

A CONVERSÃO POÉTICA DAS CRIAÇÕES NEOLÓGICAS: UM ESTUDO A PARTIR DA LEITURA DA POESIA DE PAES LOUREIRO

THE POETIC CONVERSION OF NEOLOGICAL CREATIONS: A STUDY OF PAES LOUREIRO'S POETRY

Raphael Bessa Ferreira¹
Mestre em Letras
Universidade de São Paulo
(ru-98@hotmail.com)

RESUMO: Esta pesquisa busca identificar o fenômeno da conversão poética pela qual passam as criações lexicais, ou neologismos, em textos literários do gênero poesia, mais precisamente a partir da leitura de poemas de João de Jesus Paes Loureiro. Examina-se, para tanto, alguns casos de prefixação, sufixação e composição presentes em obras do autor, tais como **Altar em Chamas**, **Porantim**, **Deslendário** e **Ser Aberto**. As contribuições da ciência da expressividade, a estilística, bem como dos formalistas russos e de alguns teóricos que estudam a morfologia e a relação entre léxico e cultura, constituem o aporte teórico necessário para a análise das criações lexicais do poeta, bem como auxiliam para a discussão sobre as motivações semânticas que encerram novos significados ao neologismo.

Palavras-chave: Estilística. Neologismo. Expressividade. Conversão Poética.

ABSTRACT: This research seeks to identify the phenomenon of poetic conversion in some lexical creations, or neologisms, in literary texts such as poetry, more precisely in poems by João de Jesus Paes Loureiro. In order to do so, the present paper examines some cases of prefixation, suffixation, and composition present in works of the author, such as **Altar in Chamas**, **Porantim**, **Deslendário**, and **Ser Aberto**. The contributions of the science of expressiveness, stylistics, as well as the Russian formalists and some theorists who study morphology and the relationship between lexicon and culture, constitute the necessary theoretical contribution for the analysis of the poet's lexical creation and support the discussion about the semantic motivations that ascribe new meanings to neologisms.

Keywords: Stylistics. Neologism. Expressiveness. Poetic Conversion.

Introdução

O presente artigo almeja discutir o fenômeno da conversão poética pela qual passam as criações lexicais em textos literários do gênero de poesia, mais precisamente a partir da leitura de alguns neologismos encontrados na obra do autor paraense João de Jesus Paes Loureiro, tais como **Altar em Chamas** (2000a), **Deslendário** (2000b), **Porantim** (2000c) e **Ser Aberto** (2000d).

Examina-se, para tanto, alguns casos de prefixação, sufixação e composição presentes em obras do autor, de modo a corroborar que na poesia, como afirmavam os formalistas russos, a palavra é retirada de seu discurso habitual, ou prosaico, para

¹ Doutorando em Filologia e Língua Portuguesa.

ganhar novas cargas semânticas, estetizando-se e tornando-se poética.

A partir disso, a pesquisa toma como suporte teórico as contribuições dos formalistas russos, como Jakobson (1995), Tynianov (1982) e Chklovski (2013), junto aos postulados da ciência da expressividade, a estilística, que vê na criação literária marcas de expressividade que constituem o chamado estilo do autor. No caso aqui estudado, o da obra de Paes Loureiro, que se caracteriza pelo uso de palavras de origem tupi ou de lexias oriundas da cultura amazônica (mitos, lendas, etc.), o estilo toma ares poéticos graças ao processo de criação lexical a partir da recriação de bases já consagradas naquele contexto linguístico, renovando, assim, não só os sentidos das palavras originárias como também as orientando a novas cargas semânticas, dando aos neologismos certo halo de importância para a leitura dos poemas.

Desta feita, os estudos da morfologia, bem como da relação existente entre léxico e cultura, constituem o aporte teórico necessário para a análise das criações lexicais do poeta, bem como auxiliam para a discussão sobre as motivações semânticas que encerram novos significados ao neologismo, que passa a ser imbuído de ares poéticos e inovadores, que por sua vez incidem em novas ressignificações ao anteriormente prosaico, cotidiano e pragmático.

A poetização da palavra

Se na poesia a palavra tem nada a dizer, compreende-se então um aspecto anti-discursivo, e quem sabe apofático, do conteúdo semântico instaurado nos versos e nas palavras ali motivadas. Ora, com isso, ocorre a proliferação de infinitas particularidades semânticas que só são possíveis à palavra se posta em versos. Isto é dizer que a relação do significado da palavra na poesia, diferentemente de seu uso na comunicação cotidiana e mesmo prosaica² – que tem caráter objetivamente representativo –, possui trajetória relativizante, portanto flutuante, de traços semânticos (TYNIANOV, 1982).

Salienta-se, então, o traço “aparente” de significação da palavra no labor poético, já que ela, a palavra, não é aquilo que diz, mas o que “parece ser” aquilo que diz. Provável problema semasiológico, vez que se alterna entre o “ser”, o “não-ser” e

² Incluindo-se aí o gênero literário de prosa, como o conto, a novela, o romance e a crônica, posto que utilizam, pela essência narrativa, o uso da palavra em estado de imanência semântica.

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 significativa (ULLMANN, 1973), intensificando assim sua carga expressiva. Ou seja, a palavra “semasiologiza-se” (TYNIA NOV, 1982, p. 19).

A linguagem da poesia, segundo dos formalistas eslavos, apresentava como principal característica a infração à língua, às regras morfossintáticas e aos significados dicionarizados ou cotidianizados. O que se permite crer no contraste entre a linguagem padrão, ou normativa, e a linguagem poética, artística e desautomatizada (fora do automatismo diário ao qual a prática comunicativa/informativa a cerceia). Não é à toa que autores como Jakobson e Jakubinski, por exemplo, diziam ser a linguagem poética “um enunciado que se orienta para a expressão” (STEMPEL, 2002, p. 423), e que solapa a comunicação objetiva.

Ora, se a palavra poetizada é carregada de expressividade, conclui-se que ela também seja desvio, performance, afetividade e estilo (MARTINS, 1989). Com essas ideias, há de se distinguir que a palavra na poesia é totalmente retirada de seu âmbito automático de mero elemento comunicativo, com seus significados denotativos, cujo resultado seja apenas o de representar a realidade dada. Ao contrário, ao ser utilizada por métodos e procedimentos especiais (CHKLOVSKI, 2013), a palavra torna-se poetizada, provocando no leitor, tanto quanto no próprio sentido do texto, uma percepção estranha, ou de novidade, o que lhe enseja o estranhamento.

É devido a isso que os estudiosos russos da corrente formal se debruçavam sobre os poemas de Khlebnikov, Krutchônikh, Maiakósvki e os demais poetas futuristas engajados na busca pela “Palavra como tal”: a palavra em sua essência, originária e destituída do engessamento perpetrado pela prática comunicativa. Essa noção adâmica da palavra fez com que fosse valorizado o ponto de vista de que o caráter poético compreende a constante (re)criação da linguagem, em uma concepção da procedência formal ao conteúdo.

Sendo jogo que se reinventa a cada lance e a cada partida, a palavra na poesia deve tornar-se surpreendente, provocando a novidade e o estranhamento no leitor. Renovando-se e infinitamente ampliando suas cargas de significado, a palavra poetiza-se no poema, ganhando novos contornos semânticos e expressivos, ao

mesmo tempo em que transcende à vida sua orientação expressa a um desnudamento: sua “literaturidade”.

O neologismo na poesia e a conversão poética

Fenômeno comum na literatura 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, quando muito, em possibilidades morfológicas e semânticas, de modo a ressignificar o acervo lexical de uma determinada língua, bem como a transvalorizar o artefato estético que é a arte da palavra.

Ora, de modo que as criações lexicais, os neologismos, expressam no texto literário uma visão pessoal do mundo do autor, salienta-se que o estilo espelha também uma profundidade individual marcada pela originalidade do escritor no manejo do léxico.

Tal expressividade transcende o efeito estético quando relacionado ao universo cultural do escritor. Desta feita, se o neologismo no texto literário é não apenas uma criação da língua de uma determinada comunidade linguística, o que por si só já corrobora o caráter mimético da obra de arte ante a emulação de uma realidade dada, não menos consistente é constatar em alguns autores o uso do artifício da criação de palavras com o objetivo de explorar tanto o universo linguístico quanto o social, político, histórico, cultural e mesmo psíquico de um grupo de falantes daquele idioma.

O romance **Ulisses**, de James Joyce, por exemplo, se vale de inúmeros processos de formação de palavras, tanto da língua inglesa quanto de outros idiomas, para conseguir captar uma essência irlandesa, ou mesmo dublinense, presente no universo sociocultural do norte da Grã-Bretanha. No capítulo 5 da obra (“Os Ciclopes”), Joyce cria neologismos compostos formados pela junção de adjetivo ou advérbio a bases substantivas, no modo participio da língua inglesa, para se referir ao sujeito irlandês qual um herói mítico:

The figure seated on a large boulder at the foot of a round tower was of a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freely freckeled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero (JOYCE, 2001, p. 294).

Do contrário, na versão em língua portuguesa, Bernardina da Silveira Pinheiro optou por traduzir o trecho de forma que o leitor não estranhasse o tom desviante e rebuscado presente no trecho em sua versão original, separando as bases adjetivais e adverbiais dos substantivos na formação composta. Tal método acabou suprimindo do texto o aspecto hiperbólico das características que Joyce havia imbuído ao cidadão irlandês, tornando a passagem descrita mais prosaica e, portanto, menos poética e criativa:

A figura sentada sobre um enorme bloco de pedra aos pés de uma torre redonda era a de um herói de ombros largos de vasto peito de membros robustos de olhos francos de cabelos vermelhos de múltiplas sardas de barba desgrenhada de boca larga de nariz grande de cabeça comprida de voz grossa de joelhos nus de punho de aço de pernas peludas de rosto corado de braços musculosos (JOYCE, 2005, p. 329).

O universo linguístico do sertão de Guimarães Rosa, o de Ariano Suassuna ou o de Graciliano Ramos, bem como o do pantanal de Manoel de Barros e a São Paulo de Oswald de Andrade são caros exemplos de mundos ficcionais que mimetizaram na literatura os usos da língua portuguesa. 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 própria, 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, constitutivas de um universo marcado por uma língua que

ressemantiza temas históricos, culturais, sociais, geográficos e políticos graças a uma determinada técnica empregada pelo autor, o seu estilo.

De igual modo, o neologismo pode ser encarado então 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, e talvez principalmente, 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 possua 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 o lê ou o 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”, que lhe é marca inerente devido ao seu aspecto de novidade.

E por ser novidade, ou ainda não ter sido utilizado infindáveis vezes até lexicalizar-se ou dicionarizar-se, o neologismo possui cargas semânticas que potencializam seu uso no contexto, deixando por onde passa rastros afetivos, 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 (MARTINS, 1989), quando, já desgastado pelo uso e pela lexicalização perpetrado na prática comunicativa cotidiana, acaba por tornar-se desmotivado (ULLMAN, 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 pelo seu uso convencional, tendo em vista que toda a sua rede de significados, própria e inerente quando se é novidade, tenha se ausentado. O automatismo, portanto, retira da palavra a sua origem adâmica, o seu estado primaveril, quando pululavam sentidos distintos, não convencionais e criativos, e que pontuam o caráter poético que nela havia.

Ou seja, com o neologismo ocorre no contexto literário o que Chklóvski alcunhara de “estranhamento” (*отстранение* - *ostraniênie*), quando a palavra mostra-se em toda a sua função estética, característica da poesia com seus recursos de efeito poético. O contrário ocorre quando o neologismo passa a desneologizar-se, pois já é percebido de modo convencional, comum, se prosificando e tornando-se de compreensão quase nula, sem solicitar os significados outrora presentes. A não ser que o usuário passe a utilizá-lo com novos procedimentos, tentando alcançar novos significados, retirando a palavra do seu uso banal.

O que pode tornar a palavra poetizada é tirá-la do seu uso ordinário, pragmático, que apenas faz a representação de algo a ser significado, 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, no 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. Destacando-se que esse desvio (termo também oriundo da teoria do estilo), ou deformação, constitui elemento necessário para se fazer convergir o sentido da palavra às cargas expressivas que o falante ou o escritor intentam. Esse procedimento promove, então, uma ruptura do cerne semântico da palavra para que novas manifestações provoquem o chamado “estranhamento”.

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 evidencia-se, por exemplo, no neologismo, mesmo em seu uso cotidiano, já que ele desloca os sentidos 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, tornando-o mais expressivo 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). Com isso, entende-se que na poesia, a título de exemplificação, 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, como no caso aqui investigado, o neologismo, quando utilizado 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.

A criação neológica e o efeito de estranhamento na poesia de Paes Loureiro

Na poesia de Paes Loureiro são comuns e constantes os neologismos empregados de modo a individualizar o aspecto amazônico de seus versos, poetizando-os, para isso, a partir da conversão poética provocada aos elementos base de suas criações lexicais.

Exemplo disso são os neologismos formados pelo processo de prefixação, ou derivação prefixal, que junte um afixo à parte inicial de um vocábulo (CÂMARA JR, 2001). Tendo como marca característica a separabilidade maior da base, o neologismo formado por prefixo possui construção mais autônoma do que ocorre com os afixos sufixais, não autônomos e geralmente dependentes de um vocábulo base para tomarem função na frase (GUILBERT, 1975).

Em língua portuguesa, a derivação prefixal originou-se da ação perpetrada por inúmeras partículas presas oriundas do latim e do grego (ALVES, 2010), tendo ainda, conforme Martins (1989), estilisticamente menor possibilidade expressiva que a derivação sufixal. Mesmo que para alguns, como Carvalho (2000, p.193), ela seja, “em português, um dos processos mais produtivos da criação neológica”, e não menos consistir na relação semântica que se quer diferenciar da palavra-base (BASÍLIO, 1987), dando ao prefixo o controle de possuir um conteúdo semântico menos gramatical do que o sufixo (ALMEIDA; CORREIA, 2012).

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, provocando a este 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
(PAES LOUREIRO, 2000, p. 83)

Já em “Os rostos da Amazônia ou deslenda rural”, o neologismo “redividido” apresenta considerável criatividade ao ser alocada, sintaticamente, às proximidades com as palavras “lucro” e “lâmina”, que se juntam idoneamente ao campo semântico das disputas de terra e da espoliação agrária.

Tomai e comei
este é meu corpo
redividido em lucro e latifúndio
(DSL, p.113)

Dando ênfase a uma constante progressão, daí a expressividade intensificadora que a repetição promovida pelo afixo **re-** exerce, “redividir” (dividir novamente o já dividido) condensa a imagem de uma criteriosa segmentação da terra em diversas novas propriedades. Sendo constantemente dividido, o latifúndio torna-se campo fértil de batalhas e mortes, propiciando à Amazônia uma verdadeira “deslenda rural”.

Na “Deslenda Fluvial III” há um processo de criação neológica a partir do prefixo **multi-**. Carregando sentidos metafóricos em relação aos mitos e lendas amazônicos, “multiolhando” funde 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...
(PAES LOUREIRO, 2000b, p. 146)

De igual modo, se lido em sua integridade, o poema reflete ainda sobre a exploração da bauxita nos rios amazônicos, bem como sobre 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...
 (PAES LOUREIRO, 2000b, 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 braquissesmia permitida por **multi-** existente nas palavras “multinacional” / “multiolhos”.

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

Dentre os casos de derivações sufixais presentes na obra de Paes Loureiro, pode-se citar, à título de exemplificação, o neologismo “arcanjar-se”, criado pelo autor com a função de descrever uma imagem 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...
 (PAES LOUREIRO, 2000d, 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, cujo aspecto semântico remete à ação, incide ao substantivo “ondas” noções de leveza e tonalidades expressivas referentes ao divino, ao celestial.

Aqui, o estranhamento provém do efeito que o autor pontua ao verso a partir do momento em que recria como um verbo a base “arcanjo”, modificando o eixo morfológico da palavra, e, posteriormente, o eixo semântico, dando-lhe sentidos distintos, visto que “arcanjar” remete ao voo divino das entidades superiores do imaginário cristão.

Com isso, a imagem descrita no poema, que já se faz totalmente poética,

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

O processo denominado nos estudos morfológico-lexicais de palavra-valise, *mots-valise* ou *portmanteau*, ou ainda *blends*, que 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), aparece em alguns poemas do autor, como em “Púlpito da Igreja de Santo Alexandre”, no qual Paes Loureiro promove a junção, em parte, de dois vocábulos, “alma” e “Amazonas”:

Outros lhe chamam rio das Almazonas
(PAES LOUREIRO, 2000b, p.102)

O poeta agrega palavras de sentidos díspares, contudo válidos, para conceder à imagem do rio Amazonas um aspecto simbólico de morte, decadência e falimento. De igual modo, o Amazonas, qual o mítico rio grego Estige, é ilustrado como via de passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Mas o que chama a atenção é o fato de que a junção vocabular empreendida pelo poeta assimila problemas sociais e ecológicos que dizem respeito à realidade dos braços e afluentes do maior rio do mundo.

Outros compostos criados pelo poeta paraense se investem também da relação literária e mítica, perfazendo um jogo semântico de caráter intertextual, visto que são evidenciados diálogos com outros textos, literários ou não. Isso pode ser constatado no “Cântico XLII”, em que três neologismos, formados pelo processo de composição do tipo substantivo+substantivo, são expressivos dessa interinfluência:

Tambatajá
Que já não faz feliz,

A yara-selva morta,
A selva-cunhantã, a selva-lindóia
Perdida entre mamíferos ferozes
(PAES LOUREIRO, 2000c, 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 e intocada (já que era protegida), é agora destituída de sua primitiva originalidade, pois jaz “morta” e corrompida. Ressalta-se ainda que nas narrativas amazônicas, a Yara, ou lara, 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 moça, 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 (1999). Na epopeia árcade, a personagem feminina deixa-se picar por uma cobra venenosa no intuito de manter-se honrada ao evitar desposar um outro homem, que não Cacambo, o cacique com o qual era casada. Lindóia representa a bravura e vitalidade jovial da natureza feminina. Tal nome remete ainda ao sacrifício diante do amor.

Desse modo, intensificando o derradeiro suspiro da natureza diante das mazelas que a assola, 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”.

Já no poema “Certidão”, o poeta se vale de um verbo tipicamente empregado pelos amazônidas, “bubuiar” - o que flutua ou boia, conforme o HOUAISS (2009) -, de modo a salientá-lo com o 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
(PAES LOUREIRO, 2000a, 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 ao 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.

Nas palavras do autor, tal fenômeno recebe ainda o nome de “dibubuísmo”, 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).

Com isso, 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 grande 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”.

Considerações finais

O artifício poético empregado pelo autor revela a visão de mundo, e não menos de poesia, que ele possui, e que é prova da manifestação do imaginário amazônico em constante estetização. Nota-se que a língua padrão rompe sua

imanência cotidianizada, desviando-se de um grau zero de escrita, e, assim, deformada por métodos especiais, perde sua praticidade, mas ganha, em contrapartida, novas cargas expressivas.

No trabalho de ourivesaria do escritor, ao necessitar optar pela escolha de uma palavra, frase ou mesmo de algum recurso da língua (seja fônico, morfológico, sintático ou semântico), o que se pratica é uma operação estilística, pois se está

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 função poética (TELES, 1976, p. 91).

Daí coexistir na palavra, ou, como no caso explicitado, na criação neológica, a passagem do seu uso cotidiano para o uso poético, em processo de conversão poética da língua em seu uso comum, diário e mesmo corriqueiro, ou automatizado (CHKLOVSKY, 2013), que passa a conter outras cargas de significado após o seu giro estético, de desautomatização. Com isso, há de se concordar com Valéry, ao afirmar que “o pensamento não é senão um acessório em poesia, e que o principal numa obra em verso, que o emprego mesmo do verso proclama, é o todo, a potência dos efeitos compostos resultantes de todos os atributos da linguagem” (*apud* CAMPOS, 2011).

A linguagem poética, em Paes Loureiro, mostra-se permeada de intenções críticas em relação ao contexto amazônico, de onde resultam suas *escolhas* expressivas quanto à seleção lexical. Com isso, salienta-se que o valor emotivo, mas não menos ideológico, da escolha das palavras é transpassado a uma marca a ser criada pelo poeta, por meio do neologismo, de modo a carregar elementos semânticos que em sua forma primitiva, ou ainda não poetizada, não se consegue aferir.

Referências

ALMEIDA, G. M. B.; CORREIA, M.; *et al.* **Neologia em Português**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

ALVES, I. M. A derivação prefixal intensiva no português brasileiro: a formação de um campo prefixal. In: HWANG, A. D; NADIN, O. **Linguagens e Interações III** – Estudos do léxico. Maringá: Clichetec, 2010. p.13-31.

- ASSIS, R. **A fala cabocla em Passagem dos Inocentes**. Belém: UNAMA, 2002.
- BASÍLIO, M. **Teoria Lexical**. São Paulo: Ática, 1987.
- CÂMARA JR, J. M. **Dicionário de Linguística e Gramática**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CAMPOS, H. de. **Da transcrição** – poética e semiótica na operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CARDOSO, E. A. **Drummond** – um criador de palavras. São Paulo: Annablume, 2013.
- CARVALHO, N. Neologismos, informação, criatividade. AZEREDO, J. C. de. **Língua Portuguesa em debate** – conhecimento e ensino. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CHKLOVSKY, Vr. A arte como procedimento. TODOROV, T. **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p.83-108.
- FERRAREZI JUNIOR, C. Semântica Cultural. In: ____; BASSO, R. **Semântica, semânticas** – uma introdução. São Paulo: Contexto, 2013. p.71-87.
- GAMA, B. da. **O Uruguai**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GUILBERT, L. **La Créativité Lexicale**. Paris: Larousse, 1975.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva: 2009.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOYCE, J. **Ulysses**. London: The Bodley Head, 2001.
- ____. **Ulisses**. Trad. PINHEIRO, B. da S. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística** – a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T.A. Queiroz: 1989.
- PAES LOUREIRO, J. J. Altar em Chamas. **Obras Reunidas - 1**. São Paulo: Escrituras, 2000a. p.209-353.
- ____. Deslendário. **Obras Reunidas - 1**. São Paulo: Escrituras, 2000b. p.97-208.
- ____. Mundamazônico – do local ao global. **Revista Sentidos da Cultura**. Belém: EDUEPA, 2014, p.31-40.
- ____. Porantim. **Obras Reunidas - 1**. São Paulo: Escrituras, 2000c. p.23-96.
- ____. Ser Aberto. **Obras Reunidas – 2**. São Paulo: Escrituras, 2000d. p.113-138.
- SOUZA, H. J. **Dicionário Amazônico de termos, abusões e verbetes**. Manaus:

Edua, 2012.

STEMPEL, W. Sobre a teoria formalista da linguagem poética. LIMAM, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.411-458.

TELLES, G. M. **Drummond: a estilística da repetição**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

TYNIANOV, Y. Os traços flutuantes da significação no verso. **Poétique** – Dossiê O Discurso na Poesia. N. 28. Coimbra: Almedina, 1982. p.15-27.

ULLMANN, S. **Language y Estilo**. Madrid: Aguilar, 1973.

_____. **Semântica** – uma introdução à ciência do significado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.



Recebido em 31 de março de 2017
Aprovado em 27 de setembro de 2017