,
O riomar cavoceano barítono
Com sua voraz tração de violoncelos. (PRTM, p.51)

Mais uma vez o poeta personifica o rio, ou “riomar”, dando agora a ele características ligadas às noções musicais, já que é “barítono” em meio à sua “voraz tração de violoncelos”. “Cavo”, conforme o Houaiss (2009), é, nas noções de som, a voz cavernosa ou rouca. O neologismo “cavoceano”, portanto, corresponderia ao som oceânico taciturno, provocado pelo tom grave do movimento das águas no rio, quase em silêncio profundo, que compõe uma melodia das cordas, o “violoncelo”.

Essas acepções ligadas à solidão, sobriedade e falta de expansividade aparece também no neologismo “Unicotempo”, presente em “Não havia o tempo em calendários”:

O tempo
Só.
Unicotempo. (AGDF, p.204)

Não há, no poema acima, uma variedade temporal ou a diferenciação entre passado, presente e futuro. Para a mente há um único tempo e o que muda são as percepções que temos acerca dele. Paes Loureiro, com isso, é categórico ao afirmar existir apenas o tempo “Só”, indivisível e único, “Unicotempo”. A noção de temporalidade é uma experiência sensível a cada um e, para o poeta, ela é nada menos que um fenômeno destituído de algo precedente ou sucessor. A própria experiência da escrita de poesia se torna um revelar-se ao tempo, uma abertura à temporalidade e à

percepção do momento presente como algo eterno.

A sobriedade, o silêncio, a falta de ruídos e o tom taciturno são alguns dos sentidos expressos pelas cinco formações neológicas de Paes Loureiro do tipo composto por adjetivo e substantivo. Esse é um dos temas recorrentes do autor, visto não haver criações do mesmo tipo abrangendo áreas semânticas ligadas à satisfação, ao prazer, ao barulho e aos demais sentidos de vivacidade.

Quanto à formação por substantivo + adjetivo, percebe-se um sequenciamento subordinativo do tipo determinado-determinante. Exemplo disso pode ser visto no “Cântico X”, poema incluso em *Porantim*, em que Paes Loureiro promove, com a criação neológica, uma representação plástica, quase fotográfica, do movimento das águas e dos rios amazônicos, sinuoso, qual o realizado por uma serpente:

Cobracorrente
o rio
mundia a selva. (PRTM, p.45)

Constata-se assim que a união do substantivo “cobra” ao elemento adjetival “corrente” (curso das águas do rio), enseja modificação à palavra “rio” ao remontar-se semanticamente, pela junção de palavras, ao movimento ondulatório e irregular da geografia dos rios (sempre em formato irregular). Os rios amazônicos, diferentemente de outras fontes hídricas do planeta, são característicos pelo formato que possuem: o desenho sinuoso de seus braços, furos, igarapés, lagos e paranás “formam a torrente aquática amazônica” (FARES, 2004, p.18).

Outro neologismo que apresenta processo semântico e lexical idêntico é estruturado no “Cântico XIII”, também de *Porantim*:

A correnteza da vida
- riocorrente. (PRTM, p.52)

O fluxo contínuo da correnteza, o fluir incessante das águas, sem início, meio ou fim, impõe ao neologismo a abertura significativa de uma leitura expansiva do poema e dos seus versos, principalmente ao vocábulo “vida”, que, em acepção puramente filosófica, de cunho heraclítico, torna-se mutável, fluídica e ininterrupta.

Em tom sinestésico, na “Deslenda rural XV” o neologismo criado pelo autor, “sol-poente”, exprime o cessar da claridade e da luz em um futuro promissor, destituído de sonhos e de esperanças:

de cocares em chamas
 enxadas empunhadas
 caruanas atônitas
adiadas caravanas rumando ao sol-poente... (DSLSD, p.203)

Neste cenário desolador – “cocares em chamas”, “enxadas empunhadas” e “caruanas atônitas” – o poeta expõe uma imagem aterradora no futuro. Sendo o poente caracterizado pelo ocaso, pelo declínio do dia diante da noite, a imagem do sol findando expressa o tombamento de uma realidade cruel, onde os erros e omissões dos homens causarão o aniquilamento total da natureza e dos seres. Como afirma o autor, “Para compreender o cromatismo amazônico torna-se necessário ‘reinocentar o olhar’, ou um lírico retorno às fontes do olhar” (PAES LOUREIRO, 2000, p.388).

Para o poeta, o rio ganha características humanas, tornando-se um ser vivente, ao mesmo tempo em que o eu-lírico torna-se rio, ganhando aspecto mítico. Essa alternância de valores, em caráter *mutatis mutandis*, marca também as constantes mudanças pelas quais passam ser humano e rio, como num fluxo incessante de movimentação das águas, ou, nas palavras do poeta paraense, onde tudo começa “a penar / de margem a margem”.

riohumano a penar
de margem a margem (PRTM, p.76)

Em uma região na qual o ritmo das marés é a fonte dos desdobramentos das ações humanas de todo um conjunto social, cuja comunidade tradicionalmente se guia conforme a baixa-mar e a preamar, a poesia de Paes Loureiro, que reflete essa realidade, converte ao poético tais fenômenos expressivos à paisagem cultural daquele *locus*:

O ritmo das marés, em sua regularidade telúrica, estimula uma visão múltipla, embora fatalista. Tudo acontece no momento escrito. A consciência dos limites investe na busca do ilimitado. Assim como a pororoca, que é a rebeldia cabana do rio contra as margens que o limitam, engolindo as margens que oprimem, devorando-as com inesperada sofreguidão. (PAES LOUREIRO, 2000b, p.357).

A visão fatalista que o autor tem dos ritmos das marés se coaduna com o neologismo do poema “Cântico XVI”:

Crista de onda, Manto de
Cristo... Rionazareno.
(PRTM, p.55)

O rio, as ondas e suas águas abarcam na visão do poeta todos os elementos

constitutivos da vida e, não menos, da morte. O rio, à semelhança de Cristo, sacrifica-se durante o trajeto de seus braços, margens e córregos. O limitado torna-se ilimitado. É o rio que transcende o mar, “maroceano”, e consubstancia-se na vida dos ribeirinhos e dos seres que dependem desta fonte de vida. O milagre é o ciclo de renascimento do rio, cujas águas se evaporam no clima úmido da região, subindo aos céus e retornando, por fim, nas chuvas torrenciais que banham de vida a natureza, seja a orgânica ou a da floresta de pedra, encravada em meio a tanta água.

Em “Deslendário”, o eu substantivado, “eu”, dissipa-se mediante os fenômenos e constituintes da natureza:

Como é difícil falar do eu-profundo
quando canoieiros se perdem das águas
que se querem de todos, preamar; (DSL, p.102)

A busca de si envolve o perder-se a si, e a simbiose entre eu e natureza, ou entre o eu e a poesia, atinge seu clímax no neologismo “eu-profundo”, que é subterrâneo, vasto e distante mediante sua extensão da borda. A profundidade, aqui, também é sinônimo do que é complexo, como no aforismo filosófico de Riobaldo, no *Grande Sertão: veredas*: “Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 1994, p.436).

O impacto provocado pelo alheamento do homem nativo, seja o ribeirinho ou o canoieiro diante da natureza, causa um sentimento de nulidade ante o tempo, a si mesmo e ao mito, como pode ser verificado no “Cântico XLII”:

E vai o homem só (o Canoieiro)
entre as margens de tudo
ao rio do nada,
estranho a si, estranho ao tempo,
estranho ao mitonovo, (PRTM, p.94)

O composto “mitonovo” é o neologismo que se antepõe à noção do mito, em sua acepção mais comum. O mito refere-se à narrativa mítica e primordial que constitui uma visão do mundo e das coisas. Seu oposto, “mitonovo”, passa pelo processo de perda da aura mágico-encantatória que havia em lendário, e passa a ser o “deslendário”. Nesse caso, o homem que segue no rio da nulidade e do falimento é indiferente não só a si próprio, alienado portanto, como também às coisas sagradas, daí o “tempo” presente no poema, como ainda ao novo mundo, mundo desencantado, em que novos mitos (alegoria da modernização, da industrialização e da exploração predatória da natureza) passam a ter vida.

A simbiose entre a natureza e outros elementos constitutivos do poético é recorrente na poesia de Paes Loureiro. Em “Arte poética”, por exemplo, o eu-lírico mescla-se ao recanto vegetal, mítico e em constante metamorfose:

Era o primeiro caminhar entre raízes
Que se aprisionam à terra,
Mas se libertam pela safra e os ramos;
Era o primeiro caminhar na várzea mitomorfa,
Onde os vestígios da vida regeneram
A vida transformando-se em vestígios; (AGDF, p.09)

A poesia traça a geografia desse solo mágico, em que o poético é alinhado, de onde o autor extrai os temas de sua obra. A memória, “vestígios da vida”, se reconstrói no terreno sem árvores e destituído de cultivo, uma várzea em que se unem o mito e o que se transmuta em forma. O autor toma partido do uso de uma base adjetiva que é elemento de composição, *-morfo*, que é pospositivo e formador de adjetivos substantivados (HOUAISS, 2009). Nesse caso, “mitomorfa” é o local vivo que cria os mitos, dando forma a eles. Sobre isso, Paes Loureiro compreende o mítico como uma “forma poética e alegórica de ver e compreender as aberturas do mundo pelo sentimento, sem buscar uma verdade única” (PAES LOUREIRO, 2011.p.219). A metamorfose do mito revela então novas realidades, muitos outros mundos onde “os vestígios da vida regeneram”.

Fenômeno idêntico ocorre em “metalmorfo”, presente em “A história luminosa e triste do Cobra Norato”:

Um monstrengo metalmorfo
Surge do turvo barranco.
Mergulha suas mãos na terra,
No seu ventre mineral
E vai devorando tudo,
Água, árvore, animal. (ENCT, p.62)

Aqui, o neologismo tem inferência dupla: de um lado, refere-se ao imaginário tradicional da aparição dos navios e embarcações nos rios, durante a noite, numa visão à qual os ribeirinhos e caboclos associaram à figura da Cobra Grande, a Boiuna; e, por outro, Paes Loureiro faz alusão aos grandes empreendimentos estrangeiros de índole exploratória no norte do país, possivelmente relacionando o neologismo ao maquinário responsável pela extração de minérios no solo. Vide “surge do turvo barranco”, “Mergulha suas mãos na terra” e “ventre mineral”. A criação “metalmorfo”, nesse caso,

caracteriza o monstro mecânico, indica aspectos relativos ao elemento químico básico, às substâncias minerais, dando forma e conteúdo à sua composição.

No “Cântico XXV”, o tom melancólico que permeia o homem alheio aos fatos, ignorante de sua condição de vítima, o Mané, se amplia com os neologismos “Manetriste” e “Mané-só”:

Dispersão
solidão
Manetriste
[...]
Mané-só (PRTM, 68-69)

Diferentemente dos compostos em que “Mané” se agrupa a bases substantivas, como “Manepeixe”, “Manelátex”, “Manebraço” e “Manemargens”, os neologismos que juntam bases adjetivas, como “triste” e “só”, acabam por solapar de vez qualquer ânimo ou esperança a esses indivíduos. O ser humano perde qualquer autenticidade ou vontade de existir e torna-se um mero ser desalentado, marginalizado, a ausência de assistência suprime todas as suas esperanças e forças volitivas. Não possuindo mais relação com outros seres nem com o Estado, visto serem homens que vivem do e no isolamento, “Mané-só”, o homem acaba por ser possuído pelo sentimento de tristeza, decaindo no estado de “Manetriste”.

Fenômeno distinto ocorre na “Deslenda indígena II”, no qual uma base adjetiva de campo semântico ligado à sapiência se agrega a uma base a ser determinada, mas especificadora da condição do ser humano:

E foi, então, que o homem-sábio disse:
- Agora saberás que o bem com bem se paga! (DSL D, p.139)

A figura dicionarizada do sábio é transcendida no poema pelo aspecto poético que o neologismo composto “homem-sábio” provoca no texto. Nota-se que o composto não se refere a alguém que é sábio, um homem sábio, um ser humano sábio, mas a um ser que possui a sapiência como aspecto natural. Qual um ser mítico, ele nasce com essa virtude. Não a adquiriu, como um homem sábio que, pelo aprendizado e experiência da vida, torna-se profundo conhecedor das coisas.

No poema “A história luminosa e triste do Cobranorato”, Paes Loureiro, ao resgatar a lenda do personagem homônimo, explora, pelo processo de composição, uma nova acepção da condição mágico-maravilhosa deste ser:

O filho Honorato, um dia
– antes de ser cobra-humano –
Naufragou-se na tristeza
Destino de ser humano (ENCT, p.55)

O “cobra-humano” marca a o aspecto mestiço do ser folclórico filho da Boiuna, o Cobra Norato – também chamado de Honorato ou simplesmente de Norato –, que, à noite, deixa de ser cobra, ao sair dos rios, para tornar-se homem e conviver com os nativos da região. Nas lendas amazônicas, Honorato passa, em um determinado momento de sua vida, a ser de uma vez por todas um ser humano, eximindo-se de seu lado mítico e selvagem, para ganhar ares humanizados, “desencantando-se”. O autor, no poema em questão, chama a atenção para o fato de o personagem estar se humanizando, ficando triste e corroendo-se diante dos vícios humanos que o circundam.

No poema “Terceiro”, o neologismo “ondalindas” chama a atenção do leitor pela referência que faz ao olhar do caboclo diante do movimento calmo das ondas nas águas dos rios:

o homem olha o rio
de ondalindas:
a malária roendo-lhe a ossatura
a palude mordendo-lhe a estrutura
as avitaminoses tecendo acocoradas
os óculos de tédio em seu olhar (EPSB, p.334)

Destaca-se no trecho do poema o caráter trágico montado pelo poeta, graças ao paradoxo entre a visão nativa, bela e harmoniosa, e os problemas de saúde vividos pelo personagem do caboclo que definha aos poucos. Sublinha-se ainda que, em uma leitura do aspecto formal do neologismo, percebe-se que o autor optou por marcar o plural somente no segundo elemento base da criação, “linda(s)”, justamente o adjetivo jungido à base substantiva; ao invés de “ondaslindas”, pluralizando as duas bases, como na maioria dos compostos do tipo substantivo-adjetivo (vide amor-perfeito e amores-perfeitos).

Ao falar dos igarités, embarcações cargueiras comuns na Amazônia, o autor deixa explícita a faculdade aéreo-fluvial que subjaz ao neologismo “avemarinha”, presente no poema “Cântico XXVIII”:

Minha borduna invisto
Me destino
E macho me desabo indeclinável
Nas curvas do teu ser avemarinha... (PRTM, p.74)

Na visão do autor, as embarcações parecem voar na água. Inclusive a curvatura acentuada destes barcos promove a fluidez e celeridade em seus trajetos pelos rios, sendo considerado um veículo de locomoção perfeito por excelência. Em tupi-guarani, *igarité* é “A canoa feita de tronco escavado, a canoa excelente” (BUENO, 2013, p.160).

Quanto a essas questões de destruição, morte ou falimento do mundo nativo e encantado que permeia o imaginário cultural da região amazônica, Paes Loureiro cria uma série de neologismos. Além das discussões do “desencantamento do mundo”, ou o processo de “deslendar-se”, o autor enumera ainda criações lexicais cuja ênfase são os conflitos agrários perpetrados no campo.

No “Cântico II”, por exemplo, dois neologismos marcam bem essa inquietação do poeta, *terraçaída* e *almacaída*:

Lábio sorvendo lábio
labareda
e a lenda enreda o tempo
ardido
 ardendo
ar ido
 ar sido
 ar sendo
terraçaída
almacaída
correnteza
o ser que em ser se gasta
em fel afia,
a ira do irreal,
contra o que sou,
coisa real reinando entre visagens,
maresias que são entre não-seres. (PRTM, p.32)

Tanto a terra, o elemento motivo de tantas disputas, lutas e mortes, quanto a alma, representando o elemento transcendente constitutivo do humano, estão caídos, mortos, destituídos de seu vigor. A base adjetiva, “caída”, impõe às bases substantivas, “terra” e “alma”, o caráter de tombamento, visto ser a forma do particípio do verbo “cair”, que, metaforicamente, salienta a destituição de valores, de ordem ou mesmo de decadência e fracasso das esferas sociais, econômicas ou humanitária.

Na “Balada trovada a uma tcheça” isso fica evidenciado devido ao questionamento que se pode inferir pelo uso do neologismo “arma-calada” em um poema cuja contextualização envolve o conflito armado em zonas rurais do Pará:

As armas tentam calar

conta e contém a história de Paes Loureiro. O sonho é vítima de uma realidade que torna absurdo qualquer devaneio, qualquer inspiração.

A essa sensação de liberdade-aprisionamento é percebida também em outro composto do tipo substantivo-adjetivo cujas bases referem-se a seres vivos e a sentimentos de aprisionamento, como visto em “Mercado de peixe”:

E a boca
 não da fome
 aquela inútil
boca da indignação
 bocanula
 incapaz de si mesma. (ALTC, p.284)

A fome, a miséria e a desigualdade social impactam o poeta ante a visão dos pedintes, em situação de extrema pobreza, no entorno do Mercado de peixe da feira do Ver-o-Peso. A incapacidade de alimentar-se e de ter voz ativa na sociedade para reivindicar, faz com que “bocanula” simbolize a sensação de nulidade presente num dos cartões postais da capital paraense.

No “Primeiro poema da enchente amazônica ou deslenda fluvial II”, há junção do substantivo “sal” ao verbo “sorver” em sua forma de particípio: “salisorvidas”. A criação solicita ao poeta o uso da vogal “i” para evitar o bloqueio de uma base com final em consoante, “sal”, com outra base cujo início igualmente seja consoante, “sorver”:

Ondas mortes ondas vidas ondas...
As dívidas da dor salisorvidas
nas várzeas
 sem as dúvidas
de nossa triste dúvida urbana (DSLID, p.132)

Pode-se interpretar o neologismo “salisorvidas” como composto pelas bases “sal” e mesmo “salário” (etimologicamente, aquela deriva nesta), que se deixam sorver nas dívidas dos seringalistas. Tal leitura se faz possível por conta do conjunto de unidades lexicais de campos semânticos ligados à trabalho: “dívidas”, “várzeas” e mesmo “dúvidas” (por conta da quase inexistência legal de direitos trabalhistas no trabalho do campo). A região amazônica é conhecida pelos altos índices de trabalho escravo e/ou métodos semelhantes à escravidão, como o aviamento, por exemplo, prática comum na atividade extrativista do seringal durante o auge da borracha.

De qualquer modo, seja sorvendo o “sal” da terra”, a “saliva” ou mesmo tendo o seu “salário” sorvido pelos donos do barracão da zona de extração do látex (o

seringalista), sabe-se que as dívidas da dor são “salisorvidas” pelo pequeno seringueiro, que padece “nas várzeas”, sem a compreensão por parte dos demais cidadãos e autoridades, “sem as dúvidas/de nossa triste dúvida urbana”.

Em “Primeiro poema da enchente amazônica ou deslenda fluvial II”, a água do Amazonas, cor de barro, é poetizada pela junção do substantivo “barro” + adjetivo “amarelado”:

O Tapajós verdescura-se no
Amazonas barroamarelado,
repointado de praias
alvos sexos
que o Riomar espuma esperma e doma, (DSL D, p.134)

Para o autor, em um ensaio que procura discutir a estética existente na natureza, o limite entre as águas amarelas de um e negras, verdes ou azuladas de outro, não está definido por uma linha clara, exata e precisa, mas por águas turvas, misturadas, viscosamente “interpretadas, que criam uma tonalidade imprecisa negro-amarelada, como se essa forma de *sfumato* fosse estabelecendo uma realidade única, na física distinção que caracteriza os dois rios” (PAES LOUREIRO, 2015, p.81).

Assim, podem ser interpretados os versos como o escurecimento do verde do Tapajós e o amarelar da cor barrenta do Amazonas. A interseção das águas, que não se fundem em coloração, acabam por se fundir, em forma líquida, no rio Amazonas, que torna-se Riomar.

4.2.5 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + verbo

Duas criações lexicais do tipo substantivo + verbo são vistos na poesia de Paes Loureiro. Em dois casos os compostos possuem como base substantiva a palavra “rio”, recorrente na obra do autor, que tem o intuito de expressar a mobilidade das águas graças à junção desta base a verbos.

No primeiro caso, em “Deslenda narcísica do boto V”, “riover” exprime a sensação totalizadora que o rio ocasiona na natureza, que, devido a abrangência de suas águas nas vidas das pessoas, parece observar a tudo e a todos:

Com minha multidão de olhos
vejo o rio

e, mais do que riover, vejo-me
nele que passa a correr entre barrancos,
meu destino... (DSL, p.128)

O poeta compactua com as águas do rio por meio da visão, do olhar, percorrendo com os olhos a geografia da região, traçada pelo movimento sinuoso e reentrante do rio, que “passa a correr entre barrancos”.

Já em “Rio em frente”, o “rio” mescla-se à forma verbal reflexiva do verbo “ir”:

Ah! Esse rio-ir-se da linguagem
nas águas hoje escarro de oferendas
purulentas lendas
verminosos mitos. (ALTC, p.88)

A linguagem da poesia é móvel, nunca estanque, o “rio-ir-se” projeta-se e protege a palavra no papel, o encantamento da língua se mostra em toda a sua beleza: “purulentas lendas” e “verminosos mitos” fazem parte deste fluxo. A fluidez das águas e a imobilidade do ser, segundo a filosofia de Heráclito, conjugam ao poético a existência e o tom vívido que se faz presente durante a leitura. Para Nunes, esta temática da poesia de Paes Loureiro revela um filosofema que “preside as sobreposições metafóricas entre tempo, linguagem e rio-mar, a meditação desenvolvida como viagem, e a viagem como busca poética, infundável, de que o verso é o veículo predestinado, fundador” (NUNES, 2000, p.20).

4.2.6 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + pronome

Muito recorrente ao longo da obra de Paes Loureiro são os compostos do tipo substantivo + pronome, que, em sua maioria, tem a função de distinguir uma noção (na poesia do autor, geralmente as questões do tempo e da memória) e/ou estabelecer uma distinção em relação à palavra base originária, a palavra dicionarizada.

Há, por exemplo, cinco ocorrências da junção da base “tempo” à base pronominal “aquele”, formando “tempo-aquele”. Nesse neologismo o autor sugere distinguir a noção de um tempo pretérito, o qual se busca rememorar pela escrita de poesia e que faz um trabalho de retomada de uma lembrança já perdida ou mesmo perecida.

Exemplo é o poema “Arte poética”, que, como o título indica, exprime a sensação do autor ao resgatar, pela escrita, o tempo perdido, constituindo pelo labor poético os fios e traços da memória:

Não havia nada nesse tempo-aquele
nem um pássaro ou peixe
leite e mel
nem um adeus na brasa de um crepúsculo (AGDF, p.08)

Nota-se como aqui o “tempo-aquele” se mostra portador de uma força primordial, como um motor do princípio das coisas e da vida. Possivelmente o tempo mítico em que a própria palavra se mostra até então pura e sacralizada. Esse tom sapiencial da palavra e da linguagem reaparece no poema “Entre o rio e sua margem”:

Entre o rio e suas margens habitam corifeus do tempo-aquele. Os trabalhos e os dias são reescritos. (AGDF, p.44)

As águas ancestrais trazem às margens do poema, em sentido metafórico, os fragmentos da cultura clássica. A intertextualidade com a literatura grega é inevitável: “Os trabalhos e os dias”, de Hesíodo, é “reescrito”. No texto épico, as narrativas míticas conduzem o enredo da obra, tendo como fonte de invocação as Musas, guias dos trabalhos artísticos. Destaca-se nessa obra o mito de Prometeu, que rouba dos deuses o fogo sagrado, a força primordial, para entregá-lo aos homens. Paes Loureiro evoca à palavra mítica, ancestral e primitiva (que é a palavra da poesia) essa chama sagrada.

Diferentemente das acepções acima, outro eixo interpretativo do neologismo “tempo-aquele” pode ser vislumbrado no poema “O calendário”, em que a discussão da memória pessoal e histórica do autor revela certo saudosismo do passado, diferenciando-se do tempo-este, o hoje:

O calendário pendente no oratório. O calendário. O tempo entre São Miguel Arcanjo e a Imaculada. O tempo-este não mais o tempo-aquele. O tempo a esculpir aniversários. Não aquele. (AGDF, p.89)

Fica claro aqui como a percepção do tempo é uma questão de perspectiva, cujo cerne é ainda a referência ao tempo secular, oposto ao tempo sagrado. Sublinha-se que “O calendário pendente no oratório” e o “tempo entre São Miguel e a Imaculada” revelam a visão do autor acerca do confronto dos homens com o tempo, e de suas conexões com os ritos e cultos divinos, que marcam o tempo mítico (cf. ELIADE, 2001).

O retorno de um momento afetivo muito importante na história pessoal do autor aparece em “A casa de madeira”, no qual o neologismo “tempo-aquele” delimita o

passado que não regressa, não retorna a não ser pela rememoração:

A casa era no tempo-aquele. O tempo aquele onde está para sempre a nossa casa (AGDF, p.20)

Em “Tia Mara”, do livro *Água da fonte*, aparece o “tempo-naquele”, que já se constitui da contração da preposição “em” + “aquele”, estabelecendo, contudo, a mesma relação semântica de “tempo-aquele”:

Tudo era um tempo-naquele. Os animais falavam. A linguagem interditava os nomes de males e moléstias. Era fundamental que tudo fosse belo e bom. (AGDF, p.52)

O “tempo-naquele” se constitui de um momento em que os nomes das doenças eram impronunciáveis e que as palavras obscenas jamais deveriam ser faladas, os chamados interditos. Para o autor, mais uma vez, essa relação temporal com o passado se mostra não apenas válvula de escape do tempo-agora como também ponto de encontro entre o eu-lírico com o seu passado e com uma relação mágico-religiosa da palavra, na época, ainda vivaz.

No mesmo livro do autor, que pelo título já remete a uma guinada dos temas rumo à visão retrospectiva do passado, Paes Loureiro cria o neologismo “rua-aquela”, estabelecendo um ponto central de orientação do que já ocorreu em detrimento do que ocorre, em tempo atual. Uma das três vezes em que esta criação aparece ocorre em “Além do fim da rua”:

Além do fim da rua havia a rua-aquela. (AGDF, p.53)

Como um portal mágico rumo ao passado, porta de entrada ao tempo primordial da infância perdida, a “rua-aquela” institui em *Água da fonte* um recurso restituidor do já decorrido. Há, inclusive, a distinção entre esta “rua”, do passado, e a “rua-agora”, marco temporal do presente, como se vê em “Tenho certeza”:

Tenho certeza de que o fim da rua-aquela era muito mais longe do que o fim da rua-agora. Tenho certeza de que não duvidava das certezas que tinha. (AGDF, p.99)

O censo de localização do autor em relação à memória se dá através da reconstituição da paisagem urbana, com suas ruas, vielas e entradas, que compõem o universo memorial de Paes Loureiro. A poesia, como não poderia deixar de ser, se torna

morada e fonte de acesso a estas vias mnemônicas. Isso é evidenciado em “Revoavam borboletas”:

Revoavam borboletas em setembro. E eram amarelas [...] Na rua Siqueira Mendes. Ao fim da rua-aquela. Aqui no poema. (AGDF, p.28)

O desabrochar das flores na primavera e o voo das borboletas ajudam a compor um quadro no qual a cor amarela abarca o todo. Assim, o poeta elenca a rua Siqueira Mendes, no centro de Belém, como ponto de intersecção entre o presente e o passado. Destaca-se que o fim da “rua-aquela” é o poema, ou seja, a criação da poesia finda o trajeto arqueológico do poeta-historiador rumo ao passado, rumo ao seu tempo de rapaz.

O aparente decadentismo pelo tom nostálgico dos versos condiz com o pensamento do autor, para quem, no poema

ficará o poeta em sua caminhada órfica tentando resgatar, das profundezas, do imaginário e da memória, uma cidade amada. Deixando rastros de poesia sobre as pedras de lioz das ruas e túneis de mangueiras. Porém, toda vez que pensa que a vem recuperando na co-realidade do poema, resgatando-a poeticamente do inferno da insensibilidade e do abandono, ao olhar para trás para contemplá-la na prosaica realidade, o que vê apenas é a cidade-Eurídice a dissolver-se em sílabas de areia e nunca mais... (PAES LOUREIRO, 2012, p.60-61).

Em “Além do fim da rua”, ou além do fim da “rua-aquela”, um novo elemento-chave para se regressar ao passado aparece, agora tendo como uma das suas partes constitutivas no neologismo a base “mangueira”, símbolo do centro de Belém do Pará, considerada a cidade das mangueiras:

Além do fim da rua havia mangueiras-aquelas vestidas de cocares adornados de pássaros e mangas... (AGDF, p.53)

Diferentemente das mangueiras comuns, que não trazem à mente do autor a visão edílica e paradisíaca da Belém do seu passado, as “mangueiras-aquelas” restituem o sabor, o cheiro e as experiências sinestésicas e mnemônicas de um momento já decorrido. Por isso não se estranha a copa de tais árvores serem revestidas de mangas e pássaros, estes cada vez mais raros na paisagem urbana da selva de concreto que se tornou a capital do estado.

Esse passado mítico pode ser visto também em “Alimentar-me de raízes”, cujo neologismo “raízes-aquelas” centraliza no poema o foco memorialístico:

Alimentar-me de lendas no leite das palavras. Alimentar-me das raízes-aquelas de quando os animais falavam. E alimentar nessas raízes o ser que sou no ser que terei sido. (AGDF, p.10)

Mais uma vez a ênfase ao trabalho com a palavra poetizada, constituída ainda de certa autonomia e portadora de sentidos originários, é o escopo do neologismo aqui analisado. As “raízes-aquelas” fazem parte do organismo selvagem e natural da flora e fauna amazônica, que mantém sua aura sagrada e mítica, visto provir de um tempo em que “os animais falavam” e em cujo caule urgem “lendas no leite das palavras”.

Como não poderia deixar de faltar, a figura do rio surge em uma criação lexical agregada a uma base pronominal com o intuito de expressar a ligação entre poeta, natureza e poesia. No poema “E o rio”, Paes Loureiro retoma a simbologia do rio e as turvas águas do Amazonas, que passam pela vida do eu-lírico e ressurgem no leito do papel:

E o rio passando....
Rio esse que é o mesmo
rio-aquele antes do verbo
nascido na primeira
lágrima de Deus. (AGDF, p.51)

O “rio-aquele” é o manancial da vida, “nascido na primeira/lágrima de Deus”, e motiva o poeta a debruçar-se no poema em resgate da língua originária, ainda não banalizada pela cotidianidade, quando a linguagem entre os homens prosifica as coisas, as relações, as experiências e a própria língua, que se exime de sua aura. Esta, por sua vez, caso o tivesse criada o autor, seria o “rio-este”.

No “Cântico I”, há a presença de outro neologismo formado por composição e de valores semânticos referentes ao rio, ao tempo e à linguagem: pronome

Era o tempo naquele
em que o rio,
sem começar a ser o rio-mesmo,
fazia a sua linguagem
e era o tempo. (PRTM, p.31)

O tempo pretérito, ou o “tempo naquele”, remete ao tempo mítico e sagrado do rio, ainda não incorporado à vida moderna destituída de sua simbologia encantatória. Esse rio ainda não é o rio desencantado, ou o “rio-mesmo”, de igual origem, identidade e comum ante aos demais existentes na natureza. Nota-se aqui, mais uma vez, como Paes Loureiro insiste no jogo de imagens relacionais: rio-tempo-linguagem. Os três

constituem para o autor a representação da escrita, do fazer poético e da poesia em si. A linguagem sagrada, provinda do uso ancestral, é permeada por uma relação ainda simbiótica entre o homem e a natureza (e os seres encantados) num tempo primevo, sendo símbolo da construção de poesia, que busca pela literaturidade ressignificar a linguagem, a comunicação e a própria língua.

Em seu romance, *Café Central*, Paes Loureiro discute a imbricação entre rio e tempo, de modo a evidenciar o ordenamento que há na caracterização de ambos: “Esse rio parece parado, mas se move. Passa e fica. Porque se ele apenas passasse, não ficaria nada. Fica porque passa. A qualidade do rio é passar. Quando passa, é que o rio fica como rio. Rio-tempo” (PAES LOUREIRO, 2011, p.190).

A obra de Paes Loureiro percorre o caminho da reflexão da desautomatização da língua, o que implica numa guinada de ponto de vista sobre a língua e uma percepção dos artifícios e procedimentos formais da palavra e da poesia (que é a língua em sua forma pura, não automatizada). Nas palavras do autor, “A língua, nesse processo de libertação, reforçou-se por novos jogos, metáforas imprevistas e abertura ao funcionamento icônico das palavras” (PAES LOUREIRO, 2017, p.249).

A poesia dissemina uma linguagem natural, muito mais complexa e ostensiva do que a utilizada nas relações burocráticas, cotidianizadas e banalizadas. Ou, como o autor pontua:

Assim, revelam-se a mim as palavras. Elas são como lâmpadas acesas ao longo e às margens do rio da existência. Como faróis elas dão sentido e sentimentos ao mundo. Co-nascentes do mundo, elas são um mundo, o qual não pode existir sem elas, embora tenham uma realidade própria e única (PAES LOUREIRO, 2000, p.241).

No “Cântico I” o rio, mais uma vez personalizado, vaga em andanças incessantes maravilhando-se com a sua condição de tecelão de poesia, em mais uma clara alusão à dimensão metafórica proposta pelo autor:

Era tempo naquele
em que o rio,
sem começar a ser o rio-mesmo,
fazia sua linguagem
e era o tempo. (PRTM, p.31)

O rio, preteritamente, era “o tempo”, sendo ainda puro e magnânimo em sua essência mitopoética. Nesse âmbito, o rio promove o florescimento do poético, sendo o

nascedouro de uma linguagem ricamente realçada pelos sentidos metafóricos. O rio, portanto, ainda não era ele mesmo, “rio-mesmo”, ainda não fluía pelas páginas do papel, mas estava contido no mundo do imaginário, dos encantados e do poético. Assim, ainda não fluídico, ou ainda não errante, o rio no “tempo naquele” ainda detinha sua condição de encantaria; o que perde a partir do momento em que se estende pela praia, alastrando incessantemente pela página, e pela natureza, tornando-se “rio-mesmo”, em perpétuo devir.

Em “A Loba” aparece a “noite-aquela”, também auxiliando a compor o quadro memorialístico de Paes Loureiro quanto ao seu passado. Dessa vez, lembrando sua prisão pelos militares na década de 60, o autor imprime uma carga melancólica ao neologismo, que se diferencia da “noite” ordinária por ter provocado nele grande impacto:

Noite mais do que noite. Aquela noite.
Não a noite-aquela.
Aquela noite. (ALOB, p.143)

Como pôde ser observado até aqui, os compostos formados pela junção de pronomes tem sido, ao longo da obra de Paes Loureiro, elemento definidor de seu estilo. Entretanto, deve-se ainda ratificar que praticamente todos estes compostos possuem função semântica de se reportar a um passado histórico do autor ou mesmo a um tempo mítico, quando em discussão a relação entre a palavra e o seu aspecto sagrado. Mas existem ainda duas criações do autor que se distinguem desse eixo: em ambas as ocorrências, o que se tem é, quanto ao eixo semântico do neologismo, a característica de desempenhar a distinção entre seres animados.

No “Cântico VII”, o “homem-ele” é visto com acuidade pelo poeta que o distingue dos demais homens, dos demais seres por ser o herói mítico da poesia loureiriana, o canoeiro ou o ribeirinho:

Tosco barco,
herói,
homem a bordo.
O homem-ele.
Rota prestante estrela guia. (PRTM, p.39)

No poema “A Loba”, a intertextualidade se insurge à criação lexical por se fazer acompanhar de ecos bíblicos:

Pensei:
nunca mais serei o filho-aquele,

o prometido
e nem o pródigo. (ALOB, p.147)

O “filho-aquele” diferencia-se pelo sentido do filho comum, em seu sentido literal e/ou dicionarizado, mas, contudo, assemelha-se às noções de filho “prometido” e mesmo do filho “pródigo” da parábola bíblica. No caso destas criações neológicas, “homem-ele” e “filho-aquele”, a base pronominal, como observado na análise, promove no neologismo o sentido de discriminação pessoal de alguém, contrariando a maioria das inovações feitas pelo autor a partir da união de substantivo e pronome.

4.2.7 Neologismos formados por composição do tipo substantivo + advérbio e advérbio + substantivo

Os neologismos do formados por composição do tipo substantivo + advérbio se expandem em grande quantidade na poesia de Paes Loureiro. Sendo elementos determinantes na função do substantivo, os advérbios que o autor utilizou para criar novas palavras são geralmente ligados a lugar, tempo, quantidade e dúvida. Os dois primeiros casos, lugar e tempo, constituem a maioria dos elaborados nas composições.

No “Cântico XV”, do livro *Porantim*, o movimento de vai-e-vem das águas do rio e do mar, em concomitância com a mudança cíclica das marés baixa e cheia, é representado por uma fusão de lexias que, morfológica e fonicamente, associam ao rio e suas águas o choque, “macaréu”, de sentimentos, “Amor” e “a/Mar”:

Amoracima
Marabaixo
Macaréu (PRTM, p.54)

Destaca-se que junção entre um substantivo e um advérbio é realizada por meio da junção de palavras ligadas às águas, “mar”, e a lugares, como os pares adverbiais “abaixo” e “acima”. Nota-se que, mais uma vez, o poeta sublinha a relação entre o estado de espírito do eu-lírico, com ênfase nas sensações amorosas, “Amoracima”, e o movimento da nascente rumo à foz, na jusante do rio, com o “Marabaixo”. Entretanto, no encontro, ou confluência, entre as marés jusante e montante, o “Macaréu” simboliza as oscilações sentimentais existentes no estado de espírito do ser apaixonado, que sofre, mas aviva-se na relação amorosa.

Salienta-se que o poeta faz uma espécie de *enjambement* entre o verso inicial, “Amoracima”, e o verso intermediário, “Marabaixo” que, ainda que delimitados em

suas fronteias gráfico-espaciais, fonicamente se complementam na entonação de “Amoracima**Mar**abaixo”, cujo “amar” medial estabelece não só a entonação ascendente/descendente entre as palavras e os versos, como também o transbordamento das águas do rio, num balouçar fluídico e, ainda, o movimento alternado entre os sentimentos de alto astral e baixo astral do eu-lírico.

Nesse vai e vem de sensações vivenciados pelo poeta, que também sinaliza o ir e vir das águas dos rios em suas embocaduras e desembocaduras, exprime-se a movimentação sucessória da leitura da poesia, que parte da esquerda, acima, rumo à direita, abaixo:

Amor-a-cima
mar-a-baixo
amor-a-cima
mar-a-baixo
amor-a-cima
mar-a-baixo (PRTM, p.54)

No mesmo poema o rio toma proporções de trajetórias extensivas, marcado pelo sentimento de solidão que a grandiosidade e vastidão de suas águas dá ao espectador-observador:

O barco a ponte a sala
o quarto o leito o corpo
o boto arisco e manso
branco encanto
a moça o delta o sangue
o gozo a lenda o sono
A solidão
O riolongo (PRTM, p.54)

A sensação de solidão em meio à mata nativa, o contato com o rio e com a baixa densidade demográfica na região dos rios faz com que o poeta espraie essa imagem numa criação lexical. O “riolongo” estende ao imensurável o tamanho não apenas de suas águas, como também do estado de espírito do poeta, que se amplifica diante da imensidão da natureza.

Essas caracterizações dadas ao rio são comuns na poesia do autor, como pode se notar nos inúmeros neologismos formados a partir da ligação de outras bases à palavra “rio”. Nos compostos do tipo advérbio + substantivo não é diferente. Usualmente agregando-se a bases adverbiais, tal palavra tem, conforme o estilo e a intenção do

Rio vazante
rio-abaixo
desfiladeiro de cruces
tribos
sem saber que passam (PRTM, p.50)

Interessante observar que os versos, ainda que aparentem estar em formato livre e em ordenamento gráfico dispersivo entre as posições esquerda, direita e centro, são, em verdade, redondilhas maiores: “Rio vazante rio-abaixo”; “desfiladeiro de cruces”; “tribos sem saber que passam”. A imagem visual do todo poemático, entretanto, apresenta variações, quebras e oscilações entre os versos e suas partes constituintes que são idênticos ao mapeamento dos rios, sinuosos e cheios de reentrâncias, quebras, braços e aspectos próprios à sua constituição hidrográfica. O “rio-abaixo” é a chave de interpretação a este tipo de jogo morfo-gráfico-semântico, visto que sua proximidade com “vazante” e “desfiladeiros” acaba por invocar à leitura do poema o movimento ocular de escrita e leitura ocidental, da direita para a esquerda e vice-versa, qual um pêndulo marcador do ritmo das marés.

Se os neologismos analisados acima englobam noções de dispersão de objetos, no livro *Deslândia* há um neologismo, grafado de modo distinto (ora com o auxílio do hífen, ora sem), que salienta questões espaciais ao objeto do substantivo-base. No poema “Os rostos da Amazônia ou deslenda rural”, “mato-a-dentro” agrega valores de se interiorizar ou de se embrenhar na floresta:

Em áreas de grilagens
Desmatagens
E cordeiros de réus castrados mato-a-dentro (DSL D, p.109)

O mesmo ocorre em “Deslenda Cristã III”, cujo neologismo, agora grafado como “matoadentro”, revela as atrocidades ocorridas nos conflitos rurais na Amazônia, que permeiam a floresta e as zonas rurais das cidades em um verdadeiro jogo de esconde-esconde por parte dos camponeses e dos pistoleiros:

Em prelasias de Avelares, Casaldáligas,
Maria-terra se contorce sobre as h/eras
– prenha e agônica –
enquanto o Carpinteiro agora erra,
posseiro expulso avulso matoadentro. (DSL D, p.159)

A expulsão do Carpinteiro, o posseiro da terra, no poema, atribui ao composto

“matoadentro” sentido diferenciado de uma locução como “mato a dentro”, por exemplo. O neologismo mescla cargas semânticas de fuga, de se buscar uma rota de escape ou mesmo de um esconderijo em meio à floresta. Não sendo um mero adentrar físico na mata, mas uma incursão rumo a um confinamento do qual não se tem saída ou expectativa, ainda mais quando a morte e o medo são os mais prováveis de acontecer.

No neologismo “só-confins”, do “Cântico XXVIII”, ocorre a criação lexical a partir da junção de advérbio + substantivo. Este único caso possui significado ligado ao campo semântico de solidão, tristeza e/ou afastamento do convívio social:

nos só-confins do amor
me desconfino, (PRTM, p.74)

O desamparo provocado pelos distintos estados que o amor causa no eu-lírico manifesta um confinamento do coração e a solidão pela distância da pessoa amada. Nota-se que o amor é quem provoca a sensação de um confinamento solitário, de um aprisionamento do eu-lírico. Ao mesmo tempo, este estado é mutável, pois o seu contrário revela-se no desconfinamento, em que a liberdade e o prazer se faz sensível ao ser.

4.2.8 Neologismos elaborados por composição do tipo adjetivo + adjetivo e advérbio + adjetivo

Na obra do autor há um total de três compostos formados por estas junções, um do tipo adjetivo + adjetivo e dois do tipo advérbio + adjetivo. Destaca-se que os três casos são constituídos pela justaposição de seus elementos bases, não provocando mudanças ou alterações fônicas nem mesmo morfológicas, o que lhes tiraria certa autonomia constitutiva.

O único caso de composição do tipo adjetivo + adjetivo aparece em “Não havia o tempo em calendários” e representa o misto de sensação onírica e fantasmagórica da passagem do tempo:

Tempo do ser e do não-ser.
Era um só tempo real-imaginário
enlaçando a si mesmo.
Tempo único. (AGDF, p.204)

Como um base química helicoidal, o real acaba mesclando-se ao imaginário, no momento da rememoração. O tempo “real-imaginário” acaba por enlaçar a si próprio num único elemento: o “Tempo único”, que apreende o “o que pode ter sido” e o “que

realmente foi” do passado, tendo um caráter de sono-vigília e de verdade-mentira típico do estado poético da escavação do tempo. Sublinha-se, ainda, que o neologismo agrega bases de sentidos distintos, constituindo um composto formado por bases de carga semântica opostas, “real” e “imaginário”.

Já os casos de composição do tipo advérbio + adjetivo aparecem somente nos livros *Porantim* e *Ser aberto*, e dão função adjetiva ao elemento substantivo no contexto da poesia.

Como exemplo, tal composto é utilizado no poema “Cântico XXIV” para enfatizar uma peculiaridade comum aos nativos da mata, a reverberação de um assobio, melancólico e amedrontado, expressivo do estado de espírito do ribeirinho em meio à solidão na vasta floresta, durante a noite:

Entre capins coléricos em pânico,
um longe-triste assobio,
sucurijus... (PRTM, p.66)

Comum a este tipo de formação é a função determinante da primeira base, adverbial (longe), no segundo elemento da composição; o adjetivo (triste), que constitui um neologismo de valor adjetivo ao “assobio”, representado pelo eco sonoro do silvo (“sucurijus”), aliado à monotonia da solidão na mata. Segundo o autor, nada sustenta o peso da palavra no poema, pois, “na poesia, a palavra é a leveza do som e do sentido”. (PAES LOUREIRO, 2012, p.52). Tal consideração dialoga em uníssono com o recurso sonoro produzido no poema.

Em “Abaetetuba de Avião” o composto “malbordejado” incide características vacilantes ante às aventuras amorosas do eu-lírico:

Adão ali adolescente,
Na fileira ávida de Laura (o pênis verga, erguendo
As velas do prazer malbordejado...). (SRBT, p.137)

Sendo constituído pela junção da base adverbial “mal” à forma do particípio do verbo “bordejar”, “bordejado”, o composto “malbordejado” exprime noções locucionais às “velas do prazer”, o que exprime a estas cargas semânticas de tom erótico-sexual (“pênis verga”, “erguendo”). A propulsão eólica, típica das embarcações movidas a vela. Nesse caso, deixa de ser a fonte de mobilidade durante o ato amoroso entre eu-lírico, o “Adão ali adolescente”, e “Laura”.

4.2.9 Compostos formados pela junção do tipo Advérbio + Advérbio

Um total de quatro neologismos formados pela composição do tipo advérbio + advérbio aparecem nos poemas de Paes Loureiro. Em dois deles, o sentido do neologismo relaciona-se ao tempo e à busca do passado pelos recônditos da memória. Em “De repente”, o composto “ontem-hoje”, de função adjetival, sintetiza o processo de escavação (o caminho) do passado por parte do eu-lírico:

Caminho ontem-hoje pesado de memórias, com lâmpadas a acender no
esquecimento. (AGDF, p.56)

O percurso pela memória faz com que o poeta se sinta transitando por uma via dolorosa, por um caminho “pesado”, posto ser esta uma convergência entre o “ontem” e o “hoje”: “Caminho ontem-hoje”. Mais uma vez o autor faz referência ao jogo de redescoberta do tempo com uma alusão mista de passado e presente.

O mesmo ocorre em “Para ler como quem anda nas ruas”, em que o neologismo expressa noções contrárias, opostas e antitéticas para representar uma sensibilidade espacial:

E nesse perto-longe há o resplendor
Da luz boiúna das epifanias. (PLQR, p.15)

Qual um local distinto da realidade, o “perto-longe” se caracteriza por agregar noções espaciais totalmente opostas entre si, e nem por isso impossíveis de serem jungidas. O espaço sagrado ou mítico, conforme a visão do autor, é marcado por coexistir tanto na vida material e terrena quanto na vida translúcida e metafísica, como se fosse um espaço entre dois mundos.

Em “Regret”, o composto “nunca-mais” ganha propriedades sintáticas de locução quando lida no conjunto do verso:

Corvo do nunca-mais pousado em meus enganos,
poço de mágoa capaz de conter os oceanos. (ARSG, p.82)

O jogo intertextual com o poema “O Corvo”, de Alan Poe, é evidenciado não apenas pela aparição do substantivo em questão, mas pela alusão ao “nevermore”, ou “nunca mais”, dos versos do autor norte-americano. Essa mesma intertextualidade ocorre também em “Itinerário”:

E o corvo rindo, rindo
responde sobre o busto do poema:
“Tão-não! Tão-não! Oh! Nunca mais...” (ALTC, p.61)

O composto “Tão-não” pode ser interpretado de duas maneiras: uma, pelo jogo morfológico – junção de dois advérbios (grau, “Tão”; e negação, “não”) que amplificam o tom de escárnio do corvo – ou ainda pelo aspecto sonoro, “Tão-não”, que, fonicamente, assemelha-se a “estão não”, sofrendo aférese nas iniciais “(es)tão não”. Ou seja, o jogo semântico faz com que a referência à perda da mulher amada, Lenore, seja sentida pelos dois enamorados, que não estão mais juntos (“Tão-não”; “estão não”) e reitera a carga negativa da perda, do “não”, formando o “Tão-não”, que exagera aquela negativa.

4.2.10 Demais criações lexicais por meio de composição com pronomes, advérbios, preposições e interjeição

São cinco os exemplos de compostos do tipo Pronome + Pronome presentes nos poemas de Paes Loureiro. Em alguns deles, a dubiedade se mostra explícita, já que esta classe de palavras (os pronomes) tem função de designar ou representar um nome que é antecedido ou sucedido na oração. No “Cântico XI” há o composto “istoaquilo”:

O istoaquilo de seres
erros
res e ser
jusante... (PRTM, p.46)

O neologismo “istoaquilo” pode ser visto sob relação coordenativa entre suas bases e também sob subordinação entre elas. Cada base tem a função, no contexto do verso, de designar um nome. Contudo, o que se tem é uma contextualização ambígua, visto elas designarem palavras já postas no enunciado.

O caráter anafórico das duas bases reitera algo que se acha próximo, “isto”, e ao mesmo tempo distante, “aquilo”, se visto em relação coordenada entre as bases. Já, se visto em relação de determinante-determinado, “isto” acaba por especificar o “aquilo”, salientando noção de algo a mais dentro do que se quer demonstrar, nesse caso os “seres”. O mesmo ocorrerá no caso da relação sintática do tipo determinado-determinante.

De qualquer modo, o “istoaquilo” indica uma caracterização dual presente nos seres, em que os “erros” e acertos confluem no indivíduo para desembocarem na jusante

(da nascente para a foz). Eles coexistem no ser tanto quanto a água do rio se banha e se mescla da água do mar.

Mais um exemplo dessa relação pode ser visto no poema “Abaetetuba de avião”:

Ali a vida, igarapé-oceano,
com palavras de amor boiando em preamares
eu-mesmo a pescar
entre piabas
as sílabas do ser, a eterna fala... (AGDF, p.07)

O eu-lírico do poema, ou o “eu-mesmo”, toma assento no rio da linguagem, a ponto de dali resgatar a fala primordial, a língua originária, adâmica, e o verbo ou *logos* divino, ainda sacralizado. Assim como em “rio-mesmo”, no neologismo “eu-mesmo” o autor intenta igualar o eu deste poema aos demais “eus” presentes em outros textos seus. Ele se faz pescador de palavras.

O título do poema, “Abaetetuba de avião”, remete à cidade natal do autor. Para Paes Loureiro, nessa cidade, é

da região das ilhas que vêm os mistérios da existência ribeirinha, dos encantamentos do mundo, a navegação cotidiana pelo fantástico, a convivência espontânea com o imaginário, a estimulação do devaneio diante das águas doces dos variados rios que embalam as ilhas em seu colo, o canto dos pássaros, a música que emerge das fundas encantarias fluviais ou de praias encantadas, a fascinação vivenciada do sonho intercorrente com as exigências práticas do cotidiano. (PAES LOUREIRO, 2017, p.262)

A visão do autor acerca de sua cidade natal é a mesma que se tem na sua relação com o tempo e com o fazer poético, pois neste assenta-se a memória de um imaginário ainda dotado de beleza, de surpresa, de experiências com o fantástico e com o devaneio, matérias simbólicas análogas ao fazer poético.

O mesmo pode ser visto no “Cântico XVIII”, cujo neologismo reitera essa dualidade dos aspectos constitutivos das águas do rio, o que corrobora um papel de reciprocidade e de correspondência existente entre seus elementos, ainda que sejam distintos entre si:

no confronto dos signos natantes,
o escamoso rio, o sigomesmo,
riocorrente em busca da verdade
em si
no seu de mim
no eu-dele
delemesmo. (PRTM, p.76)

Nota-se que o autor dá características piscianas ao rio, “escamoso rio”, que pode nadar em meio ao cardume de “signos natantes”. O autor também personifica essa personagem do rio, que corre “em busca da verdade”, à procura de si. Nessa interiorização do rio, ou nessa introspecção, ele parte para desbravar o que há de mais íntimo acerca dele mesmo, ou do “delemesmo”, a partir de si próprio, o “sigomesmo” ([con]sigo+mesmo). Por isso o autor complementa à essência do rio o caráter dele se autoanalisar por meio de seu “eu-dele”.

Os três neologismos são formados por pronomes que acabam por se fazerem reflexivos ao *ethos* do Amazonas. São partes da composição de um elemento que é nada mais que um misto de águas (marítimas e lacustres), propriedades (salinizadas e doces) e de cores (amarela e barrenta; e verde-escura). As diferenças se complementam, as personalidades e caracteres distintos se anulam, a discriminação reduz o dual e se mostra de um coeficiente mônico, indivisível único. Por isso os compostos precisam possuir elementos-base que referenciam ao próprio sujeito caracterizado.

No “Fragmento II” isso também ocorre, só que agora discriminando o eu-lírico do poema:

Reimplumando-me as asas da poesia,
Pois cansei de buscar-me
Assim *tam* longe,
Quando eu estava-me em mim,
Em mim-comigo... (PNTC, p.235)

Tanto quanto o rio que busca a si próprio, na poesia o poeta almeja se encontrar, se autoconhecer. Para isso, ele, num primeiro momento, toma distância de si, no que se conhece como o “fingimento” pessoano, para, num segundo momento, se reconhecer na diferença através da autoanálise da escrita de poesia, que se investe contra o autor. O poeta reitera que cansou de buscar-se “Assim *tam* longe”, passando a desbravar o momento de quando estava a sós consigo, “estava-me em mim”. Nesse ensimesmar-se ele se encontra e encontra o poético da sua existência, no que ele chama de “mim-comigo”.

A autoreferenciação provocada pelo neologismo, constituído por bases que demonstram ou referenciam um nome já dado no contexto, confirma a este tipo de produção lexical um efeito de reflexibilidade e, não menos, de caracterização de um elemento substantivo do poema. As bases pronominais, ao que parece, pronominalizam

o neologismo e o transformam em um adjetivo com funções de representação de algum elemento outro.

Já no caso de formação pela junção de uma preposição, ou contração prepositiva, a dois pronomes ocorre a dispersão do “eu” presente nos “outros do contexto poemático. O fenômeno ocorre no poema “Fragmento V”:

letra por letra
palavra mais palavra
em que morro cada vez
e cada vez sou vida
nos lábios meus-dos-outros que me leem,
poeta que sou, ser dissolvido (PNTC, p.238)

O poeta se quer desagregar-se do seu “eu” numa espécie de desmembramento de sua personalidade ficcional, quase como na despersonalização de Pessoa via fenômeno da heteronímia. Só que, no caso do poema, o autor se quer apartar dos outros que o leem, distanciando-se do seu próprio texto. Ou seja, o poeta quer “ser dissolvido” do texto no momento da leitura. O eu poemático morre “cada vez” para também a cada vez ser “vida/nos lábios meus-dos-outros”.

O composto “meus-dos-outros” combina significações distintas a “lábios”: é um composto com função adjetiva mas que pronominaliza algo que é de propriedade do autor, “meus” correspondente a “lábios”, ao mesmo tempo em que diferencia o que é de seu pertencimento do que o alheio, dos “outros”. O composto, portanto, é mais um artifício linguístico e poético do autor para provocar efeitos duais, ambíguos, mas ao mesmo tempo exatos e não contraditórios em relação ao substantivo caracterizado. “lábios” aqui é metáfora para a voz do autor.

No “Cântico VI a base pronominal “si” é seguida pela preposição “em”, que já forma por si só “em si”, para constituir junto ao substantivo rio uma identidade homogênea e não dualística a este elemento cursivo da natureza:

O rio-em-si não é bom, nem mau.
É rio.
E sendo rio
inunda e seca,
pois inundar e secar
é o ser do rio
e sua incons/ciência de si mesmo. (PRTM, p.38)

Paes Loureiro mais uma vez promove a distinção dos traços entre os rios amazônicos, ou entre o “rio” em si, dos demais rios existentes. A inconstância dos movimentos das águas, com sua vazante e a sua jusante, configuram o *devoir* do rio, que

nunca é o mesmo, não sendo, inclusive, nem “bom, nem mau”. Sendo apenas ele mesmo, “é rio/E sendo rio”, a sua “incons/ciência” sobre si mesmo molda as suas propriedades intrínsecas. Em si mesmo, ou em sua condição de “rio-em-si”, o elemento primordial da vida na Amazônia inunda e seca por onde passa, sendo isto “o ser do rio”.

Em “Deslenda cristã III” há um jogo morfo-semântico com o substantivo por vir por meio da inserção do advérbio “não”:

Do garçal ardido nas queimadas
o arcano voa
ave ardente
língua de fogo
a revelar
o outro lado do nada
o por-não-vir. (DSL D, p.159)

Como se fosse o contrário do porvir, o “por-não-vir”, ou o que não irá acontecer no futuro, revela a face corroída da Amazônia, com as queimadas que destroem a fauna e flora, compondo uma paisagem aterradora, “ave ardente/língua de fogo”, cuja revelação (sentido etimológico da palavra Apocalipse) é o que está além do nada, do fim de tudo. A criatividade do autor é surpreendente, visto que o contrário de “porvir”, em uma outra criação lexical possível, seria “o não-porvir”, mas aí ocorreria certo bloqueio, já que há, no neologismo do poema, uma alusão à expressão popular “o que está por vir”, o que está por chegar e por acontecer, atribuindo maior vivacidade ao verso e efeitos de sentido. O deslocamento da preposição para o meio do substantivo “porvir” dinamiza tanto a expressão popular quanto o próprio substantivo, que se remete ao futuro. Nesse caso, o “por-não-vir” expressa também um tempo inexistente, ou que jamais existirá por conta do fim da natureza, como se o “não” quebrasse qualquer esperança do amanhã.

No poema “Pensando bem”, o autor agrega dois sentimentos e forças antagônicas da natureza, o “amor” e a “morte”, em uma única criação neológica:

Bastava ter a infância,
aprender a cantar com os sabiás,
deitar na grama para olhar o céu e ouvir estrelas,
escutar as histórias de botos e boiúnas,
espreitar os acasos em uma esquina,
pular figueiras de junho entre os Bumbás
e só no Pássaro Junino ver amor-e-morte. (AGDF, p.159)

Nos meses de junho, em Belém do Pará, ocorrem os cortejos dos Pássaros Juninos, um espetáculo popular que utiliza a rua como palco para recontar a história

cujo enredo mescla drama e fantasia. Geralmente as histórias envolvem conflitos entre os seres da mata, principalmente as aves, e os caçadores. A trama atinge o clímax no desfecho, trágico, no qual a morte do pássaro é posteriormente superada pela sua ressurreição, como também acontece no ritual do “Bumba meu boi”, ou do boi Bumbá.

Em ambas as narrativas dos espetáculos juninos o que se sobressai após a morte, e grande causador do renascimento das personagens, é o sentimento do amor. No poema o autor não poderia deixar de expressar esse valor consecutivo se não fosse pela junção da conjunção “e”, que explora a relação de causa e consequência entre os elementos-bases substantivos, o “amor” e a “morte”.

No “Cântico XIII” ocorre a junção de bases substantivas a interjeições de âmbito semântico religioso, mais precisamente de cunho católico:

Marapatás – as ilhas flutuantes –
são contas do rosário das enchentes
que o rio vem rezando
(correnteza)
entre salve-colonos, salve-pescadores,
ave-raimundas, ave-arribação... (PRTM, p.51)

Tanto “salve” quanto “ave” denotam saudação, muito recorrente na esfera católica, com seus “Ave Maria” e “Salve Rainha”, e que expressam no poema a fé e religiosidade dos moradores do interior, como os colonos, os pescadores e as Raimundas (antonomásia relativa aos pequenos agricultores). Nas “contas do rosário das enchentes”, a personagem do rio reza, no “rosário das enchentes” em jaculatórias que unem o sagrado e o profano, o divino e o material, ritualizando estas figuras da realidade amazônica em pé de equivalência com o religioso. As orações findam no “ave-arribação”, saudando a chegada das águas em alguma riba conforme a época da vazante nas praias fluviais.

4.3 Cruzamentos

O processo denominado, nos estudos morfológico-lexicais, de cruzamento, palavra-valise, *mots-valise* ou *portmanteau*, ou ainda *blends* ocorre quando “duas bases – ou apenas uma delas – são privadas de parte de seus elementos para constituírem um novo item léxico, uma perde sua parte final e outra sua parte inicial” (ALVES, 2004, p. 69). Também chamados de amálgamas, os cruzamentos são “frequentemente usados como recursos da linguagem literária” (ALMEIDA; CORREIA, 2012, p.57), como nos

“Aviadeuses” faz corresponderem-se duas palavras cujos elementos se distinguem: um, material, o avião; e o outro, imaterial, os deuses. No mundo já desencantado, em que os deuses, as lendas e o mundo dos encantados da natureza foram solapados pelos grandes empresários com seus empreendimentos exploratórios, “Cristo caminha nas ruas[...] sem auréolas”, tornando-se um “animal urbano”, dessacralizado de sua divindade num ambiente “sem nuvens/sem arcanos”. Não seria exceção a este fenômeno se os deuses não se tornassem matérias concretas, formas corpóreas que ganham substancialidade em um objeto utilitário à locomoção dos homens. Pode-se inferir, com isso, que o cruzamento seja com “aviador”, como se os deuses também fossem aviadores: “Aviadeuses”.

No poema “Mercado de peixe” os versos, dispostos na página de forma dispersa, acabam ainda, pela técnica da montagem, ganhando sentidos múltiplos graças ao neologismo “olhagos”:

Olhos parados
 lagos
 olhagos
em que se reflete
 a fome que os contempla (ALTC, p.128)

O jogo imagético dos fragmentos dos versos espalhados na página proporciona ao leitor um procedimento de montagem do poema como se estes fossem cortes de um plano cinematográfico. A estrofe, portanto, implica numa visualidade descontínua que sugere uma relação de complementariedade de seus significados: “olhos” + “lagos”= “peixes”, os olhos do cliente que visualiza os olhos dos peixes do mercado do Ver-o-Peso e vice-versa. Nesse conjunto dialético e metonímico, os olhos acabam por se verterem em “olhagos”, numa refração do olhar do observador para o ambiente natural da vida destes seres aquáticos, “olhagos/em que se reflete/a fome que os contempla”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das criações lexicais de Paes Loureiro comprova a estreita relação entre língua, criação poética e o chamado “mundamazônico” muito tematizado pelo autor em seus ensaios e textos acadêmicos. O artifício poético empregado por Paes Loureiro revela sua visão de mundo e de poesia, prova da manifestação do imaginário amazônico em constante estetização no seu trabalho de ourivesaria.

O enfoque dado aqui corresponde a um diálogo das áreas de estudo da lexicologia, do estilo (a estilística) e da poética, conjugados de modo a dar o suporte interpretativo adequado e abrangente quanto aos processos de formação de novas palavras empregadas pelo autor ao longo de sua obra.

Um dos objetivos da pesquisa era justamente o de averiguar não somente os processos de formação de novas unidades lexicais cujo conteúdo fosse a realidade amazônica, em seus aspectos sociais, políticos, geográficos, econômicos, culturais e linguísticos, como também analisar de que forma estes neologismos criavam relação com tais conteúdos. A pesquisa mostrou, assim, como o poeta, pelo plano do léxico, recria a Amazônia de forma questionadora, mas não menos poética, ensejando particularidades que marcam o seu estilo.

Ao necessitar optar pela escolha de uma palavra, frase ou quaisquer outros recursos da língua (seja fônico, morfológico, sintático ou semântico), o que se pratica é uma operação estilística que tem o intuito de exprimir uma visão sobre a Amazônia conforme o ponto de vista de Paes Loureiro. As marcas expressivas deixadas pelas criações lexicais do autor relacionam-se sempre a elementos locais, mas também a uma série de redes intertextuais outras, principalmente com textos literários, tais como a *Bíblia*, o *Dom Quixote*, a *Ilíada*, a *Divina Comédia* e outros clássicos universais e mesmo nacionais, como o sertão rosiano e cabralino, etc.

A linguagem, em Paes Loureiro, mostra-se permeada de intenções críticas em relação ao contexto amazônico, de onde resultam suas criações expressivas. Com isso, salienta-se que o valor emotivo, mas não menos ideológico, da criação das palavras carrega elementos semânticos variados e geralmente questionadores e críticos dos fatos mais marcantes que envolvem o contexto da região.

Como visto, a compreensão da obra poética loureiriana solicita diálogo não apenas com outros textos canônicos da literatura brasileira e universal, como também

com dados históricos, sociais e folclóricos da e sobre a Amazônia. O que exige também do leitor conhecimentos linguísticos daquele *locus*, de modo a penetrar no trabalho de “encantaria da linguagem” qual um nativo, transformando-se em ser amazônida e deixando-se vivenciar naquele universo por meio da “linguagem-rio” do autor.

A abertura interpretativa que suas criações lexicais possibilitam não se restringe apenas à palavra de forma isolada na poesia, mas liga-se a uma rede de significados cujas correspondências vão desde as escolhas das palavras que são utilizadas em suas obras até chegar ao plano da recriação de tais unidades lexicais. Desse modo, o autor mostra criatividade no manejo dos recursos da língua e revitaliza ou poetiza o chamado “mundamazônico”.

A complexidade do autor em fazer funcionar o poema, movimentando todas as suas engrenagens internas, ilustra o cuidado que os teóricos do estilo chamam de “escolha” e de “seleção”. Nas palavras do autor, o poema deve atuar “como algo novo em que o conjunto atua como complexidade, onde cada elemento integra e interpreta o todo, na medida em que o todo representa e dimensiona cada parte. (PAES LOUREIRO, 2017, p.249-250).

Por mais que haja toda uma estreita relação entre as partes constitutivas do poema, o objetivo aqui foi traçar os recorrentes modos, meios e possibilidades de revalorização da palavra que o autor se propôs realizar em sua poesia. A criação neológica mostra-se elemento primordial das potencialidades que a linguagem poética incide na poesia, promovendo o encontro de novas cargas semânticas e nocionais por conta das agregações realizadas às palavras-bases.

A carga de expressividade existente nesses neologismos, por si só, já sintetiza uma peculiaridade do estilo do autor, que alia valores contraditórios, paradoxais e distintos numa única palavra. Essa ressemantização sincretiza matizes diversificados no neologismo, inclusive dando novas ligações associativas às bases e aos elementos afixais jungidos ali.

Os neologismos criados pelo autor ilustram que seu estilo é permeado por uma concepção de que expressar todo o universo e fatos da Amazônia necessita de um uso particularmente criativo da língua, que se valha dela ao tempo em que igualmente a renove, buscando estabelecer diálogo com o contexto da região. A leitura dos poemas dá a certa dimensão do que é o fenômeno da desautomatização, abordado pelos formalistas russos, posto que o sentido habitual e originário das palavras deixa de ser elemento-chave para a compreensão do poema.

As combinações morfológicas, e não menos fônicas e semânticas, que passam a coexistir na criação neológica, promovem a passagem do uso cotidianizado da palavra para o uso poético, no que chamei de poeticidade do neologismo. Passando por esse procedimento, o efeito em cadeia que os novos sentidos da criação irão incidir na poesia só confirmam o processo de giro estético pelo qual a palavra passa na obra de arte.

Há de se concordar com Valéry, (*apud* CAMPOS, 2011) que cria ser o trabalho da palavra na poesia não apenas mero acessório no verso, mas um elemento que exigia proclamar o todo de sua composição, solicitando efeitos e recursos que potencializassem a linguagem. Afinal, a linguagem poética é nada menos do que a comprovação das potencialidades do léxico, do uso da língua e da criatividade artística.

Os procedimentos de quebra, junção e cruzamentos de itens lexicais expandem particularidades semânticas das palavras e incidem valores emotivos, cognitivos e sensitivos que antes não havia. Essa maleabilidade é marca da competência lexical de Paes Loureiro, que procurou em sua obra imprimir imagens, tons, sons e expressões particulares de sua região e de sua própria vida.

Paes Loureiro cria novas unidades lexicais a partir de palavras que antes eram opacas devido ao uso comunicativo. Revalorizando-as, o autor dá traços semânticos que universalizam as questões vivenciadas na Amazônia brasileira. O manejo do aparato linguístico, portanto, não é o único agente distinto no estilo do autor, mas sim a funcionalidade que ele consegue exprimir de modo a obter valores inovadores no conteúdo da obra.

Nota-se, na extensa quantidade de criações lexicais do autor, a ênfase em algumas lexias de campo semântico ligado à água, ao rio e ao barco ou navegação fluvial, como à canoa, em uníssono com lexias que remetem à poesia, à palavra, ao fazer poético, à palavra dotada de aspecto poético, mágico e revelador do sagrado. Isso pode ser observado principalmente nos compostos do tipo substantivo + substantivo, nos quais o autor imprime uma reflexão sobre a criação da poesia, compreendendo que esta pode existir quando se devaneia, ou quando se deixa levar, “debubua”, qual um pescador ou um canoeiro, pelas águas que são os versos do poema.

Criações como “barco-poema”, “verso-rio” e “logobarco” confirmam o pensamento do autor sobre o artesanato da poesia a ponto de lhe permitir chamá-la de “linguagem-rio”, posto que se espraie pela página do papel como se fossem ondas as sílabas, as palavras, as frases, versos e estrofes do poema. O conteúdo do poema dialoga com o conteúdo das criações lexicais, mesclando-se numa reflexão sobre o poético e

sobre a Amazônia como se ambos fossem um só: a natureza primeva das coisas, do homem, dos demais seres e da palavra, ainda constituída por sua aura sagrada, encantada, lendada.

O discurso de que a palavra automatizada precisa se desautomatizar é trabalhado pelo autor no processo de “encantaria da linguagem”, que dá ao poético a característica de ser algo “encantado”. A palavra que se desencanta, mas que deve tornar a ser encantada pelo poeta, hierarquiza-se de sentidos rumo ao seu lugar originário, quando ainda era possuidora de cargas semânticas que se fizeram perder ao longo do tempo devido ao uso constante e banal perpetrado pela prática comunicativa. O autor, para isso, recria palavras cuja tônica será a própria metalinguagem, a *poiesis* em si, como em “sílabas-mururés” e “periantãs-adjetivos”, por exemplo.

A este conjunto temático de novas unidades lexicais o autor acrescenta aquelas que, de forma crítica, irão ensejar questionamento ao mundo amazônico, no qual os avanços exploratórios do mercado destituíram uma concepção primitiva de mundo, de natureza e do convívio do homem com o sagrado, ou com os seres “encantados”. Exemplos são as formações de palavras por processo derivacional, mais precisamente aquelas cuja base seja “lenda”, como em “deslenda”, “deslendário”, “relendar”.

Nesta nova realidade, seres anteriormente imateriais desaparecem, enquanto seres materiais, criados pelo homem, passam a tornar-se “lendas”, no processo de desencantamento do mundo. Criações como “boiúnas-radares”, “hidroelétricos” e “Mahira-Ludwig” sintetizam a mescla de um mundo sagrado com um mundo profano, são criações que salientam a monstruosidade que os grandes empreendimentos causaram, e ainda causam, na região, daí a junção de bases que remetem ao folclórico ou mítico (“Boiúna”, “Hidra”, “Mahira”) enquanto outras trazem noções de artefatos materiais ou mesmo de empresas/empresários que exploram a natureza (“radares”, “elétrico”, “Ludwig”), solapando o homem diante das façanhas de proporções épicas da “Grande-empresa”.

Os questionamentos do autor se expandem a todos os demais problemas socioambientais e econômicos existentes na Amazônia, como nos casos das criações que desenvolvem olhar crítico aos conflitos agrários e à destruição de etnias indígenas e/ou da natureza antes intocada. O caso de compostos como “raposa-grileiro”, “homens-terra”, “índios-índios”, “tempo-índio”, “selva-cunhantã” e “selva-lindóia” exemplificam bem este caráter combativo do autor diante da omissão do poder público em comunidades, assentamentos, glebas e aldeias da Amazônia.

Toda essa transposição de uma dada realidade evidencia escolhas de palavras que dialogam com o contexto amazônico e valorizam toda uma cultura graças aos efeitos poéticos expressos no poema. O tom denunciador da obra loureiriana recria um universo culturalmente rico, mas degradado pelo homem e pelo capital exploratório. Essa originalidade com o uso das palavras e com a criação de novas unidades lexicais faz transparecer uma cosmovisão de Amazônia muito mais detalhada, por conta do efeito estético, possibilitado pelas potencialidades dos recursos morfológicos e da criatividade do poeta. Paes Loureiro recria ainda o universo linguístico da região, renovando com a poesia o que chama de “mundamazônico”.

Finaliza-se a pesquisa/interpretação das criações lexicais de cunho amazônico presentes na poesia de Paes Loureiro, com a esperança de que os textos do autor sejam mais explorados por outros leitores, visto que o recorte que aqui se fez, por não ser exaustivo, apresentou apenas parte do universo vocabular do poeta, e sintetiza esse determinado *locus*.

Espera-se, pois, que este trabalho tenha contribuído para a exploração da criatividade do autor, bem como ter auxiliado na busca pelos traços constitutivos do seu estilo, que subverte o padrão normativo para, justamente, poetizar o universo já deveras poético da Amazônia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Gladis M. de Barcellos; CORREIA, Margarita; *et al.* **Neologia em Português**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- ALVES, Ieda Maria. A derivação prefixal intensiva no português brasileiro: a formação de um campo prefixal. In: HWANG, Álvaro David; NADIN, Odair Luiz. **Linguagens e Interações III** – Estudos do léxico. Maringá: Clichetec, 2010. p.13-31.
- _____. **Neologismo: criação lexical**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- ALVES FILHO, Armando dos Santos. **Pontos De História da Amazônia** - vol I. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- ASSIS, Rosa. **A fala cabocla em Passagem dos Inocentes**. Belém: UNAMA, 2002.
- AULETE, Caldas. **Minidicionário Aulete da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos** – ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- _____. **O ar e os sonhos** – Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes: 2003.
- BALLY, Charles. **Traité de Stylistique Française**. Paris: Klincksieck, 1951.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo**. São Paulo: Global, 1981.
- BARROS, Manuel de. **Gramática expositiva do chão** – poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- BASÍLIO, Margarida. **Teoria Lexical**. São Paulo: Ática, 1987.
- BECHARA, Evanildo. **Dicionário da Língua Portuguesa Evanildo Bechara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BELLO, A. Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana. **Obra Literaria**. Caracas: Ayacucho, 1979, p.415-459.
- BÍBLIA SAGRADA**: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1997.
- BIDERMAN, Maria Tereza C. **Teoria Linguística** - Teoria Lexical e linguística computacional. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOPP, Raul. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.
- BORBA, Francisco S (org). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. Curitiba: Piá, 2011.

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc. **Discours sur le style**. Classiques pour tous. Paris: A. Hatier, 1946.
- BRAIT, Beth. Estilo. **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.79-102.
- CÂMARA JR, Joaquim Mattoso. **Contribuição à Estilística Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- _____. **Dicionário de Linguística e Gramática**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. **Estrutura da Língua Portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. **Princípios da Linguística Geral**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição – poética e semiótica na operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CARDOSO, Elis de Almeida. A poesia: escolha lexical e expressiva. CARDOSO, Elis de Almeida, CONDÉ, Valéria Gil, GIL, Beatriz Daruj. **Modelos de Análise Linguística**. São Paulo: Contexto, 2009. p.67-77.
- _____. **Drummond – um criador de palavras**. São Paulo: Annablume, 2013.
- CARVALHO, Nelly de. Neologismos, informação, criatividade. AZEREDO, José Carlos de. **Língua Portuguesa em debate – conhecimento e ensino**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas: I – A linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **A herança de Apolo – poesia poeta poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHKLOVSKY, Victor. A arte como procedimento. TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p.83-108.
- COHEN, Jean. Poesia e Redundância. **Poétique – Dossiê O Discurso na Poesia**. N. 28. Coimbra: Almedina, 1982. p.53-67.
- COMBE, Dominique. **La Stylistique des Genres**. Langue Française. N°135, 2002. pp. 33-49.

- CORRÊA, Paulo Maués. **Cobra Grande**: terror e encantamento na Amazônia. Belém: Paka-Tatu, 2016.
- COUTO, Mia. A Menina sem Palavras. In: **A Menina sem Palavras** – Histórias de Mia Couto. São Paulo: Boa Companhia, 2013. p. 31-36.
- CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin Books, 1991.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENKVIST, Nils Erik; SPENCER, John; Gregory, Michael J. **Linguística e Estilo**. Cultrix: São Paulo, 1964.
- FARES, Josebel Akel. Imagens poéticas de águas amazônicas. **Asas da Palavra** – revista do curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Educação da UNAMA. Vol.8. Num.18. Belém: UNAMA, 2004, p.17-28.
- FERRAREZI JUNIOR, Celso. Semântica Cultural. In: JUNIOR, Celso Ferrarezi; BASSO, Renato. **Semântica, semânticas** – uma introdução. São Paulo: Contexto, 2013. p.71-87.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2009.
- FONTES, Joaquim Brasil. O feitiço de Varuna. PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Do Coração e suas amarras** – cantiga d'amor de refrão. São Paulo: S/E, 2001.
- GUILBERT, Louis. **La Créativité Lexicale**. Paris: Larousse, 1975
- GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. **Gragoatá**. Niterói. N.29. 2010. p.63-72.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva: 2009.
- IANNI, Octavio. **Lendas do novo mundo** – Ensaio sobre a poesia de João de Jesus Paes Loureiro. São Paulo: S/E, 2001.
- IORDAN, Iorgun; MANOLIU, Maria. **Manual de linguística românica**. Madrid: Gredos, 1972.
- JAKOBSON, Roman. **Essais de Linguistique Générale**. Paris: Minuit, 1963.
- _____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

- _____. **Linguística, Poética e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LUCAS, Fábio. Altar em Chamas. **Peregrinações Amazônicas** – História, Mitologia, Literatura. Taubaté: LetraSelvagem, 2012. p.121-128.
- KOCH, Ingedore Villaça; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília P. de. **Linguística aplicada ao português: morfologia**. São Paulo: Cortez, 2011.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil** – Tomos de I à X. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1950.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **Estado, Bandidos e Heróis** – Utopia e Luta na Amazônia. Belém: Cultural Brasil, 2015.
- _____. Pentacantos – o poema dos poemas. In: **Peregrinações Amazônicas** – história, mitologia, literatura. Taubaté: LetrasSelvagem, 2012. p.129-132.
- MAROUZEAU, Jean. **Précis de Stylistique Française**. Paris: Massons et Cie Éditeurs, 1965.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. **Introdução à Estilística** – a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T.A. Queiroz: 1989.
- _____. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística** – manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. **Morfologia portuguesa**. Campinas: Pontes, 1994.
- MOREIRA, Eidorfe. **Belém e sua expressão geográfica**. Belém: Imprensa Universitária, 1966.
- NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira** – da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.158-173.
- _____. O nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO, João de Jesus. **Obras reunidas**: Vol. I. São Paulo: Escrituras, 2000. p.05-20.
- OLIVEIRA, Odaissa. **Vocabulário Terminológico Cultural da Amazônia Paraense**: I – com termos culturais das áreas de Abaetetuba, Belém e Santarém. Belém: Cultural Brasil 2015a.
- _____. **Vocabulário Terminológico Cultural da Amazônia Paraense**: II – com termos culturais da área de Castanhal. Belém: Cultural Brasil 2015b.

_____. **Vocabulário Terminológico Cultural da Amazônia Paraense: VI** – com termos culturais da área de Altamira. Belém: Cultural Brasil 2015c.

OLIVEIRA, Relivaldo. **Mito e Modernidade na Trilogia Amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro**. Belém: NAEA, 2003.

PAES, Francisco Simões. **Os modelos da experiência ou a experiência dos modelos** – Introdução ao estudo do cerimonial Xikrin. (Tese – Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 265. 2005.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. As fontes do olhar. In: **Obras reunidas** – Teatro e Ensaio. São Paulo: Escrituras, 2000.p.387-392.

_____. **A Arte como Encantaria da Linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008.

_____. A poesia. In: **Obras Reunidas** – Teatros e Ensaio. São Paulo: Escrituras, 2000a. p.309-316.

_____. A Poesia como Encantaria da Linguagem. **Elementos de Estética**. Belém: EDUFPA, 2002. p.107-120.

_____. **Café central** – o tempo submerso nos espelhos. São Paulo: Escrituras, 2011.

_____. **Cultura Amazônica** – uma poética do imaginário. Belém: Cultural Brasil, 2015.

_____. **Encantarias da palavra**. Belém: EDUFPA, 2017.

_____. Itinerários do deslendário – uma experiência de duplo engajamento. In: **Obras Reunidas** – Teatros e Ensaio. São Paulo: Escrituras, 2001. p.287-315.

_____. Lírica morada no corpo da palavra. In: **Para ler como quem anda nas ruas**. São Paulo: Escrituras, 2012. p.51-61.

_____. Meditação Devaneante. In: **Obras Reunidas** – Teatros e Ensaio. São Paulo: Escrituras, 2000b. 357-368.

_____. Memórias de um leitor amoroso. In: **Obras reunidas** – Teatro e Ensaio. São Paulo: Escrituras, 2000.p.237-260.

_____. Mitopoéticas e Imaginário. In: **Obras Reunidas** – Teatros e Ensaio. São Paulo: Escrituras, 2000c. p.317-326.

_____. O mito à ciência. **Arte e Cultura na Amazônia** – os novos caminhos. Boa Vista: UFRR, 2012.

PAROLA CHIAVE - Dizionario di italiano per brasiliani. Tradução de Carlo Alberto Dastoli [et al.]. Martins Fontes: São Paulo, 2007.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- PEREIRA, Nunes. **Moronguetá**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- PINTO, Lúcio Flávio. Impasse no Jari: 40 anos. Disponível em: <https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2014/10/03/impasse-no-jari-40-anos/>. Acesso em: 28 set. 2015
- _____. Um mundo em criação (e destruição). SCHMINK, Marianne; WOOD, Charles H. **Conflitos sociais e a formação da Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2012.
- PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Cultura e Ontologia no mito da Cobra Encantada**. Manaus: EDUA, 2012.
- PEYROUTET, Claude. **Style et Rhétorique**. Paris: Nathan, 2002.
- RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Revista Tempo**. Rio de Janeiro, 2006, v. 11, p. 15-40.
- RIFFATERRE, Michel. **A produção textual**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **Estilística Estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SANDMANN, Antônio J. **Morfologia lexical: formação de palavras, ampliação do léxico, produtividade lexical**. São Paulo: Editora Contexto, 1992.
- SOUZA, Heraldo Jeferson de. **Dicionário Amazônico de termos, abusões e verbetes**. Manaus: Edua, 2012.
- SPITZER, Leo. **Linguística e História Literária**. Madri: Editora Gredos, 1982.
- _____. **Três poemas sobre o êxtase** – John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- STEMPEL, Wolf-Dieter. Sobre a teoria formalista da linguagem poética. LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.411-458.
- TELLES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia** – Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TYNIANOV, Youri. Os traços flutuantes da significação no verso. **Poétique** – Dossiê O Discurso na Poesia. N. 28. Coimbra: Almedina, 1982. p.15-27.
- ULLMANN, Stephen. **Language y Estilo**. Madrid: Aguilar, 1973.
- _____. **Semântica** – uma introdução à ciência do significado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

VINOGRADOV, Viktor. Das tarefas da Estilística. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p.123-128

WEBER, Max. **Ciência e Política**: Duas Vocações. São Paulo: Cultrix, 1993

WEISZFLOG, Walter. **Michaelis** – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.