

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Jorge Paulino Duarte de Araujo

**O efeito estético espaço-temporal na obra de Paes Loureiro:  
uma confluência entre *Água da fonte* e *Café Central* –  
O tempo submerso nos espelhos**

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2023

Jorge Paulino Duarte de Araujo

**O efeito estético espaço-temporal na obra de Paes Loureiro:  
uma confluência entre *Água da fonte* e *Café Central* –  
O tempo submerso nos espelhos**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da Profa. Dra. **Annita Costa Malufe**.

São Paulo

2023

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Araujo, Jorge Paulino Duarte de  
Efeito estético espaço-temporal na obra de Paes  
Loureiro: Uma concretização do Água da fonte com o  
Café Central - O tempo submerso nos espelhos. /  
Jorge Paulino Duarte de Araujo. -- São Paulo:  
[s.n.], 2023.  
277p. il. ; cm.

Orientador: Annita Costa Malufe.  
Tese (Doutorado)-- Pontifícia Universidade Católica  
de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em  
Literatura e Crítica Literária.

1. Efeito estético. 2. João de Jesus Paes  
LOureiro. 3. Poesia. 4. Romance. I. Malufe, Annita  
Costa. II. Pontifícia Universidade Católica de São  
Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em  
Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Jorge Paulino Duarte de Araujo

**O efeito estético espaço-temporal na obra de Paes Loureiro:  
uma confluência entre *Água da fonte* e *Café Central* –  
O tempo submerso nos espelhos**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da Profa. Dra. **Annita Costa Malufe**.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Annita Costa Malufe – PUC-SP

---

Prof. Dr. Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos – USP

---

Prof. Dr. Raphael Bessa Pereira – UEPA

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira – PUC-SP

---

Profa. Dra. Diana Navas – PUC-SP

*Ao meu pai, Elias Paulino (in memorian), pelo  
amor que dedicava à leitura.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, criador da imaginação mais iluminante.

À minha esposa, Eliana Queiroz, que permanentemente esteve me acompanhando durante os desafios da tese.

Às minhas filhas, Priscila Jemima, pelo seu amor contido, e Cássia Breneman, entusiasta da causa acadêmica.

À minha orientadora, Annita Costa Malufe, pela sua atenção preciosa e acompanhamento contínuo.

Ao poeta João de Jesus Paes Loureiro, o Homero amazônida, pela amizade duradoura.

À Secretaria de Estado de Educação do Pará, pela liberação de um tempo para que esta pesquisa fosse desenvolvida.

À minha revisora, Valeria Ignácio, pela dedicação que ofereceu aos meus textos.

À professora Maria Aparecida Junqueira, pela recepção calorosa que me concedeu na PUC-SP.

À professora Diana Navas, pelos encaminhamentos documentais e sua notável orientação.

Ao professor Marcos Ferreira, pelo volume de informações que me enviou sobre o imaginário.

“O poeta fala no limiar do ser.”

(BACHELARD, 1998)

“A arte é uma flor tão delicada que parece pintada como seu perfume.”

(LOUREIRO, 2019)

“A Bíblia é um poema.”

(RICOEUR, 2001)

“O mundo é o mesmo, o objeto é o mesmo, mas a percepção de cada cientista ou cada artista difere, enfatizando mais um aspecto, abandonando outros por julgá-los desimportantes ou os omitindo porque não se apercebeu deles.”

(REFKALEFSKY LOUREIRO, 2018)

“O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida.”

(ISER, 1996)

## RESUMO

ARAUJO, Jorge Paulino Duarte de. **O efeito estético espaço-temporal na obra de Paes Loureiro**: uma confluência entre *Água da fonte* e *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*. 2023. 277f. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Esta tese trata da aplicação analítica da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser em dois livros do poeta e romancista Paes Loureiro: *Água da fonte* (2008) e *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* (2011). Objetivamos, ao longo desta pesquisa, correlacionar o espaço e o tempo na construção da poesia e do romance. Temos como fundamentação teórica o pensamento do crítico literário alemão Wolfgang Iser, que, por meio da sua teoria do efeito estético, apresenta a leitura como um processo cambiante que busca a síntese dos textos. Nesse sentido, o texto emerge como uma possibilidade para que o leitor, ao interagir com ele, formalize uma percepção suspensiva, por meio de uma interatividade, gerando outro texto. É instaurada uma comunicação com o texto a partir dos vazios identificados pelo leitor implícito, proveniente das pistas que o autor deixou estrategicamente posta nos textos, o que faz com que o leitor tire o referido texto de um imobilismo. A caracterização do espaço-tempo em direção ao efeito estético é fomentada por meio da identificação dos vazios. Os espaços vazios produzem ambiguidades que estimulam o leitor a procurar soluções interpretativas no interior do seu repertório, e esses espaços são detectados pela imposição própria da estrutura literária, norteadas pela sequência construída de maneira plurissignificativa pelo autor. Sobre a metodologia, a referida pesquisa entende que a teoria do efeito estético é uma prática que consegue dar conta de uma investigação sobre o espaço e o tempo, tanto na poesia quanto no romance. Para concluir a referida tese, entendemos que tanto o livro de poesia como o romance podem ser concretizados sob a suspensão de um “como se”, duas realidades portadoras de potências literárias e que não encerram um significado cristalizado.

**Palavras-chave:** efeito estético. João de Jesus Paes Loureiro. espaço-tempo. poesia. romance.

## ABSTRACT

ARAUJO, Jorge Paulino Duarte de. **The space-time aesthetic effect in Paes Loureiro's work**: a confluence between *Água da fonte* and *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*. 2023. 277p. Thesis (Doctorate) – Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo.

This thesis deals with the analytical application of Wolfgang Iser's theory of aesthetic effect in two books by the poet and novelist Paes Loureiro: *Água da fonte* (2008) and *Café Central - O tempo submerso nos espelhos* (2011). Throughout this research, we aim to correlate space and time in the construction of poetry and romance. Our theoretical foundation is the thought of the German literary critic Wolfgang Iser, who, through his theory of aesthetic effect, presents reading as a changing process that seeks the synthesis of texts. In this sense, the text emerges as a possibility for the reader, when interacting with it, to formalize a suspensive perception, through an interactivity, generating another text. A communication with the text is established from the voids identified by the implicit reader, coming from the clues that the author left strategically placed in the texts, which makes the reader take the text out of an immobility. The characterization of space-time towards the aesthetic effect is fostered through the identification of the voids. The empty spaces produce ambiguities that stimulate the reader to seek interpretative solutions within his repertoire, and these spaces are detected by the imposition of the literary structure itself, guided by the sequence built in a plurissignificant way by the author. Regarding methodology, the aforementioned research understands that the theory of aesthetic effect is a practice that can account for an investigation on space and time, both in poetry and in the novel. To conclude this thesis, we understand that both the book of poetry and the novel can be concretized under the suspension of an "as if", two realities that carry literary potencies and do not contain a crystallized meaning.

**Keywords:** aesthetic effect. João de Jesus Paes Loureiro. space-time. poetry. novel.

## RESUMEN

ARAUJO, Jorge Paulino Duarte de. **L'effet esthétique spatio-temporel dans l'œuvre de Paes Loureiro**: une confluence entre l'art et la culture *Água da fonte* et *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*. 2023. 277f. Thèse (Doctorat en Littérature et Critique Littéraire) - Université Catholique Pontificale de São Paulo, São Paulo.

Cette thèse porte sur l'application analytique de la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser dans deux livres du poète et romancier Paes Loureiro: *Água da Fonte* (2008) et *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* (2011). Nous avons cherché, tout au long de cette recherche, à corriger l'espace et le temps dans la construction de la poésie et du roman. Nous avons comme fondement théorique la pensée du critique littéraire allemand Wolfgang Iser, qui, à travers sa théorie de l'effet esthétique, présente la lecture comme un processus changeant qui cherche la synthèse des textes. En ce sens, le texte apparaît comme une possibilité pour le lecteur, en interagissant avec lui, de formaliser une perception suspensive, par l'interactive, générant un autre texte. Une communication avec le texte s'établit à partir des lacunes identifiées par le lecteur implicite, provenant des indices que l'auteur a laissés stratégiquement placés dans les textes, ce qui amène le lecteur à sortir le texte référent de l'immobilité. La caractérisation de l'espace-temps vers l'effet esthétique est favorisée par l'identification des vides. Les espaces vides produisent des ambiguïtés qui incitent le lecteur à chercher des solutions interprétatives dans son répertoire, et ces espaces sont détectés par l'imposition de la structure littéraire elle-même, guidée par la séquence construite de manière plurisignifiante par l'auteur. Concernant la méthodologie, cette recherche comprend que la théorie de l'effet esthétique est une pratique qui parvient à faire face à une enquête sur l'espace et le temps, tant dans la poésie que dans le roman. Pour conclure cette thèse, nous comprenons qu'à la fois le livre de poésie et le roman peuvent être réalisés sous la suspension d'un "comme si", deux réalités qui portent des pouvoirs littéraires et qui ne tirent pas un sens cristallisé.

**Mots clés:** effet esthétique. João de Jesus Paes Loureiro. espace-temps. poésie. Roman.

## SUMÁRIO

|                                                                                                   |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                                                           | <b>12</b>  |
| <b>1 O POETA E SUA OBRA</b> .....                                                                 | <b>17</b>  |
| 1.1 Painel sobre a obra de Paes Loureiro.....                                                     | 17         |
| <b>2 WOLFGANG ISER E A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO</b> .....                                        | <b>41</b>  |
| 2.1 Wolfgang Iser e o trajeto da teoria do efeito estético .....                                  | 41         |
| 2.2 Pesquisadores que influenciaram a formação da teoria do efeito estético .....                 | 46         |
| 2.3 Os atos da leitura na trilogia: autor, texto, leitor .....                                    | 68         |
| 2.4 O lugar vazio no texto ficcional .....                                                        | 78         |
| 2.5 A negação como geração de novos significados e seus desdobramentos<br>pela negatividade ..... | 84         |
| 2.6 O fictício e o imaginário no itinerário da antropologia literária.....                        | 89         |
| 2.7 As combinações do jogo entre o fictício e o imaginário .....                                  | 98         |
| 2.8 Mímesis, performance e encenação .....                                                        | 99         |
| <b>3 A COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO NO <i>ÁGUA DA FONTE</i></b> .....                          | <b>104</b> |
| 3.1 O <i>Água da fonte</i> na mira do leitor .....                                                | 104        |
| 3.2 A espacialização temporal do silêncio .....                                                   | 134        |
| 3.3 O mito como dicção poética do imaginário .....                                                | 159        |
| <b>4 CONCRETIZAÇÃO DO <i>CAFÉ CENTRAL</i> – O TEMPO SUBMERSO NOS<br/>ESPELHOS</b> .....           | <b>183</b> |
| 4.1 Intertextualidade Bíblica .....                                                               | 183        |
| 4.2 O silêncio espaço-temporal.....                                                               | 214        |
| 4.3 O real, o fictício e o imaginário.....                                                        | 231        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                                                 | <b>249</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                                                           | <b>260</b> |
| <b>APÊNDICE – ENTREVISTA COM JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO</b> .....                                | <b>267</b> |

## INTRODUÇÃO

Por meio dessas palavras iniciais, queremos nos localizar no universo em que ingressaremos com a finalidade de investigar, por meio da construção de uma tese, duas obras do poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro: o livro poético *Água da Fonte* (2008) e o romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* (2011). Essa averiguação passará fundamentalmente ao longo de uma reflexão sobre o amparo da teoria do efeito estético, proposta por Wolfgang Iser.

Começamos a documentação desta anuência expondo os motivos da nossa motivação. Detectamos, na dissertação de mestrado “*Pentacantos*, de Paes Loureiro: um discurso lírico com ressonância clássica”, concluída em 2013, na Universidade da Amazônia (Unama/Pará), a raiz desta tese, intitulada “O efeito estético espaço-temporal na obra de Paes Loureiro: uma concretização do *Água da Fonte* com o *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*”, particularizada no item Poesia e Mito: um diálogo possível, tema explorado na referida pesquisa, a partir do qual identificamos a necessidade de investigar, no mito, as dimensões do real e do imaginário.

Diversos teóricos dedicaram reflexões sobre a obra de Paes Loureiro, como fez recentemente Marcos Ferreira dos Santos, ao publicar um dossiê especial em *Paralellus*, Revista de Estudos de Religião, publicada pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), referente às cogitações do imaginário no Brasil, homenageando a profa. Dra. Danielle Perin Rocha Pitta. Nesse trabalho, é elencada a obra de Paes Loureiro, juntamente com a de outros estudiosos do imaginário, tais como Berdyaev, Corbin e Durand. Sobre o teórico amazônico, Ferreira enfatiza: “[...] João de Jesus Paes Loureiro, com extenso e anímico estudo sobre o imaginário amazônico, a poesia como encantaria da linguagem, bem como sua extensa e reconhecida obra poética, ele próprio ribeirinho de Abaetetuba no Pará [...]” (SANTOS, 2023, n.p.).

Octavio Ianni, depois de um percurso refletindo sobre a Amazônia e seus habitantes, refere-se ao eldorado desejado: “Aqui Deus ainda não terminou sua criação”, nas Obras Reunidas, (2000, p. 15). E situa a obra de Paes Loureiro como “narrativa plural”, assim como declara que sua poesia perpassa o mito. O sociólogo projeta seu olhar sobre a obra global do poeta e percebe-a como contribuição para o

entendimento das “configurações marcantes” de uma região na qual se espelha muito do que tem sido o continente, do que foi e não é mais o novo mundo.

Daremos relevo, no desenvolvimento desta tese, em dois livros: o primeiro é o *Água da Fonte*, que tem um tempo marcado: a infância como origem, vivida no município de Abaetetuba, no estado do Pará, e sua revivência memorial, investigada pela palavra poética, de um tempo renovado. O poeta não só cria versos para desvelar a beleza de um tempo como também manifesta seu perfil de vate artesão e sua funcionalidade, concretizada no poema “Cantar no haver agora”: “Iluminar vitrais no escuro da memória” (2008, p. 11). No segundo momento de nossa observação, repousaremos atenção no romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*. Neste instante, vamos salientar a feitura do tempo nos quatro espaços por onde o narrador-personagem transitou: o Café Central, o Jardim das Delícias da Madame Naty, novamente aquém da curva além do rio e o espelho quebrado das encantarias.

O enredo de *Café Central* contempla um momento da história brasileira que foi o golpe militar. O narrador-personagem vivencia um tempo em que suas idealizações são podadas por uma história que gerou um confinamento nos quatro espaços do romance.

É importante realçar que Paes Loureiro é um dos mais significativos poetas da literatura contemporânea brasileira. Entre diversos reconhecimentos, recebeu o prêmio de Poesia da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), com *Altar em chamas* (1984), e foi finalista do Prêmio Jabuti 1987, com o *Romance das três flautas*.

Suas obras já foram traduzidas para vários países: França, Alemanha, Japão, Itália e Portugal. Participou, com poemas visuais, da X Bienal de Artes Plásticas de São Paulo e da obra *A vanguarda visual brasileira – 50 anos depois da Arte Moderna* (1969), organizada por Roberto Pontual.

Acrescentamos dois trabalhos acadêmicos de Paes Loureiro importantes: a tese de doutorado com o título “Cultura Amazônica: uma poética do imaginário” e o seu ensaio escrito na qualificação do pós-doutorado, realizado em Portugal, “A Conversão Semiótica na arte e na cultura”, publicação bilíngue, português/inglês.

Esta pesquisa está composta de quatro capítulos: (i) O poeta e sua obra; (ii) Wolfgang Iser entre o autor, o leitor e o texto; (iii) A composição do espaço e do tempo no livro *Água da fonte*; (iv) Concretização em *Café central* - o tempo submerso nos espelhos.

Assinalamos, nessa motivação, que a materialização desta tese, resultará na valorização de duas dimensões que são partes constituintes do nosso itinerário profissional. A primeira valorizará a nossa formação acadêmica e a segunda prestigiará o conjunto de trabalhos científicos que compõe o acervo das investigações literárias da Amazônia.

O *corpus* de nossa indagação está composto de dois livros de Paes Loureiro: *Água da fonte* (2008) e *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* (2011).

O editor da editora Escritura, Raimundo Gadelha, ao apresentar o poeta Paes Loureiro, na orelha do livro *Água da fonte*, evidencia sua relevância diante do conjunto de escritores brasileiros: “[...] é um dos poetas mais importantes da literatura contemporânea brasileira”, e acrescenta:

Este é um livro cuja unidade poética flui de sua fonte, a infância como origem. Não apenas a infância que o poeta transvive. Mas a que nasce da palavra poética como olho d’água da linguagem. Uma forma de inocência original do ser diante do mundo e de si mesmo. Incessante redescoberta do tempo. Há inesperada acuidade visual, técnica pictórica, alegorização da metáfora, o pormenor e o metafísico, densidade poética e clareza formal, mergulhos nos encantamentos do mundo, em um mundo que se desencanta. Ou, ainda, a revelação das encantarias submersas na linguagem, que é como o poeta Paes Loureiro costuma definir a poesia.

Já na quarta capa do romance *Café central*, encontramos informações significativas registradas pelo editor Raimundo Gadelha sobre a narrativa paesloureireana. É um fragmento que realça o espelho como signo da literatura, elemento proporcionador do ingresso ao universo imaginário: “[...] quando acordei, nas altas horas de uma noite quente de Belém, ainda entorpecido pela bebida e os pesadelos, estava no salão do Café Central, cercado de sonolentos espelhos com moldura dourada e iluminuras foscas.” (2011, p. 13).

Sobre os nossos objetivos, enfatizamos que, no plano geral, pretendemos correlacionar o espaço e o tempo na construção da poesia e do romance em direção ao efeito estético. E especificamente (i) elaborar um registro com os depoimentos de vários estudiosos da literatura que elucidaram a obra de Paes Loureiro; (ii) compreender a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser desde o seu nascimento, a partir da estética da recepção, e de outros teóricos que influenciaram a pesquisa do crítico alemão; (iii) distinguir a presença, e funcionamento do real, do fictício e do

imaginário na espacialidade e na temporalidade romanesca; (iv) entrevistar o teórico, poeta e romancista Paes Loureiro.

Os passos que serão dados metodologicamente para a concretização desta investigação seguem quatro estágios: (i) o levantamento bibliográfico; (ii) a leitura do livro poético *Água da fonte*, juntamente com o romance *Café central - O tempo submerso nos espelhos*, que alicerçará as análises efetivadas, procurando distinguir as descrições espaço-temporais realizadas pelo eu lírico, e do espaço-tempo romanesco materializado pela argumentação do narrador-personagem; (iii) a leitura das obras de Wolfgang Iser; (iv) a aplicação da asserção de Iser nas obras que serão analisadas.

Para erguer nossa problematização, repousamos nosso pensamento na seguinte interpelação: a poeticidade no discurso prevê efeitos estéticos na construção espaço-temporal. Em que dimensão o espaço gera a temporalidade na diferença entre o discurso do eu poético e o do eu-ele do narrador?

A nossa fundamentação teórica ampara-se no pensamento do crítico literário alemão Wolfgang Iser, estudioso do imaginário, que deu uma contribuição proveitosa para a hermenêutica literária, por meio da teoria do efeito estético.

Na formulação de Iser, a leitura é um processo dinâmico que busca a síntese dos textos, produzindo no leitor informações que vão além deles. Essa reconfiguração gera no leitor um novo texto, criado a partir de outro. Ao transferir o texto para sua consciência, nesse momento, acontece uma atualização textual e, nesse sentido, o texto atua em duas frentes: ativando a capacidade de absolvição das ideias produzidas pelo autor e também das ideias criadas pelo próprio leitor. Todo esse processo é direcionado pelo texto.

Com a intenção de deslindar o fictício e o imaginário, Iser chega a propor uma antropologia literária. Procura, por via de uma ação interativa, interligar ou conectar os ideais de um determinado leitor a um personagem criado pelo autor. Acontece aqui uma comunicação entre leitor e texto e, a partir dessa interação, um significado é formado.

O texto ficcional, ao ativar o imaginário do leitor, o leva a experienciar uma outra dimensão que não é da sua experimentação vivenciada no dia a dia, tornando-se, assim, um coautor. Aqui, destacamos um ingrediente caro ao conceito de literatura, que é a possibilidade, ou um vir a ser, que entra em jogo quando o leitor propõe um acesso automatizado.

O leitor instaura uma comunicabilidade com o texto a partir da indeterminação. Essa flutuação fornece as condições necessárias para que ele estabeleça uma comunicação com o texto, por meio da proposta estilística apresentada pelo autor, detendo uma fatia essencial na construção da leitura, sendo a realidade mantenedora e sustentadora do processo interativo.

O texto literário exerce um papel determinante no procedimento participativo. Nesse processo interativo da leitura, o texto vai estimulando a percepção do leitor, atiçando sua imaginação, e o mesmo tira o texto de um imobilismo possível, dando vida à literatura, que tem como fim o próprio leitor.

A caracterização espaço-temporal em direção ao efeito estético será fomentada por meio da identificação dos vazios. Os espaços vazios geram ambiguidades que estimulam o leitor a procurar soluções interpretativas determinadas dentro do seu repertório particularizado. Os referidos lugares existem por uma imposição própria da estrutura literária. O escritor, ao produzir seu texto, segue uma linha estética da plurissignificação linguística, tanto na prosa quanto na poesia.

Dessa forma, a exegese literária proposta recorre à teoria do efeito estético como método capaz de dar conta da iluminação do caminho que vai ser trilhado para uma compreensão abrangente do texto poético e romanesco postos nesta pesquisa.

## 1 O POETA E SUA OBRA

### 1.1 Painel sobre a obra de Paes Loureiro

Ao elencar uma sequência de pensadores que projetaram suas ponderações sobre a obra de Paes Loureiro, nossa intenção não é analisar detalhadamente o que foi proferido pelos teóricos, mas, sim, documentar algumas de suas formulações, criando um painel sobre a obra do poeta amazônida.

Não podemos principiar a análise do livro *Água da fonte* (2008), sem, antes, exhibir a silhueta do poeta João de Jesus Paes Loureiro e a reflexão que ele fez sobre a cultura amazônica.

Evidenciaremos, inicialmente, alguns aspectos da vida do poeta. De forma mais abrangente, procuraremos demonstrar a prática estética do poeta amazônida, nascido em 23 de junho de 1939, em Abaetetuba, município do Pará, cidade ribeirinha que, na infância do poeta, estava isolada de Belém. Naquela época, o acesso entre essas duas cidades demandava uma travessia somente por meio de canoas a vela ou de lanchas a motor. Esse isolamento imergiu o poeta no meio da gente dos rios e das matas da Amazônia, contribuindo para que entrasse em contato com as primeiras histórias sobre o imaginário da floresta.

Aos 12 anos de idade, Paes Loureiro veio para Belém, a fim de cumprir os graus de estudos inexistentes em sua cidade. Formou-se em Direito e em Letras, e optou pelo magistério.

Foi Secretário de Educação e Cultura de Belém, Presidente-fundador da Fundação Tancredo Neves, Secretário de Cultura e Educação do Estado do Pará, Presidente-fundador do Instituto de Artes do Pará e criador do projeto Multicampiartes, da Universidade Federal do Pará.

Seu mestrado em Teoria da Literatura foi realizado na Universidade de Campinas e o doutorado, na universidade de Sorbone, Paris V.

A presença do imaginário amazônico aparece na obra de Paes Loureiro como extensão do real, resultado dos contatos que teve ao ouvir as lendas sobre a região na sua infância e adolescência. Suas tarefas escolares eram realizadas como práticas relacionadas com a natureza, ao tomar banho no rio ou tomar banho na chuva.

A partir dessas informações preliminares, nossa intenção será a de formar um painel sobre a obra de Paes Loureiro por meio de algumas projeções críticas. O poeta

Moacyr Félix, na abertura do livro *Porantim* (1978), frisa que a evolução da poesia de Paes Loureiro dá-se a partir da confecção de cada livro que desemboca no *Porantim*:

[...] tal como a peça etnográfica que é ao mesmo tempo um remo mágico e uma arma de guerra, e na qual os índios Maués inscreviam as suas lendas e os seus mitos. Esta é, até agora a obra mais amadurecida de Jesus Paes Loureiro, a mais acabada, aquela em que se estruturou, verso a verso, canto após canto – uma totalidade artística e filosoficamente aprofundada de significações, o que somente os poetas de fôlego atingem. [...] *Porantim*, como todo livro de poesia que vale, não usa a forma pela forma e nem se perde nesses cultos a uma pretensa beleza da palavra do único chão donde deriva o seu valor como dimensão de arte, isto é, daquele sentimento-de-mundo que ela quis expressar, daquela concepção de existência que exigiu lado a lado com outras palavras, e até formar uma totalidade de conteúdos criadoramente significantes. (FÉLIX, 1978, orelha).

Moacyr Félix fixa em suas palavras o esmero com que Paes Loureiro cria e a dedicação ao estruturar cada parte de seu livro, revelando, assim, uma organização totalizante da obra.

Dando seguimento a sua trilogia – composta por *Porantim*, *Deslendário* e *Altar em chamas* –, Paes Loureiro ingressa em outro tempo amazônico, a temporalidade desmistificada, e, segundo o parecer da editora Civilização Brasileira, o livro *Deslendário* (1981), documenta e emocionalmente produz musicalidade, ao pensar o sofrimento humano, efetivando a linguagem como dispositivo de vida.

Outro ângulo acentuado pelo editor é a proliferação de “soluções formais”, que englobam uma espaçosa experimentação poética, dando a ela um perfil polifônico e gerando leituras estilísticas variadas, pelos versos livres ou num circunstancial flagrante do haikai, não sendo um poema apartado e, sim, determinado expediente poético singularizado pela erupção de formatos provenientes da expressão. Sendo assim, o editor ressalta: “Por isso, o livro, constituído como totalidade, é profunda meditação polimórfica sobre a situação do homem no mundo, no nosso mundo, o mundo sob nossos pés.” (1981, p. xx). O *Deslendário* propõe uma descontinuação do mito crédulo e a “revelação-denúncia” das elaborações míticas progressistas perante o crescimento do capitalismo, fortalecendo o presente amazônico no instante poético que não nega a sobrevivência humana e nem a liberdade.

O tom realista do *Deslendário* é a tradução poética de uma desfiguração mítica convertida na instância da aflição vivenciada pelo homem amazônico. O poeta não se

deixa absorver pela intensidade do sofrimento humano e dá vazão para o curso poetizante e polifônico que norteia a centralidade do livro.

Muitos teóricos já se debruçaram sobre a obra de Jesus Paes Loureiro e, aqui, nos interessa resgatar algumas observações singulares sobre seu fazer poético. Nos deparamos com um relato interessante feito pela socióloga Violeta Refkalefsky sobre a publicação de um texto que estava programado para ser editado em 14/11/1982, com a finalidade de comemorar os 20 anos de exercício poético de Paes Loureiro.

Como, na ocasião, os alunos tinham dificuldades para ter acesso aos textos que faziam parte do programa escolar, Paes Loureiro recebeu uma sugestão dos estudantes de vestibular e de alguns professores para que o referido texto fosse publicado em formato de livro. A pesquisadora aceitou o estímulo e ampliou o material.

Nesse material, há uma informação particularizada, registrada por Violeta sobre o primeiro poema publicado de Paes Loureiro: “Canto Angustiado aos Plantadores de Cana”, no volume 2 de *Violão de Rua*, poemas para a liberdade (1962). Esse poema foi lançado em 14 de novembro de 1962 pela Civilização Brasileira e pela União Nacional dos Estudantes (UNE), e reunia poetas renomados, como Affonso Romano de Sant’Anna, Ferreira Gullar, Geir Campos e Homero Homem. A seleção dos poetas ficou a cargo de Moacyr Félix, que percebeu, na produção poética de Paes Loureiro, uma singularidade, conforme nos informa Violeta, no prefácio da coletânea *O poeta e sua obra*: João de Jesus Paes Loureiro.

Apesar de tratar-se de uma estreia, a poesia de João de Jesus Paes Loureiro já trazia alguns dos traços fundamentais: a musicalidade do verso, na época preso à rima e à métrica formais e a inserção crítica nas questões sociais. (1982, p. 11).

No livro *Altar em chamas* (1983), o crítico literário Fábio Lucas ressalta o “conteúdo urbano” e a poesia como confissão, juntamente com o destronamento cultural. Em sua percepção aguda, assinala que o título do livro é apropriado por ser o altar um lugar oficial de culto e que, na obra poética, aparece em “chamas”, dessacralizado, repousando em Belém sua espacialidade e afetividade. Orientado pela habilidade verbal, o poeta registra a ocasião de uma crise, por conseguinte: “[...] quer a uma análise lexical quer a um estado morfossintático e estilístico, encerra qualidades poéticas e ideológicas que nos transmitem a imagem de uma sensibilidade crítica [...]” (p. 10).

A substituição vista pelo crítico favorece a descaracterização desse lugar sagrado. E a afetação contida no espaço da cidade de Belém contribui para tal tipo de degenerescência.

Com o título “Poetas irmãos”, o crítico literário José Yamashiro instaura as primeiras palavras do livro *Iluminação / Iluminuras*. Uma temporada no Japão (1988):

Kikuo Furuno referiu-se pela primeira vez a *Iluminação / Iluminuras* (Uma temporada no Japão), de João de Jesus Paes Loureiro, numa carta durante troca de correspondência com este jornalista a respeito da tradução de *Lendas da Ásia Oriental* (Roswitha Kempf/Editores 1987). Com sua belíssima caligrafia – que os leitores podem apreciar neste volume – o poeta e professor da Universidade de Línguas Estrangeiras de Kyoto confessava estar enfrentando tremenda dificuldade em transpor para o idioma nipônico os belos e compactos poemas de João de Jesus Paes Loureiro, poeta dos maiores do Brasil atual. ‘- São apenas vinte e cinco poemas curtos, mas já estou arrependido de haver aceito a grande responsabilidade de traduzi-los para o japonês. Estou me esforçando e muito há seis meses, sem vivível progresso...’, dizia.

Comparando agora o original e a tradução, constata-se uma perfeita sintonia entre o autor e o tradutor. Pode-se dizer que este captou o próprio estro daquele. Uma boa tradução exige uma boa dose de criatividade, além naturalmente de profundo e seguro conhecimento dos dois idiomas envolvidos. No caso concretizou-se o milagre da perfeita comunhão entre os dois poetas, embora pertencendo a países de cultura e língua completamente diferentes. Demonstração cabal de que, em havendo boa vontade entre homens cultos e de espírito aberto, é viável o entendimento harmonioso, mesmo entre povos geográfica e culturalmente antípodas, como é o caso do brasileiro e do japonês.

É a grande lição que nos oferecem João de Jesus Paes Loureiro e Kikuo Furuno<sup>1</sup>, através desta original obra *Iluminação/Iluminuras* (Uma temporada no Japão). O poeta paraense canta em versos densos e cadentes suas impressões da terra das cerejeiras. (p. 8).

A síntese poética proposta por Paes Loureiro, nas palavras de José Yamashiro, soa como uma realidade que, apesar de trazer uma certa dificuldade para o tradutor, resultou numa produção harmônica entre culturas distintas. Ingressar no universo de

---

<sup>1</sup> Kikuo Furuno nasceu em 15 de dezembro de 1907 na província de Fukuoka, Japão, estudou no Departamento de Literatura e Departamento de Pedagogia da tradicional Universidade de Waseda (Tóquio). Residiu no Brasil de 1932 a 1971, período em que exerceu a profissão de jornalista, foi editor de revista, bancário e, depois, serviu no setor cultural da Embaixada do Japão do Rio de Janeiro, durante os 10 anos que precederam sua volta ao Japão. Desde 1971, vem exercendo o magistério na Universidade de Línguas Estrangeiras de Kyôto, ministrando o ensino de literatura luso-brasileira.

outra cultura foi um ideal poetizante que estimulou o poeta paraense a provocar tal aluminação.

Na entrada do livro *O Ser aberto* (1991), há a informação de que a obra de Paes Loureiro vem sendo estudada em universidades da França, Estados Unidos e Alemanha, em consonância com o seu elevado nível poético, e pelo caráter universal de sua temática amazônica, em paratexto que apresenta informações significativas:

[...] Situando o drama do homem no papel essencial entre a moldura pela paisagem amazônica. João de Jesus provoca o ultrapassamento das circunstâncias pelo sentido perene e total de sua obra poética.

Canto paralelo à história, é uma obra que resulta de apreensões do momento fixado naquilo que a tem de eterno: a expressão desveladora.

Na avaliação – balanço dos dez anos compreendidos entre 1980 e 1990, no movimento artístico brasileiro, a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) incluiu Paes Loureiro como um dos dez mais significativos poetas da década.

*O Ser aberto* representa uma retomada do sentido mais pessoal da emoção e reencontro com a poesia de puro lirismo. Abrem-se a alma, o coração, enfim, o ser do poeta, convertendo-se em linguagem e tendo nela existência transfiguradora. (XXXXXX, 1991, p. xx).

*O Ser aberto* coloca o homem amazônida no centro de sua própria realidade. Isso posto, faz da poesia um instrumento de avolumamento, ao ver, no tempo, não só frações da vida, mas, sim, uma dimensão que põe o leitor numa camada existencial plena, negando a condição própria de um confinamento amazônico.

A Associação Paulista de Críticos de Arte atribui um lugar de destaque ao poeta Paes Loureiro. Essa condecoração é uma autenticação poética e resultado do seu raciocínio criador de encantamentos e sua habilidade, o que faz com que o referido livro consiga expor uma categoria do ser entranhada na intimidade, oferecendo uma ampliação da percepção humana.

Em 1999, Paes Loureiro lançou o livro *Pássaro da terra* (1999), que teve como apresentadores Nelly Novaes Coelho e Vivente Salles.

Segundo Nelly Novaes,

Na linha de convergência de multilinguagens, destaca-se o CD-libreto de João de Jesus Paes Loureiro, no qual a música é o elemento dinamizador da poesia – ambas ampliadas pela fala e pelo canto. A poesia de João de Jesus Paes Loureiro e a música de Salomão Habib se fundem numa complexa e encantatória conjugação de linguagens, cuja mágica atmosfera resulta de uma simbiose perfeita entre palavra,

canto, coro, sons de violão, gaita, assobios, flauta, violoncelo, teclado, percussão... A fusão da invenção poética com essas multilinguagens forja uma obra de arte maior, verdadeira louvação de Belém do Pará, simultaneamente à exaltação da Vida e das Paixões que a tornam preciosa e a eternizam no Tempo. (p. 8).

A percepção sintomática registrada por Nelly Novaes segue uma aproximação da poesia de Paes Loureiro com uma somatória sonora que se fundamenta numa permanência harmoniosa da cultura.

E, nessa sequência valorativa, Vicente Salles<sup>2</sup>, ao apreciar o teatro popular paraense, faz alusão do teatro que o povo cria, na sua comunicação, enfatizando o acréscimo promovido pela peça de Paes, principalmente com a música composta pelo maestro Waldemar Henrique. A referida peça é uma “alegoria dramática”, motivada pelos consagrados pássaros juninos apresentados nos palcos e que pode ser lida na obra de Paes Loureiro.

O historiador acrescenta a pujança com que o teatro popular se manifesta em Belém do Pará. Seu diferencial não reside nas apresentações de autos de boi, que ocorrem em quase todo o Brasil, nas ruas e nas praças, mas, sim, em um teatro que “[...] exhibe, mais do que as histórias do Natal, as comodidades do teatro convencional: palco, cenário, cortinas, pequena orquestra, ponto etc.” (SALES, 1999, p. 8).

Paes Loureiro, na conjectura de Vicente Salles, produziu, em *Pássaro da terra*, uma forma “[...] dramática-musical, concebida próxima de sua totalidade de redondilhas maiores entremeadas de falas, realçando as pronúncias peculiares das personagens que representam o caboclo paraense” (p. 19).

Quando Paes Loureiro foi Secretário de Educação incentivou a produção de uma pesquisa sobre arte-educação. Com essa iniciativa, vários textos de escritores populares de pássaros, cordões de bichos, pastorinhas e boi-bumbá foram divulgados, juntamente com suas referidas partituras.

É significativo salientar que, em 1937, Martin Braunwieser, membro da Missão Folclórica Paulista, coordenada por Mário de Andrade e orientada pelo arquiteto Luís Sala, categorizou o pássaro junino como tipo de opereta popular.

O veio explorado pelo historiador Vicente Salles provém do teatro popular, de onde o poeta Paes Loureiro tomou sua proficuidade poética. Sua alegoria dramática

---

<sup>2</sup> Historiador, antropólogo e folclorista paraense, considerado um dos mais importantes intelectuais do século XX.

inscreve-se na temporalidade presente, e a participação do leitor é enriquecida pelo fato de trazer uma realidade que só poderia ser vista fundamentalmente no período junino. Já a concentração da opereta popular em livro torna-se um presente para o leitor.

Como expressão singular, o historiador vê na poesia uma porção comunitária ao pronunciar-se, por conseguinte, “O pássaro que voa no Imaginário coletivo é o mesmo que voa na imaginação do poeta” (p. 19).

Para enriquecer este painel, lembramos de outro livro de Paes Loureiro, *Fragmentos – Movimentos* (2003), que se configura como um tipo de imagem poética e seus espelhos. Entendemos que esse universo é o resultado da combinação de várias realidades, e a arte como componente ampliador da dimensão humana participa propositalmente por meio de uma linguagem plurissignificativa dessa formação.

A começar da unidade-pluralidade, enquadramos o livro mencionado num processo criador que envolve a arte poética, a fotografia, a dança e a arte gráfica com o escopo de concretizar uma realidade-livro, sob a luz de uma formação artística maquínica.

A arte do pós-humano tem se apropriado da tecnologia como extensão do próprio corpo, e uma poesia produzida nessa época solicita outros formatos para a sua expansão, como forma de reatualização contextual e performática. É o que acontece com a poesia de Paes Loureiro, uma nomeação recheada de atualizações.

O filtro do real é a imagem, mimese figural de formas artísticas diversas que, combinadas, espelham a cosmovisão do poeta, que, desde sua infância vivida no município paraense de Abaetetuba, vem dialogando com as artes, sendo o volume *Fragmentos – Movimentos* o produto de uma trajetória antropológica.

A obra de arte executada pelo poeta é bem-sucedida a contar do momento que não exaure o objeto estetizante. Sua percepção prolonga o conhecimento artístico numa ponderação inesgotável. Esse arranjo que aparece referencialmente na poesia perde seu lugar de alusividade quando é apresentado como obra, resultado de um conjunto de estéticas. O leitor, ao observar a obra, vê uma totalidade e a âncora da poesia perde sua territorialidade, mesclando-se com outras estéticas.

A gênese realizada pelo fotógrafo Luis Braga<sup>3</sup> foi o espetáculo, coreografado e dançado pela bailarina Anna Unger<sup>4</sup>, e, por meio do ponto de vista sensível do fotógrafo, é criada uma fot-arte-distante, capturada pela luz, um recorte da realidade selecionado no tempo, formalizado mediante um processo químico, ostentando uma materialidade proliferante da arte poética contida no suporte específico da fotografia e do bailado.

Há um congelamento silencioso quase onírico. Essa sensação de imobilismo devaneante é quebrada pela atuação do leitor que, ao movimentar as páginas, ativa na obra outra dimensão, que na teoria do poeta Paes Loureiro é fruto da conversão semiótica, ou seja, com o movimento das páginas, o objeto-livro transfigura-se em outro formato, de livro-cinema, diferenciado.

Paes Loureiro mostra, nessa obra, a capacidade reformulativa que um grande poeta tem. Para não se repetir vai revelando as faces, fases de sua obra, totalmente diferenciadas do que foi criado poeticamente até aquele ano de 2003. No caso do livro *Fragments – Movimentos*, as reiteraões dos versos aguçam os sentidos do leitor para formulações novas de sentidos.

Há, na estrutura do livro, uma superposição de imagens: poéticas, fotográficas, performáticas e gráficas. Atrela-se a essa montagem, a participação do leitor, como agente determinante da motivação construcional plena, onde o livro atraca seu fim, na mais bela plasticidade estilizada.

O livro *Fragments – Movimentos*, como objeto estético, promove a interrelação dos sentidos gerada primeiramente pela poesia, que aciona todos os sentidos, cravando ilusões na mente do contemplador, juntamente com os passos da bailarina Anna Unger.

A maneira totalizante dos diferentes sistemas dos signos não promete uma desintegração, pois, como citado anteriormente, os fragmentos constituem uma unidade artística.

---

<sup>3</sup> Luis Braga é fotógrafo e editor do The Leopold Godowsky Jr. Color Photography Awards, em Boston, Estados Unidos. Obteve o prêmio Marc Ferrez, do Instituto Nacional de Fotografia, do Rio de Janeiro. Participou de dezenas de exposições internacionais e tem obras em museus de vários países.

<sup>4</sup> Anna Unger é bailarina, coreógrafa e professora registrada pela Royal Academy of Dance. Realizou cursos de aprimoramento em Londres e Nova York. Recebeu prêmios no Concurso Internacional de Dança em Brasília e no Concurso de Ballet e Coreografia do Rio de Janeiro.

O poeta Paes Loureiro elaborou uma obra para dialogar com a pós-modernidade e a condição pós-humana. Encontramos um eco dessa poética nas palavras de Afonso Medeiros:

As relações entre imagem e palavra (escrita/impressa) elencadas até esse momento (desde a invenção da escrita) podem ser definidas em uma só expressão: imagiverbografia. Aqui, 'imagi' (do latim *imaginis*) tendo o sentido de imagem, representação plástica: 'verbo' (do latim *verbum*), o de palavra, vocábulo, locos; e 'grafia' (do grego *graphês*) no sentido de escrita, transcrição, meio de representação da(s) linguagem(s) através de signos visuais. Imagiverbografia quer expressar o mundo de interação visual (grafia) entre imagem (imagi) e palavra (verbo). Não importa qual o processo (manual, impresso, digital) ou a classificação sígnica. Esse termo especifica a intra e a intersignificação gráfica imagem-palavra, diferenciando-a de outros tipos de relações onde o verbal e o visual aliam-se na construção do sentido como a relação palavra-gesto, por exemplo. (2008, p. 220).

Averiguamos que Afonso Medeiros procura, por meio de uma investigação histórica, entender a combinação da palavra com a imagem, cunhando o termo "imagiverbografia", o universo combinado da imagem-palavra. Por outro lado, Paes Loureiro conjuga poesia-fotografia-dança e composição gráfica. E o leitor, ao juntar todas essas realidades, aciona, no objeto-livro, ao folhear suas páginas, outra dimensão da obra, no dizer do poeta, a conversão semiótica do livro para um tipo de cineminha. *Fragmentos – Movimentos* é um núcleo constelacional, abrigador não só de uma forma-conteúdo poético, mas, primordialmente iniciador de linguagem. A partir do núcleo poesia e outras dimensões artísticas, esses territórios desprendem-se e, ao mesmo tempo, colam-se como realidades penetrantes, e a palavra exercida nessa espacialidade como funcionalidade estética expressa o ser da poesia.

Dando prosseguimento à confecção deste panorama sobre a obra de Paes Loureiro, evocamos Octavio Ianni, com o texto: "Lendas do novo mundo" (2001). Depois de um percurso refletindo sobre a Amazônia e seus habitantes, refere-se ao eldorado desejado e recorre a um verso: "Aqui Deus ainda não terminou sua criação", nas *Obras Reunidas* (LOUREIRO, 2001, p. 8-9). E situa a obra de Paes Loureiro como "narrativa plural", assim como declara que sua poesia perpassa o mito.

O sociólogo projeta seu olhar sobre a obra global do poeta, e a percebe como contribuição para o entendimento das "configurações marcantes" de uma região na qual se espelha muito do que tem sido o continente, do que foi e não é mais o novo mundo.

Enfatizamos a força com que Ianni aborda a obra de Paes Loureiro, principalmente sobre a paisagem amazônica expandida pelo jogo poético.

A obra de João de Jesus Paes Loureiro pode ser vista como uma larga narrativa, uma vasta cartografia, um imenso mural, relativo ao mundo que foi e do que tem sido a Amazônia [...]. Sintetiza e recria, retoma e transfigura, resgata e inventa, taquigrafando o presente, buscando o passado e imaginando o futuro; combinando os movimentos e as figurações da realidade com os enigmas e os deslumbramentos dos mitos. [...] 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. [...] Nesse sentido é que nessa obra a Amazônia pode ser vista como uma enigmática e fascinante alegoria. Encanta-se o leitor e o tema com o qual trabalha o escritor, combinando esclarecimento e deslumbramento. (p. 10-11).

A sensibilidade do sociólogo Octavio Ianni, que conseguiu, por meio de sua produção acadêmica, aliar a arte literária com a percepção sociológica, vislumbra, na obra de Paes Loureiro, um tipo de conhecimento encantador.

O reconhecimento das qualidades dessa obra já foi estabelecido por outros críticos, como, por exemplo, Benedito Nunes. O filósofo paraense, logo na introdução das *Obras Reunidas*, com o seu acurado refletir impresso no título “O nativismo de Paes Loureiro”, ressalta o valor estético e o caráter universalizante do *Pentacantos*.

Os três fragmentos produzidos pelo filósofo-crítico, que ora apresentamos, abrangem uma transfiguração, uma incorporação poético-cultural e o valor crítico da obra de Paes Loureiro:

...] mimetiza o encantamento, acompanha-lhe a itinerância mágica do real ao surreal e, num traço que singulariza o ciclo amazônico anunciado em *O Remo Mágico*, expõe a ambígua identidade dos mitos, entre ser e não ser, individualizados com personagens e existindo coletiva e difusamente sob as espécies nublosas do imaginário que a criação poética rearticula.

[...] a poesia do autor tenta enraizar-se à cultura nativa a partir do uso regional da língua portuguesa aproveitando-lhe o sumo das particularidades léxicas (malinar, mundiar, panema, esse-um etc.), nisso continuando o trabalho primeiro de Raul Boop em *Cobra Norato*.

[...] uma obra próspera, extensa e caudalosa. Extensa e caudalosa, como extenso e caudaloso é o rio Amazonas, corrente de linguagem por ela percorrida. (NUNES, 2001, p. 21; 24; 25).

Cabe ressaltar que o termo ‘nativismo’ aplicado à poesia de Paes Loureiro por Benedito Nunes foi um aproveitamento terminológico, concretizado a partir da nomeação de Cassiano Ricardo ‘neo-indianismo’, uma forma de ver na poesia de Paes Loureiro o nível de comprometimento que a poesia tem com a cultura, sendo também sua raiz.

Os depoimentos sobre a obra de Paes Loureiro vão avolumando-se por meio de Katrin Nissel, que era doutoranda em línguas romanas na Universidade de Hamburgo, na Alemanha, quando produziu o ensaio “A eternidade perdida em calendários: mito e memória na poesia amazônica de João de Jesus Paes Loureiro” (2001). A pesquisadora enfatiza o mito como suporte à composição da criação poética entrelaçado em uma memória caudal, poetizada contemplando-se dicções poéticas da Antiguidade e do presente. Do texto de Katrin, registramos alguns enunciados significativos:

A poesia amazônica de Paes Loureiro nos leva ao mundo encantado dos mitos e, ao mesmo tempo, para a história triste do desaparecimento do lendário. Assim, o poeta cria uma poetização da memória. Mostrarei como a poesia de Paes Loureiro funciona na dupla captura do mito, engendrando a história com a estrutura. Em alguns poemas, os mitos da Amazônia surgem na história e se metamorfoseiam poeticamente.

[...] Embora a poesia de Paes Loureiro retome estruturas do próprio mito nas várias camadas plurissignificativas da lírica, ela rompe com o belo, o encantado, tematizando a destruição e o desaparecimento dos mitos. A metaforização cria novos mitos ou transforma antigos. O poeta, em muitos cânticos, metaforiza a palavra ‘mito’ antropomorfizando-o num ser antropófago, ameaçador.

[...] Desenvolve-se uma retórica viva da temporalidade. A cronologia se desfaz e aparece como uma personagem trágica. Poetizando os mitos, o poeta memoriza o tempo perdido, reanimando-o no encantamento da linguagem, num momento fugaz dentro da leitura de um poema (p. 157; 160; 164).

Esse jogo de formação e reconstrução contido na poesia de Paes Loureiro é um recurso utilizado pelo poeta que renova o sentido poético, redimensionado a história e o próprio fazer poético.

Por outro viés, Joaquim Brasil, ao revisar a presença da arte de trovar na Idade Média portuguesa ancorada na doutrina do amor como vassalagem, e a impregnação dos textos poéticos de paciência, timidez e submissão, atribui novo valor à obra de

Paes Loureiro. Na condição de crítico literário que tem um repertório apropriado para analisar as obras literárias, quando se refere a Paes Loureiro, anuncia sua pré-crítica em torno do tema, motivo, metáfora e signo que possivelmente norteariam a criação do poeta paraense, particularizada no livro *Do Coração e suas Amarras* (2001), formulando que a dependência do enunciador às potências do “ritmo-verbal, cósmico, amoroso” domina a arte poética de Paes Loureiro. O olhar agudo de Joaquim Brasil consegue identificar em *Do Coração e suas Amarras*, uma inclinação amorosa e tempo distintivo: “E assim, expondo sua vocação profunda de canto do amor, este poema se inscreve, de forma definitiva, numa tradição lírica portuguesa, e afirma ao mesmo tempo a sua radical modernidade.” (p. 19).

Nessa trilha avaliativa, onde os valores assumem perfis diferenciados, chamamos o poeta Álvaro Alves de Farias, que publicou, no *Jornal Rascunho*, uma matéria sobre o poeta Paes Loureiro, e que rendeu uma página completa com o título “O rio como linguagem”.

Antes de fazer a primeira pergunta, da extensa entrevista tratou das *Obras Reunidas*, para Paes Loureiro, das 15 interpelações elencadas, Álvaro realça a intenção de um poeta:

[...] sabe dar a cada poema o destino necessário, poeta que é conhecedor do seu ofício, conhecedor de sua palavra, de todo esse vasto país mergulhado no verde das palavras, nas águas escuras e claras dos rios, na vegetação, nos insetos, nos bicos. Um poeta que é poeta. Só isso. E isso lhe basta. (FARIAS, 2002, p. 21).

Já Relivaldo Pinho, que teve sua dissertação de mestrado “Mito e Modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro” (2003) destacada pelo Núcleo de Altos Estudos da Amazônia com o Prêmio NAEA Teses/Dissertações de 2002, pesquisou três livros: *Porantim*, *Deslendario* e *Altar em Chamas*, contribuindo assim para o desvelar de mais uma porção da grande obra do poeta amazônida.

A exposição laureada de Relivaldo foi prefaciada pelo seu orientador, professor Ernani Chaves. Na abertura do trabalho, o filósofo divaga sobre as qualidades da arte, apoiado em Aristóteles e, em particular, na *Poética*, no ato poético e criador, passando pelo livro III da *República* de Platão, com o afastamento de Homero da polis, e sublinhando a ação irônica de Platão. Após justificar a importância da referida dissertação desenvolvida no NAEA, salienta que o estudo da poesia de Paes Loureiro é indispensável para o conhecimento da Amazônia.

Sobre a atividade intelectual produzida por Relivaldo, Ernani destaca:

[...] acaba por traçar, nas suas linhas mais gerais, não só o imaginário do poeta e teórico, onde poesia e produção teórica também caminham juntas, se iluminando reciprocamente, mas também uma faceta cada vez mais importante dos estudos amazônicos, a que privilegia, no interior da cultura, o 'imaginário', da qual João de Jesus Paes Loureiro é, sem dúvida, o seu representante mais ardoroso e ilustre [...]. (p. 16-17).

Por sua vez, Relivaldo pontua que a *Trilogia amazônica* contém uma ponderação acerca da realidade e do homem amazônica, na qual o Mito e a Modernidade são postos em plano dialógico.

[...] representadas sob múltiplas óticas e, ao mesmo tempo, sob um paradigma que as une. O paradigma do mito e da modernidade é em essência, a instauração do confronto entre os elementos que caracterizam o mito do poeta e aqueles que fundamentam a sua modernidade. Na *Trilogia* tudo converge para essa constatação. [...] Entender o mito e a modernidade nessa obra significa compreender de que maneira eles são representados. Como estão confinados, qual o propósito dessa configuração na estrutura da obra. Na busca de respondermos a essas questões, constatamos que, em relação ao mito, ele é apresentado sob a forma da concepção de arquétipo, paradigma exemplo. Configurando desse modo, ele está presente nas narrativas tradicionais de que faz uso o poeta e nos elementos que compõem a paisagem amazônica. (p. 140).

Na comemoração dos seus 50 anos, em 2007, a Universidade Federal do Pará publicou a pesquisa de pós-doutorado do professor e poeta Paes Loureiro "Conversão Semiótica na Arte e na Cultura", em edição trilingue: português, inglês e espanhol. A declarada publicação teve, em sua abertura, um pronunciamento do reitor Alex Fiúza de Mello, do qual salientamos alguns fragmentos:

A contribuição que esta obra de João de Jesus Paes Loureiro traz é a de qualificar conceitualmente de Conversão Semiótica a referida mudança na qualidade do signo, no momento em que há uma perceptível re-hierarquização na função dominante. Trata-se de significativo marco teórico no dinamismo do processo semiótico e dos estudos científicos da comunicação social, visto que sintetiza conceitualmente a percepção e a compreensão do referido processo. Além disso, abre caminhos a inúmeras explicações dos objetos convertidos em signo, dentro de um sistema comunicacional, através de vários e diversificados exemplos.

Uma qualidade complementar, mas de elevada significação para a Universidade Federal do Pará, situada no coração da Amazônia, é

que o ponto de inflexão das observações motivadoras dessa intuição conceitual – de um poeta e professor – foi a cultura amazônica. Mas sua aplicabilidade é universal. A observação científica e a sensibilidade poética se conjugam neste livro. (2007, p. 5).

O que o reitor Alex Fiúza registrou nos lembra a produção científica e poética de outro poeta, chamado Gaston Bachelard.

O crítico literário Fábio Lucas, autor do prefácio de *Pentacantos* (1984), declara ser esse livro “o poema dos poemas”. Fábio Lucas afirma que o livro do poeta paraense faculta a reconciliação do leitor com a poesia, e enfatiza o caminho que pode ser percorrido pelo livro “[...] dentro da labiríntica produção literária do País”:

A grande metáfora que a atravessa é a palavra fundadora da poesia. Habilmente o poeta explora os signos da retórica, conciliando-os com os códigos do amor e da vida. Fica proposto, portanto, um jogo intenso entre as palavras e seus referentes, como se o poeta, ave canora, brincasse de errar em pautas diferentes, puxando os significados ora para a sua expressão literal, ora para seu universo simbólico. [...] E como se trata de uma viagem no mundo encantado da palavra, há de o leitor precaver-se contra o canto das sereias, o embalo hipnótico da música. Além do apelo gráfico e da sedução conceitual, os poemas de Paes Loureiro se apoiam no efeito sonoro: ‘[...] os versos fiam a seda em que a poesia / tecendo e destecendo / fidelíssima / aguarda seu senhor / -- o leve e alado ser alado e leve...’ (canto I, frag. XI). [...] Tempo e eternidade, poesia e amor: eis os temas de sempre, iluminados por uma concepção singular de Paes Loureiro. A poesia, entre nós, retoma o seu leito eterno e *Pentacantos* é um exemplo. (1984, p. 3-5).

Nos quatro fragmentos extraídos do prefácio do crítico paulista, observa-se que ele enfatiza o uso da metáfora como uma prática que potencializa o vínculo vida-arte. A poesia paesloureireana registra o aspecto transitivo do poetizar e a fronteira em que o poeta se encontra constantemente, entre o real e o imaginário. Fábio Lucas frisa o jogo com as palavras que remetem à sonoridade própria dessa poesia, desembocando nos seus dois grandes pares temáticos: “Tempo e eternidade, poesia e amor”.

Em cada canto do *Pentacantos*, há a indubitável presença das três epopeias: I Canto: Odisseia, (Homero); II Canto: Eneida (Virgílio); III Canto: Divina Comédia (Dante); IV Canto, uma passagem, tipo de intervalo, do universo mítico greco-romano para a cena amazônica, plasmada na lenda do Tambatajá; e finaliza com o V Canto,

no qual o poeta procura construir um caminho poético mais particular. Esses pontos serão detalhados posteriormente.

No conjunto do *Pentacantos*, o universo metafórico das imagens é harmônico pela sugestão poética contida nos fragmentos. Da maneira como as metáforas estão postas no livro, como um prato pronto para ser devorado, percebe-se que essa forma de ser metafórico deixa a alma do leitor num estado de expectativa, sem saber em primeira mão qual sensação será estimulada pelo verso; há uma possibilidade de a poesia conter uma energia que circula no interior e o leitor também circular no âmago do poema. Há uma tensão permanente no *Pentacantos*. Essa forma de expressão é possível pela revitalização constante que a obra vai sofrendo, não ancorada numa semântica estagnada, mas, ao contrário, a cada tentativa de apreensão imagística novos signos vão se projetando nas lentes do leitor.

O poeta agiu como arquiteto dos seus versos, com uma proposta dialogante. Não se trata de uma simples repetição lírica, sua técnica procura mesclar culturas, no caso, a greco-romana com a amazônica, numa interligação que potencializa o poético, esse fazer propiciado pela liberdade da linguagem estética, mesclando sentimentos líricos atuais com os épicos modernos, dotando-se a palavra moderno de valores válidos a todos os tempos. Daí, o greco-romano épico-mítico anterior a Cristo intercruzar-se a vozes líricas da Amazônia do século XXI.

A poesia do *Pentacantos* reúne uma travessia de vozes. Os fragmentos dos livros clássicos atravessam os poemas, mas esse atravessar não integra só o propósito de compor estruturalmente um livro de poesia. O poeta não atravessou sozinho o seu livro e, mesmo quando tenta escrever sua aventura lírica no V Canto, imprime o intertextual. Atreve-se à epopeia clássica, porém, apossou-se desse discurso para concretizar o seu projeto poético, que é o de trazer a poesia clássica para o seio do universo amazônico.

A ressonância é um parâmetro, uma instância que intermedia a literatura clássica com a poesia gerada na região da Amazônia, uma espécie de reverberação, quando o poeta encontra, nos livros de outros poetas, uma das fontes da sua criação e, ao mesmo tempo, um recurso intertextual de renovação estética.

Os enunciados dos cantos têm uma circunscrição específica. Os versos articulam-se, agregam-se com um fim determinado, e sua plenitude concretiza-se no estabelecimento de cada unidade vérsica, como unidade real. Os enunciados épicos

alojam-se nos enunciados líricos, acoplam-se e são referendados pela memória e pela subjetividade lírica.

Como se disse, a dualidade lírico-clássica marca a harmonia dos cantos. E há uma diferença entre a maneira como o poeta leu as obras clássicas e a maneira como refundiu o lido no enunciado lírico. Na passagem do lido ao registrado, há uma prática seletiva. O poeta selecionou as imagens, reelaborou-as em sua poética.

Em 2017, Paes Loureiro, publicou o livro *Encantarias da palavra*, e Joaquim Brasil, ao prefaciá-lo, vai abraçando a poesia do autor pela relação que é estabelecida entre o poeta e uma praça de Belém, Batista Campos.

No texto de Brasil, “Uma aproximação da poética de João de Jesus Paes Loureiro”, o professor e crítico literário da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, orientador de Paes Loureiro no mestrado, referenda a centralidade espiritual do livro numa dupla dimensão: mitos gregos e referências cristãs:

Uma sensibilidade muito diferente nos conduz, porém, com uma solenidade dramática, ao fecho de *Encantarias da Palavra*: a encenação dos Passos da Cruz, um poema polifônico, coral intenso, dialógico e hierático, no qual o próprio poeta fugura como origem corifeu e dirige as ações, marcando o compasso da turba e dos atores, Cristo, Cirineu, Maria, Veronica:

‘De que valerá seres humilde  
No caminho da cruz?  
Foi para carregar esse madeiro  
que os pecados do mundo retiraste?  
Foi para morrer na cruz entre os ladrões?  
que a virtude pregaste e a honestidade [...]. (2017, p. 28).

Há nesses versos uma representação dramática. Esse comovente registro apoia-se no arquitepo bíblico, considerado assim pela sua relevância no campo religioso e em outras áreas do conhecimento, resultante de uma memória coletiva e singular.

Na citada obra de Paes Loureiro, especificamente na orelha, Relivaldo Pinho evidencia a linguagem como instrumento da representação poética que proporciona ao poeta uma investida na vida, colocando na mesma a concentração de seus significados. Sendo assim, encontra na dupla caracterização mítica e existencial os motivos dessa poesia encantatória nos seus quatro temas:

Se o homem amazônico, o mito, a natureza, a religiosidade, como alguns dos temas presentes em outras obras de Loureiro, retornam neste livro é porque o autor os vê ainda, e fundamentalmente, sob essa perspectiva. Em odes e elegias, eles são sempre as imagens centrais desse 'retábulo' que guarda e exhibe sua poesia. Mas essa poesia, aqui, quer ir além. Ela procura, especialmente em outras experiências temáticas (de seres, realidades, gestos e palavras), perscrutar, em diferentes dimensões dessa poetização, os fundamentos e constelações dessa transfiguração. (PINHO, 2017, n.p.).

Continuando o fluxo dos pensamentos que foram produzidos a partir da obra de Paes Loureiro, incluímos a significativa pesquisa efetuada por Raphael Bessa. E nas suas palavras, contidas na tese “Uma Amazônia poetizada – Criações e inovações lexicais na obra de João de Jesus Paes Loureiro” (2018), podemos apurar uma noção apreciativa da obra de Paes Loureiro:

Ao longo de toda obra loureiriana são recorrentes as aparições de palavras do léxico regional de uso frequente no *locus* amazônico, de vocabulários de origem tupi, estrangeirismo, 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. (p. 13).

Essa concepção localiza-se no deslocamento do contexto amazônico para uma paisagem poética. Sendo assim, Raphael Bessa foi atraído pela vivacidade dos poemas do paraense.

Então, dos 15 livros que foram analisados pelo professor, destacamos as referências a *Água da fonte* (2008), porque é um dos objetos de nossa indagação, principalmente pela sua consistência temporal, e assinalamos a presença de 22 fragmentos de poemas que receberam um tratamento especial pela ocorrência de neologismos.

Os campos semânticos nos quais os neologismos estão adicionados abrangem: uma experimentação sensorial; coletivização da palavra; fecundação vocabular; sacralização do rio; discurso metapoético; alegoria cristológica; devaneio poético; unicidade temporal; criação poética; passado mítico; percepção do tempo; reconstituição memorial; mesclagem do real com o imaginário e aproximações dissemelhantes.

O coordenador editorial da editora Valer, Tenório Telles<sup>5</sup>, foi o responsável pela apresentação do livro *Triádicos – Poesia em pequenos formatos* (2019). No pronunciamento de Telles, encontramos uma pedra de toque que, para sublinhar o valor da poesia de Paes Loureiro, embrenha-se pela *Divina Comédia* de Dante, extraindo a utilização da terça rima como elemento poetizador da expressividade.

Com essa lembrança, engata o “terceto-poema” de número 18 do *Triádicos*, que é um livro comemorativo aos 80 anos do poeta, ocasião em que também foi lançado também um selo comemorativo dos 70 anos de atividade poética.

Essa força de consubstanciação do poético é ilustrativa da capacidade transfigurada do eu criador na sua faina de testemunhar e dizer sobre o mundo, como também de seu objeto e ofício criador. O texto de Paes Loureiro problematiza a possibilidade do poema conter, na sua tessitura, o real e por isso o concebe como um ‘cosmos’, em torno do qual cintilam sentidos e imagens evocativas da condição humana. Sob essa perspectiva, o poema é uma representação em miniatura do sistema solar – metáfora reveladora de sua beleza e potência atomizada dos fatos da existência. [...] Um aspecto marcante de *Triádicos* o apuro com que o autor tece seu canto. Essa preocupação com a linguagem atravessa a obra – configurando-se no fundamento estruturador dos poemas que a compõem. Forma e sentido se refletem e unificam no discurso como evocar o ser do eu lírico e sua compreensão do real. [...] A poesia para Paes Loureiro não é apenas uma forma de expressão, mas de apreensão do mundo e, ao mesmo tempo, de sua necessidade de existência. Sua vida se confunde com o poético – dele se nutre e nele encontra o seu sentido para existir no mundo [...]. (2019, p. 8-11).

Outro poeta e romancista amazonense, Elso Farias, na orelha do livro relembra o encontro que teve com Paes Loureiro e suas conversas sobre a arquitetura da parte mais antiga de Belém; as raízes do humanismo clássico e o humanismo caboclo, frisando as qualidades poéticas do poeta paraense:

*Triádicos* se encerra com um *Post scriptum* que afinal é uma poética. O poeta se vê ante o poema com a mesma aflição dos viajantes míticos ante a figura da esfinge da mitologia grego-egípcia. A esfinge devora os viajantes que não soubessem decifrar as suas proposições. Mesmo que o poeta saiba que o ponto final de um poema não é em si o fim do poema. O poeta prossegue a gerar novas sílabas e novos fonemas. Permanece abrindo as janelas da palavra. Negocia até no oferecimento à decapitação de sua alegria, desde que o poema-esfinge ‘replante em mim a primavera’. (2019, p. 8-11).

---

<sup>5</sup> Tenório Telles é editor e poeta, atualmente realiza curso de doutorado em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

No dia 23 de junho de 2021, Paes Loureiro lançou, em Belém, o seu segundo romance: *Andurá* – Onde tudo é e não é. Cabe observar que o poeta vem, ao longo de alguns anos, mantendo a prática de lançar livros no dia de seu aniversário. Nas primeiras palavras avaliativas de Neiza Teixeira, coordenadora editorial da Editora Valer, que faz a apresentação do romance, detecta na narrativa certa predominância da aparência e acerto na escolha da palavra, tendo como espaço o estado do Pará e uma universalidade no conjunto dos personagens, um tipo de linguagem que leva o leitor ao labirinto de interrogações sobre a estreiteza humana.

Na segunda aba do romance, Neiza Teixeira detecta uma percepção que alcança a dimensão velada da experiência humana:

A prosa de Paes Loureiro é sustentada pela poesia e pela vontade de sacar da palavra o mundo, por isso, o ritmo, os neologismos, o regionalismo, o universalismo, as sombras que se deslocam dos corpos e transitam e fazem o que os seus donos não se permitiriam jamais fazer ou as Vozes veladas, que como no *Coro* das tragédias gregas, informam para o leitor ou para o expectador o que é essencial que ele saiba, como um falso lembrete ou como uma voz que solta da neblina ou da cerração e profere um conhecimento que escapa à nossa percepção. (p. xx).

No período da pandemia, entre o mês de março de 2020 até março de 2021, o poeta Paes Loureiro enviou para seus amigos, pelo WhatsApp, mensagens de áudios nas sextas-feiras, denominadas encontros sexta-ferinos com a poesia.

A origem desses poemas podemos identificar nos momentos de isolamento pelos quais o poeta passou no período, o que pode ser constatado no texto introdutório apresentado pelo próprio poeta:

[...] Uma poética de fusão entre a poesia e a vida. Incorporação no poema de efeitos da prosa, da filosofia, do insignificante cotidiano, de notícias do jornal e da televisão, flagrantes vindos pelo celular, poetizações da memória, alegorias míticas, atravessamentos temáticos, reflexões sobre poesia, o poema e o trabalho do poeta nos versos. (2021, p. xx).

A comunicação direta do poeta com seus leitores via áudio estimulou a produção poética de Paes Loureiro, setorizada: nas criações contextuais e no

sumário, os poemas estão alojados nos meses em que foram lidos, entre março de 2020 e março de 2021.

Na sequência, merecem visibilidade outros livros publicados pelo poeta, anteriores ao *Em busca da terra sem males*. De poesia, assinalamos *Tarefa* (1964), livro sobre o qual o próprio poeta contará – no seu depoimento contido no anexo desta tese – como conseguiu recuperar a primeira edição que foi extraviada; *Cantigas de amar de amor e de paz* (1966); *Epístolas e Baladas* (1968); *Enchente amazônica* (1976); *Cantares amazônicos* (1985); *Romance das três flautas ou de como as mulheres perderam o domínio sobre os homens* (1987), finalista do Prêmio Jabuti do referido ano; *O Poeta Wang Wei (699-759 AD) na visão de Sun Chin e João de Jesus Paes Loureiro* (1988); *Artesão das Águas* (1989); *Cinco palavras amorosas a Virgem de Nazaré* (1989); *Cantares Amazônicos* (1990), *Para ler como quem anda nas ruas* (2012). Além desses, temos antologias e revistas: *Literatura Brasileira em curso* (1968), *Il Brasile Atraverso La Poesia* (1969), *Antologia da Cultura Amazônica, Gesange des Amazonas* (1931); revista *Gaceta do Instituto Colombiano* (1982); *Religião e Sociedade* (1983). No teatro, destacam-se: *Ilha da Ira* (1976) e *A Procissão do Sayrê* (1997); além da novela *Au-delà du meandre de ce fleuve - Além da curva daquele rio* (2002).

Identificamos, além disso, outros trabalhos: *Inventário Cultural e Turístico do Pará, Proposta Modular de Educação e Cultura – SEMEC* (1985); *Proposta Contextual de Educação Infantil – SEMEC* (1986); *Projeto PREAMAR: O Pará e a Expressão Amazônica – Boletim da fundação Cultural “Tancredo Neves”* (1986); *Da Cor do Norte - Brinquedos de Miriti* (2012).

Paes Loureiro identicamente organizou a agenda intitulada: *Retratos poéticos do Brasil*, impressa pela editora Escrituras, em 2011, juntamente com os poetas Jorge Paulino e Marcílio Costa.

Do conjunto dos livros de Paes Loureiro, selecionamos, nesta pesquisa, *Água da fonte* (2008) e *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* (2011). O motivo dessa escolha reside no fato de que os mesmos são indicadores espaciais e temporais *sui generis*, porque o primeiro é uma retomada poética-memorial de sua infância, vivida em Abaetetuba, e o segundo indica uma transição do campo habitual, poético, confeccionado ao longo da vida do poeta, para o romance, no qual as vivências narrativas da maturidade gerenciam o seu discurso, envolvendo uma vasta extensão

da produção literária de Paes Loureiro que consolida as suas extremidades, da puerícia à maturação.

Portanto, atentamos, neste texto, que a passagem de Abaetetuba para Belém do Pará, foi um marco na vida e na obra do poeta, desde a sua vinda para Belém até as anotações realizadas na capital paraense, seguida de sua formação, nos cursos de Direito e de Letras na Universidade Federal do Pará, no Mestrado na UNICAMP, no Doutorado na Universidade de Paris V (Sorbonne) e no Pós-doutorado em Portugal. Essa experiência foi determinante para fortalecer as matrizes poéticas e romanescas do poeta Paes Loureiro, contribuindo para a feitura da sua visão poética futura.

Atualmente, Paes Loureiro é professor aposentado da Universidade Federal do Pará e atua como voluntário, ministrando as disciplinas Filosofia da dança e Teoria do imaginário da cultura amazônica, no curso de doutorado no Instituto de Ciências da Arte.

A obra de Paes Loureiro vem contribuindo para o alargamento da pesquisa poética na Amazônia. Exemplo disso encontramos na inauguração da linha de pesquisa “Pensamento poético e o Imaginário Amazônico”, coordenada e fundada pela professora Taís Salbé<sup>6</sup> e instituída no mês de março de 2022, na Universidade do Estado do Pará:

Como pano de fundo de criação da linha de pesquisa ‘Pensamento poético e o Imaginário Amazônico’ está a obra de João de Jesus Paes Loureiro, tanto de pensamento quanto poética. Foi me debruçando na leitura de *Obras reunidas*, publicada em 2000, pela Editora Escrituras, e *Encantaria das Palavras*, publicado pela Editora da Universidade Federal do Pará, em 2017, que me deparei com o universo encantado do imaginário amazônico – acolhido e criado por Paes Loureiro –, seus costumes, falares, devaneios atravessados pelos mitos amazônicos, traduzidos em linguagem poética, que convida o leitor ao questionamento de si como homem humano. Sendo assim, passei a observar e querer investigar e interpretar a manifestação de obras de arte de expressão amazônica, a qual privilegia o fenômeno artístico em sua dimensão constituinte de realidades, levando em consideração que o pensamento poético originário elaborado por cada obra de arte

---

<sup>6</sup> Professora e pesquisadora da área da linguagem e do pensamento poético, mestre e doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, membro do grupo de pesquisa Núcleo Interdisciplinar Kairós, estudos de Poética e Pensamento – NIK, ILC/UFPA, e coordenadora da linha de pesquisa “Pensamento Poético e o Imaginário Amazônico”, que faz parte do LAESP, grupo de pesquisa em Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos, Letras/UEPA.

é uma maneira diferente e inaugural de criação de mundos possíveis pela linguagem.<sup>7</sup>

Terminamos esses relatos sobre a obra de Paes Loureiro com o depoimento do professor Marcos Ferreira<sup>8</sup>. Segundo a declaração do pesquisador referendado, a convivência com o pensamento poético, e em particular com o poeta paraense, viabiliza um espaço favorável à elucidação de uma estipulada temática:

Aquilo que o professor amigo paraense, também poeta, João de Jesus Paes Loureiro, chamou carinhosamente, em determinado momento, de ‘reflexões meditativas’. Sempre gostei da companhia meditativa dos poetas e poetisas em minhas reflexões... talvez ainda mais do que os filósofos. Por isso aqueles filósofos-poetas ou filósofas-poetisas me inspirem mais a pensar a educação do que qualquer filósofo profissional, pedagogo ou especialista míope por natureza. (justeza e boniteza...)<sup>9</sup>.

O apreço intelectual que o professor Marcos Ferreira tem não só pela pessoa de Paes Loureiro, mas também pelo conjunto de sua obra, levou-o a citar, na abertura de seu livro, escrito juntamente com o professor Rogério de Almeida, *Aproximações ao imaginário – bússola de investigação poética* (2020), logo na abertura, a segunda estrofe do poema “Entre o rio e a sua margem”:

A preamar é o rio fecundo de palavras. Piracema de palavras que nadam na linguagem em busca das origens. Enquanto o remo leva o canoeiro por entre peixes e constelações. (LOUREIRO, 2008, p. 44).

E, em outro momento, referenda a concepção de “Encantaria”, de Paes Loureiro, ressaltando a extensa obra sobre o imaginário amazônico, e seu conceito substancial das encantarias. Logo depois de registrar o pensamento de Paes Loureiro, comenta:

As encantarias, como conceito estético-religioso, partem da premissa de Paes Loureiro de que toda manifestação da arte e, portanto, também das suas pregnâncias míticas são o resultado da

<sup>7</sup> Informação enviada por e-mail pela professora Taís Salbé, em 16/03/2023.

<sup>8</sup> Marcos Ferreira Santos é artesão, músico, arte-educador, professor de mitologia, livre-docente na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em hermenêutica simbólica; pesquisador do lab\_arte e do CICE: Centro de Estudos sobre o Imaginário, Cultura e Educação.

<sup>9</sup> Texto enviado pelo professor Marcos Ferreira por e-mail no dia 1/06/2023.

materialização do poder da linguagem em uma obra, seja ela no âmbito das artes ou das figuras míticas. Nesse sentido, o conceito nos auxilia a entender as expressões tanto da cultura popular, como no caso amazônico, que é a predileção de Paes Loureiro, como também no âmbito da estética poética, fílmica, plástica etc. (2020, p. 142).

Em síntese, a resolução de Paes Loureiro parte do princípio de que as encantarias amazônicas constituem-se numa espacialidade transcendente existente no fundo dos rios, tipo de um Olimpo grego, ocupada pelos encantados: botos, iaras, boiúnas e mães do rio, componentes da teogonia amazônica, e esse espaço maravilhoso ajusta-se ao poeticamente fabuloso épico.

No dia 18 de março de 2022, em que foi inaugurada a Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, o professor Paes Loureiro realizou o lançamento do livro *Filosofia da Dança*.

Ao ministrar a disciplina Filosofia da Dança, no Instituto de Ciências da Arte, o poeta foi instigado pela professora Dra. Daísa Gomes do Rosário, diretora da Faculdade de Dança, a escrever um livro sobre a filosofia da dança, e sua indagação repousa no consecutivo questionamento: o que existe de filosófico na dança? Sua resposta segue a “função teórica” como lugar da reflexão filosófica.

Paes Loureiro encerra seu livro com o poema: Hino à dança, repleto de metáforas e comparações:

A dança é o incêndio da beleza.  
 É corpo que se faz obra de arte e objeto de desejo.  
 Poesia que se liberta da palavra.  
 Oceano gestual de um mar ilimitado. [...]  
 A dança é língua enquanto o corpo é fala.  
 A dança, como um pássaro voando.  
 [...] Pois a dança é fogueira de um coração em chamas.  
 [...] Vitral da alma na catedral do corpo.  
 [...] a dança é asa e voo por sobre  
 a cordilheira da existência.  
 [...] A dança é transparência mais leve do que o ar.  
 [...] O corpo feito linguagem. (p. 59-60).

Em setembro de 2022, Paes Loureiro nos surpreendeu com a publicação do livro *O Rei e o Jardineiro*. Priorizando o enfoque temático da alegria, conta a história de um rei mau que não só imaginou, mas também, esforçou-se para arruinar as flores do País do Sol, encarcerando o jardineiro.

O fenecimento dos pássaros caídos na terra resultou no nascimento de rosas. Em outros termos, por esse entendimento, o autor valoriza a supremacia da felicidade diante de uma lei absurda.

Pelos depoimentos acima elencados, e de acordo com a nossa percepção, conseguimos atribuir um valor universal à obra de Paes Loureiro. Ela sinaliza para uma multiplicidade de camadas semânticas, podendo ser investigada no campo da cultura, mito, música, dança, teatro, estética, espelhando a qualidade de um poeta que não se recolheu ao campo exclusivo da criação poética e vem produzindo uma obra aberta, proporcionando uma investigação em várias frentes de pesquisa.

Sua produção livresca configura-se como fonte de criações permanentes, por meio de uma linguagem-rio, e é tão vasta, diversa e monumental quanto é a floresta amazônica.

A partir da exposição desse painel sobre a obra do poeta, romancista, teórico da arte e da cultura amazônica Paes Loureiro, vamos adentrar na teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, que nos dará um suporte investigativo para sondar e confrontar os livros *Água da fonte* e *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*.

## 2 WOLFGANG ISER E A TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO

Apresentamos aqui, de forma preliminar, uma justificativa sobre a presença deste capítulo teórico. Poderíamos coletar as informações necessárias sobre a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, separadamente, para posterior mobilização na investigação dos dois livros de Paes Loureiro: *Água da fonte* e *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*.

Consideramos que a necessidade de documentar a teoria de Iser num capítulo específico é a tônica norteadora de nossa pesquisa e isso nos dará uma visibilidade maior sobre a aplicabilidade de suas formulações.

### 2.1 Wolfgang Iser e o trajeto da teoria do efeito estético

Para desvelar a teoria de Wolfgang Iser, nos debruçamos sobre seus livros *O ato da leitura I e II*, juntamente com *O fictício e o imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária* (publicados em 1996, 1999 e 1996, respectivamente). Posteriormente, colocaremos a teoria em diálogo com os livros do poeta paraense Paes Loureiro: *Água da fonte* e *Café Central - O tempo submerso nos espelhos*, aplicando a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser na dimensão espaço-temporal e buscando, nesse referencial teórico, os fundamentos apropriados para tal análise.

O pesquisador que ora passaremos a investigar, Wolfgang Iser, nasceu em 1926, em Marienberg, numa região da Saxônia. Seu doutoramento foi concluído em 1950, na Universidade de Heidelberg, chegando a lecionar inglês durante os anos de 1952 a 1955, em companhia da disciplina literatura comparada. No ano de 1967, foi transferido para a Universidade de Constança, que estava iniciando as suas atividades, ocorrendo, nessa ambiência, os laços acadêmicos com Hans Robert Jauss, W. Preisendanz, J. Sriedter e M. Fuhrmann. Esse grupo deu um auxílio expressivo para o avanço da pesquisa literária contemporânea.

Wolfgang Iser colocou-se diante do texto literário e, a partir de uma atitude investigativa, elaborou um conjunto de pensamentos que redundaram na criação da teoria do efeito estético. Ao longo de sua trajetória, Iser procurou comprovar que o espaço textual é um lugar de permanentes embates, ou seja, jogos que possibilitam uma imorredoura construção interativa de significados. Sua proposta concentrou-se na leitura e, em particular, na prática desenvolvida pelo leitor.

Iser, ao elaborar a teoria do efeito estético, ou estética do efeito, procurou oxigenar as investigações literárias até então formalizadas pelos teóricos. Sua constatação seguiu uma linha de raciocínio que partia da perquirição de obras literárias modernas, particularizadas nas ficções de Samuel Beckett e John Buyan.

Não podemos decolar com a nossa proposta metodológica encabeçada por Wolfgang Iser sem, antes, evidenciar o quadro em que emergiu a estética da recepção de Hans Robert Jauss, na Alemanha, precisamente na década de 1960.

A história da literatura recebeu uma renovação crítica na Universidade de Constança, provinda de Hans Robert Jauss, em sua aula inaugural, apresentada em 1967, sobre a estética da recepção como inovação da história literária. Ao priorizar a recepção analítica das obras literárias, opondo-se à reflexão formalista e estruturalista, Jauss destacou o significado da obra literária não pela análise isolada nem pela relação da obra com a realidade, mas, sim, pela análise do processo de recepção ao qual a obra está exposta, observando a multiplicidade de seus aspectos.

A relação de Jauss com Iser não aconteceu de forma equivalente por uma série de entraves que foram sucedendo ao longo da trajetória de um e de outro. Averiguamos que, nessa aproximação teórica, cada um repousou sua atenção em um definido aspecto da recepção, suas produções foram diferenciadas. Jauss ficou concentrado na recepção da obra, como poderia ser acolhida ao longo do tempo por um específico número de leitores históricos; por outro lado, Iser vislumbrou o efeito que uma determinada obra pode causar num leitor, não de uma época marcada, mas particularmente do instante em que o leitor constrói um significado.

Jauss, por meio da sua obra *História da literatura como provocação à teoria literária* (1994), pretendia uma atualização da história literária, incluindo o leitor como ator dessa construção histórica. De outro ponto de vista, Iser expõe seu pensamento bem diferenciado do de Jauss, visto que, concentra sua atenção na funcionalidade textual, estabelecendo que a leitura atualiza o texto, conferindo ao leitor uma construção sígnica interativa, pelos efeitos que uma obra gera no leitor, e esquivando-se da psicologia da leitura.

Cabe, aqui, estabelecer uma distinção entre recepção e efeito, conforme as palavras de Zilberman:

[...] cumpre distinguir entre duas modalidades de relacionamento entre o texto e o leitor: de um lado, ao ser consumida a obra provoca

determinado efeito [*Wirkung*] sobre o destinatário; de outro, ela passa por um processo histórico, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de diferentes maneiras – esta é sua recepção [*Rezeption*]. Esta especificação é importante, pois, por intermédio dela, Jauss procura esclarecer as diferenças entre a pesquisa que desenvolve e a de seu colega de universidade Wolfgang Iser, sem criar um atrito entre as distintas orientações das investigações respectivas. (1989, p. 64).

A recepção concentra sua atenção num leitor temporalmente marcado e o efeito explora o momento em que o leitor implícito formula um significado. A recepção coloca em ação os horizontes de expectativas que são estabelecidos entre obra e autor, já o efeito deposita seu valor numa possibilidade chamada vazio, caracterizado pelos recursos estilísticos forjados pelo escritor na obra, assunto que será explanado adiante. E outra demanda que pode ser realçada para fortalecer a anunciada distinção concentra-se na prática do leitor. Enquanto o leitor implícito opera como criação ficcional, e é dependente das estruturas linguísticas da obra, o leitor explícito age conforme seu condicionamento social e histórico.

Uma questão que pode desorientar o leitor é um livro que não descreve o conteúdo dos capítulos, apresentando somente algarismos romanos. Entendemos, a esse propósito, que não foi a intenção de Jauss desencaminhar o leitor. Diante dessa lacuna, lançamo-nos, em 1999, à tarefa de escrever os assuntos contidos no livro, e o resultado foi o seguinte: I- A decadência da disciplina história da literatura; II- O trabalho do historiador da literatura; III- Sucessão histórica das obras literárias; IV- A teoria do método formal; V- O abismo entre literatura e história; VI- A obra literária e a história; VII- Estruturação dos horizontes; VIII- Análise do efeito literário; IX- Juízo dos séculos; X- Contexto recepcional das obras literárias; XI- Sistema de referências da literatura; XII- Relação do desenvolvimento literário histórico imanente com o processo histórico mais amplo.

Jauss priorizou a obra do filósofo Aristóteles para fundamentar sua teoria, em particular a vivência estética por meio das atividades fundamentais incorporadas na *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, e essas experimentações correspondem às ações potenciais; admitiva e expressiva.

A estética da recepção comporta o efeito e a recepção. Cada uma das duas manifestações recepcionais enveredam por dinâmicas diferentes: a primeira utiliza o método histórico-sociológico e a segunda, o teórico-textual. Na percepção de Iser “A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas

duas metas diversas se interligam.” (1996a, p. 7). Com essa assertiva, Iser assinala a não exclusividade da sua teoria, esboçando a abstração textual como uma eventualidade analisável.

Para darmos conta da teoria de Iser, não podemos negar a sociologia do conhecimento, a psicologia social, a psicanálise da comunicação e a psicologia da Gestalt, juntamente com o construtivismo, isto é, sua teoria é o resultado de uma ação interdisciplinar, corroborada por Borba: “O campo em que se situa a *teoria do efeito* encontra, portanto, no construtivismo, um componente importante da base epistemológica sobre a qual Iser descreve a fenomenologia da literatura.” (2003, p. 16).

A mencionada proposta construtivista reforça a ideia de que a existência do texto é promovida pelo ingresso do leitor na dimensão textual, aventada pelo discernimento da sociologia do conhecimento.

Iser não conseguiu fundamentar seu ato da leitura sem introduzir-se em outro campo do saber, no seu caso, aportou na teoria da comunicação. Nesse sentido, Gumbrecht manifesta-se da seguinte maneira: “[...] por essa razão, o *Ato da leitura*, na perspectiva de 1981, representa a meu ver um corte significativo na história da teoria da recepção – sua transição para a teoria da Comunicação.” (2002, p. 1008).

O próprio Jauss, ao fazer uma retrospectiva da conjuntura na qual surgiu a estética da recepção, ressalta que o estruturalismo linguístico fazia sucesso no mundo com a antropologia estrutural. Nesse contexto, os modelos de compreensão histórica foram abandonados e, a partir dessa realidade, “[...] via então a oportunidade de uma nova teoria da literatura, exatamente não no ultrapassee da história.” (LIMA, 1979, p. 47).

Para Jauss, esse era o momento apropriado de renovar os estudos literários, superando os “impasses da história positivista” e as dificuldades interpretativas que serviam a uma “metafísica da escritura”. De certa forma, os descompassos promovidos pela literatura comparada apropriaram-se da comparação como um fim em si.

Até os sistemas semióticos fechados e os modelos formativos de descrição não contribuíram para os impasses interpretativos. Diante desse contexto, Jauss partiu para uma teoria da história que desse conta de um processo dinâmico para “produção e recepção”, envolvendo o autor, a obra e o público, aproximando-se da hermenêutica da pergunta e da resposta.

Já a teoria do efeito estético proposta por Wolfgang Iser tem como fundamento o texto e, por um viés fenomenológico, procura descrever a interação entre o texto e o leitor, fortalecendo a assimetria existente entre ambos. Enquanto a estética da recepção opera com atos de leitura historicamente verificáveis, a teoria do efeito estético procura estabelecer um modelo genérico que dê conta do ato de leitura dos textos literários.

João César de Castro Rocha, quando fez a apresentação do VII Colóquio de literatura realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que teve como centro de reflexão a obra de Wolfgang Iser, criticou os estudos culturais e apresentou o método de Iser como proposta promissora para os estudos literários.

Iser, na abertura dessa palestra, afirma que existe uma assimetria entre texto e leitor e essa oposição gera espaços vazios ou lacunas que necessitam ser negociadas. Na primeira sessão, Iser debateu com a professora e Gabriele Schwab, e a referida apresentação resultou na publicação de um texto intitulado “Teoria da Recepção: reação a uma constância histórica”.

Para Iser, “A recepção diz respeito ao modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos” (ROCHA, 1999, p. 20). Nesse sentido, a função primordial da estética da recepção é recriar o passado.

Para elaborar sua teoria, Iser se apoiou em muitos estudos e diálogos. Um conjunto de autores com visões diferenciadas sobre a realidade é apresentado aqui com o intuito de mapear os espaços teóricos em que Iser ingressou com a finalidade de construir sua teoria, não só no campo da arte como também da psicologia, história, sociologia e outras disciplinas. Ao desenvolver sua pesquisa em Heidelberg e compartilhar parte de sua averiguação com Jauss, introduziu no seu *corpus* porções da fenomenologia.

A eventualidade do texto literário participa de um jogo performático que envolve autor, texto e leitor, e essa trilogia compõe o arcabouço teórico da teoria do efeito estético. A anunciada concepção emergiu a partir de 1967, quando Iser desenvolvia uma pesquisa na universidade de Constança, e sua teoria do efeito foi lançada na Alemanha em 1970.

Iser apresentou uma teoria que prioriza a participação efetiva do leitor na leitura. O impacto dessa interação resulta num efeito não programado e que pode surgir de maneira processual, por meio do encontro de conhecimentos diferenciados,

contidos no texto e associados ao repertório do leitor, produção composta a partir de outros teóricos.

## 2.2 Pesquisadores que influenciaram a formação da teoria do efeito estético

A teoria de Iser foi motivada, em parte, por pelo menos três teóricos: Edmund Husserl, George Gadamer e Roman Ingarden. Começaremos a ilustrar essa relação com a obra de Edmund Husserl. O campo metodológico em que Husserl arvorou-se procurou priorizar a descrição dos atos da consciência, tentando focalizar a “aparição”, uma realidade que emerge a partir da observação, sendo o fenômeno toda realidade que pode ser vivenciada.

Retomemos brevemente aqui o pensamento de Edmund Husserl no sentido de ativar as palavras que estão cristalizadas nos seus livros e discernir a esfera extensiva da sua maturação, isto é, quais foram as dimensões da linguagem acionadas, com o intuito de encontrar as matrizes que alimentaram a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser.

O que acabamos de mencionar está ligado à fenomenologia de Husserl e a partir dessa maneira de conceber a produção do conhecimento, Iser elaborou a sua fenomenologia da leitura. Iser empregou os conceitos teóricos de tema e horizonte utilizados por Edmund Husserl, e as mesmas concepções foram referendadas na teoria do efeito estético, como fenomenologia da leitura. Tal emprego deveu-se a uma lacuna existente na sua teoria, o que foi mencionado por Ingarden como *objeto intencional*. Esse vazio foi interpretado por Borba, salientando “[...] a necessidade de complementação do texto em seu caráter polifônico.” (2003, p. 77). Detalharemos essa inquirição quanto falarmos sobre a obra de Roman Ingarden.

A fenomenologia é uma construção que pode ser detalhada a partir do pensamento kantiano e avançou desde as obras de Husserl, que foi escrevendo ao longo de seu desenvolvimento acadêmico, e um conjunto de termos adornaram sua teoria – aqui sublinhamos o vocábulo *epoché*<sup>1</sup>. A princípio, conseguimos salientarmos um

---

<sup>1</sup> 1. Compreensão dos números por meio das essências dos contos; 2. ampliação da sua pesquisa pelas formas lógicas; 3. inclusão da metafísica nos seus estudos; 4. a partir do momento que seu estudo se concentrou nas ideias mentais, foi intrincando-se em outros desdobramentos, por meio de ontologias materiais, ontologia formal de seres possíveis, ciência eidética universal dos seres do mundo; 5. intencionalidade; 6. percepção das essências e, em particular, sobre a epoché – “Descobrimos a essência das coisas pelo processo da *epoché*. Essa é uma palavra grega que significa ‘parada’ ou ponto de tempo. Vem de *epi*, ‘sobre’, e *enchein* ‘ter’. Esse termo que nos vem a palavra portuguesa

tipo de suspensão dos juízos de existência, como método que pretendia expor uma limpeza do eu, apresentando um “eu puro”. Uma compreensão da realidade como se mostra para o sujeito, ou “para mim”, ao estudar o fenômeno como se apresenta na consciência, suspensão natural perante o mundo.

Husserl não pensou num método para desvelar a realidade que estivesse presa a uma estipulada temporalidade, apesar de colocar, no centro da sua fenomenologia, o tempo como discussão norteadora do seu projeto. A fenomenologia é um auxílio para a consciência, que materializa a combinação do presente com o passado e o futuro, e busca intermediar a relação entre o sujeito e o objeto e a identificação de uma essência, ou aparência, que se manifesta na mente de um *eu*, antecipadamente almejada.

Na concretização da leitura de Iser, encontramos a presença da *duração de atos vivenciados* que dão suporte para uma leitura interativa, pois a mesma acontece num instante que não deixa de ser uma suspensão. Com base na fenomenologia de Husserl, Iser expõe a ideia de que o texto é transladado para a consciência do leitor numa perspectiva que vem do passado para o presente. Esse movimento está enquadrado nas retenções e protensões propostas por Husserl.

Retenção e protensão são duas palavras utilizadas por Iser na sua formulação teórica. Essas palavras estão contidas no vocabulário de Husserl. A retenção é uma intencionalidade que solicita o passado para compor um escolhido presente e, na protensão, condicionada também pela intencionalidade, o sujeito poderá dirigir-se a um futuro adjunto. Segundo Iser,

[...] cada momento da leitura representa uma dialética de pretenção e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém possível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir, os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar um texto num só momento. (1996a, p. 17).

Estamos, nesse momento, concentrados na fusão dos tempos. A discussão sobre o tempo passa fundamentalmente pelo presente, o agora, que dialoga com o

---

‘época’, uma espécie de parada dentro do tempo, um ponto dentro do tempo; 7. reduções como ampliações das intencionalidades; 8. o entendimento do mundo concreto a partir da existência de outras mentes; 9. distinção entre o mundo científico e o mundo que vivemos. (1995, p. 192).

passado, como tempo perdido que não se distancia totalmente de um presente, e agrega-se a um futuro porvir. Essa combinação dos tempos soa para Husserl como intencionalidade retentiva em que o passado é quase um presente e a intencionalidade protensiva move-se em direção a um futuro próximo.

Dessa forma, importando a ideia da consciência interna do tempo de Husserl, Iser reitera: “O indicador semântico de uma enunciação individual implica sempre uma expectativa que visa ao que virá. Husserl chama a essas expectativas de protensões.” (1999, p. 15). Atentamos para o fato de que os referidos horizontes, tanto o de protensão quanto o de retenção, que organizam o percebido, são articulados pelo leitor de tal forma que um espaço criativo é instaurado no momento da leitura, entre um sujeito e um particular objeto.

A maneira como foram tratadas as dualidades sujeito e objeto, consciência e mundo, entendidas por Iser mediante a percepção da realidade, são tomadas de outra forma por Husserl, que as compreendeu como um fenômeno puro que aparece na mente por meio da intenção. O mundo é uma contingência, elaborada pela intenção do sujeito. Nesse sentido, trazendo essas formulações para o campo literário, o sujeito-leitor pode elaborar um sentido para o texto a partir do efeito que estabelecido texto pode causar na sua consciência. Isso se dá, em particular no caso da concepção de Iser, por um meio interativo, entre leitor e texto, já que a consciência na sua amplitude não é um vazio, é a consciência de alguma realidade, constituída de uma plasticidade. É a consciência de uma essência, nesse sentido, a consciência é uma direção temporal. A produção de um significado no processo de leitura está ligada à questão da consciência e à temporalidade, quer dizer, o tempo em que o autor elaborou o seu texto é diferente do tempo em que o leitor cria o novo significado, as diferenças temporais favorecem a geração de novos significados. Prontamente, na abertura da sua conferência, Husserl fala sobre a pessoalidade do pensar filosófico, que é acentuado por um objetivo sedimentado ao longo da carreira do filósofo. Nessa trajetória filosófica, vamos evidenciar uma aparente extensão contida na teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, reconhecida como leitor implícito e concebida por Husserl pelo nome de *epoché* fenomenológica.

O leitor, ao assumir a postura implícita, cria uma ambiência que forja a elaboração permanente de jogos interpretativos. Encontramos em Husserl uma indicação que fortalece o posicionamento da percepção progressiva: “[...] e delinea um horizonte de expectativa como horizonte de intencionalidade, apontado para o

vindouro enquanto percebido, portanto, para futuras séries perceptíveis [...]” (1929, p. 18). Sendo assim, o objeto é o resultado de experiências possíveis, espaço onde uma observação ampla entra em jogo e pode embrenhar-se na essência do objeto aludido como produto da suspensão. Assumindo uma atitude da *epoché* fenomenológica, o eu obtém o ponto “pensável da experiência e do conhecimento”, numa compreensão imparcial do eu e do mundo. Por isso, o mundo da vida é um conjunto de fenômenos e nossas vivências dão sentido às nossas experiências experimentadas, nos colocando em conexão com nós mesmos e a realidade da natureza que foi modificada pelo recorte que executamos de maneira suspensiva.

A referida conferência foi pronunciada em Paris, Sorbonne, em convocação feita pela Académie Française, para os dias 23 e 25 de fevereiro de 1929, e, na ocasião, o filósofo e matemático alemão fez uma exposição das diretrizes fundamentais da fenomenologia e homenageou Descartes por ter desvelado a transcendentalidade do *ego*, realçando o que Descartes deixou de investigar, “o campo infinito da autoexperiência transcendental do *ego*”.

Um ponto que nos atrai na obra de Husserl *A crise da humanidade europeia e a filosofia* (2008) é um tipo de observação que pode ser aplicada a várias áreas do conhecimento humano, de que “A tarefa da fenomenologia é, pois, estudar a significação das vivências da consciência” (p. 12). Considerando o mundo transcendental como interior e o transcendente como exterior, a nossa concentração deve ser direcionada para o mundo interior, “irreal e não fictício”. Husserl sublinha a necessidade de o filósofo concentrar sua atenção no indício apodítico, ou seja, uma proposição verídica. O indício apodítico, posto na teoria de Iser, aparece como verdade virtual impressa na mente do leitor por uma afetação dupla: o texto produzido por um estipulado autor contagia a experiência do leitor, em alternativa, o leitor contamina o texto gerado pelo autor porque não será mais o mesmo.

O intrínseco acontecimento, denominado por Husserl quando aparece na consciência do sujeito, pode capturar uma essência. Além disso, a individualidade exposta por um mostrar-se, concretiza-se num conceito que tem a potência de “classificar os fatos”, levando a uma compreensão da fenomenologia como ciência das essências e não especificamente dos fatos, e as evidências que Husserl trata como “preenchimento da intenção” podem ser entendidas, na teoria do efeito de Iser, consoante a concretude da leitura que acontece como tipo de interação.

A forma de reduzir o mundo às vivências da consciência, ou daquilo que é formatado na própria, remete à *epoché*. Pensando assim, Husserl expõe um tipo de elevação, colar uma estabelecida realidade entre parênteses, com a finalidade de criar uma idealização, tornando a fenomenologia um tipo de investigação que detalha as vivências da consciência já intencionada em direção àquilo que é almejado por uma via intuitiva, sem recusar a existência de um mundo real que está contido na consciência de uma mente que experiencia um combinado tipo de conhecimento, por meio da redução do mundo à consciência. Não seria uma atenuação espacial, e sim conteudística, melhor dizendo, absorve o mundo da vida nas experiências transcendentais do sujeito e, no caso do livro, que é uma exterioridade, torna-se parte integrante de uma consciência quando é internalizado, lido, como intencionalidade fenomenológica que produz sentido por meio de uma vivência.

Husserl desmembra a consciência em três acepções:

a) a consciência como conjunto de todas as vivências, ou seja, a consciência como unidade; b) a consciência como percepção interna das vivências psíquicas, ou seja, o ser consciente; c) a consciência como vivência intencional. (2008, p. 21).

Das três maneiras de conceber a consciência, Husserl dedicou-se à terceira, pois entendia que o fluxo existente em nosso interior é o resultado de nossas “experiências vividas”, ligado intimamente a nossa memória. Atrelado ao detalhamento sobre os tipos de consciência, mencionamos os dois tipos de intencionalidade, um voltar-se para uma específica coisa, a primeira denominada “temática”, que é o conhecimento do objeto, uma consciência desse saber referente ao objeto, e uma intencionalidade “operante”, que vislumbra o objeto em ato e a consciência intencional dá sentido as coisas, tornando o mundo um fenômeno. Dessa forma, aproximamo-nos do horizonte que é operacionalizado segundo um vínculo de sentido oriundo da intencionalidade subjetiva, projetando uma abertura na visão do observador, resultante dos dois tipos de consciência combinados.

Na altura do pensamento que estamos desenvolvendo, já fitamos que uma das terminologias formuladas por Husserl, que norteia toda sua concepção de como o mundo pode ser apreendido é a *epoché*. O teólogo Champlin relacionou nove questões que foram desenvolvidas na teoria do filósofo citado e, aqui, destacamos o item seis, que apresenta uma investigação profunda do termo *epoché*. Assim,

também, o teólogo abriga o termo antecedente num campo processual do isolamento do tempo que Iser incorporou na sua teoria conforme o instante da leitura. Husserl concentra, na sua metodologia fenomenológica, a ciência eidética mediante o estudo das imagens mentais, lugar onde é possível encontrarmos as essências das coisas, que se formam por meio da intencionalidade, por isso, Champlin elucida que, no interior de um procedimento pensante, procuramos compreender um objeto e ficamos mergulhados nas nossas intenções: “[...] significados de nossos projetos mentais, coisas que procuramos compreender. Na análise das essências haverá dois polos: o *noema*, ou polo objetivo, e a *noesis*, ou polo subjetivo.” (1995, p. 192).

Esses dois polos são intencionais, levam-nos a imaginar que os significados produzidos estão intrinsecamente ligados a intencionalidade. Em seguida conseguimos chegar nas essências das coisas através da epoché, um tipo de processo instaurador, o congelamento do tempo, e por meio de uma redução chegamos na singularidade das realidades, extensivas da intencionalidade, concentrada em nossa experiência pessoal, ou mundo vivenciado.

O noético Husserl remete a um experimentar, o noemático, a ser experimentado e o eidético, à essência de uma realidade. Logo, essa trilogia nos orienta para a apreensão de uma realidade essencial que foi concentrada nos objetos que podem ser encontrados a partir dos nossos estados mentais. Dessa forma, a maneira de apreender o objeto aproxima aquilo que é percebido à sua percepção. Já no enunciado de Champlin, a maneira como absorvemos uma realidade enseja à intuição vir em primeiro lugar: “Nosso conhecimento deveria depender da intuição, e não de generalizações acerca das nossas experiências. Isso se aplica ao uso que fazemos das palavras, bem como as coisas que são descritas pelas nossas palavras.” (1995, p. 193). Nesse sentido, a fenomenologia de Husserl propunha analisar os fenômenos que permeiam a consciência humana.

A manifestação vivencial dá sentido ao mundo e a fenomenologia procura compreender a essência do humano. Para vivenciar essas duas dimensões do humano e o mundo, Husserl instaura um termo denominado intencionalidade, que ocupa uma porção expressiva dentro do seu arcabouço filosófico, ao identificar dois tipos. Segundo Darques:

Eis por que Husserl distingue duas espécies de intencionalidade: uma intencionalidade temática, que é saber do objeto e saber deste saber

sobre o objeto e uma intencionalidade operante ou ‘em exercício’, que é a visada do objeto em ato, não ainda refletida. A primeira esforça-se por alcançar a segunda que a precede sempre, mas sem jamais consegui-lo. (1992, p. 26).

Dessa forma, o intencional é acompanhado de uma atenção que ajusta a consciência de alguma vivência sinalizada para uma verdade. Desse modo, não podemos negar a possibilidade de o mundo passar por uma transformação via emoção direcionada para o objeto que se procura vivenciar.

Moura, na sua *Crítica da razão na fenomenologia* (1989), traz para o debate sobre o pensamento de Husserl uma questão sobre a essência produzida pela consciência: “[...] toda consciência é consciência de algo é afirmar, antes de tudo, que ela não é consciência de uma imagem, mas da própria coisa [...]” (1989, p. 77). E essas “coisas” são multiplicadas em formato de conteúdos.

O autor também nos lembra dos títulos dos livros de Iser – O ato da leitura (volumes 1 e 2) – quando menciona a capacidade de apreender a realidade via “ato mediador”, nas esferas da subjetividade e da transcendência:

O conhecer se define, portanto, como um caráter de ato mediador entre o vivido de significação e o vivido de intuição. Com a associação entre a intuição e a significação vazia, surge a consciência de preenchimento, que se revela na adequação entre a essência intencional do ato intuitivo e a essência significativa do ato de significar. (MOURA, 1989, p. 138).

Para Iser, a assertiva de Moura é traduzida sob o mesmo ponto de vista, plasmado na concretização do processo de leitura. E a atualização do termo ato perceptivo pode ser entendida como uma projeção para o objeto intencionado, é o que acentua Moura: “O objeto intencional ‘árvore’ e a árvore natural, realidade efetiva da atitude natural, são um e o mesmo objeto. Existe, portanto, uma identidade entre o objeto ‘modificado’ da fenomenologia e o objeto não-modificado da atitude natural (1989, p. 250). A árvore da natureza constitui-se numa realidade e a percebida é uma essência da natureza, ou seja, Moura está tratando sobre a crítica da representação.

Referindo-se às sínteses passivas da leitura, particularizadas nas representações, Iser realça as modificações molduradas pelo tempo, no sentido proliferante das encenações, ou que cada atuação manifesta outra sequência de desempenho que será sucedido, reproduzindo seus específicos argumentos com indicação de um estipulado tempo criativo conferindo à nova representação “[...] o

aspecto do passado. Aqui, a fantasia possui peculiar produtividade. Esse é o único caso em que ela cria algo realmente novo na representação, a saber o momento temporal.” (HUSSERL, 1996, p. 11, *apud* ISER, 1999a, p. 76).

O *momento temporal* aferido por Husserl é uma realidade fixada por uma sequência dependente de representações que, por uma aproximação e estímulo num tempo estimulado, favorece a geração de novas performances.

E, nesse fluxo, a constituição do sujeito-leitor foi caracterizada por Iser via um pronunciamento de Husserl, enfatizando a independência das realidades relacionadas com os sujeitos e o fato dos objetos culturais participarem de *um modo subjetivo*, pela utilidade da serventia de objetos estéticos por possuírem uma *objetividade*. Essa relação com o sujeito introduz-se como cerne do individual vivenciado na pesquisa objetiva e necessita convergir para a acepção cultural intrínseca: “[...] e suas formas efetivas, e em parte e correlativamente na personalidade real e múltipla que representa um dos pressupostos do sentido cultural e a que ele se refere constantemente.” (HUSSERL *apud* ISER, 1999a, p. 82).

A constituição do sujeito-leitor não pode ser entendida por uma individualidade, mas por uma dualidade que envolve uma subjetividade cultural. Apesar dos “objetos culturais” constituírem-se como realidade pragmática, organizam um par relacional e formalizam uma percepção existencial.

O sentido que emerge na mente do leitor, percebido por Iser, aproxima-se da realidade fenomenológica concebida por Husserl. Por essa razão, acrescentamos a constituição do sentido à realidade do sujeito-leitor que marcha para a formalização de um sentido textual.

Ao aproximar-se de um texto, de uma forma ou de outra, uma percepção emergirá na mente do leitor, provocando um tipo de afetação e, segundo Husserl, “A ‘afeição’ é vivacidade ‘como’ condição da unidade” (HUSSERL *apud* ISER, 1996, p. 90). O que surge é um tipo de combinação existente entre aquilo que está no texto juntamente com o repertório formado ao longo da existência do leitor, produzindo uma experiência alheia à consciência, de outra maneira, que apareceu no pensamento do sujeito-leitor, que foi afetado por um movimento ou ação textual, quer dizer, que algo foi alterado na alma do leitor e, dependendo do texto, alguns fragmentos terão um nível de afetação no leitor, maior do que outros, e o leitor responde conforme a intensidade dos ecos que vão reverberando na sua alma.

No volume *A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção*, organizado por Lima, Karlheinz Stierle publicou um texto denominado “Que significa a recepção dos textos ficcionais” e o que nos chama atenção nessa publicação é o evocamento das palavras horizonte e tema, termos utilizados por Iser provenientes da fenomenologia de Husserl:

O objeto da consciência intencional não é experimentado como isolado, mas sempre dentro de um contexto, a partir do qual ele adquire o seu perfil. Este contexto é o horizonte, que inclui, enquanto ‘horizonte interno’, tudo o que se pode saber acerca do objeto, e que inclui, enquanto ‘horizonte externo’, tudo o que se sabe acerca das relações deste objeto com outros objetos. O tema, por sua vez, é ‘circuncidado’ pelo horizonte [...]. (1979, p. 186).

A dupla horizonte e tema, da maneira como aparecem no pensamento de Husserl, foi acoplada à estética do efeito de Iser para indicar um momento específico do processo de leitura. Quando um leitor se encontra diante de um texto, algumas engrenagens psíquicas articulam-se para que o seu fim seja atingido, no caso de Husserl, um ato intencional e, para Iser, um ato de leitura. A distinção operada entre os dois concentra-se no diálogo que o horizonte estabelece com o contexto para que o objeto intencional se formalize como sentido na concentração do tema no objeto.

A fenomenologia da leitura proposta por Iser busca, na atitude transcendental de Husserl, um lugar onde a concretização de uma estipulada leitura formaliza-se por meio da apreensão favorecida pela consciência suspensiva. Uma vez que Husserl concentra seu agir na realidade interior, transcendental, como citamos, mas que não atribui à natureza uma moldura somente imaginativa, isso pode ser checado nas palavras de Cabral, sobre o ente, no contexto do mundo e da vida: “[...] não é puro e simples objeto, possui um sentido, que exprime as suas possibilidades de interpretação e que são conferidas pelo horizonte de pré-determinação.” (1990, p. 1245).

Na trilha desses termos, Iser encontra, no processo interativo da leitura, realidades em que o leitor se depara com os horizontes de expectativas elaborados antes da leitura e também pelo intercambiamento dos horizontes. É justamente pela abertura instaurada pelos horizontes que os leitores têm a possibilidade de, por meio de um ato, instaurar novos significados.

O leitor segue na direção de uma possibilidade, em outras palavras, a compreensão do ente, como citado, constitui parte do mundo da vida. Não é só o

seguir do eu em direção ao mundo, mas um ciclo que permanentemente se renova e fundamenta-se na razão fenomenológica identificada por Cabral: “[...] em última análise, não é a faculdade de projetar e de dominar, mas de sentir, de receber, de perceber” (1990, p. 1245). O enunciado anterior aloja-se na prática da leitura de obras literárias e pode ser estendido a livros não ficcionais.

Sublinhamos, por último, um conteúdo suscitado por Iser relacionado à negação, como promoção de um *lugar vazio dinâmico* no processo da leitura, apontado por Husserl:

[...] qualquer que seja o tipo de objeto, é sempre característico para a negação o fato de que a sobreposição de um novo sentido sobre um sentido já constituído equivale à supressão do último; e correlativamente, num sentido noético, forma-se uma segunda concepção, que não se encontra ao lado da primeira concepção deslocada, mas sobre esta, com a qual entra em conflito. (HUSSERL *apud* ISER, 1999, p. 172).

Consideramos que Husserl fala de um cancelamento do sentido do texto, proveniente de uma convivência, isto é, *sobreposição*. A condição imposta pelo texto leva o leitor a se posicionar diante da lacuna gerada pela negação, resultante da condição assimétrica existente ente leitor e texto posta por Iser.

O crítico literário alemão Wolfgang Iser acessou a produção filosófica de Edmund Husserl, que inspirou vários teóricos da literatura, inclusive Roman Ingarden, contribuindo com uma nova compreensão sobre a obra literária para a fabricação da teoria do efeito estético.

O leitor não consegue capturar todas as estratégias sógnicas que foram formuladas pelo autor de uma obra e, além de não ter essa capacidade, vislumbra outras possibilidades não visualizadas pelo autor no instante da sua escrita, ou seja, a ocasião da leitura favorece outra rede de significância.

Um par conceitual chamado concretização e lugares indeterminados integram as bases teóricas incorporadas à teoria de Iser – provenientes de Ingarden e que sofreram observações críticas feitas por Iser, compreendidas de maneira diferenciada na percepção de Ingarden. Iser documenta essa crítica da seguinte maneira: “[...] a concretização é a atualização dos elementos potenciais da obra, mas não a interação entre texto e leitor” (1999, p. 121)”. A estipulação, no pensamento de Iser, agrega aos

lugares vazios um efeito de enchimento, como abertura para a criação de probabilidades.

Iser partiu dos lugares indeterminados de Ingarden para o espaço vazio, tipo de passagem, a corrida do leitor para o interior do texto operada por meio de uma abertura arquitetada pelo autor, que, no dizer de Iser, favorece a constituição da leitura. Uma indeterminação posta por Ingarden estimulou em Iser uma explicitação espacial e funcional. A proposta de Iser não é uma simples colagem, pois enquanto Ingarden imprime em sua proposição um complemento posto pelo leitor, aplicando o método fenomenológico da literatura, Iser capta que o leitor implícito interage com o texto.

O alojamento que transcrevemos não está no prisma iseriano, foge do elemento fixado no texto como complemento. Em outros termos, a “indeterminação” depende de uma disposição do leitor, que pode gerar, concretizar, significados que não estavam previstos no horizonte do autor pela integração criativa que estabelece com o texto e não um simples acabamento, como propugnado por Roman Ingarden.

Iser percebe que Ingarden concebe a obra de arte como uma ponte entre o autor e o leitor. De outra maneira, Iser altera o seu percurso, propondo o contrário de uma fixidez a partir da obra, mas a maneira como o leitor pode dinamizar essa relação pelo aproveitamento interativo que faz, não dos substratos contidos no texto conforme as realidades fixas, defendidas por Ingarden, mas, sim, mediante um objeto estético móvel.

Acentuamos que Ingarden, na trilha dos formalistas russos, quando retirou os elementos externos da obra, como o autor e o leitor, evidenciou a obra equivalente a uma construção sistêmica disposta pelos estratos contidos na mesma.

Para Ingarden, em *A obra de arte literária* (1929), a obra de arte literária está dividida em quatro grandes estratos: (i) o estrato das formações fônico-linguísticas (palavra e frases); (ii) o estrato das unidades de significação (significado das palavras); (iii) o estrato dos aspectos esquematizados, percepção do leitor, e sobre eles é posto um nível de funcionamento de significação só possível de ser apreendido a partir das condições do próprio texto, segundo esquema mental, e (iv) o estrato das objetividades apresentadas. É o mundo objetificado que se configura em todos os seus aspectos físicos e não físicos, como situações da realidade evocadas no texto, a exemplo de histórias pessoais ou coletivas, personagens, moradias, cidades, sentimentos e pensamentos.

Iser e Ingarden não estavam preocupados com a fisionomia histórica-social da ação recepcional e, sim, pontuavam a dinâmica de um processo que é materializado no momento da leitura, de outra maneira, o instante criador.

Iser acentua que ingressou na obra de Ingarden não com o intuito de censurar, mas para apontar outras contingências investigativas, rendendo-se à perspectiva do pesquisador polonês no que se refere a sua criação: “[...] estou consciente de que foi Ingarden quem criou, através de suas pesquisas sobre a concretização das obras literárias, o nível de discussão que nos permite – mesmo que seja contra suas ideias” (1996, p. 18). Aqui, ressaltamos uma qualidade de um pesquisador que não só recebe influência dos pesquisadores que estão alinhados com o seu campo conceitual como também absorve conceitos, transformando-os, em dedicação a uma pesquisa séria e fecunda.

Nesse segmento, Ingarden apoiou-se na estética clássica e Iser na análise de obras do século XVII, centrada no romance moderno. Sua atenção solicita a descrição do ato da leitura concentrado nos seus livros *O ato da leitura I e II*. Tanto Iser quanto Ingarden recorreram à fenomenologia de Edmund Husserl.

Iser aproveita a restrição que Ingarden faz ao concentrar a obra nos aspectos esquematizados para dar o salto na sua teoria e acrescenta que “A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (1996, p. 51). Apesar de referendar o ideal fenomenológico, Iser defende a ideia de que Ingarden não foi fiel ao ideário estabelecido pela fenomenologia.

Por mais que a obra contenha todas as camadas citadas por Ingarden na sua *Obra de arte literária* (1929), sem a dinâmica de uma consciência criadora a obra só seria um conjunto de estratos linguísticos cristalizados no papel.

No livro *O ato da leitura II*, Iser apresenta um texto denominado a “Concepção dos lugares indeterminados segundo Ingarden”, acentuando a interação entre texto leitor e a assimetria entre os mesmos e referenda que “[...] tanto o valor estético quanto as qualidades metafísicas são lugares vazios que o leitor preenche com as suas representações a fim de construir o sentido da obra.” (1999, p. 111).

O sentido do texto pode também atingir outro patamar, quando indagamos sobre a necessidade que o homem tem de interpretar textos literários. Segundo Lopes,

Continuamos hoje a ler textos – filosóficos, poéticos, literários e outros – do passado, não só porque eles se constituem como apelo que suscita a nossa responsabilidade, no sentido de necessidade de uma resposta, mas também porque o segredo absoluto da singularidade é algo que dá a pensar. (1994, p. 137).

A autora dá ao *segredo absoluto da singularidade* uma posição elevada diante do sentido. Logo, oferece espaço para a indagação humana que está presente em todas as áreas do conhecimento, melhor dizendo, o sentido, ao ser materializado, a começar de um texto, torna-se consciência intuitiva de algo, um tipo de desejo encoberto na literatura com palavras arquitetadas, maneira como a literatura foi institucionalizada. E não é só uma interrogação corporativa, todavia, solicita um desejo antropológico, demanda que será desenvolvida depois na antropologia literária de Wolfgang Iser. Consequentemente, os lugares vazios contidos nos textos são janelas portadoras de um significado em que o leitor se sente estimulado a atravessá-lo até a materialização de um ato fenomenológico.

Iser continua dando relevância para o texto de Ingarden: “O valor estético e as qualidades metafísicas ocupam em Ingarden o lugar de assimetria de texto e leitor, funcionando à maneira de um código e permitindo as concretizações adequadas.” (1999, p. 112). Nessa continuidade, a assimetria funciona como instrumento proliferante de significados, pelo fato de participar de um jogo, onde o estético choca-se com o metafísico, não com o desígnio de distanciar o leitor do texto, e, sim, de gerar um efeito emergente, proveniente de um repertório típico.

A despeito de valorizar o pensamento de Ingarden, Iser não deixa de criticá-lo, por intermédio do efeito que o preenchimento poderá ser instaurado, e ressalva que sendo *conceito de recepção*, destaca um certo valor estético destruído, mas que não deixa de ser significativo: “A relevância limitada dos lugares indeterminados para a recepção se revela com clareza quando perguntamos de que maneira Ingarden pensa seu preenchimento.” (1999, p. 117).

Iser expõe os limites dos *lugares indeterminados* sem menosprezar o seu valor. Dependendo da maneira como um autor caracteriza um personagem, a ausência de algum traço, poderá levar o leitor fundamentar um estipulado tipo de caracterização, podendo, também, normatizar na mente do leitor uma forma mecânica de concretização. Esse preenchimento não é só uma *ilusão da percepção* na consciência do leitor como *complementação ilusória* do objeto intencional.

Para contrapor o pensamento de Ingarden, Iser recorre à recomendação de Arnheim:

Em vez de apresentar um mundo estático com um inventário constante, o artista mostra a vida como um processo de aparecimento e desaparecimento. O todo é apenas parcialmente presente, assim como a maioria dos objetos. Uma parte de uma figura pode ser invisível enquanto o resto está escondido na escuridão. No filme 'O Terceiro Homem', o misterioso protagonista permanece invisível em uma porta.

Apenas as pontas de seus sapatos refletem a luz da rua, e um gato descobre o estranho invisível e fareja o que o público não pode ver. A assustadora existência de coisas que estão além do alcance de nossos sentidos e que ainda assim exercem seu poder sobre nós é representada por meio da escuridão. Frequentemente, afirma-se que, quando os objetos estão parcialmente ocultos, 'a imaginação os completa'. Tal afirmação parece facilmente aceitável até que tentemos entender concretamente o que ela significa e a comparemos com o que acontece na experiência. É provável que ninguém afirme que a imaginação o faz realmente ver a coisa toda. Isso não é verdade; se fosse, destruiria o efeito que o artista tentou obter.<sup>2</sup> (ARNHEIM *apud* ISER, 1999, p. 119; tradução nossa).

O que nos chama a atenção no enunciado de Arnheim é o fato de o lugar indeterminado ser a omissão de alguma realidade da narrativa, o que nos leva a procurar de forma intuitiva outra realidade, dando autonomia para a inclusão do repertório de conhecimento do leitor. E Iser enfatiza que os lugares indeterminados não constituem a totalização do processo interativo da leitura, sendo concentrada na *emoção original* a tarefa da concretização.

A concepção de Ingarden sobre o conceito da concretização não passa pela ideia de comunicação, mas ele buscou acentuar a organização acomodada pela recepção da obra literária. A distância entre Iser e Ingarden, o autor da *A obra de arte literária* (1965), referente à concretização, é que ele concebe a construção de um significado como "atualização dos elementos potenciais da obra", e Iser busca a

---

<sup>2</sup> No original, "Instead of presenting a static world with a constant inventory, the artist shows life as a process of appearing and disappearing. The whole is only partly present, and so are most objects. One part of a figure may be visible while the rest is hidden in darkness. In the film *The Third Man* the mysterious protagonist stands unseen in a doorway. Only the tips of his shoes reflect a street light, and a cat discovers the invisible stranger and sniffs at what the audience cannot see. The frightening existence of things that are beyond the reach of our senses and that yet exercise their power upon us is represented by means of darkness. It is often asserted that when objects are partly hidden, 'imagination completes' them. Such a statement seems easily acceptable until we try to understand concretely what is meant by it and we compare it with what happens in experience. No one is likely to assert that imagination makes him actually see the whole thing. This is not true; if it were, it would destroy the effect the artist tried to achieve."

instauração de uma relação entre leitor e texto. Desse ponto de vista, os lugares indeterminados só incentivam um complemento. A proposta de Iser contém um dinamismo porque o leitor escolhe e constitui novos sentidos diante do oferecimento do autor, o valor estético proveniente da concretização foi estendido na sua percepção e, por outro lado, deixado por Ingarden no plano de uma investigação futura.

*A obra de arte literária* é uma exposição ontológica das questões estruturais do produto literário sob a iluminação da questão do Idealismo-realismo, que estava na mira do pesquisador como ponto central do seu interesse. Por mais que queiramos, de maneira metodológica, isolar os elementos constituintes da obra literária só realizamos tal feito com o propósito de expressar algum tipo de conhecimento sobre a obra referendada.

A obra literária é uma integralidade, conjunto de realidades que marcham para uma doação de sentidos que vão ampliando-se ao longo de sua história interpretativa. A recomendação de Ingarden, apesar de vivenciar um campo científico de análise literária, reduz muito mais a esfera de compreensão de uma obra literária: valores, gênese, psicologismo e a experiência do autor.

No parágrafo 49, em que Ingarden trata das qualidades metafísicas na obra de arte literária, especificamente numa nota de rodapé, conseguimos ver os reflexos contidos na teoria do efeito estético de Iser:

Está fora de dúvida que as vivências que temos durante a leitura de uma obra são reais e que diversas transformações podem ser provocadas em nós pela influência da leitura. Apesar da sua realidade, as vivências e os fenômenos secundários provocados não são vivências autênticas, mas apenas vivências de 'poesia' que de modo bastante curioso se misturam com a nossa vida real e até nela se entrelaçam sem serem propriamente 'nossas' em sentido verdadeiro. (INGARDEN, 1965, p. 322).

O que paira na afirmação de Ingarden e que granjeamos atrelar ao pensamento de Iser é a aparência que um processo interativo de leitura gera. Captamos, no enunciado, uma gradação de estágios percebidos e sua inautenticidade, como se o instante vivenciado promovesse um estado poético.

Mesmo com essa percepção individual, Ingarden quer fugir do psicologismo e não o logra. Não conseguimos ver no discurso de Ingarden uma distinção entre psicologismo e sujeito psíquico, pois o pesquisador aponta somente para um aprofundamento do referido sujeito, problema que não atormentou Iser.

Com isso, expandimos nosso pensamento para as concretizações da obra de arte literária na sua perspectiva vivencial e apreensão colocadas no parágrafo 62, particularizado na vida da obra. De acordo com Ingarden: “[...] a obra puramente literária é, sob vários pontos de vista, uma formação esquemática que inclui em si ‘lacunas’, pontos de indeterminação, aspectos esquematizados etc.” (1965, p. 363). Dessa forma, a organização da obra literária tem um aspecto teleológico que almeja uma subjetividade linguística.

Ainda mais, a apreensão da obra literária não se dá na totalidade dos seus estratos, “[...] mas sempre só particularmente, sempre, por assim dizer, apenas numa abreviação perspectivista” (1965, p. 366). Toda análise de uma obra literária participa de um isolamento e não expõe a dimensão expressiva da referida obra.

Outra particularidade da obra pode ser averiguada no parágrafo 64, alcunhado por Ingarden de “A vida da obra literária nas suas concretizações e as transformações como consequência das mutações apontando para uma existência independente”. Depois que uma obra é escrita tem uma existência própria, seguidamente às concretizações, e o autor acrescenta que, na sua essência, a obra literária não solicita nenhuma modificação. Nesse caso, a obra vive numa redoma que mantém sua concretização inalterada.

No instante em que estávamos refletindo nas palavras de Ingarden, somos conduzidos a expandir o mencionado pronunciamento, o que nos leva a pensar no isolamento e na cristalização da obra literária. Diante do que foi posto pelo autor, quer dizer, no sentido em que a obra ficou acabada e fechada num livro, e como sua linguagem tem uma função plurissignificativa, observamos que outras concretizações vivenciaram emoções que não foram imaginadas por ele. Por um lado, a obra é matriz que enriquece a proliferação de novas significações e continua fixada no pensamento que a gerou. O leitor cria outra realidade a partir da obra, que procura valorizar ou desqualificá-la.

Apesar do autor já ter recebidos outras influências, o que está registrado no seu livro é o resultado de uma concretização. Entendemos que a obra é o resultado de uma concretização e almeja seus leitores que, por fim, gerarão outras concretizações, assumindo uma estrutura concreta e significativamente cristalizada, fechada em si, que se torna maleável não na sua essência, mas na impressão criada na mente do leitor.

O leitor é quem cria um tipo subordinante de transformação sobre a obra. Quando o autor cria sua obra, cristaliza concretizações, e os leitores elaboram outras concretizações que são diferentes daquelas propostas pelo autor, pelo fato de embasarem suas concretizações em repertórios diferenciados. Dizemos que a obra não sofre alterações, mas é recriada imperceptivelmente pelo leitor.

A obra literária é um ato singular que não se repete, pode ser recriada, não repetida. Por causa disso, a reflexão de Ingarden funda-se num instrumento eficiente e que não é tão novo assim, pois o filósofo Heráclito já tinha apontado que “[...] ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”. Vamos encontrar um eco daquilo que estamos falando nas palavras de Ingarden: “[...] durante as leituras singulares somente se originam ‘concretizações’ semelhantes e que é apenas ilusão especial, ou melhor, um erro quando nós todos julgamos ler uma e a mesma obra?” (1965, p. 393). Assim como as obras não se repetem para um determinado leitor, a mesma obra não pode ser lida de maneira igual para diversos leitores.

Sobre as considerações finais a respeito da obra de arte literária, e em particular, no parágrafo 68, onde Ingarden trata da harmonia polifônica de qualidades de valor estético, entrevemos a cogitação acentuada nos seus aspectos metafísicos, sagrado e benéficos, apesar de desenvolver ao longo de sua escrita os estratos materiais:

A obra literária é um verdadeiro milagre. Existe e vive e atua sobre nós e enriquece extraordinariamente a nossa vida, oferece-nos momentos de deleite e de descida às profundezas abissais do ser e, apesar disso, ela é apenas uma formação ontologicamente heterônoma que, no sentido da autonomia de ser, correspondente a um nada [...] através das suas concretizações ela provoca profundas modificações na nossa vida, alarga esta vida e eleva-a acima das banalidades da existência quotidiana, dá-lhe um fulgor divino – um ‘nada’ e, apesar disso, um mundo maravilhoso em si mesmo ainda que sua criação e existência mais não sejam do que favores nossos. (INGARDEN, 1965, p. 409).

Esse nada mencionado por Ingarden pode ser convertido num tudo. Seu julgamento sobre a obra de arte literária pode ser conjugado como ideia que ocupa espaços extremados de uma existência literária, quando atribui à obra literária finezas que ampliam os horizontes terrenos e transcendentais dos leitores, mas, por outro lado, reduz a obra a um nada. Apreendemos esse ‘nada’ como ilusão especial, em contraste, mesmo que a obra seja uma criação imaginada não podemos reduzi-la a

uma inexistência, pois a referida obra não se destina a um vazio, e o mecanismo da origem solicita o diálogo com sua exterioridade, sendo assim, a vida da obra estende-se à vida do leitor.

Em vários momentos da escrita, Ingarden encerra os assuntos desenvolvidos na sua obra com um tipo de abandono. Intuímos pelos menos três razões para essa prática: (i) o assunto chegou à exaustão; (ii) o crítico tinha um volume considerável de temas que estavam na sequência avaliativa e (iii) o condicionamento da escrita a uma determinada quantidade de páginas que o autor tinha projetado para o referido livro.

Outro pesquisador que influenciou a teoria de Iser foi Hans-Georg Gadamer. No seu livro *Verdade e método* (1999), Gadamer expõe a razão da história efetual. Na dinâmica da exposição de Gadamer, enxergamos os fundamentos que sugestionaram parte da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser.

Porém, daremos preferência, antes de ingressar nos pontos anteriormente citados, ao pensamento do crítico Terry Eagleton, que pode auxiliar-nos para entender os meandros da teoria de Iser, correlacionando-a com a fenomenologia e a hermenêutica.

Eagleton, ao referir-se à teoria de Iser, aponta para a “ideologia humanista”, referendando a possibilidade de o leitor manter-se diante do texto com uma disposição moldável às estratégias textuais com mentalidade livre. E ainda detecta:

A teoria da recepção de Iser baseia-se, de fato, em uma ideologia liberal humanista: na convicção de que na leitura devemos ser flexíveis e ter a mente aberta, preparados para questionar nossas crenças e deixar que sejam modificadas. Atrás dessa posição está a influência da hermenêutica gadameriana, com sua fé naquele autoconhecimento enriquecido, que nasce de um encontro com o não-familiar. Mas o humanismo liberal de Iser, como a maioria dessas doutrinas, é menos liberal do que parece à primeira vista. Ele diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias. (1997, p. 109).

Aqui Eagleton aponta para uma acomodação da teoria de Iser, colocando o leitor numa camisa de força, e não admite a capacidade criadora de um leitor liberal. No início do seu livro, Gadamer prioriza um fragmento da poética rilkeana que contempla o jogo na dimensão divina: “Do grande edifício da ponde de Deus: / Somente então é que saber apanhar é / uma grande riqueza, / Não tua, de um mundo.” (RILKE *apud* GADAMER, 1999, p. 10). Encontramos nessa epígrafe um sinal da teoria do filósofo

alemão que contempla o jogo hermenêutico, a partir de uma metafísica teológica combinada com o poético, que está presente no mundo físico como movimento da vida e é antecipada no poema que aparece aqui como fragmento, um ganho, por um lance que captura o conhecimento humano. Dessa maneira, Gadamer coloca seu livro numa forma de confiscar os sentidos postos historicamente nos textos.

Percebemos que a intenção de Gadamer ao produzir uma ‘verdade’ e um ‘método’ não era a de ultrapassar as maneiras de analisar historicamente o que já tinha sido posto tanto pela hermenêutica, como pela história e pela filosofia, e, sim, encontrar o que é comum nas formas de apreender e demonstrar que a “[...] compreensão jamais é um comportamento subjetivo frente a um ‘objeto’ dado, mas frente à história efetual, e isto significa, pertence ao ser daquilo que é compreendido” (1999, p. 19).

Essa imbricação existente entre um leitor diante de um objeto acentua a dinâmica do processo interpretativo que redundava numa ‘reprodução’. Gadamer apresenta, no seu livro, uma tese que propõe o “movimento histórico-efetual” que não cessa de agir na atualidade.

Gadamer aponta para uma totalidade hermenêutica que parte de uma experiência vivencial, coletiva, compartilhada pelas tradições históricas, findando no subsequente expresso: “[...] é isso que forma um universo verdadeiramente hermenêutico, no qual não estamos encerrados como entre barreiras intransponíveis, mas para o qual estamos abertos.” (1999, p. 35).

Essa hermenêutica verdadeira é matemática, e avança para a circunscrição da liberdade. A hermenêutica proposta funda uma maneira de percepção que não isola o sujeito e evoca o conceito de vivência, “(...) algo inesquecível e insubstituível, determinação compreensível de seu significado” (GADAMER, 1999, p. 127). Diante desse posicionamento, a hermenêutica encontra-se perante uma construção ilimitada de elaborações sígnicas.

Outrossim, o jogo que, na concepção iseriana, acontece entre texto e leitor, foi abordado na perspectiva gadameriana pela concepção ontológica. O jogo é um aspecto terminológico incrustado na obra de Iser e foi abordado por Gadamer na ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico, priorizando o aspecto conceitual, como comentamos no parágrafo anterior.

Tanto Iser quanto Gadamer citam Huizinga e seu *Homo ludens* (2000). Pela relevância da anunciada obra, referendamos aqui, os movimentos que podem ser

assimilados na interpretação do texto literário e nos deteremos na obra citada quando analisarmos os jogos narrativos contidos no romance *Café Central* – o tempo submerso nos espelhos.

Pela concepção de Gadamer, Huizinga procurou interpretar o momento do jogo na integralidade cultural, relacionando o jogo infantil e animal com os “jogos sagrados” do culto. Em contrapartida, Iser assente desde o referencial histórico, expande na sua teoria a ideia de efeito estético por meio de uma estrutura apelativa contida no texto, como a estrutura inclusa na nossa mente, que favorece a aquisição da linguagem. No caso do formato apelativo, o indicador domicilia-se no estímulo que a referida estrutura apelativa provoca no leitor, gerando um efeito estético, materializando-se no jogo humanamente necessário que levou o efeito estético ao patamar de uma antropologia literária.

Quando Gadamer entende a transformação do jogo em configuração põe a realidade numa perspectiva futura, onde as possibilidades encontram-se num caminho de realização, manifestam-se como desejo de efeito, e aqui podemos observar a presença do jogo, pela excludência das probabilidades, que, diante de um futuro inexistente, cria um espaço de abundantes expectativas.

Sendo assim, a correlação de significação com a realidade pode ser fechada: “[...] e se preenche de tal maneira que desaparece todo esse terminar-no-vazio dos encaminhamentos de sentido, então uma tal realidade passa a ser como um espetáculo” (GADAMER, 1999, p. 190).

Esse *espetáculo* pode ser entendido como a concretização de um sentido. Nessa sequência, a arte e a vida real podem ser entendidas com puro jogo, visto que o projeto idealizado da compreensão de uma realidade, imposta por quem almeja a compreensão, apela para as probabilidades contidas no jogo que se configura como ‘resgate’ e ‘realização, trazendo, na sua essência, télos, uma finalidade já determinada. E sobre a obra de arte que acabamos de mencionar, participa de um mundo integralmente modificado, espelhando um tipo de realidade que pode dialogar com o sujeito, que vê nesse tipo de discurso parte de sua vida.

Gadamer, ao fazer referência à dialética platônica e, em particular, sobre a verdade do ser por meio de uma linguagem idealizada, reforça:

O conhecido alcança o seu ser verdadeiro e mostra-se como o que ele é, apenas através do reconhecimento. Enquanto reconhecido, é aquilo

que se mantém firme na sua essência, liberto da casualidade de seus aspectos. Isso vale totalmente para a espécie de reconhecimento que ocorre no jogo (espetáculo), face à representação. (1999, p. 192).

Desse modo conseguimos, pelas sinalizações indicadas por Gadamer, entender que uma representação se constitui numa prioridade para o ator. Visto que o conhecimento representado se eleva acima da realidade, e instaura-se como existência que não se repete, sendo um tipo de conhecimento que emerge por meio do reconhecimento. Para Iser, é elaborado pelo leitor por meio dos vazios identificados por via de processos de afastamento da primeira informação exposta pelo autor.

Quando vemos no pensamento de Gadamer uma investigação sobre a possível sujeição do *ser estético* referente à representação, na sua temporalidade estética, nos aproximamos da antropologia literária proposta por Iser, que, ao ressaltar a servidão do ser estético à representação, não atrela esse pensar a uma deficiência carente, pelo contrário, é parte integrante do seu ser e o espectador, por mais que pareça redundante, participa do espetáculo na sua essencialidade: “O espectador é um momento da essência do próprio espetáculo, que denominamos de estético.” (GADAMER, 1999, p. 221).

Como o espectador não é só um apêndice do espetáculo, mas integra-se com o seu próprio ser, depreendemos dessa ação uma dimensão cultural. Para Iser, a representação, ou ficção, é uma necessidade antropológica.

Ao tratar da representação do quadro, Gadamer inclui a experiência do poético: “Pois o poético mantém sempre uma não fixação peculiar, ao trazer algo à representação na universalidade espiritual da língua, que fica ainda aberto a um preenchimento da fantasia, segundo o gosto.” (1999, p. 232). Essa desestabilização provocada pelo ato poético, lembra do vazio proposto por Iser.

Quando Gadamer trata da posição-limite da literatura, busca abarcar essa indagação pela ontologia da obra de arte literária, encabeçada pelo percurso da leitura. A obra de arte literária é um organismo dinâmico que solicita uma resposta de quem a lê, sendo o ser da obra de arte um jogo que é recepcionado pelo espectador, retransformando-o de um *sentido morto*, num sentido vivificante: “[...] a obra de arte só alcança seu preenchimento na representação que ela encontra, e isto nos tinha obrigado a concluir que toda obra de arte literária só pode se realizar inteiramente pela leitura.” (1999, p. 232).

O movimento impresso na leitura revitaliza a parte imóvel da literatura. Lembremos, aqui, do termo ressurgência, proveniente de um fenômeno oceanográfico, pelo fato de entendermos que um significado elaborado por um autor em uma dada obra pode aparecer num processo de leitura como uma retransformação daquilo que estava contido no texto ficcional.

A reconstrução e a integração como tarefas hermenêuticas foram expandidas nas ciências do espírito, na esfera da linguagem, juntamente com sua estrutura especulativa. Posto nessa dimensão, Gadamer, que dedicou parte do estudo hermenêutico à poesia, salienta que o enunciado poético é conjectural pelo fato de não produzir uma cópia de uma determinada realidade na sua essência, “[...] mas representa o novo aspecto de um novo mundo no âmbito imaginário da invenção poética.” (1999, p. 681).

Consequimos averiguar que o significado que o leitor implícito constrói participa de uma cadeia de significados. Os significados vão amontoando-se a partir de uma percepção poética, como foi identificada por Gadamer, como um “acontecer linguístico”, e essa estrutura especulativa está presente tanto no enunciado poético quanto no cotidiano.

E na estrutura de tema e horizonte, como reguladora das atitudes do leitor diante do texto, que não consegue abarcar todas as perspectivas de representação impressas no texto e no instante da leitura, o que é percebido transforma-se em tema, e é aqui que Iser sinaliza uma indicação de Gadamer: “[...] o horizonte é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de um certo ponto” (GADAMER *apud* ISER, 1996a, p. 181). Essa afirmação de Gadamer é um prolongamento daquilo que foi convertido em tema, pois este sempre está diante do horizonte e das novas representações, condicionando o leitor a elaborar novos temas a partir das indicações do narrador, criando a ideia de que o texto é montado a partir de um “sistema de perspectividade”.

A compreensão do texto, para Gadamer, passa pela realização de uma projeção, e uma aparência textual pode levar o leitor a imaginar a totalidade do sentido. Somos capazes de avançar nesse sentido ao imaginar que o leitor, ao entrar em contato com um aprazado texto, já tem uma intenção, no sentido de absorver deliberada realidade textual. O livro de Gadamer *Verdade e método* (1999), funda-se, para nós, numa ferramenta significativa, porque investiga o significado do texto por meio de uma hermenêutica que se avoluma historicamente.

Encerramos esse pensamento sobre a apropriação que Iser fez da hermenêutica gadameriana enfatizando o aspecto universal da interpretação que se concretiza pela linguagem: “Nossa reflexão tem sido guiada pela ideia de que a linguagem é um centro em que se reúnem o eu e o mundo, ou melhor, em que ambos aparecem em sua unidade originária.” (GADAMER, 1999, p. 686).

### **2.3 Os atos da leitura na trilogia: autor, texto, leitor**

Vamos procurar desvelar a teoria de Iser a partir da sua terminologia específica. O pesquisador alemão desenvolveu, em sua suposição, um conjunto de vocábulos específicos sobre o efeito estético. Começamos esse trajeto pelo livro *O ato da leitura I* (1996). Na abertura da edição brasileira, há uma orientação sobre a publicação fragmentada da obra de Iser em dois volumes, o que, no original alemão, foi publicado num único volume, composto de quatro capítulos (a edição brasileira apresenta dois capítulos em cada livro).

No prefácio à segunda edição, há informações significativas sobre a estética da recepção relacionadas à operacionalização dos métodos histórico-sociológicos ligados à recepção e teórico-textuais, referentes ao efeito, em que a recepção alcança a percepção plena, apontando sobre a interligação das duas perspectivas. Apesar de tratar de maneira diferenciada sua estética do efeito, Iser eleva essa dupla metodológica a uma unidade significativa.

Iser acentua que, nos anos 1960, existia uma certa ingenuidade em relação à análise literária, particularizada pela hermenêutica. Ao identificar essa fraqueza do processo interpretativo clássico por via do significado produzido, encerrado na obra pelo autor, até suas camadas estratificadas, o estudioso da literatura moderna é levado a uma outra dimensão discernida na ‘objetividade estética do texto’, estimulando-o a um questionamento promissor sobre a capacidade que uma obra de arte tem de atrair as faculdades humanas.

Essa projeção foi uma concretização sobre a análise literária que retirou do autor e do leitor a particularização do resultado sígnico. Agora, isto é, a partir da estética do efeito, uma engrenagem trilogica entra em cena – autor, texto e leitor –, e não mais o leitor vai se concentrar nos possíveis significados que poderão ser encontrados no texto, mas nos efeitos que poderão ser gerados a partir de uma ação integradora entre leitor, texto e autor.

Para especificar um momento do efeito estético contido na estética da recepção, Iser nos apresenta três problemas que são fundamentais para entender o exercício despreendedor, e a diligência pelo efeito do texto, que gera um acontecimento, foi aprofundada por meio de algumas pressuposições:

1. Como os textos são apreendidos? 2. Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? 3. Qual é a função de textos literários em seu contexto? Todos esses questionamentos da recepção enquanto teoria do efeito exploravam a elaboração textual enquanto 'história da função'. [...] 1. Em que medida o texto literário se deixa apreender como um acontecimento? 2. Até que ponto as elaborações provocadas pelo texto são previamente provocadas por ele? (1996a, p. 10).

Essas indagações são fundamentais porque aprofundam as relações entre texto, contexto, texto e leitor e, ao mesmo tempo, o autor não deixa passar em branco o fato de que a recepção se preocupa com as condições históricas registradas nos textos.

O efeito constitui-se num acontecimento porque os elementos selecionados da realidade referencial são combinados entre si. Isso gera uma desrealização da natureza e, juntamente com outra organização dada pelo leitor, vai gerando um evento singular produzido pelo mesmo.

O leitor tem a impressão de que o livro, seu objeto estético, está a sua disposição para ser manipulado, em subserviência plena. Na verdade, segundo as palavras de Iser: "Se o texto se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado" (1999, p. 9). Quando o leitor atualiza o texto, o faz a partir do direcionamento do autor que fornece o mencionado escrito. Nessa relação, temos duas estruturas que são confrontadas: a do texto e a do ato do leitor, que constituem a estrutura expansiva, e, nesse caso, o autor exerce um certo controle porque sua comunicação planeja ativar o repertório contido na consciência do leitor. Ao indicar o que deve ser produzido, atentamos para o fato de que, nessa acepção, Iser concentra sua atenção no primeiro ato do autor, não na logicidade de que aquilo que for concretizado pelo leitor esteja na manipulação do autor. O comando concentra-se na designação e não naquilo que será gerado.

Os textos literários geram efeitos e desprendem um acontecimento que solicita uma compreensão. Essa manifestação textual atende às duas propostas

anteriormente citadas e encontramos a origem do texto no embate que um determinado autor tem com duas realidades: interior e exterior, trazendo uma nova visão da existência, observação que está contida no prefácio à primeira edição.

O autor, ao produzir um texto sobre o mundo, altera a paisagem da realidade-matéria. Iser referenda essa transformação forjada pela seleção e pela combinação: “Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes do mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e estruturas.” (1996a, p. 11). O que entendemos como *imagens dominantes* pode ser traduzido, à maneira de um acontecimento que foi extraído do seu contexto, e não mais espelha a conjuntura vivencial.

O texto, na sua integralidade, só pode ser concebido pela atitude do autor perante o mundo, pela relação do mesmo com o leitor, e pode ser atualizado pelas intervenções do leitor. O efeito provocado pelo texto é o resultado de um acordo:

O efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perspectivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atividades. (1996a, p. 16).

Iser não entende o texto como documento, mas como uma realidade planejada, estabelecendo a posterior distinção sobre o efeito estético que está aportado no texto e a teoria da recepção que se encontra apoiada nos juízos históricos de determinados leitores. A sua teoria do efeito estético propõe uma associação dialética entre o texto, o leitor e sua interação. O efeito é uma provocação emergente a partir do texto e que provoca, no leitor, uma reação que solicita a relação do efeito recebido com o seu repertório.

Quando o leitor se apresenta diante do texto, sua posição já está ativada para que as pistas que foram elencadas pelo autor estimulem a atenção e, assim, um diálogo entra em jogo, fazendo com que o leitor vá preenchendo os sinais luminosos apontados pelo texto. Essa prática é denominada por Iser de *concretização*, que apaga a subjetividade proposta pelo autor.

O leitor, ao entrar em contato com certo texto, alimenta sua história por meio de um sentido. Aquilo que já existe virtualmente, materializado como memória, dialoga com a nova estrutura que está sendo elaborada e seu ser-homem desenvolve-se através de um sentido que possivelmente não foi previsto pelo autor, e é intentado

pelo leitor como 'objeto' dentro de um enquadramento referencial, no momento em que o sentido passa de uma elucidação para uma experiência que não é explicada, mas um efeito *experimentado*.

Nas preliminares sobre a teoria da estética do efeito, Iser faz questão de ressaltar as perspectivas ancoradas na leitura e as objeções tradicionais particularizadas nos dois polos da obra literária: “[...] a obra literária tem dois polos que podem ser chamados polos artísticos e estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor.” (1996a, p. 50). A princípio, o caráter virtual da obra literária se manifesta na constituição do texto formulado na mente do leitor. Iser faz uma distinção entre o texto e a concretização, ao referendar que a obra está além do texto e é materializada na concretização. Mesmo fortalecendo esse aspecto distintivo, não nega o valor executável da obra, que é constituída de maneira independente do texto, e das acomodações qualificativas do leitor, o que faz com que a obra literária se concretize na confluência do texto com o leitor.

O efeito estético, como outra visão do mundo engendrada por uma perspectiva dupla, lança vida nos textos ficcionais. Esse outro espelhamento da realidade é uma formação proveniente de uma integração entre leitor e texto e não é fiel à realidade paisagística do mundo, propondo um outro tipo de indagação sobre o sentido de um poema ou de um romance.

Um par denominado texto-leitor percorre toda a teoria de Iser no sentido de que o texto deve ser digerido mentalmente pelo leitor no ato da leitura. Essa interação dá segmento a um sistema significacional, formalizado pelo leitor implícito, numa realidade imagética, um tipo de mecanismo acionador da leitura.

O leitor permanentemente gera uma atualização da leitura, um ato que deve ser caracterizado. E, no dizer de Iser, essa designação não é plenamente desvendada: “Aqui a interpretação ganha uma nova função: de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto.” (1996a, p. 54). *A atualização da leitura* é um processo contagiante, e necessariamente tem um débito com sua descrição. Por isso, os textos literários não são cópias, constituindo seu próprio objeto, e não reproduzem o mundo. A concepção de leitor e leitor implícito passam por uma perspectiva psicanalítica. A psicanálise pode direcionar a teoria do efeito estético por considerar o leitor como parte constituinte do significado, e para Iser: “[...] poder ser

mais plausível, pois o leitor por ela descrito parece existir realmente, e é livre da suspeita de ser mera construção.” (1996a, p. 64).

Nesse sentido, o leitor pode ser considerado um instrumento competente para tal realização: “Se o leitor estrutura o texto graças as suas competências, então isso significa que no fluxo temporal da leitura se forma uma sequência de reações, na qual a significação do texto é gerada.” (1996a, p. 69).

Logo, cada leitor vivencia efeitos diferenciados na continuação de atitudes: “[...] estimulada[s] no leitor pela estrutura de superfície, muitas vezes se caracteriza[m] nos textos literários pelo fato de que suas estratégias levam o leitor ao erro; daí resultam as diferenças das reações dos leitores.” (1996a, p. 70).

E a presença das convenções no repertório podem ser constatadas a partir do momento em que o leitor reconhece algo que compõe o seu repertório. De acordo com Iser, aquilo que é familiar não se declara: “[...] apenas a textos de outras épocas, mas igualmente, ou até em medida maior, a normas sociais e históricas, ao contexto-socio-cultural, no sentido mais amplo, do que o texto emergiu” (1996a, p. 130), e elabora uma realidade estética e extraestética. O que foi idealizado pelo autor e o que também não foi podem ser detectados pelo leitor por meio do repertório e da experiência estética. A repetição de uma realidade similarmente vivenciada provoca no leitor um estado perceptivo que propicia o vislumbamento de outra realidade, e essa materialidade não pode ser considerada como traslado do real, pois o repertório exhibe níveis diferenciados, esboçando uma complexidade que interfere na relação entre o autor e o leitor pela ocorrência de normas extratextuais somada aos elementos literários do passado que instauram um horizonte de expectativa.

Há uma realidade condicionante na formação dos repertórios, como mencionamos no início, sobre o ato redutor que a escrita oferece. Iser registra o condicionamento vivenciado pelo repertório num “estado de redução”, pois a atenuação da concentração de um determinado conhecimento sofre uma compressão maior pelo fato de estar territorialmente condicionada a uma virtualidade individual, que enriquece a leitura interativa: “Daí resulta que as convenções usuais, assim como as normas sociais e as tradições, em princípio são niveladas no texto ficcional.” (1996a, p. 130).

O texto literário expressa um valor estético fugidio, de difícil captação, e Iser convoca Robert Kalivoca para deslindar esse aspecto estético: “Considerado como a

descoberta decisiva da estética, o reconhecimento do fato de que o estético é um princípio *vazio* que organiza qualidades extraestéticas” (1996a, p. 132).

Esse valor posto por Iser, e interlocucionado por Kalivoda, expõe um dos meandros abstracionais promovidos pelos efeitos do estético no texto, que favorecem uma investida no seu caráter de negatividade. O estético como aparência é o resultado de combinações postas no texto que ficam camufladas nas estruturas confeccionadas pelo autor e que, ao embrenhar-se na tessitura sónica e formal do texto, incorpora uma aparência não aceitável de forma clara e que favorece a exposição de um sentido no texto.

Iser anuncia duas consequências do texto ficcional: “1. O texto ficcional permite a seus leitores que transcendam a sua posição no mundo. 2. O texto ficcional não é nenhum reflexo de uma realidade dada, mas sim seu complemento em um sentido específico” (1996a, p. 146). O texto amplia a experiência do leitor, não no aspecto documental de fatos, mas numa projeção representacional do leitor. Dessa forma, constitui-se uma das estratégias do texto particularmente aquilo que é familiar, que pode levar o leitor a descobrir uma lacuna que estimula um tipo estipulado de preenchimento.

E essas estratégias textuais não podem ser consideradas como técnica de representação, mas encontramos a conjuntura necessária de recepção. A referida situação “[...] ativa a observação e inicia a atividade de imaginação do observador, que é dirigido pela correção à medida que procura descobrir os motivos que se indicam na mudança do esquema.” (1996a, p. 166).

Ao focar sua visão no objeto estético, Iser pensa numa postagem sobre o lugar que uma subjetividade ocupa: “[...] o objeto estético não é prévio ao texto, que o realiza, mas só se constitui nele, e ele não é familiar a todos os falantes [...]” (POSNER *apud* ISER, 1996a, p. 171). Na condição de abstração, o efeito estético materializa-se por meio do processo interativo da leitura, que produz no leitor o prazer estético.

O objeto estético é uma realidade constituída a partir de uma internalização que só é possível de se manifestar pela estrutura textual, tornando-se um tipo mutante para cada falante, fazendo-se veracidade programada para ser absorvida por um horizonte de expectativas já instaurado.

O objeto estético é uma construção modelada pelo leitor e aparece como uma realidade que vai além do texto. A construção dessa substancialidade transforma a fixidez das próprias pistas produzidas pelo autor, sejam elas de ordem social ou

literária, procriando na mente *imaginativa do leitor* uma impressão diferenciada do mundo que foi introduzida no texto. Por esse viés, Iser atribui ao objeto estético uma funcionalidade irrestrita: “Aqui o objeto estético ganha uma plena função. Ele se estabelece como o ponto de vista transcendental para aquelas posições representadas no texto, pelas quais ele se constitui.” (1996a, p. 183).

Entendemos o efeito estético na teoria de Iser como uma realidade histórica concretizada por meio do encontro de um leitor com uma obra literária. E esse movimento dessemelhante vive num plano de instabilidade: “O efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutra palavras, da dialética entre mostrar e encobrir.” (1996a, p. 92).

O efeito materializa-se no leitor por meio de um estranhamento por ele identificado na obra e o força a dialogar com o não conhecido. O texto literário não é uma colagem da realidade pelo fato de conter as interferências, que nomeamos aqui primárias, do autor, alvitado por Iser como seleção e combinação, o que mencionamos anteriormente como um isolamento do sistema social ingressado nas convenções linguísticas instauradas pelo autor.

O efeito estético é o resultado de um impacto entre obra e leitor. O que a teoria de Iser favorece é a criação de uma realidade não imaginada pelo leitor antes de ler a obra, um aparecer não previsto, não no sentido de negatividade, mas, sim, do não imaginado.

Avançaremos no sentido de explorar, nas nossas análises, o efeito estético, deixando em segundo plano sua relação com a estética da recepção. Essa comparação já está consolidada em muitos trabalhos alusivos ao efeito estético como parte constituinte da estética recepcional, como, por exemplo, o de Luis Costa Lima.

Uma narrativa, ao ingressar no repertório de um leitor, gera outra possibilidade interpretativa. A ideia que Iser reforça constantemente, no seu *Ato da Leitura*, é que a geração de significados é uma realidade interativa de aproximação, como efeito interno.

Agora, vamos apurar como Iser observa a instituição textual via subjetividade moldada pela estrutura do texto. De acordo com Iser, o texto como objeto é constituído de uma espacialidade norteada por uma temporalidade, colando em deslocamento o significado literário, e não é uma realidade fixa. A partir de um repertório particularizado, o leitor põe em jogo uma construção imediata, que se dá no momento dos movimentos, atos produzidos por um leitor presente.

O texto, numa concepção mais extensa, atinge a categoria de imagem. Identificamos, aqui, um acréscimo da teoria de Iser, ao concentrar o leitor na condição de receptor e inferir que o texto escrito aponta para um maior número de lacunas, além de essa estrutura textual indicar pistas interpretativas. Existe, no texto, um esqueleto pré-dado, ou seja, as formulações do leitor podem ser elaboradas a partir das marcas contidas no texto, que redundam na criação de imagens na mente do leitor e excluem os vazios.

Em relação à dessemelhança do texto literário e o texto não literário, Iser a deposita nas junções de uma funcionalidade determinante. No primeiro tipo de texto, o leitor é estimulado a dialogar por meio das lacunas arquitetadas pelo autor e, no segundo, os acoplamentos já são elucidados pelo autor e não fornecem ao leitor estímulos criativos.

Ao explorar o texto literário, Iser vincula a interação didática, que acontece numa associação retilínea como num diálogo telefônico. Nesse caso, a relação entre interlocutor e receptor é imediata. Já na relação que o leitor estabelece com o texto literário não é possível interrogar o autor, o que lhe resta é criar uma resposta pessoal. No processo interativo da leitura, o texto vai estimulando a percepção do leitor, que tira o texto de um imobilismo possível, dando vida à literatura que tem como fim o próprio leitor, atizando sua imaginação.

Em 1996, na Universidade do Rio de Janeiro, aconteceu o VII Colóquio da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e, na ocasião de abertura da 1ª sessão, participaram como debatedores Wolfgang Iser e a professora Gabriele Schwab. Iser destacou o efeito sobre o leitor, acentuando a importância da literatura como “objeto de estudo”: “Em lugar da mensagem e do sentido, a recepção da literatura e o seu efeito sobre o leitor se tornam as principais questões.” (ROCHA, 1999, p. 26). Segundo o investigador do texto literário, o significado fica em segundo plano para dar lugar ao efeito que será gerado num processo interativo de leitura.

O impacto provocado pelo texto no leitor levou Iser a identificar três pontes determinantes por essa colisão emocional: primeiro, algo acontece com o leitor, o texto consistirá num tipo de evento que ocorre quando é processado no ato da leitura. Entenda-se aqui o termo evento no sentido de uma ocorrência que ultrapassa todos os sistemas de referência existentes, não podendo ser submetida à categoria do familiar, do já conhecido.

O segundo ponto pode ser enunciado da seguinte maneira: em que medida as estruturas do texto prefiguram o seu processamento pelo leitor, de que modo este teria de fato mobilidade, livre trânsito, ao processar o texto?

O terceiro ponto também envolve uma pergunta: qual a relação potencial de um texto literário tanto com o contexto sócio-histórico em que foi produzido quanto com a disposição que reclama dos leitores?

De acordo com Iser, na relação entre o texto e o leitor há uma realidade transcendente. Ao aceitar o jogo, o leitor não tem outra escolha que não seja a de movimentar-se no espaço do texto, e o que se registra no texto é maior do que o leitor possa imaginar. A concretização do texto necessita de sínteses permanentes porque o objeto do texto é diferente dos modos de realização no decorrer da temporalidade de leitura e, por esse motivo, o texto transporta-se para a consciência do leitor, como aliado da anunciada mente consciência. Assim, a referência textual resulta de continuadas sínteses.

E, ainda, o texto literário como experiência é uma realidade que transfigura as experiências virtuais do leitor. Na cosmovisão iseriana, o texto literário tem dois encargos fundamentais: expressa o que o autor tem a dizer e entusiasma as habilidades cognitivas do leitor. O que está incorporado nessa dupla incumbência é uma prática tradutora tanto do autor quanto do leitor. Os dois participam de um universo traducional. O autor recolhe da realidade, por meio da seleção, elementos da existência que, ao serem combinados linguisticamente, produzem o arsenal necessário para que o leitor possa também criar traducionalmente outra realidade dinâmica.

Nos atos de apreensão do texto, e em particular em *O ato da leitura II*, encontramos os subsídios que fornecem sua compreensão como fenomenologia da leitura. Iser embute uma necessidade de completude pelo leitor: “Se o texto se completa quando o seu sentido é construído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado.” (1999, p. 9). A concretização do texto necessita de sínteses permanentes porque o objeto do texto é diferente dos modos de realização no decorrer da temporalidade de leitura. Ora, a resolução da leitura está intimamente relacionada com uma ação interação entre texto e leitor.

Nessa perspectiva Iser elabora sua teoria na esteira conceitual do texto: “Certamente o texto é uma prefiguração estruturada para seus leitores. [...] é preciso

descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor.” (1999, p. 10). Esse entrelaçamento confina o ato criador denominado por Iser como ‘jogo da fantasia’. Na terminologia utilizada por Iser, “balanço dos déficits”, encontramos uma funcionalidade do texto literário que estimula, no leitor, uma expansão do seu repertório, no sentido de que determinado leitor – ou especificando, o leitor implícito – torna-se um coautor, ao gerar novos conhecimentos ou idealizar uma realidade que não está nitidamente expressa no contexto social.

O ato da leitura é uma ação combinatória. E, nessa movimentação, o autor, juntamente com o leitor, cria o “objeto concreto” que é imaginário resultante de uma espiritualidade. Iser alia essa combinação à outridade: “A arte existe unicamente para o outro e através do outro” (1999, p. 11).

O leitor movimenta-se dentro do texto, expondo um ponto de vista, e esse enfoque apreende objetos estéticos fabricados pelos textos ficcionais moventes. Para Iser, “[...] a apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (1999, p. 12).

Essa maneira de ver o processo interativo da leitura possibilita uma flexibilização dos significados. Ao nos mobilizar no interior do objeto, elaboramos uma realidade instantânea que não é a do leitor implícito e nem a do autor, constituindo uma imaginação autônoma do texto.

Os correlatos intencionais se organizam em torno de sinalizações que são formalizadas nos textos. Iser confirma esse pressuposto recorrendo ao pensamento de Ingarden: “[...] declarações, as afirmações e informações já se encontram qualificadas num determinado sentido, pois cada frase que pretende *dizer* algo só tem êxito quando aponta para algo.” (1999, p. 14).

Percebe-se que as enunciações, ao cruzar-se, estabelecem um diálogo que incrementa a possibilidade de novos significados, fazendo avançar as camadas significacionais do texto. O surgimento desse valor aparentemente pode ser atribuído ao texto, mas nos enganamos se pensarmos dessa maneira porque, efetivamente, esse comparecimento é originado no leitor, que “[...] ‘ativa’ a interação entre os correlatos, pré-estruturada na sequência das frases” (1999, p. 15).

No momento da leitura a díade retenção-protenção contribui para a formalização de significados. Essa dualidade dialética aponta para um futuro vazio capaz de ser preenchido e um horizonte que já foi determinado. Sendo assim, Iser diz

que “[...] o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois.” (1999, p. 17). Esse movimento é indispensável porque não conseguimos aprisionar um texto em um único instante.

#### 2.4 O lugar vazio no texto ficcional

Iser concentrou a caracterização dos lugares vazios a partir da concepção dos lugares indeterminados de Ingarden. O crítico polonês projetou um pensamento sobre a concepção dos lugares vazios via qualidade metafísica e o valor estético que instauram uma espacialidade referente à possibilidade interpretativa. Há uma proposta de identificação do lugar vazio pela dificuldade de seu reconhecimento: “[...] tanto o valor estético quanto as qualidades metafísicas são lugares vazios de representações a fim de construir o sentido da obra.” (ISER, 1999, p. 111).

O lugar da assimetria do texto e do leitor estão concentradas no valor estético e nas propriedades metafísicas que favorecem as concretizações. Essa assertiva gera um certo descompasso. “Mas é justamente nesse ponto que o conceito de concretização – para dizê-lo com um termo do próprio Ingarden – opalesce.” (ISER, 1999, p. 112). Realçamos, aqui, que a transparência mencionada por Ingarden via Iser aponta para o esclarecimento da noção de concretização. O conceito do alegado termo ampliado por Ingarden colocou a obra fora dos parâmetros da aparência forjada pelo autor. Mas colocou-a num patamar dinâmico, tirando da obra a sua determinância apresentativa, de tal maneira que a concretização atualiza os elementos potenciais da obra e não chega na interação entre texto e leitor.

A conexão potencial dita como lugar vazio compõe a estrutura essencial da indeterminação, compreendendo duas estruturas primordiais: lugares vazios e negações. As divulgadas disposições são indispensáveis para a comunicação pelo motivo de mediar de forma reguladora a relação entre o texto e o leitor. Nessa continuidade, o lugar vazio não solicita um preenchimento, mas, sim, um arranjo entre os elementos textuais e, a partir desse ajuste, o *objeto imaginário* é engendrado como conector que combina as perspectivas apresentadas, e os segmentos textuais são ativados.

Em princípio, os lugares vazios são responsáveis pela formação de representações que funcionam como disposição “autorreguladora”. A sua suspensão estimula a imaginação do leitor, de tal maneira que o fato de representar expõe aquilo

que está incógnito. Iser acrescenta que essa disposição autorreguladora se move como homeostase que alimenta a produção de sentidos e a relação entre o texto e leitor.

O leitor, diante do texto, pode oferecer um tipo de resistência. Para Iser, “Quanto mais o leitor defende uma posição ideológica, tanto menos ele está disposto a admitir a estrutura básica da compreensão, ou seja, a estrutura de tema e horizonte que regula a interação entre texto e leitor.” (1999, p. 154-155). A fim de produzir uma leitura habilidosa, o leitor, pela concepção iseriana, deve incumbir-se de ampliar seu horizonte de expectativas sinalizado pela estruturação do texto.

O detalhamento sobre a responsabilidade interpretativa deve ser observado na formação textual e Iser atribui tal difusão ao recheio da performance, porque a multiplicidade das interpretações não é devedora: “[...] primeiramente a essa estrutura; antes resulta dos conteúdos de representação daquelas posições que no interior dessa estrutura se incorporam à relação mútua de tema e horizonte.” (1999, p. 155). Assim, o lugar vazio estimula o leitor a ingressar e a interagir com o texto. A mobilidade nesse sentido pode ser percebida porque a “estrutura de campo” pela perspectiva do leitor é uma espacialidade mutante e incita intervenções renovadas.

Conseqüentemente, a estrutura funcional do lugar vazio ocupa um espaço de destaque na terminologia iseriana como um tipo de conexão potencial. Pode ser considerado como um espaço em que o leitor deverá preenchê-lo com sua interação, aquilo que não foi expresso pelo autor, mas que pode ser intuído.

O texto literário está crivado de silêncios. Na elaboração da sua peça literária, o autor monta estratégias narrativas ou poéticas e deixa taciturnidades, e nessa abertura o leitor pode ingressar com todo o seu repertório, tornando o ato da leitura uma prática interativa e criacional.

O romance de Fielding *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu Amigo o Senhor Abraham*, originalmente publicado em 1742, foi um referencial para que Iser elencasse os tipos de lacuna textuais. Aparece como lacuna nessa enumeração o afastamento do repertório pelo leitor, identificado no prefácio de Joseph Andrews, e o escritor não reconhece as regras sociais. Essas duas identificações estimulam a capacidade imaginativa do leitor para preencher os vazios textuais, trazendo o leitor para esse recinto antissocial.

A lacuna textual não deve ser entendida como ausência de conhecimento. Entendemos que um autor não tem a capacidade de dizer tudo num texto pelo fato de

que a própria linguagem não suporta essa totalidade, mas como um texto literário já é muito mais condicionado, as lacunas aparecem também como estratégia narrativa.

À vista disso, a lacuna estimula a atividade ideacional do leitor, quer dizer, quando o leitor não encontra a relação da existência com a similaridade vivenciada no momento da leitura sente-se perdido, e o vínculo que conservava com o mundo insinuado foi retirado.

Na ocasião em que o leitor se encontra diante de um vazio textual seu imaginário busca alternativas para contornar e projetar luz sobre essa área de aparente apartação de significado. Esse ato de leitura, por experimentar uma disposição mental diferente da do autor, começa a criar outros planos não projetados pelo autor, e é um lugar de encontro entre leitor e texto onde o objeto imaginário é confeccionado e conecta-se com o ficcional.

Precisamos avançar no sentido de detectar o ser do vazio e indagar: o que ele estimula, qual é a estratégia do autor? Como o vazio é constituído e aparece? Conseguimos responder uma dessas indagações pelo par de palavras que pode ser lembrado agora – pretensão e retenção –, que, ao serem impressas no texto pelo leitor, geram no instante da leitura um novo significado. Os conceitos de retenção e protensão provenientes da terminologia fenomenológica e incorporados à teoria de Iser, ocupam um entre-lugar, incrustado a meio-termo de um horizonte da lembrança das experiências convertidas em existência e o “horizonte da expectativa” das experimentações futuras apoiadas nesses saberes.

De certa forma, os vazios não podem ser compreendidos como uma anomalia. Diante disso, esse aparente defeito poder ser diluído em três proposições: (i) a linguagem na sua natureza comporta uma abertura, (ii) o repertório que o leitor acumulou favorece esse tipo de lacuna e (iii) o discurso literário concentra uma proliferação constante de novos significados.

Identificamos a origem do lugar vazio no pensamento de Ingarden. A noção de “lugares indeterminados” de Ingarden, configurada como negação comunicativa, não é compatibilizada com o pensamento de Iser, que vê nesses vazios um instrumental adicional para criar estímulos semânticos e dá encadeamento ao enredo, fortalecendo a ação participativa do leitor. “Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação.” (1999, p. 126). Esses lugares aparecem ao longo da narrativa e, a cada identificação de espaço, o leitor tem a oportunidade de remodelar seu horizonte de expectativas.

As ambiguidades geradas pelos espaços vazios promovem uma resolução semântica e o leitor busca seu “eu sou”, conservado no repertório, fatos que venham corresponder à veracidade ficcional contida no texto, com o intuito de preencher essa desocupação. Os lugares vazios são produtores de experiências estéticas, que agregam o estímulo formulado pelo texto às experiências do leitor e podem ser percebidos nos vazios das falas.

Entendemos, como Iser, que se a totalidade, se as ações verbais “[...] fossem explícitas, a comunicação só conheceria fracassos acústicos. Como é impossível que o que se visa se confunda com que se diz, surgem implicações inevitáveis na enunciação verbal.” (1996a, p. 112). Captamos esse enunciado não como uma deficiência dos lugares vazios, mas como uma ordenação linguística que providencia o surgimento de sentidos estimulados pela indeterminação contida na comunicação.

Em relação à identificação dos vazios pelo leitor, é significativo nesse momento registrar que o leitor é atraído por uma determinada realidade que dialoga com o seu repertório e, assim, as concretizações vão diferenciando-se. Assim sendo, a abertura proposta pelo autor funciona como um clarão aberto no interior do sistema linguístico, que faz com que o leitor receba, no momento da apreensão textual, uma informação que lhe é extremamente alvissareira, de indefinição semântica, onde as estratégias da confecção literária se manifestam de maneira mais intensa, fornecendo ao leitor a viabilidade de ingressar no turbilhão de estímulos subjetivos e, assim, provocar o objeto estético proveniente dessa interação, gerando uma alta rotatividade significacional, tanto poética quanto prosaica.

Os espaços vazios geram ambiguidades que estimulam o leitor a procurar soluções interpretativas determinadas dentro do seu repertório. Os referidos lugares existem por uma imposição da estrutura literária. O escritor, ao produzir seu texto, segue uma linha estética da plurissignificação linguística, tanto na prosa quanto na poesia, sua intenção não é gerar informações. Como um pescador que lança a rede, e ao retirar a dita rede do rio recolhe, em companhia dos peixes, objetos que não estavam no seu horizonte de expectativa. Isso posto, assimilamos que o discurso literário tem uma finalidade concentrada na proliferação de significados e estes são extraídos do conjunto de referencialidades contidas no mundo conhecido pelo leitor.

Como o espaço vazio solicita um preenchimento, aportamos numa distinção que pode ser percebida entre a proposta de Iser e a clareira de Heidegger. De acordo com as palavras de Iser, no VII colóquio da UERJ,

Tenho dificuldade de aceitar a associação que Karl Erick propõe entre meu esforço e o de Heidegger. Explico a razão da divergência. O espaço vazio não corresponde à clareira heideggeriana, pois em seu caso a clareira é uma abertura do *Dasein* que abre caminho para um acesso livre, embora somente perspectivado do Ser, o qual deve ser resgatado do esquecimento. Tal resgate se bem sucedido promove um tipo de fechamento. No entanto, tal fechamento em si mesmo é protelado no âmbito do mundo do ente.” (1999, p. 230).

Diante do lugar vazio, o leitor sente-se estimulado a responder, preencher um vago que solicita dele uma ação expressiva no sentido de colocar naquele vago um sinal significante, que não é imposto por ele mesmo, mas deve ser acordado no processo da leitura, ou seja, aquilo que não está explicitamente marcado no texto pode gerar fabricações virtuais ambíguas.

O vazio exterioriza-se como estrutura de anúncio e, para Iser, “[...] os vazios não funcionam apenas como simples meios de interrupção, mas, sim, como uma estrutura de comunicação.” (LIMA, 1979, p. 124). Essa *comunicação* é o estímulo que o leitor recebe para criar novas representações, apoiado no seu repertório.

A indeterminação funciona como elemento decisivo para a concretização da leitura. Dependendo da maneira como foi elaborado estilisticamente o texto, o leitor vai criando interrogações, e essas dúvidas distinguidas favorecem a evolução da leitura, fornecem as condições necessárias para que o leitor estabeleça uma interlocução com o texto, por meio de um processo recíproco.

No Brasil, uma das divulgadoras do trabalho de Iser é a pesquisadora Borba, que, ao estender a teoria do efeito – e em particular sobre o leitor implícito –, endossa o pensamento de Laing sobre o processo interativo. Isso quer dizer que é a metaperspectiva comparada ao leitor implícito, que no campo de sua experiência não é concretizado pela visão individual e pelo outro. Ou seja, o leitor é inábil de ver-se como os outros o veem: “[...] mas constantemente suponho que eles me veem de maneira diferente, e eu estou constantemente atuando à luz das atitudes, opiniões, necessidades etc. reais ou supostas, que o outro tem em relação a mim. (LAING, PHILLIPSON, LEE *apud* BORBA, 2003, p. 55).

Encontramos na obra de Lain e seus colaboradores a identificação de *vazio* referente às relações interpessoais: *The politics of experience* (1968). Decodificamos que a *invisibilidade* dos interlocutores gera o vazio, quer dizer, a necessidade interpretativa, pois a visão de um em relação ao outro é invisível e recíproca. “Não

posso experimentar tua experiência. Não podes experimentar a minha experiência. Nós dois somos invisíveis. Cada homem é invisível para o outro. A experiência é a invisibilidade do homem para o homem [...]” (LAING *apud* BORBA, 2003, p. 55).

Iser apropriou-se desse pensamento ao construir seus livros *Ato da leitura I e II*: a ideia de que, se a compreensão dos interlocutores é pura invisibilidade, então, o que se pode esperar de um determinado interlocutor não é a interpretação do outro, e, sim, uma percepção, uma imagem aparente, apreendida, do referido interlocutor. “Embora o *no-thing* diga respeito ao contexto de ação pragmática, foi possível daí se formular o *vazio* na *interação* com a literatura.” (BORBA, 2003, p. 63). O *vazio* da forma de interação é denominado *no-thing*, isto é, entre os interlocutores e por meio das projeções do leitor os vazios vão sendo preenchidos.

Outra demanda significativa constituinte da teoria de Iser é o tema e o horizonte. Por isso, a formação da *gestalt* concebe uma determinada significação pelo jogo que o leitor instaura ao apostar nos movimentos da leitura. “Iser vai dizer que, no momento em que o leitor se envolve com uma perspectiva, lhe constitui um determinado *tema* porque está circunscrito pelo *horizonte* de outras informações advindas de outras perspectivas.” (BORBA, 2003, p. 77). O ângulo apontado por Iser referente ao tema designa uma contaminação que lhe é apropriada pelo envolvimento com outras experiências.

Gumbrecht alonga o pensamento sobre dois pontos de vista, denominados tema e horizonte, pela definição que faz de uma ancoragem em que o leitor não pode desvincular-se:

“[...] enquanto o leitor adota uma determinada perspectiva (b) tornando-a *tema* de sua função, resta-lhe na memória uma perspectiva anteriormente tomada (a) como *horizonte*. Se neste momento, ele voltar a (a) o objetivo de alcançar uma síntese dos pontos de vista, transformando esta perspectiva no tema (b) no horizonte de suas preocupações, então (a) se encontrará diante de um novo horizonte, em comparação com a leitura inicial, sofrendo, com isso, uma mudança em termos qualitativos. (GUMBRECHT, 2003, p. 999).

No concerto entre tema e horizonte é possível perceber, na perspectiva de Gumbrecht, que o horizonte funciona como arrimo e tem a sua função alterada pelo arranjo feito pelo leitor. Com essa inserção, passaremos para duas inquiuições que alimentaram a teoria de Iser, designadas negação e negatividade, sem esquecermos preliminarmente o sentido e o significado.

O significado e o sentido recebem, na teoria de Iser, definições específicas relacionadas a um sentir humano e a compreensão dessa experiência. O significado está relacionado com um sentir pessoal que ainda não é o significado e esse sentimento encontra-se no meio do caminho do significado. “[...] há de se distinguir, portanto, dois graus da compreensão: o grau ‘sentido’” (RICOEUR *apud* ISER, 1999, p. 81) e o grau do ‘significado’, que apresenta o momento em que o leitor adota o sentido, isto é, quando o sentido age sobre a existência, reproduzindo efeitos. Nas palavras de Iser, o grau de sentido imputa-se ao efeito estético e o grau do significado conferido a um sentido refere-se à estética da recepção.

A constituição do sujeito-leitor pode ser apurada pelo sentido que é uma representação da ‘totalidade das referências’ e pelo significado que se ergue no instante da impregnação do sentido. A combinação antecipada é o resultado posto pelo teórico do efeito estético, porque o sentido e o significado trabalham juntos, garantindo a eficiência de uma específica vivência e uma vida diferente. Iser desvela essa formação pela negação e a negatividade.

## **2.5 A negação como geração de novos significados e seus desdobramentos pela negatividade**

O próximo passo que Iser dá, no sentido de oferecer uma teoria que avança na rota de elucidar a experiência do leitor diante de um texto, agrega, ao vazio que exploramos anteriormente, uma outra efetivação denominada negação. A negação não é o apagão do significado e, ao contrário, providencia a energia necessária no lugar vazio, um tipo de sinalização que indica o implícito, aquilo que é, mas ainda não está formulado, fortalecendo o lugar de onde o leitor posiciona-se, promovendo a diferenciação das experiências vivenciadas pelo leitor e aquelas inscritas no texto. É o que pode ser distinguido nas palavras de Iser ao citar Husserl, que fortalece a ideia de que a negação funciona como uma realidade que providencia a substituição na prática leitora, pois a sobreposição de um sentido novo sobre o sentido que já estava instaurado corresponde à retirada do último sentido correlativo num sentido “[...] noético, forma-se uma segunda concepção, que não se encontra ao lado da primeira concepção deslocada, mas sobre esta, com a qual entra em conflito.” (HUSSERL *apud* ISER, 1999, p. 171-172).

A negação funciona, aqui, como um indicador camuflado, como um devir em processo. E essa mobilidade facilitada pela negação instaura uma desestruturação do significado anteriormente instaurado, gerando o jogo necessário para a proliferação de novos significados que debatem com os significados propostos pelo autor.

Sendo assim, a negação não é só estímulo como também participa da esfera imaginária do leitor. Realçamos a atuação da negação pela construção criativa que imprime no processo da leitura, porque “[...] a negação é um impulso decisivo para os atos de representação do leitor, estimulando-o a construir o tema não-formalizado e não-dado da negação enquanto objeto imaginário.” (ISER, 1999, p. 172). A negação frutifica lugares vazios que chamam a atenção do leitor para a virtualidade contida no repertório do texto.

As negações primárias e secundárias atuam como indicadores de novas resoluções virtuais pela maneira como cada uma aparece no texto. Distinguimos essa prossecução potencial por meio dos indicadores externos e internos que atuam em cada sequência. Na primeira, o ‘tema virtual’ salienta-se originariamente do ato da negação e são introduzidos no repertório textual via exterioridade, já as negações secundárias aparecem no instante da leitura, provenientes dos vestígios textuais, que granjeiam uma eficiência e forjam a “[...] constituição do sentido do texto em oposição às orientações do hábito, e estas devem ser frequentemente corrigidas se a experiência estranha quer ser entendida. Sua relevância é, portanto, funcional.” (ISER, 1999, p. 183-184).

A negação não suprime o texto e gera, a partir de um ato contestador, a elucidação daquilo que foi apagado para instauração de outra realidade. Nesse sentido, Iser confirma sua funcionalidade intelectualizada pela consciência do que é eliminado e “[...] no fundo ela já é superação da supressão, mas não é aceitação do que fora suprimido. Vemos, aqui, como a função intelectual é separada do processo afetivo” (1999, p. 189).

O estudo na negação formalizado por Iser como um elemento fornecedor de novos significados foi expandido por meio de uma substantivação feminina denominada: negatividade. Essa nomeação é uma parte estruturante dos textos ficcionais, que, ao deslocar-se dos lugares vazios e das negações construídas, forja uma duplicação textual sobre aquilo que ainda não foi formulado.

Essa questão da duplicação da negatividade pela antiformulação foi entendida por Iser da seguinte maneira: “[...] ela, ao invés das formulações do texto, não é

formulada, e ao invés da negação, não nega as formulações do texto e tampouco se consome nestas.” (1999, p. 191). Pelo contrário, é o não dito constituinte do dito, aquilo que é elaborado pelo texto, aparecendo por intermédio dos lugares vazios e das negações, que alarga o sentido do texto.

Iser discerniu três aspectos da negatividade. O primeiro aspecto está ligado à forma nos atos componentes da leitura, ao participarem de um processo de interligações, juntamente com os vazios existentes nos textos e as ligações que participam de uma manifestação abstrata, e a negatividade torna essa imaterialização um *objeto* de acesso possível.

Ainda sobre o primeiro aspecto, Iser alvitra o funcionamento da negatividade como símbolo, ao afiliar a marca do não-dito. Mas com uma ressalva: “[...] o símbolo é formulado e tem o caráter de padrão, em que se organiza e subsume a multiplicidade das coisas” (1999, p. 192). Pelo fato de que a negatividade não é formulada, viabiliza o ingresso das representações nas “posições” e como não é cristalizada, nesse caso, o símbolo favorece uma manifestação dinâmica do significado, diferenciado da comunicação similar proposta pelo símbolo.

O segundo aspecto da negatividade está ligado ao conteúdo. Já constatamos, no aspecto anterior, que as negações anulam o conhecimento contido no repertório, e esse isolamento não rejeita a herança que o leitor tem como conhecimento, mas o potencializa. Assim, o jogo das negações possibilita o aparecimento de novas formações virtuais, constatação que fortalece o recheio textual, tendo a negatividade como motivo que supera as deformações e transforma: “[...] as posições deformadas do texto em impulso, pelo qual a causa não-formulada se torna o tema do objeto imaginário representado pelo leitor.” (1999, p. 194). A negatividade, ao atuar como mediadora entre a apreensão e a recepção, atualiza as condições não-formuladas, que dão início às deformações e à condição estruturante do texto ficcional.

Por essa intermediação, o sentido do texto é um sintoma da negatividade que desvela uma virtualidade e a constituição do acontecimento.

É nesse processo que o sentido de textos ficcionais ganha seu caráter peculiar. Ele não incorpora a resolução virtual *virtuelle Komplettierung* das problematizações atuais, apresentadas pelo texto. Ao contrário, o sentido é a exploração de uma causa virtual e, assim, a transformação do que acontece. A transformação nesse caso quer dizer que a constituição do não-dito se expressa como superação dialética do dito. Por isso o mundo apresentado pelo texto e apreendido pela linguagem

aparece de forma não-familiar, e esse estranhamento indica a existência potencial do sentido. Como o sentido não se explicita na linguagem, ele só pode ser trazido à consciência à medida que faz aparecer o mundo apresentado como problematizado. Por isso, o sentido constituído coincide com a transformação dos acontecimentos apresentados. Aqui se evidencia o caráter de evento do texto. O texto está aberto, não porque não pudesse ser fechado, mas porque seus fechamentos necessários na leitura contêm a mudança dialética da problematização discutida. Neste sentido, a negatividade revela um aspecto duplo: enquanto causa da deformação, possibilita sua superação e assim a base constitutiva da comunicação. (ISER, 1999, p. 195).

Essa repelência exposta pelo texto “não-familiar” indica a presença energética de um sentido. E é justamente no processo ebulidor que o sentido emerge, por meio das permutas entre informações contidas no texto, juntamente com o repertório do leitor e a negatividade, ao exibir sua geminação, fortalece as deficiências contidas nas leituras pela suplantação das deformidades, instaurando a estrutura funcional da linguagem.

O terceiro aspecto da negatividade está agarrado à funcionalidade da comunicação, que fornece informações sobre algo que está encoberto na natureza, dando vida ao processo comunicativo e tornando-o necessário, de forma que, ao exaurir o miolo textual, no sentido conteudístico das normas extratextuais. “Tudo o que as obras de arte em si contêm, a forma e o material, o espírito e a matéria, emigrou da realidade para as obras de arte, sendo nelas privado de sua realidade.” ADORNO *apud* ISER, 1999, p. 196). Nesse sentido, a virtualidade fornecida pela negatividade é instaurada pelo vazio que aparece no texto, bloqueando a passagem de uma possível realidade exterior.

A negatividade não tem origem no mundo e sua recusa atinge a materialidade exterior, só existindo no processo interativo da leitura. E foi assim que Iser posicionou-se, dando à rejeição da clarividência no texto um conceito que exprime a contrariedade do repertório textual, pelas perspectivas do polo recepcional: “[...] a negatividade aparece como *o ainda não-compreendido*. Mas isso possui geralmente uma estrutura, ainda que essa só possa ser de natureza negativa.” ADORNO *apud* ISER, 1999, p. 196; grifos nossos).

Aquilo que não é compreendido no texto não beneficia a conversão do mundo no texto. A negatividade força a constituição de uma realidade que, fixada no texto e

percebida por um gesto do leitor, foge das dualidades interior-exterior, ficção-realidade, pelo fato de negar a idealização do mundo.

Por causa disso, a negatividade liga o leitor ao texto, identificando algo que ainda não foi dado no mundo. Isso foi apontado de maneira explícita numa caracterização dual do desconhecimento: “Se a negatividade, enquanto o não-formulado, marca algo não compreendido, ela mesma se reduz a uma relação com o que ela disputa, promovendo assim uma ligação entre o leitor e o texto.” (ADORNO *apud* ISER, 1999, p. 196). E essa posição imposta ao leitor pelo direcionamento textual o coloca diante de uma manifestação transcendente, substituindo uma possível dificuldade pelo aparecimento de alguma realidade.

O caráter subjetivo dos textos ficcionais e a percepção estética são determinados pela ação do leitor. Por conseguinte, a maneira como o leitor age e reage diante do texto faz com que seus movimentos sejam concentrados em alguns sentidos, a estabilidade selecionada gera uma percepção consolidada e atende às solicitações tanto do texto quanto do leitor. “As alternativas surgem tanto do texto, quanto do repertório de disposição do leitor. Em um caso, a pregnância permite diferentes opções, no outro, diferentes intuições.” (ADORNO *apud* ISER, 1999, p. 197). A exposta *pregnância* pode ser entendida como manifestação estética, e essa estetização da imposição de uma realidade selecionada é atribuída ao leitor no encadeamento de suas escolhas que dialogam com o seu repertório.

Iser encerra *O ato da leitura II* ponderando sobre a existência da negatividade no processo da leitura. A indeterminação que oportuniza a construção de sentido é uma realidade decisória para a constituição do processo interpretativo, participa do jogo como realidade detonadora de proliferações sígnicas, e um exemplo clássico da utilização da negatividade nos seus textos foi Samuel Beckett.

Nessa continuidade, o leitor-intermediário diante do texto afere outra realidade que não é a sua vivida. Diante dessa nova paisagem ficcionalizada, testa imaginariamente a probabilidade de conviver com essas duas existências e, ao retornar, a sua materialidade subsistencial agrega os valores da aparência vivida no texto.

Enfim, a negação estimula o leitor a completar os vazios e a negatividade funciona como o elemento comunicador e reorganizador do texto, instigando o leitor a questionar o que está subtendido no texto, ultrapassando seus parâmetros imanentes, fomentando a constituição de continuidades.

Ademais, o caráter do significado imagético é como o nome já diz, não ter lugar onde se encontra, pois o significado não está nem no texto nem fora do texto.

## **2.6 O fictício e o imaginário no itinerário da antropologia literária**

Abrimos uma clareira no trajeto em que estamos inseridos sobre o perfil teórico de Wolfgang Iser. Agora, com a intenção de desbravar outra faceta do seu pensamento, por meio do fictício e do imaginário, ancorados numa proposta antropológica resultante do desejo humano de absorver constantemente uma experiência ficcional, identificado ao longo da pesquisa de Iser.

Não podemos esquecer que as ficções atuam como irrealizações na mente do leitor. Esse mecanismo não tem a finalidade de materializar a realidade num plano ficcional, mas mostram uma forma de ser subjetiva da realidade. O par fictício e imaginário na concepção de Iser participa de um processo ativador. O imaginário só pode ser acionado a partir da ação efetiva do fictício, existência que atua no plano da consciência, ou seja, é a vida embrionária da imaginação. Essa prática despreendedora gerada pela literatura promove o acesso a universos não aprendidos pelos contextos sociais e, na literatura, segundo Rocha, constitui-se num mundo do *como se*: “[...] faz-de-conta não é susceptível de invalidação quando mostrado como tal. Isso se relaciona ao fato de que a literatura enquanto meio é constituída do fictício e do imaginário.” (1999, p. 28).

Uma realidade que nos chama atenção no nosso próximo trajeto sobre a teoria de Iser é a relação concentrada na estética do efeito referente ao desejo que o homem tem de absorver ficções. Essa problemática foi desenvolvida no livro *O fictício e o imaginário: uma perspectiva antropológica* (1996).

A grande pergunta que estimulou Iser a alavancar o seu projeto foi: O que é o ficcional? Envolvendo a dimensão literária e da teoria do conhecimento, ele estava amparado pela experiência da literatura de língua inglesa, da literatura clássica e renascentista, juntamente com a ficção tematizada no discurso filosófico, envolvendo um trajeto que começou com Bacon (a ficção como ídolo); passando por Jeremy Bentham (a ficção como modalidade verbal); Vaihinger (a ficção como postulado inautêntico) até Nelson Goodman (a ficção como diferença deslizante). De outro modo, o imaginário passa pela avaliação de Corelidge (a imaginação como

faculdade); Sartre (o imaginário como ato de ideação); Catoriadis (o imaginário radical).

Na sua obra, Iser procura investigar os princípios antropológicos da literatura, a ficção assume um perfil que promove a autoavaliação do conhecimento e o imaginário pode elevar o homem a uma dimensão superadora. A literatura, por meio de simulacros, nos possibilita dar formas à efemeridade, oferecendo continuidade ao nosso eu, faz com que vejamos uma alternativa extraordinária de expansão da nossa interioridade.

O teórico da literatura, na abertura de *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, assinala que a literatura solicita interpretação, “[...] pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela.” (1996b, p. 7). Acrescenta que os métodos de análise se avolumaram e, por esse motivo, são objetos de estudos científicos.

Depois de passar pelas possíveis utilizações que eram feitas da literatura em séculos passados e sua perda como “paradigma cultural”, Iser acentua a condição antropológica do homem, que necessita se alimentar da fantasia produzida pelo texto literário, tornando-se espelho da plasticidade humana.

Iser afina o seu discurso ao declarar que “Os padrões de referências estabelecidos pelas disciplinas da pesquisa antropológica não lhes são úteis, nem os procedimentos evolutivos e teleológicos que orientam [...]” (1996b, p. 9). Sua proposta não é a de avançar em todo aparato elencado pela antropologia – e ele chega até a dar como exemplo a antropologia cultural de Frank Robert Vivello e Marvin Harris – e, sim, lidar com um segmento específico da antropologia, juntamente com a antropologia filosófica de Arnold Gehlen.

A teoria de Iser estende-se à antropologia social. O que Iser vê de interessante nesse segmento científico é o conceito de papéis posto pelo pensamento de Helmuth Plessner. Os papéis são as próprias concretizações de cada situação e, mesmo assim, o conceito inclui uma deficiência, pois os papéis não retratam algo que os represente.

Ao estabelecer um critério para sua investigação literária, Iser avalia a antropologia estrutural e gerativa de Claude Lévi-Strauss. Pelo fato de a antropologia estrutural emprestar de outras disciplinas seus padrões conceituais, ele frisa que

[...] uma concepção antropológica da literatura não pode buscar os padrões de sua descrição noutra disciplina, pois nesse caso ela estaria fadada ao mesmo destino que a literatura já sofreu com a psicanálise: servir de ilustração às suas premissas. (ISER, 1996b, p. 10).

Iser resolve o problema da não apropriação de outra disciplina pelo caminho de uma possível independência. Outrossim, entendemos que essa postura pode ser um ideal que, na prática, deve distanciar-se da *ilustração*, tornando sua pesquisa interfacial, uma ferramenta que exerça autonomia, mesmo recorrendo a outra área do conhecimento.

O viés da antropologia histórica, sendo a pouco tempo fixado, não passa despercebido da investida iseriana. Levando em conta o homem e o cenário em que aparece, concebe o mesmo como ser histórico, e adiciona a esse valor uma negação da autossuficiência, reservando à literatura essa autointerpretação do homem.

Iser concentra sua teoria do efeito estético na antropologia literária. Procura expor seu projeto concentrado na necessidade que o homem tem de ficcionalizar e absorver ficções, seu problema está concentrado em responder a seguinte indagação: “[...] por que a literatura é necessária, enquanto objetivação da plasticidade humana?” (1996b, p. 10).

Com o desígnio de terminar seu prefácio, Iser aponta para o topo da sua problematização dando uma possível solução: “O texto literário, como espaço de jogo, pode então oferecer respostas à pergunta de por que o homem necessita de ficção.” (1996b, p. 11). Sua resolução está concentrada no campo da antropologia literária.

A pedra angular posta pela antropologia da literatura na prática literária apresenta a visibilidade do esforço teórico de Wolfgang Iser ao acentuar as relações entre o fictício e o imaginário. A ficção não é só um meio de lazer, o homem necessita preencher seus vazios, uma realidade que não pode ser ocupada com sua capacidade, e a encenação performativa potencializa a complementariedade de sua ausência, que vai além das experiências já formalizadas pelo saber humano.

A história e a filosofia podem contribuir para iluminar algumas áreas da ficcionalidade literária. Mas Iser não se contenta com um estudo interfacial, vai além dessa perspectiva para mostrar a singularidade do ficcional como necessidade antropológica, e vê na literatura uma forma de conhecimento, mesmo que não seja o seu ideal estudar fragmentos didáticos dos textos literários e, sim, como ação

interpretativa, propondo a identificação daquilo que é virtual no texto por meio da verbalização.

A partir de uma realidade já historicamente documentada, que foi a apropriação feita pela psicanálise dos textos literários para servir de apoio aos estudos psicanalíticos da personalidade, Iser procura afastar-se dessa prática e busca apropriar-se da terminologia antropológica para elucidar o que acontece no interior do texto literário. Por outro lado, referendamos a possibilidade de atrelar a psicanálise aos estudos literários para elucidarmos o processo de criação literária de Paes Loureiro, que florescerá no quarto capítulo desta pesquisa, onde realizaremos uma aproximação entre os dois livros de Paes Loureiro.

Ao anunciar a arte de maneira vital para a ‘autointerpetação’ humana, Iser expõe o texto literário: “[...] como espaço de jogo, pode então oferecer respostas à pergunta de por que o homem necessita de ficção.” (1996b, p. 11).

Tanto o fictício quanto o imaginário são realidades fugidias que só podem ser capturadas por uma investigação contextual. Na dualidade fictício-imaginário, Iser dá um brilho maior ao fictício, por considerá-lo uma determinação vista com base numa aplicação e, de outra forma, o imaginário, como discurso cognitivo, autodetermina-se, e o fictício pode ser considerado como uma passagem do real para o imaginário.

O fictício é uma realidade que transita entre si mesmo e o imaginário, onde as trocas entre elementos internos do texto e sua exterioridade são intercambiados. “Se o sentido é a operação semântica que se realiza entre o texto dado e seu receptor, então o fictício é apenas a condição para a reformulação das realidades postas e daí transgredidas no texto.” (1996b, p. 32). Entendemos, nesse sentido, que o fictício se institui como formulação apropriada para instaurar a funcionalidade do ser imaginário.

Ao realizar uma distinção entre o fictício e o imaginário, Iser explicita a presença do imaginário na língua. O fictício doa ao imaginário a chance de sua presentificação no ‘produto verbal do texto’, “[...] na medida em que a própria língua é transgredida e enganada, para que, no engano da língua, o imaginário, como causa possibilitadora do texto, se torne presente.” (1996b, p. 33).

Cabe, aqui, uma explicitação sobre a condição existencial-fugidia do fictício como *objeto transicional*. Iser recorre a Winnicott para esclarecer a transicionalidade ficcional e, pela perspectividade psicanalítica do autor citado, referenda que o fingir dos objetos transicionais apontam para uma função primordial da primeira fase da infância, em que se realiza a separação da criança de sua mãe, sendo considerado o

início da ilusão. “O objeto transicional e os fenômenos transicionais concedem a cada ser humano aquilo que lhe será sempre importante, isto é, uma área neutra de experiência que não será desafiada.” (WINNICOTT *apud* ISER, 1996b, p. 37). Dessa forma, o objeto transicional estabelece um diálogo entre o adulto, a criança e os questionamentos que são feitos pelos mais velhos sobre a origem de determinados pensamentos infantis.

A ausência de formulação deve constar no protocolo da área intermediária referente à experiência humana. O território infantil deve ser priorizado nesse campo experimental. Winnicott realça que esse objeto transicional é também pertencente às “[...] artes, à religião, à vida imaginativa e ao trabalho científico criador” (WINNICOTT *apud* ISER, 1996b, p. 11).

A ficcionalidade literária, vista por Iser como êxtase e encenação, consolida a ideia de que a ficcionalidade é um ato criativo, constituindo-se num mecanismo antropológico. “Para que essa se torne representável, a ficcionalidade há de desnudar-se como aparência, porque só na aparência o que se exclui reciprocamente pode ganhar uma copresença.” (1996b, p. 94). Sendo assim, a ficcionalidade pode ser considerada um modelo da produtividade ao converter-se em ilustração do mecanismo criador.

Sobre as implicações antropológicas, Iser relaciona a utilização da ficção pela cultura e seu aspecto intencional. Efetivamente, essa objetividade vai além de um fim, mas procura atentar para a necessidade que o ser humano tem de exercer uma atividade imaginativa que é estimulada pelo fictício.

Essa evidência é assim anunciada:

Se as ficções são relevantes para a antropologia cultural, cabe perguntar em que medida esta relevância se evidencia pela fórmula estrutural que deduzimos da ficcionalidade literária enquanto coexistência do que se exclui reciprocamente. (ISER, 1996b, p. 94).

A ficcionalidade literária, por meio da natureza duplicada, quer dizer, como “representação e êxtase”, configura-se numa espacialidade sugestiva, e tudo o que produz não é da afirmação do seu produto, mas, sim, expõe um caráter especulativo. Essa postulação faz com que o sentido agregue a duplicidade citada nos seus níveis interativos.

Ao propor uma quantificação ontológica da ficção, Iser não deixa de atrelar essa categorização às necessidades antropológicas. Sua esquematização abrange a ficção como ídolo, modalidade, postulação e produção de mundo, e cada tipo de ficção foi mapeada, na teoria de Iser, por Bentham e outros pesquisadores. Não detalharemos essas variações da ficção neste capítulo. Deixaremos o desenvolvimento das especificações dos teóricos mencionados anteriormente para o terceiro capítulo, quando analisaremos o romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*.

Por conseguinte, o imaginário é uma realidade que tem a função de desconfigurar a realidade e formalizar a ficção. Essa estruturação normatiza-se pela junção da seleção, combinação e do desnudamento da ficcionalidade, confeccionando a manufatura de um mundo possível.

Para construir um pedestal teórico, Iser apropriou-se do trajeto do conceito de fantasia e chegar à formulação da antropologia literária. Inicia com as concepções de Hume sobre a imaginação e sua capacidade mágica contida na alma; seguindo a ideia de Locke referente à imaginação como fonte de prazer.

Consoante a isso, para Iser, a forma como a imaginação estava sendo entendida pela perspectiva do idealismo e do empirismo poderia se tornar a base de todo conhecimento, e só no iluminismo as distinções entre fantasia e imaginação foram acentuadas.

Como a imaginação não tem vida própria e necessita de outras realidades para ativá-la, Iser formula uma síntese desse itinerário por meio de três paradigmas. O discurso fundante coloca a concepção de imaginação num jogo de reflexo dos espelhos e, na atividade combinatória, corroboramos que a imaginação, ou ideia, passa por uma duplicidade, ora cria a sua realidade pela ausência de um avançar no campo exploratório da natureza ou esse limite permite sua existência e finaliza com a faculdade independente. Nesse sentido, a imaginação é múltipla por espelhar realidades de outras faculdades, fundindo-se nas mesmas e mudando sua própria natureza. “Mas, quando no classicismo tardio e no início do romantismo, o sujeito e sua autorrealização se tornaram o horizonte decisivo, a imaginação recebeu definições precisas que pareciam torná-la cognoscível.” (1996b, p. 220).

Iser vê na flexibilização conceitual da imaginação a condição adequada para o surgimento atual da situação, no que diz respeito à visualização sobre o que é o imaginário. Ele nos oferece alguns exemplos. “O que conhecemos como percepção e ideia, como sonho e sonho diurno, como fantasma e alucinação, constituem diferentes

experiências [...]” (1996b, p. 220). Alicerçado na exemplificação anterior, Iser mostra que o imaginário se realiza de forma emancipada do referente que o provocou.

Iser identifica, nos exemplos citados, formas oscilantes que dão significado ao imaginário. Por outro lado, reconhece que a percepção recebe pouca influência da imaginação. O imaginário tem uma funcionalidade na percepção e chega num experimentalismo por meio do sonho, das alucinações e do devaneio.

Talvez seja apenas na loucura que o imaginário alcance uma presença relativamente pura; mas mesmo a loucura tem formas que mostram como a petrificação do imaginário por uma consciência errante, ou como a expulsão da intencionalidade da consciência. Pois também a loucura tem, como os demais fenômenos, o caráter de um produto. Deste modo o imaginário só se revela em termos de produto. (ISER, 1996b, p. 222).

O imaginário como produto não se manifesta na sua individualidade, contudo, mostra-se com a sustentação de distintos agentes. Isso posto, pode ser observado pela percepção visual quando é entendida como “projeção intencional”, ainda mais, a memória ocupa um lugar relevante nesse processo pelo fato de trazer para o instante realidades desaparecidas nesse momento, que são procuradas nos seus escaninhos, juntamente com o que foi gerado na ocasião. Exemplo disso por ser observado também na experiência onírica, na qual há uma aparência de que o imaginário “[...] sempre tem o caráter de imagem, embora o domínio sobre a imagem esteja fora do seu alcance. (ISER, 1996b, p. 222).

Ademais, o imaginário funciona como ato básico de relacionamento do homem com o mundo. Iser escuda-se na palavra alemã *Geschehen* para fortalecer o pensamento de que as concepções de imaginário, como faculdade (que é ativada pelo sujeito), que está ligado ao idealismo filosófico; ato (ativado pela consciência), atrelado à ‘fenomenológica’, e imaginário radical (ativado pela instituição sócia), ligada a ‘teoria social’, podem apresentar-se por um estímulo recebido pelo sujeito num determinado momento em que alguma realidade está *acontecendo*. Aferimos que quando Iser traz a manifestação para a materialidade do texto literário e da condição social confere ao fictício uma ação determinante.

Se o imaginário, do ponto de vista da vida real, é ativado diferentemente em cada caso, essa ativação se mostrará de outra forma se o fictício se tornar o agente mobilizador no texto literário. Para que se focalize essa inter-relação particular, é necessário o pano de

fundo contra o qual pode ser percebida a mútua interpretação do fictício e do imaginário no texto literário, pois o imaginário não pode ser alcançado normativamente. (1996b, p. 223).

A criatividade da consciência reside no fato que a mesma se vale da memória para formalizar imagens: “A consciência é criativa à medida que produz no ato de ideação algo que não existe ou que existe em outro lugar, algo que de qualquer forma está ausente.” (ISER, 1996b, p. 223). A realidade imaginária, ou o imaginário, subsiste como um trazer algo que estava ausente, e não se constitui numa ideia, mas ideação.

A consciência tem a capacidade de materializar imagisticamente o que é solicitado pelo sujeito. Essa materialidade virtual só pode ser uma realidade se recorrer à trilogia posta por Sartre no campo da memória, do conhecimento e da informação. Acrescentamos que a *modalidade da consciência*, enquanto encaminhamento para a formalização do imaginário, é responsável pela ambiência de legalização do irreal: “[...] a ideia enquanto tal não é o imaginário, mas apenas uma modalidade da consciência, esta se torna por seu turno, o pano de fundo para a manifestação do imaginário.” (ISER, 1996b, p. 223).

A princípio, o imaginário é controlado pela consciência. Essa condição do imaginário de ser dependente aponta para a sua maneira de exhibir-se. “Se a negação do mundo significa imaginá-lo como pré-condição de sua apreensão, isso faz com que o imaginário permaneça sob o controle da consciência.” (SARTRE *apud* ISER, 1996b, p. 234). E, segundo Iser, o *ato imaginativo* gera três realidades verbalizadas: “constitui, isola e aniquila” (p. 239) ou, de outra forma, a constituição de realidades imaginativas passa pela consciência, que se ampara no cotidiano e imobiliza uma fatia mundo por um sistema de negação que proporciona uma estipulada parte da assimilação.

Iser diferencia duas ações desenvolvidas pela consciência. “A consciência canaliza um imaginário por ela despertado, da mesma maneira como se torna o pano de fundo para indicar um imaginário, conduzido à atividade, enquanto ambiguidade que escapa da consciência [...]” (1996b, p. 240). Pelo fato de que a consciência necessita do imaginário, esses dois encadeamentos mostram que seus nexos produzem os efeitos da consciência, como a ilusão perceptiva, o devaneio o sonho e a alucinação.

Por consequência, o imaginário vivencia um jogo instaurado com a consciência. Sendo assim, Iser fundamenta a relação citada pelo dinamismo que instaura uma ida

e uma vinda, provocando “deslizamento e oscilação”. Desse jeito, esse jogar “[...] ganha uma determinada forma, isso comprova que o imaginário está sob pressão da consciência para, no entanto, jogar com a própria consciência sob as condições de tal coerção da forma.” (1996b, p. 243). Para o campo do texto literário, isso é uma caracterização interessante porque expõe a instabilidade das concretizações que o leitor pode formalizar no processo da leitura.

A interação entre o fictício e o imaginário é concretizada pela funcionalidade do jogo e participa de uma realidade que oscila entre as concepções de imaginário estudadas por Iser:

O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo, seja pelo sujeito (Coleridge), pela consciência (Sartre) ou pela psique e pelo sócio-histórico (Castoriadis), o que não esgota as possibilidades de ativação. (1996b, p. 259).

Observamos, nos conceitos elencados por Iser, uma lacuna referente à identidade do imaginário. A desqualificação referente ao desígnio do imaginário nos lembra uma concretização sem fim, que não existe e é estimulada por uma realidade anterior a sua existência, depende de um jogo que seja instaurado para determinado fim.

O texto ficcional é um complexo de chances e Iser autentica essa proposição, constatando que as referências contidas no tecido textual são reorganizadas pelo fictício quando ativa o imaginário, constituindo outra realidade para o leitor. Se considerarmos que o desenvolvimento do imaginário depende da ação do fictício, por outro lado, reconhecemos que o fictício, como o imaginário, não tem vida própria, pois dele depende. Para Iser, “Sem o imaginário, o fictício permaneceria uma forma vazia da consciência; sem o fictício, o imaginário não alçaria a *Gegemwendigkeit*<sup>3</sup>. Se o fictício é o meio, ele libera o imaginário para a negação e a possibilitação, perdendo, ao mesmo tempo, o controle sobre o agir dessa diferença.” (1996b, p. 271).

---

<sup>3</sup> O termo que Iser agrega à relação do fictício com o imaginário é *compensação*. A essa recompensa também filiamos o equilíbrio proveniente de uma forma interativa e dependente, forjadora do fictício e do imaginário, não por exclusão e isolamento, mas por acréscimo e formalização.

## 2.7 As combinações do jogo entre o fictício e o imaginário

O jogo, ao realizar-se, na combinação do fictício com o imaginário, apresenta algumas qualificações que não estão ligadas ao jogo opositivo de ideias, e nem se projeta no plano das finalidades, pautando-se pelo movimento de recomeço que se instaura a cada jogada. Iser, quando cita Gadamer, acentua a ausência do jogador. “Desse modo, falamos, por exemplo, do jogo das cores e nesse caso, não queremos dizer que aí se tem uma cor que joga com outra cor, mas sim que há um processo homogêneo, ou uma visão em que se mostra uma multiplicidade cambiante de cores.” (GADAMER *apud* ISER, 1996b, p. 273). Quando Iser chama Gadamer para engrossar a fileira dos seus teóricos prediletos, intenta ampliar as possibilidades encontradas no jogo que não se restringem a uma finalidade.

O movimento que parecer ser uma finalidade sem fim, aparece em primeiro plano, frustrando nossa expectativa de um ser que não propõe um fim, pondo na repetição o foco de sua criatividade, dando unidade e variedade a sua prospecção exibida.

Para propor a combinação dos jogos, Iser recorre à terminologia indicada pelo filósofo francês Roger Caillos, em quatro tipos: *agon*, jogo de conflitos; *alea*: jogo baseado na sorte e no imprevisível; *mimicry*: jogo de imitação e *ilinx*: jogo de carnavalização.

Iser entende que essas atitudes que são jogos podem ser encenadas por uma perspectiva antropológica. Os jogos favorecem, com o surgimento dessas atitudes, um autoconhecimento que subverte o controle da consciência, redundando num prazer não esperado pelo jogador, e é interminável, depende da disposição de quem joga, o ato de cessar ou recontinuar.

Mediante essa necessidade, o jogo do texto estende-se por meio de regras que preservam e espalham-se pela sua manifestação opositiva. Esse jogo de oposição dá equilíbrio as várias combinações e essa dialética se estrutura e favorece a entrada de uma atitude nas várias camadas sígnicas constituidoras dos textos.

Dessarte, condicionado pelo movimento, o jogo textual alimenta a necessidade de regras permanentes. E o bloqueio do adversário no jogo pode abrir um espaço para novas possibilidade de jogo; pelas viabilidades criativas, o leitor vai criando e substituindo o primeiro repertório do texto. Assim, o segundo repertório é uma criação do leitor, pela junção do fictício com o imaginário que constituem o jogo, e seus

territórios são ampliados pelas jogadas aleatórias de cada ato que marca as jogadas, apontando para a manipulação do texto no direcionamento do olhar do leitor.

Sobre a atualização textual, podemos declarar que a construção interativa do leitor na fabricação do significado funciona como a elaboração de imagens oníricas que não fogem das regras do jogo. O leitor, ao ser afetado pela combinação dual fictício-imaginário apreendida pelo preenchimento dos vazios identificados no texto, que vão aparecendo no plano do vaivém, e emergem a partir de seu repertório singularizado, cria um código específico constituído ao longo de sua existência.

De outro ponto de vista, o texto como realidade virtual aparece na base do jogo, pela razão de apontar constantemente, pelas qualidades de suas jogadas, novos horizontes, e de acordo com Iser, “[...] o mundo concebido é apenas um mundo possível, de um se diferenciando daqueles mundos de cujo material foi feito e, de outro, oferece uma marcação para uma realidade a ser imaginada.” (1996b, p. 271).

No percurso em que o leitor pretende seguir, existe uma oportunidade formativa onde ele publica-se. Essa certificação foi discernida por Iser:

[...] tornando-se jogador na ativação de suas faculdades, o leitor é capaz de se perceber nesse papel. Estar ao mesmo tempo preso a um papel e fora dele é uma forma de duplicação pela qual as transformações do jogo do texto se traduzem em uma conduta do leitor, caracterizada pela ativação de faculdades.” (1996b, p. 333).

A experiência dobrada, vivenciada pelo leitor, só é possível pelo diálogo instaurado com o texto. De forma acurada, uma consciência arrebatada o leitor para dois pontos: o fato de perceber as palavras contidas no papel não imobiliza seu sentido, enquadrando-o somente no espaço da página, e a percepção do mundo extra ficcional também se harmoniza com a prática leitora. Nesse caso, o acionamento “de faculdades” incrementa a edificação diáde.

## **2.8 Mímesis, performance e encenação**

Iser, no final de *O fictício e o imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária* (1996b), particularmente no epílogo “Mímesis e performance”, extrai fundamentos expressivos que nos levam a compreender de maneira mais clara suas concepções. “O jogo do texto resulta de uma transformação de mundos de referência; no entanto, deste jogo emerge algo que não pode ser deles deduzido. (1996, p. 341)”.

O que é representado no texto é um tipo de *como se* e não institui o mundo externo, acontece por meio de uma manifestação performática que cria a independência daquilo que é exposto no corpo do texto, e essa explicação aproxima-se do ato mimético. Dessa forma, Iser coloca a performance numa espacialidade anterior a da mimesis, atribuindo ao primeiro elemento uma qualidade de primeiridade e tornando a performance um pré-requisito para a ocorrência da mimesis.

Ao associar a mimese à performance, o teórico abre uma viabilidade marcante para que ingressemos numa dicção que não é só um tipo de sociedade que procura ampliar um conceito, mas que atua no sentido de ampliar as áreas que não foram exploradas por Aristóteles, ao vislumbrar a instabilidade proposta pelo desempenho que um texto assume no depreender de uma representação que se manifesta como performance.

Historicamente, a ideia de representação esteve ligada à de mimesis e, nesse embate, Platão e Aristóteles são figuras emblemáticas, segundo Iser:

Para Platão, a imitação denotava a carência do mundo fenomênico, quando comparado ao mundo das ideias, pois imitar implicava não ser a ideia imitada. No *Timeu*, a distância entre ideia e cópia atinge seu paroxismo, pois o Demiurgo não é tomado como Criador mas como uma espécie de artesão, para que assim se fosse explicar a 'dificuldade' da possibilidade do mundo fenomênico. (1996b, p. 341-342).

Entre o discurso platônico e o aristotélico Iser avança a hipótese de não conseguirmos imitar qualquer realidade: "Daí podemos concluir que a imitação fiel de um objeto dado é simplesmente impossível, pois o observador sempre o verá com alguma coisa diferente." (1996b, p. 346). O que conseguimos imitar são *formas de percepção* e, em cada momento dessa apreensão, construímos experiências diferenciadas. Nesse sentido, somos capazes de acordar que a mimesis seja uma ilusão perceptiva, a exemplo dos artistas que primeiro formulam seus esquemas e depois aplicam os mesmos às outras realidades que estão nas suas esferas criacionais.

O caráter performático da mimesis foi identificado por Iser ao intensificar o estudo que a colocou como realidade dependente da performance. A aparência, nesse percurso, instaura uma significação elevada pelo motivo de que favorece a manifestação performática.

O que a natureza formalizou, tanto de ordem interna, aquilo que acontece com o homem, como as ocorrências anteriores ao conhecimento humano, é um passado, que poderá ser lembrado por meio de uma ação performática. De certo, Iser esclarece essa demanda, enfatizando as transformações ocorridas no ato performático, a começar da mimesis tradicional e como se manifesta: “[...] apenas pode alcançar uma fruição total mediante a performance, pois o simples ato de presentificar objetos previamente dados implica sua modificação.” (1996b, p. 353). Iser não produz um enunciado que solicita o fenecimento da representação, ao contrário, aprofunda a ideia de que o nível elevado de indeterminação da representação potencializa o ato da performance. Isso exhibe o cuidado que o teórico alemão tinha com a revisão do conceito de representação e seu emprego no processo artístico. Em outras palavras, compreendemos que, para Iser, a ideia de performance é um aprofundamento da representação que vai além dela mesma, e não copia os elementos determinados da natureza, reduzindo-se à “traduzibilidade daquilo que é” e capta a realidade como um procedimento que não tem interrupções.

Já na encenação, Iser constata que

[...] se refere a estados de coisas que nunca podem adquirir presença plena. A vida empírica é fechada tanto para o conhecimento quanto para a experiência; deste modo, a encenação inscreve essa inacessibilidade em todas as suas exemplificações, permitindo que esta permeie todo o leque de padrões que parecem tornar presente o que nunca está presente. A encenação, portanto, não pode ser uma categoria cognitiva, mas um modo antropológico; este pode demandar um estatuto igual ao do conhecimento e da experiência porque nos permite conceber o que a eles permanece fechado. (1996b, p. 358).

Ao chegarmos nas extremidades da obra de Iser, deparamos com uma retomada ao tema do jogo. Nas suas palavras, esbarramos numa suposição que prioriza a independência do jogo. “O jogo é a única presença que resulta de si mesma, razão pela qual se desfaz quando o jogo termina.” (1996b, p. 354)”. Como configuração de conhecimento, realiza-se pela condição de movimento que pode ser alterado conforme é jogado, assumindo uma identidade singularizada.

Depois dessa reconquista temática, Iser discorre sobre a encenação como categoria antropológica que pode incrementar a expansão do ser humano na literatura, e aqui agrega o perfil da arte não somente como uma categoria estética, mas com uma função pragmática relacionada ao conhecimento e, no caso particular

da literatura, a encenação torna compreensíveis as mudanças que podem ser geradas no homem e sua manifestação infindável, “[...] pois precisamente porque parecem não possuir uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais [...]” (1996b, p. 356).

A partir do que foi exposto, somos capazes de entender que o homem necessita colocar-se diante de si, porém, como essa presentificação não é possível, pode encontrar na literatura uma fonte para moldar aquilo que não é possível ao próprio ser humano. A falta existencial encontra na arte uma possibilidade, um *como se*, um molde que pode ser formalizado a começar das necessidades individuais e a maneira como cada leitor combina ou elabora seu objeto estético por meio da encenação.

A encenação como procedimento antropológico traz à tona, ou suscita, no homem, uma realidade vigente que não está ligada ao aspecto mental e sim, “um modo antropológico”. Aqui, Iser aproxima essa experiência antropológica a um tipo de conhecimento e, na literatura, essa experiência não assume um caráter ético-social. A encenação é uma substituição necessária à completude humana. O homem tem a carência de presentificação mesmo sabendo da inacessibilidade existente.

A encenação assume também uma postura institucional na autointerpretação do ser humano pela maneira como amplia, por meio dos jogos, aquilo que o leitor necessita estender. A encenação traz para seu espaço uma infinitude circularmente lembrada e que não se encerra.

Iser enxerga na antropologia literária uma oportunidade para inserir o homem na tríade autor-texto-leitor. Procura, por via de uma ação interativa, interligar ou conectar os ideais de um determinado leitor a um personagem criado pelo autor, resultando numa comunicação entre leitor e texto e, a partir dessa interação, um significado é formado.

Aqui, um ingrediente caro ao conceito de literatura, que é a possibilidade ou um vir a ser, entra em jogo quando o leitor propõe um acesso automatizado. O texto ficcional, ao ativar o imaginário do leitor, o leva a experienciar uma outra dimensão que não é da sua experimentação vivenciada no dia a dia, tornando-se um coautor.

A antropologia literária é um aprofundamento da teoria do efeito estético e supõe a necessidade humana de ficção. O ato de interpretação adquire uma dimensão antropológica, proposta nos fins dos anos 1990, quando estavam em voga o desconstrucionismo e os estudos culturais. E, de acordo com Rocha, que documentou

as palavras de Iser, particularmente sobre a indagação da conexão de um texto literário com o contexto sócio-histórico no momento da sua produção, “[...] quanto com a disposição que reclama dos leitores? Esse foi o ponto de partida para o desenvolvimento do que eu chamaria de antropologia literária.” (1999, p. 26).

Os princípios postos na teoria de Iser não estão isolados numa área específica da experiência humana, ao contrário, são as molas que impulsionam a formação do humano e abrem espaços para que o homem avance em direção ao seu entorno.

O ato da leitura é uma encenação. A fim de desenvolver sua antropologia literária, Iser vê a prática leitora como fingimento similar ao do autor. Assim como o autor cria, o leitor igualmente produz novos significados, referentes ao seu repertório, gerando uma expansão que não pode ser mensurada, e encerra seu discurso enfatizando a potência da encenação no seu aspecto virtual. “Pois a encenação se refere a estados de coisas que nunca podem adquirir presença plena.” (ISER, 1996b, p. 358).

A nossa tentativa, aqui, foi a de absorver o maior número possível de noções aventadas na teoria de Wolfgang Iser. Imprimimos um esforço no sentido de detectar nos seus conceitos uma materialidade metodológica que favoreça o exame dos livros *Água da fonte e Café Central* – o tempo submerso nos espelhos.

### 3 A COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO NO *ÁGUA DA FONTE*

#### 3.1 O *Água da fonte* na mira do leitor

Quando encerramos o primeiro capítulo de nossa tese, argumentando sobre Wolfgang Iser e o trajeto da teoria do efeito estético, notamos que, no final de seu livro *O fictício e o imaginário: uma perspectiva antropológica* (1996b), Iser chega ao ápice de seu pensamento, propondo uma antropologia literária.

Seu propósito, com essa asserção, é a de colocar em movimento a tríade autor-texto-leitor e, pela combinação dos atos do texto com os atos do leitor, propiciar a concretização da leitura, que é uma ação necessária ao intelecto humano.

O texto ficcional é o responsável pela ativação do imaginário no leitor. Este, ao ser afetado pelo texto, mediante uma integração entre os dois, começa a viver numa outra dimensão provocada pelo texto. Nesse caso, o leitor sai da condição passiva para um ativismo que, paralelamente às construções concretizadas e cristalizadas pelo autor, assume uma postura imaginariamente criativa.

O exercício intelectual proposto por Iser levou-o a pensar numa antropologia literária. Como já citamos, proveniente das indagações sobre o efeito estético. Trazemos, aqui, o que acentuamos no final do primeiro capítulo, para sublinhar que a interpretação de um livro não é só uma intenção acadêmica, mas funda-se numa necessidade humana, nós automaticamente estamos interpretando as realidades, sejam elas, de ordem interna ou externa. Diariamente, e até quando estamos dormindo, avaliamos a produção de nossas imagens oníricas.

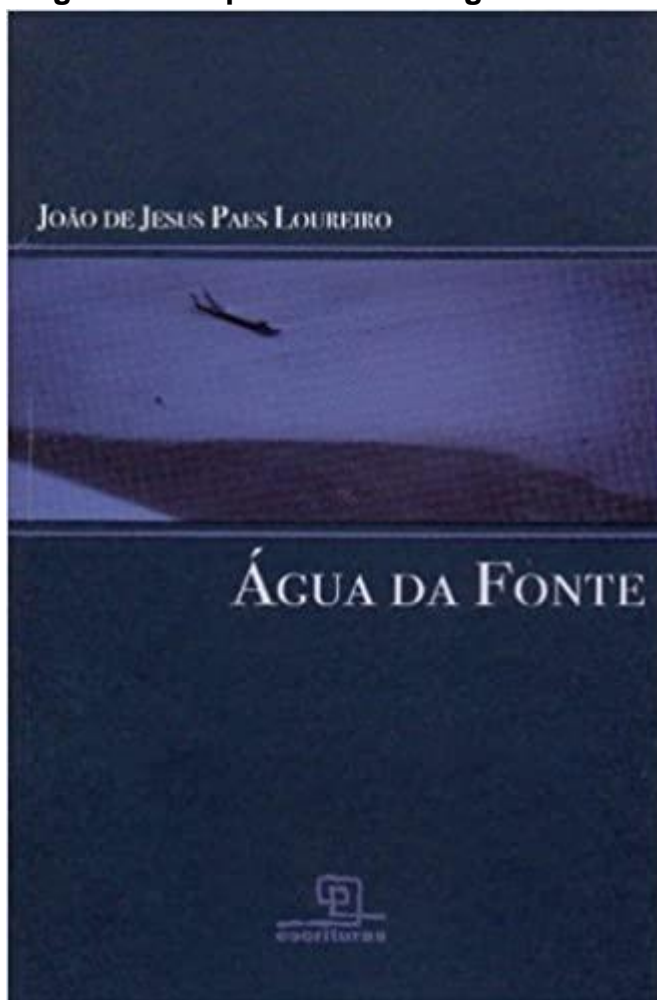
Avançaremos para a análise do livro *Água da fonte*, título que a partir deste momento nomearemos de AF, entendendo que este feito se concebe como ação antropológica que será detalhada posteriormente.

Agregamos o ato da leitura, como ação potencializadora do texto. O que foi criado possantemente pelo poeta, torna-se uma pujança expansiva por meio da intervenção do leitor, como espécie de acordo estabelecido entre autor e leitor.

O lugar em que nos colocamos para realizar a leitura do AF busca ampliar o nosso repertório, por meio das conexões que iremos descobrir ao longo da exploração e, com essa prática, tencionamos desvelar as camadas sígnicas contidas no AF, pois a obra literária enriquece a produção de várias leituras contidas na poetização do espaço e do tempo

Na capa do livro *Água da fonte*, o poeta já aponta para a sua proposta poetizante. Apresenta uma fotografia de um igarapé, córrego onde o que aparece em proeminência é um galho seco e uma água cristalina. Pode-se ver uma camada de areia e outra faixa escura, como se fosse uma concentração de folhas, ou terra fosca, provocando um contraste entre o claro e o sombrio, predominado uma pequena penumbra que é acentuada pelo fundo escuro da capa.

**Figura 1 – Capa do volume *Água da fonte***



Fonte: Divulgação.

Esse tom realístico da capa é combinado com uma cobertura que deixa o real subentendido. A obscuridade que envolve a capa do livro é uma representação da linguagem utilizada por Paes Loureiro: o poeta não só quer restaurar memorialmente um espaço-tempo, como cobiça transpor o vivido para um momento permanente da alma.

Se juntarmos as palavras contidas na epígrafe, vamos agrupar uma porção reveladora dos quatro enunciados elencados por Paes Loureiro:

Aquele que bebe desta água terá sede novamente; mas quem beber da água que lhe darei, nunca mais terá sede. Pois a água que eu lhe darei tornar-se-á fonte de água jorrando para a vida eterna'. (Evangelho Segundo São João); '*pero és poeticamente como el hombre habita esta tierra*' (Holderlin); 'Quem vai nos ensinar uma história da qual também somos capazes? *Derek Walcott*; '*Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, tanaissance, et ta race ...*' *Saint-John Perse*. (LOUREIRO, 2008, p. 5).

Ao reunirmos os pensamentos expostos, a palavra que nos salta aos olhos é de categoria temporal, que percorre uma materialidade existencial, e andarilha toda a poetização elencada no *Água da fonte*. Ao citar, em primeiro lugar, o escritor do quarto evangelho que teve a oportunidade de inclinar a sua cabeça no peito de Jesus e escrever palavras que alcançaram a intimidade da igreja primitiva, transita por um desejo de eterno gozo poético.

Desde logo, essa interminabilidade conectada com o pensamento do poeta alemão evidencia a presença do poeta na sua terra de origem. E, pelas palavras de Derek Walcott, fortifica a ideia de que a linguagem poética não pode ser produzida sem o amparo de um fato marcado por um contexto histórico.

Por último, o enunciado de Saint-John Perse preconiza um estar no mundo que prioriza uma aspiração de exteriorizar a intimidade do poeta, que, no caso de Paes Loureiro, passa pela sua fonte-infância e, no caso do poeta francês, passa pela trilogia: nome-nascimento-raça.

Depois de ter publicado vários livros, Paes Loureiro resolve, no alto das suas edições, pensar num livro que propõe uma poetização das vivências memoriais experimentadas principalmente na infância de sua terra natal, Abaetetuba, município do estado do Pará.

O editor do livro AF, Raimundo Gadelha, na contracapa, abre uma clareira sobre o referido livro, ao chamar a atenção para o motivo e a existência da obra poética que faz residir sua maneira subsistencial na origem perene:

Este é um livro cuja unidade poética flui de sua fonte, a infância como origem. Não apenas a infância que o poeta transvive. Mas a que nasce da palavra poética como olho d'água da linguagem. Uma forma de inocência original do ser diante do mundo e de si mesmo. Incessante

descoberta do tempo. Há inesperada acuidade visual, técnica pictórica, alegorização da metáfora, o pormenor e o metafísico, densidade poética e clareza formal, mergulho nos encantamentos do mundo, em um mundo que se desencanta. Ou, ainda, a revelação das encantarias submersas na linguagem, que é como o poeta Paes Loureiro costuma definir a poesia.

Essa argúcia distinguida por Raimundo Gadelha, concentrada na virtualização do significado, desvela camadas intensas do livro de Paes Loureiro.

No percurso que começamos, captamos o perfil do que o poeta poetiza, aquilo que é essencial para o desenvolvimento de seu percurso antropológico, concentrado em duas existências: poética e vivencial, realçando a poesia como uma forma de vida. E, buscando o entendimento dos títulos dos poemas, depreendemos que os mesmos são sinalizados pela primeira letra com a fonte aumentada, e todas as letras maiúsculas. A poesia assume, aqui, seu caráter sugestivo, melhor dizendo, uma probabilidade transformadora. A realidade não é peça de suficiência vivencial, o desejo de transformar está presentificando os sonhos já vividos na sua infância e liga dois tempos que formulam realidades diferentes, a ida do concreto para o abstrato e a volta do abstrato para o concreto. A criação poética do espaço na poesia, juntamente com a temporalidade exposta na forma e no conteúdo do poema e com as concretizações instantâneas da leitura, serão os nossos guias na tarefa de analisar o livro AF.

Começaremos com o poema “Abaetetuba vista de avião”. Como qualidade de geografia abstrata, elaborada pelo poeta e amplificada pelas concretizações do leitor, sua construção poética expressa pelo poeta no AF é a idealização da linguagem que materializa uma memória poética que durante um longo período ocupou o pensamento do poeta e emerge como lembrança de um tempo.

O contexto em que foi inspirada a criação do AF é o amazônico. E um conjunto de realidades agregam-se no exame que estamos postando. A cenografia descrita não se formaliza como desfiguração da realidade, que pode ser justificada pela recuperação de tempo e do espaço onde a cidade que o poeta rememora pelo filtro poético está incrustada, na Amazônia.

Assim, como o poeta lembrou a espacialidade de sua cidade, conseguimos igualmente exercitar essa experiência no antecipado poema:

Os espelhos verdes paralelos [...]
   
Ali o tempo
   
a mergulhar no rio, [...]
   
Ali o grupo escolar.
   
Ali a poesia.
   
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...
   
(p. 7).

O poema expande-se como cartão de visita, sumário que concentra os grandes temas que serão desenvolvidos no livro: imaginário, tempo, espaço, rio, vida-morte, erotismo, poética e o sagrado bíblico. A presença do advérbio “ali” vai iluminando a percepção do leitor, criando uma perspectiva que avança, difundindo a espacialidade do poema, e esses pequenos recintos estão conectados pela percepção poética que diferencia a topografia de cada poema numa descrição harmonizante.

“Abaetetuba de avião” é um poema que convida o leitor a olhar, e está pontuado por uma espacialidade que quer promover uma origem da fonte poética: “[...] Ali a poesia [...]”, despertando na mente do leitor uma posterior realidade, ativa seu repertório para uma espacialidade específica, no caso de Abaetetuba, ou num plano universal. As peças que estão se conectando no poema marcham para uma perspectiva macro, que é a saudade que o poeta tem sobre a cenografia da cidade de sua infância.

O poema “Abaetetuba de avião” é um retorno ao tempo da infância. A poesia como suspensão da realidade aparece nomeada por um olhar fixo, que recorre ao tempo e ao espaço como forma de intensificar, e firma na retina da linguagem o que não pode deixar de firmar como princípio elucidador do ver poético. A vida toda do poeta está concentrada e ampliada pela seleção das palavras, que são comprimidas num verso, que segue a natureza própria de um reduzir-desdobrado. O poeta quer cimentar sua vontade poética, não naquilo que é mínimo, mas numa criação espacial totalizante: “[...] igarapé-oceano”.

A sugestão dada pelo enunciado poético aguça os sentidos do leitor e seu repertório. Para um leitor que já conhece o município de Abaetetuba, ao acionar o seu repertório, poderá conferir em sua experiência o que está sinalizado pelo autor. O fato de o leitor conhecer o município citado opõe-se à ocorrência da poetização referir-se a um tempo diferente do sucedido, que foi cristalizado poeticamente, e o enunciado

descritivo contido no verso anterior ostenta uma espacialidade que não é própria daquela pequena cidade do poeta, mas, sim, de um universo líquido que transcende sua pequenez para outra dimensão oceânica, sem deixar que o leitor que não tem uma vivência com a cultura amazônica exerça a integralidade de sua leitura criativa.

Como a linguagem poética é uma representação, no nosso entendimento, o que percebemos no poema: “Abaetetuba vista de avião” é um convite do poeta para o leitor olhar, ou deixar os seus sentidos aguçados, mantendo a atenção panoramicamente ao longo do livro.

Tomamos, do poema citado, o último verso: “As sílabas do ser, a eterna fala...” e desentranhamos um olhar memorial, agudo, impresso no poema de Paes Loureiro. O que pode chamar a atenção do leitor de imediato é um aspecto fragmentado, como a visão poética patenteia essa realidade pela não completude do “ser”, ou seja, a existência não está totalmente nomeada, desponta numa dimensão espaço-temporal por via de uma metade.

O “ser” dessa concretude poética pertence a um processo nomeativo que estrema só a metade do “ser”, como “As sílabas”, parte de uma palavra, e traz para essa espacialidade poemática a personificação do tempo “[...] a mergulhar no rio.”

Esse espaço e tempo designados poeticamente são fruições memoriais. Como categoria gerada pela mente, o espaço mental elaborado pelo leitor internaliza a imagem poética e capitaneia essa experiência para concretizar o referido poema de maneira diferenciada daquilo que está exteriorizado no poema. Por outro lado, o tempo já personalizado pode ser medido pela duração da construção poemática e sua elaboração remete, na percepção do leitor, para o tempo instantâneo da leitura e o tempo da concretização.

O vazio contido no texto poético não é só uma estratégia forjada pelo/no texto. Assim como o leitor está atrelado às estruturas textuais, o autor igualmente, no caso do texto poético, aqui em foco, depende da ordenação fixa do poema e de um conteúdo que deve acomodar um movimento de ida e vinda que faz gerar o verso, e seu discurso é incapaz de comportar a totalidade das mensagens, como o leitor, da mesma forma, fica impossibilitado de absorver todo tipo de interpretação, pelo contrário, restringe-se a uma fatia interpretativa.

A produção poética adianta-se por meio de perspectivas. É o caso do poema “Abaetetuba” (p. 13), onde não basta ver Abaetetuba de avião, ou, por outro ponto de vista, o poeta finca seus pés no chão amazônico. O poeta reconhece a intensidade do

olhar, absorvida pelo espaço-tempo da “Hora do campanário [...]”. Essa ação almeja fixar na mente o real contemplado.

A musicalidade não se esquivava do tempo musical e poético encontrado no verso: “Semibreves andorinhas no pentagrama de uma tarde”, pura musicalidade temporal. Para ampliarmos esse enunciado, recorreremos ao livro de Paes Loureiro *A conversão semiótica na arte e na cultura* (2007).

Quando a Universidade Federal do Pará completou seus 50 anos, foi publicada a obra do poeta paraense Paes Loureiro, acima citada, fruto do seu pós-doutorado realizado em Portugal. Quem prefaciou o livro foi o reitor da UFPA, pós-doutor Alex Bolonha Fiuza de Mello, e salientou a dominante de obra:

A contribuição que esta obra de João de Jesus Paes Loureiro traz é a de qualificar conceitualmente de conversão semiótica a referida mudança na qualidade do signo, no momento em que há uma perceptível hierarquização na função dominante. Trata-se de significativo marco teórico no dinamismo semiótico e dos estudos científicos da comunicação social, visto que sintetiza conceitualmente a percepção e a compreensão do referido processo. Além disso, abre caminhos a inúmeras explicações dos objetos convertidos em signo, dentro de um sistema comunicacional através de vários e diversificados exemplos de aplicação. (LOUREIRO, 2007, p. 5).

Partindo da cultura amazônica, a proposta de Paes Loureiro tem uma aplicabilidade universalizante. E, em uma nota de rodapé, o autor apresenta seu conceito de conversão semiótica, reportando-se a sua tese de doutorado defendida na Universidade de Paris V (Sorbonne), denominada: *Cultura Amazônica uma poética do imaginário* (2001):

Proponho de minha parte o conceito de conversão semiótica como movimento de passagem pelo qual as funções se reordenam e se exprimem numa outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasmo de qualidade simbólica em uma relação cultural no momento em que ocorre essa transfiguração. (p. 51).

Ao retomarmos os versos que, pela concretização do leitor, associam as andorinhas contidas num pentagrama musical e, segundo a conversão semiótica sugerida por Paes Loureiro, encontramos no par semibreves-andorinhas, detectamos a conversão do signo semibreve no sentido de nota musical para o signo andorinha,

ave. O que acontece nesse seguimento poético é o “quiasmo”, cruzamento de dois signos que se hierarquizam em favor da ampliação poética.

A leitura que estamos realizando desse poema, pela descoberta de um espaço vago, estimula nosso sentido quando o eu-poético anuncia: “Na ponta da língua a palavra esperada trincada / pelos dentes como um jasmim recém-nascido.” Esses dois versos que encerram o poema “Abaetetuba” geram ambiguidades, estimulando o leitor a procurar soluções interpretativas determinadas dentro do seu repertório particularizado. Os referidos lugares existem por uma imposição própria da estrutura literária. O escritor, ao produzir seu texto, segue uma linha estética da plurissignificação linguística tanto na prosa quanto na poesia.

E, assim, a intuição selecionada e posta no poema pela forma como se encontra, fornece ao leitor um tipo de dimensão ampliada, concedendo uma lembrança que opera a liberdade entre o sentido imaginado e a sensação posta pelo eu poético.

A palavra que jorra na mente do leitor é recoberta pelo mistério apropriado da enunciação poética. A suspensão do pensamento no plano sintático potencializa e dá uma abertura para que o leitor avance na lógica de visualizar a agradabilidade enunciada, elevada pelo plano semântico instaurado no corpo do poema como exigência ao enigma fornecido pela palavra poética, incrustada entre o dizer poético e a intenção imaginada do leitor.

O tempo é um motivo de celebração poética, que acontece por meio de uma recuperação daquilo que foi revisitado, como pode ser notado no poema “Cantar no haver agora”:

Cantar no haver agora, que havia no tempo.  
O tempo de raízes não apodrecidas. Tempo-aquele.  
Cantar o não perdido e o que perdi. E celebrar no  
agora o tempo-aquele. Iluminar vitrais no escuro  
da memória. (p. 11).

Aqui, o tempo e a memória são energizados em favor de uma materialidade poética que pode ser clarificada. O canto como forma de celebração é acentuado para dar vazão a um acontecimento que é celebrado: “Tempo-aquele”, por meio do “agora”, o instante poético que tudo ilumina. Tanto de um tempo passado apodrecido quanto da comemoração dos tempos pedidos e achados.

O tipo de celebração aqui posto poeticamente é gerado com a finalidade de alargar a experiência temporal, de modo que, o que passou volta a ser, não o que era, mas o ser de um agora que é legítimo instante, um brotar do tempo na memória, é como se o tempo não fosse uma abstração, mas uma materialidade que não consome as substâncias: “[...] raízes não apodrecidas [...]” e a palavra poética funciona como forma não só de restauração temporal, mas também de fixação de um tempo que não deve ser esquecido.

Uma palavra que trazemos para esse campo interpretativo é a intuição. Ao seguirmos o trajeto poético, vamos fitando os vazios impostos pela palavra poética e, logo, alocamos a intuição apropriada para resolver, concretizar as sugestões vislumbradas no ato poético proposto pelo texto literário, que conduz um leitor a uma unidade temporal e, assim como o autor levou um tempo investindo na elaboração de sua obra, da mesma maneira, o leitor fica verificando os movimentos poéticos que vão aparecendo. Ao longo da leitura, esse jogar com o tempo é próprio da ação poética.

Retomamos, aqui, o que foi documentado a respeito do que Iser mencionou sobre o jogo, e que pode ser aplicado às combinações que Paes Loureiro faz com o tempo, e foi pensado por Huizinga (2000):

Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão. Até que ponto se mantém esta qualidade lúdica da poesia, à medida que a civilização se vai tornando mais complexa? (p. 95).

Pensar a poesia como jogo fez Huizinga investir numa totalidade poética que não exclui a viabilidade originária concentrada nos lances, não só das combinações das palavras nos poemas, bem como no próprio ser poético que se aproxima pelo movimento dialético de realidades díspares.

E esse movimento que regressa e volta constantemente para as celebrações humanas concentra um tipo de verticalidade e horizontalidade, ou seja, a direção preferida da poesia é aquela que é ditada pela agitação poética que tem no tempo um deslizamento frequente.

Para possível limitação da virtude recreativa questionada por Huizinga, existe um termômetro sentimental que não deixa de ser vencido pelo intrincado avanço civilizatório. A supremacia da ação poética sobre os leitores pode ser identificada pelas dimensões que o pensar sobre o tempo abarcam, sejam de ordem existencial



pelas nuvens que são moventes e frutificam imagens. É interessante observar que Riffaterre faz uma referência a Quincey: “[...] que via nas nuvens travesseiros de criancinhas moribundas [...]. Baudelaire interessava-se pelas formas fantásticas das nuvens [...]” (1989, p. 75). O curso desse poema segue um esquema inovador por pautar-se numa expectativa criativa, de forma que a cidade não é uma substantivação fixa, mas uma transitividade que não deixa de exalar seus ares modulantes como é a passagem transformadora das nuvens: “Enxame de nuvens na colmeia do sol”.

Vamos deixar essa questão para ser aprofundada no momento em que estabeleceremos uma relação entre o *Água da fonte* com o *Café Central* – O tempo submerso nos espelhos, em particular no que se refere ao processo de criação literária de Paes Loureiro.

O tempo continua marcando a formação dessa lembrança pela “[...] hora do campanário”. Mas a temporalidade é só um recurso para delinear o espaço em que o eu-poético está imerso, e a palavra “folhas” desprende-se da estrutura cravejada no poema. É um movimento da escritura que dá a agitação necessária não só no espaço revisto como também na estrutura própria do poema. A cidade para o poeta guarda seu estado misterioso.

O poeta aspira cantar sobre o seu espaço juvenil e, para isso, recorre ao pentagrama da partitura, que, aqui, no poema, é fixada pela captura da imagem das andorinhas nos fios elétricos de Abaetetuba, metáfora do pássaro, pela apropriação poética: “[...] semibreves andorinhas.”

A aparência do sentido nos leva a um patamar de profundidade. Assim sendo, o poeta exterioriza o escopo da poesia, que é o de desconstruir a linguagem, por meio de uma desrealização apropriada.

No poema “A casa de madeira” encontramos uma atmosfera poética que é responsável pelo preenchimento da espacialidade:

Rostos entre as sombras da noite. Nos assoalhos  
penetravam as raízes. Nossas raízes cresciam. A voz  
de meu pai boiava na linguagem. Silabas-mururés,  
veros-terras, periantãs – adjetivos, sintaxe de ondas.  
E o velho pai a ler no círculo dos filhos o Conde de  
Monte Cristo, o Coronel Sangrado, Os Miseráveis,  
Iracema, O Guarani, Gonçalves Dias, Castro Alves,  
soneto de Camões. (p. 19).



Apesar da primazia que a tradição ocidental confere à visão, a paisagem não poderia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também, a sentir e a ressentir.

Na paisagem, distancia-se mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação dos fluidos aéreos e dos eflúvios, e a proximidade se experimenta na qualidade tátil de um contorno no aveludado de uma luz, no saber de um colorido. Todas essas sensações comunicam-se entre si por sinestésias e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças, tal como o canto de melro de Montboissier e o perfume das flores caro a Obermann. (2013, p. 51).

Iser, nesse momento de nossa análise, é apropriado com sua proposta do efeito estético, porque a maneira como o leitor formaliza estipulada paisagem vê similarmente as lacunas concretizadas nos limites do horizonte do autor e que podem ser, por ele, leitor, preenchidas, com o acréscimo de novos horizontes. Conseguimos apurar, no poema, a aproximação arquejante do eu poético de um rio pelo aroma e o som das águas, que antecipam a felicidade do rio-universo. Esse abeiramento nos lembra uma cena do filme *O Livro de Eli*<sup>1</sup>.

A maneira como o poeta concentra sua atenção num único verso registra o desafio diante da síntese que norteia a sua prática pela linguagem, numa elaboração que valoriza a pequenez e a grandeza das existências por meio de um suporte mínimo, que é o verso, fonte da linguagem poética, repousada num rio que não é só uma realidade líquida, mas que se transmuta em universo.

Com a participação do leitor implícito, que é uma instância imaginativa, o aludido leitor será capaz de criar, por meio de uma interação, os pontos de indeterminação, em companhia das concretizações, empregando um imaginário particularizado sobre o cosmo.

---

<sup>1</sup> O LIVRO de Eli. Direção de Albert Hughes e Alen Hughes. São Paulo: Sony Pictures, 2010. DVD (117 min.). Essas sensações, que podem estar contidas num texto literário, nos fazem lembrar de uma cena do filme “O livro de Eli”, em que o personagem Eli (Denzel Washington) é cego, e o enredo escamoteia a cegueira do protagonista que está fugindo com Solara (Mila Kunis), pela estrada em direção ao seu alvo. Em fixado momento, Eli pede para Solara parar e silenciar, a mesma não entende o que está acontecendo, então, Eli baixa-se, fica atento, e rapidamente ergue seu arco para o céu, sua flecha atinge uma ave. Depois do acontecido, Solara entende as ações realizadas por Eli que antecederam o abate do animal. O certo é que Eli estava ouvindo as batidas das asas da ave bem distante e que ia aos poucos aproximando-se, conforme o som percebido aumentava.

A felicidade que brota do eu-poético ao instaurar uma lembrança escolar exposta na sua retina descritiva e na espacialidade devaneante pode ser atentada no poema “No ar delicioso”:

No ar delicioso das manhãs chegávamos à escolinha no quintal da professora Sizica. A mesa em que estudávamos ficava entre as mangueiras, limoeiros, goiabeiras. Borboletas revoavam, no abrir e fechar de asas como livrinhos. Substantivos brotavam por entre folhas. Floriam pela grama adjetivos. Pendiam frutos do verbo pelos galhos. Galos ciscavam sílabas no chão, nas escrituras da chuva pelo inverno ou nos cadernos de desenho no verão. E usando a caixa de lápis do arco-íris, coloríamos sonhos e poemas copiados pela vida inteira. (p. 41).

As imagens contidas nesse poema podem renovar o horizonte de expectativa do leitor pela presença de uma novidade. Esse “ar delicioso” está povoado de contentamento, pois o poeta gera uma paisagem que só lhe oferece deleite ao relembrar a cenografia do seu aprendizado cheio de uma gramática da natureza, que, num plano comparativo, anima o pensamento do leitor com uma novidade: “Borboletas revoavam, no abrir e fechar de asas como livrinhos”. O horizonte impresso pelo enunciado poético torna-se um convite para que o leitor avance em direção a outras fabulações, junto com as que estão documentadas no poema e convocam o leitor para um exercício contemplativo dos seus próprios ‘livrinhos’.

Entendemos aqui a poesia como uma realidade movente. O que é percebido na concretização do poema pode mudar a cada leitura, e essa é uma das qualidades da manifestação poética.

Os oito versos do poema “Ora o rio a passar” são marcados por uma obsessão exposta pela repetição da palavra ‘ora’, conjunção indicadora de passagem, que mescla o espaço com o tempo:

Ora o rio a passar em busca de si mesmo.  
 Ora as árvores curvadas sob a cruz das tempestades.  
 Ora a elegância das garças pela várzea.  
 Ora a flecha dos guarás no arco dos ventos.  
 Ora turíbulos de gaivotas no poente.  
 Ora um remorso de chuva no horizonte.  
 Ora arirambas tatuando-se no céu.  
 Ora cortejo de marrecas no funeral do horizonte. (p. 42).

Nessa composição, cada verso tem uma autonomia acentuada pelo ponto em seguida, que setoriza a sua expressão, e é imposta pela dinâmica do curso programado.

O enunciado anafórico “Ora”, contido ao longo dos oito versos do poema aludido, como figura de aumento, amplia a espacialidade do poema e gera uma concretização temporal, na mente do leitor, de fisionomia interminável, e essa infundável reiteração conduz o leitor a uma redundância espacial que foge da espacialidade poemática.

Na percepção de Paes Loureiro, a natureza amazônica exprime-se como um monumento e tem o rio como um símbolo encrustado na floresta. Sua sinuosidade é a direção que orienta a elaboração de seus poemas.

O ornamento suscitado pela palavra proveniente da natureza íntima do rio obedece a um ritmo próprio com que o rio segue o seu curso. E esse prosseguir instaura uma humanidade vista pela força da palavra poética.

Quando o rio assume humanidade poética, opera-se, por meio dessa acentuação, uma excepcionalidade que altera o sentido natural do rio para um plano humano-metafísico, e essa correspondência ativa a imaginação do leitor, elevando o valor impresso na palavra, que é conhecida pelo leitor no seu sentido dicionarizado, pois o poema emoldurado pela sua estética, pode ser admirado pelo conhecimento evidenciado na “elegância das garças pela várzea”.

A metáfora impressa no fragmento “flecha dos guarás”, movimentada toda a espacialidade do poema, coligado com o processo metonímico de “turíbulos das gaivotas”, que consagra o ritual proposto pela cerimônia das gaivotas diante da paisagem tempestuosa e o tempo encerrando a luminosidade não só do dia, bem como o rebaixamento do céu, visto pelo pressentimento poético na gravura ensejada pela mobilidade das arirambas.

O leitor, diante desses versos, vivencia ou fica numa encruzilhada, entre o dizer poético e aquilo que está sentindo, e tem a consciência interpretativa, que sinaliza para um produto do tempo, momento em que nos detemos no poema de Paes Loureiro, que está diante de nós.

Frisamos que, na poetização das aves, Paes Loureiro elege a garça como simbolização estética. O que dá especialmente beleza a esse poema é uma unidade e a dinâmica implementada pelo espelhamento das “garças” em outros poemas, que

vão amplificando as paisagens poéticas, estimulando o pensamento do leitor e, atrelado ao universo animal, a potencialização do cromatismo expresso.

Outro indicador contido no poema é a presença antagônica. No dizer de Lefebvre<sup>189</sup>: “[...] a poesia tem por missão conjugar os contrários, realizar na linguagem a *coincidentia oppositorum*, permitir assim ao homem superar os seus limites, ou pelo menos, dar-lhe a ilusão duma tal superação.” (1980, p. 109). Essas forças antagônicas que aparecem no poema são capturadas pelo leitor como efeito estético, e este vê no mesmo uma forma de ampliar a sua experiência também no plano espacial, sobre a paisagem que o poeta coloca diante dele, porque no esquema temporal que percebe uma passagem espacial, isso significa, existência contida no poema com todos os seus desassossegos.

A descrição ocupada pela espacialidade do igarapé é formada com a melodia própria da cultura amazônica, vista no poema “O igarapé”: “A qual dos dois Deus acolherá no colo com maior ter-/nura, como um avô cansado com os seus netinhos?” (p. 47).

A forma como o poeta internaliza esse cenário líquido foi emblematicamente selecionada para compor a capa do livro AF, por meio uma fotografia que indica um fragmento imagístico de um igarapé.

Uma afetuosidade permeia o interior da dicção lírica. Como o autor desta tese tem quatro netos, vê, segundo a pesquisa de Iser, um vazio instaurado pelo texto poético, que faz avultar as chances interpretativas sobre a maneira como “Deus” trata a sua natureza líquida, e que é diferenciada: mar e igarapé.

Dessa forma, o nosso horizonte é ativado e vislumbramos um conjunto de palavras: fofura, amor, carinho, cuidado. De forma que não conseguimos formular sinônimos perfeitos, quer dizer, independentemente da vontade do leitor, as palavras não permitem a instauração de outros termos que tenham os mesmos significados, quanto mais na emanação poética que favorece uma proliferação constante do estado poético.

E, assim, uma palavra vai estendendo-se até extrapolar as paredes sígnicas do poema, solicitando seu alojamento em outro poema com sentidos proliferantes. Captamos, aqui, a limitação do espaço poético que necessita coligar-se a outros espaços-poemas para superar sua insuficiência espacial.

A prática poética de Paes Loureiro resulta de um desejo de expressar uma grande imagem-fonte, que transcende a alma do poeta, um compartilhar das coisas

visíveis e invisíveis. Essa execução funciona como um para-raios, onde a área de transmissão de sentidos é o espelho da imaginação.

No fragmento do poema “De repente”, observamos a combinação do tempo com a memória:

De repente caminho pela infância.  
Caminho em seu luar  
adornado de garças.  
Caminho ontem-hoje pesado de memórias  
com lâmpadas a acender no esquecimento. (p. 56).

Num momento, o leitor ingressa nos movimentos que o eu-poético anuncia de uma passagem breve, como se fosse um lance que aparece, recuperado na memória do autor, e que está povoado de uma obsessão estética contida na presença da “garça” no poema.

O tempo subjetivado pela palavra poética marca a existência não só da natureza como também do próprio eu poético. E pelo recurso da nomeação configurada pela ação poética, nasce um tempo criativo, no qual a memória contabiliza uma passagem pelo adiantamento dos versos que capturam a própria memória de um tempo. Na emissão de Bachelard, encontramos um conceito de poesia que revigora a enunciação poética de Paes Loureiro:

A poesia é urna metafísica instantânea. Um curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade. (1994, p. 213).

Deparamos com a sincronia proposta por Bachelard na formulação poética. Essa aproximação do conceito de poesia com a filosofia formatada pela metafísica se consolida na conciliação dos valores contidos no poema.

O registro poético de um sofrimento é marcado pela configuração transformacional do espaço e de um tempo de grande aflição, percebido no poema “Naufragar”:

Um dia meu pai colocou-me no chão e eu saí  
seguindo uma estrela em direção a Belém e naveguei

olhando para trás e ele se distanciava e eu não sabia o que seria feito de mim e que aquele caminho que nos afastava ia sendo rasgado dentro de meu peito por lâminas de irremediáveis motosserras... (p. 78).

Um desprendimento agita o relato que transcendeu metafisicamente a vinda do poeta do seu município de nascimento para a cidade de Belém do Pará.

Essa experiência vivenciada pelo poeta na sua adolescência o fez lembrar, por meio versificado, um tempo que se formalizou pela decomposição sentimental.

O fazer poético coloca também o poeta diante de um conflito existencial, que vai se modulando no AF, de maneira que o resultado desse movimento conflitivo desemboca na solidificação de um trajeto antropológico, como encastela o próprio poeta nas falas contidas no próximo texto.

As linhas que pontilham os espaços afetivos vão se estreitando e, apesar de surgir um novo horizonte, suas esperanças parecem fenecer diante do novo que até hoje deixa o leitor desorientado diante de uma vivência que será constituída e desvelada.

A aflição do eu poético é povoada por dois espaços. O primeiro está sendo desfeito e o segundo traz insegurança. Assumindo o perfil de um rei mago, o poema prossegue pela camada da periculosidade.

Na abertura do livro de Collot, Ida Alves, que coordenou a tradução do pesquisador da poesia contemporânea, propõe a consecutiva transposição:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade. (2013, p. 9).

Apesar de condicionar a paisagem na espacialidade social, encontramos, nas palavras de Collot, subsídios que favorecem a percepção do leitor nos meandros dos poemas que estamos investigando, particularizada na sensibilidade da linguagem que captura sentidos contidos na paisagem, pela formação imaginária do espaço e do tempo. É justamente o que o leitor pode mirar nos versos de Paes Loureiro, onde suas paisagens reminiscentes provenientes de efeitos afetivos provocaram uma fonte imaginativa possante.

Por conseguinte, encontramos em Collot um apoio que enriquece a relação com o pensamento de Wolfgang Iser, principalmente quando o pesquisador da paisagem endossa: “Considerarei, portanto, a paisagem como um *fenômeno*, que não é nem uma pura representação nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e o ponto de vista.” (2013, p. 18).

O leitor, ao projetar seu horizonte na perspectiva do poema, combina essas esferas, e faz com que sua expectativa seja alterada, uma espécie de convergência que já é prevista pelo poeta. A confluência advogada por Collot assemelha-se às sugestões que o verso oferece, tornando a linguagem mais flexível, e o leitor com afinco deixa-se levar por um outro prisma que vem da existência a partir desse encontro, fazendo com que a topografia do poema, ou seja, suas fronteiras, seja alargada ou reduzida conforme a afetividade que está sendo poetizada.

O olhar contaminado com várias realidades transforma o local, pela percepção que participa da ação intuitiva. Quando o poeta evoca a paisagem, como no poema, fornecendo ao mesmo os elementos sensíveis da natureza e o que compõe essa paisagem, são aprovisionamentos detentores de sentimentos ou formas de agregar, à emoção, as forças necessárias gerando a atmosfera lírica proposta pelo poeta.

O dizer poético está marcado historicamente por uma fatia da vida do poeta, que conseguimos situar entre a infância e a adolescência. O tempo para o poeta é uma fabricação possível por meio das palavras. Como o leitor, o poeta, nessa paisagem, mira o sonho, o tempo e a música, conforme ajuizamos no poema “Calendário”:

E agora, no entanto, estou endurecido. Agora que tive o sonho degradado na escória dos cárceres de 64. Agora que atravessei os campos do delírio. Agora que a incurável cicatriz do tempo ronda meu sorriso. Agora que esta lágrima fragmentou-se no espelho de um fonema. Agora que a solidão me espreita. Agora que carpi meu canto entre fogueiras. Agora ... (p. 89).

A oscilação contida no poema é própria da poesia que descreve uma existência paralela, entre o sonho e a realidade, sendo que o sonho se compara com a poesia, porque opera o mesmo mecanismo desrealizacional que a poesia naturalmente manifesta. Não procura contradizer, mas, ao contrário, sustenta essas vivências pelos motivos configurados na paisagem totalizante do poema.

Outro enunciado anafórico – Agora – distingue a presentificação temporal do eu-lírico no fluxo do instante. Diante de uma espacialidade sombria, e apesar de existir nessa ambiência um certo mobilismo temporal, essa superfície movimenta-se como o pensamento inquieto do autor.

O passado poético, no poema de Paes Loureiro, concebe-se como “tempo-este”. O tempo documentado não se compara com outros tempos, é um tempo específico da imaginação poética. O poema “Espelho”, registrado nesta espacialidade poemática, leva o leitor para diversas dimensões da passagem:

O espelho enchendo-se de espinho.  
A ruga inútil  
como um rio vazio.  
O tempo emoldurado a refletir labirintos  
onde cada vez mais me desconheço e me procuro. (p. 94).

Para o poeta, o espelho não é só uma natureza, há uma comparação com o “rio vazio”, que não expressa a felicidade de um rio cheio. E essa intuição resulta numa observação temporal, em que o tempo, para o poeta, já não é mais um passado, mas uma fonte que não cessa de produzir os acontecimentos que foram, e que permanecem na sua repetição criativa. Quando o poeta vislumbra a viabilidade desse fluxo não acontecer assim, seus espaços apertam-se.

A ação poética carrega um desejo metamorfoseante, e não se contenta com a simples descrição, seu conteúdo segue a abundância do rio, pelo registro do ‘rio vazio’ e pela forma humanizadora que trata o alegado tema.

A densidade afetiva apoia-se na negatividade expressa pela luz do espelho que não promove uma solução, mas provoca labirínticas soluções. Em princípio, conclamamos que a poesia de Paes Loureiro pode ser justificada pela concentração de uma paisagem que quer singularizar suas poéticas.

Reforçando o caráter paisagístico dos poemas de Paes Loureiro, atendemos, no texto “Paisagem e ambiente”, de Collot, a percepção animal condicionada pelas suas necessidades e a visão ampliada do homem:

Só o homem mantém, frente ao seu meio, a distância necessária a uma visão do conjunto e a abertura de um mundo comum, que ultrapassa os limites do território.  
Essa abertura é a condição para o aparecimento da paisagem e está ligada à conquista da posição vertical que define o homem como ‘ser de distâncias’. Ela fez com que nossos antepassados conduzissem

seu olhar, outrora fixado no chão e em seu ambiente imediato, em direção ao céu e ao longínquo, para neles traçar um horizonte. É no cruzamento desses dois traços, o vertical da silhueta humana e a linha do horizonte, que nasce a orientação do espaço, doravante distribuída entre o céu e a terra, o alto e o baixo, frente e atrás, a direita e a esquerda, o próximo e o distante. (2013, p. 20).

Nessa lógica proposta por Collot, a paisagem é uma construção. No caso do poeta Paes Loureiro, o horizonte vislumbrado é o poético, que orienta o sentido revigorado pela imagem escolhida pelo poeta edificador.

A forma como o poeta transcreve o espaço e sua temporalidade são concepções subjetivas, transmutadas a partir das vivências amazônicas e ele começa com o desafio de enfrentar a página vazia. A potência que impulsiona o poeta a encher as páginas nas mais variadas direções, como mencionou Collot, propiciam novos vazios e o leitor encaminha-se para dois vazios: o que está contido na página e o vazio que estimula a sua criação. Essa tomada de decisão faz do leitor, outrossim, um recriador de vazios, que enche sua vida líquida de novas águas.

A poesia de Paes Loureiro, ao embrenhar-se pela construção espacial e revestindo-se de temporalidade, leva-nos a um questionamento: até onde vai a visão do poeta diante da ambiência amazônica? Paes Loureiro, na condição de poeta-crítico, produz uma poesia que é o resultado de um maturar existencial, por viver como “ser de distâncias”.

Pensando nessa orientação espacial, ratificamos que, no poema “Eu criava os meus espaços”, a criação é uma necessidade:

Eu criava meus espelhos para viver e sonhar. Criava a beleza no que eu achava belo. Eu era o deus de um pequenino céu de minha lavra. Não demarcava espaços para a solidão. Eu era o latifúndio de mim mesmo, a gota d’água de meu oceano. Eu era quem fazia o amor chover para que a amada florescesse. (p. 102).

O texto literário funciona como um tipo de arapuca, em que o autor pode prever e/ou estimular a percepção do leitor numa decidida espacialidade. O poema “Eu criava os meus espaços” é um exemplo daquilo que acabamos de mencionar.

A partir dessa sugestão, o leitor será capaz de recorrer ao seu repertório que tornar-se-á ativado pelo encontro com o texto, ou reformulado doravante pelo estímulo

recebido proveniente do texto. A arapuca enunciativa montada pelo poeta não tem a função de aprisionar o leitor, mas a de despertar a sua percepção e o duplo sentido.

A construção poética deixa o leitor no meio do caminho. Estar a caminho é a promessa que o poema oportuniza na mente do leitor, que pode também ser entendido pela sugestão da palavra poética, e sendo tão somente uma oferta, facilita, na intimidade da leitura, uma vivência instantânea, criativa, ativando novos sentidos provenientes da afluência entre leitor e texto.

Além disso, o que fica patente na elaboração dos versos de Paes Loureiro, a cada momento, é uma intensificação da expressão poética, pela densidade e um adentramento poético pelo objeto estético que reflete sua criação: “Eu criava meus espelhos para viver e sonhar [...]”.

Ainda mais, o poeta Paes Loureiro voltou-se para a sua cidade, Abaetetuba, e suas ações vivenciadas. Esse convergir estava concentrado no sentido de extrair os momentos e objetos afetivos mais significativos da sua vida, com o intento de convertê-los em imagens poéticas. Collot, ao citar Merleau Ponty, acentua a importância desse voltar, podendo ser de natureza artística ou não:

Regressar às coisas propriamente ditas e regressar a este mundo antes do conhecimento do qual o conhecimento sempre fala e a respeito do qual qualquer determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à *paisagem*, onde, anteriormente, aprendemos o que é uma floresta, uma pradaria ou um rio? (2013, p. 22; grifo do autor).

Esse regressar do poeta institui uma resistência apropriada ao fazer poético. O poeta consegue materializar essas imagens pela consistência memorial.

A poesia de Paes Loureiro se organiza como um jogo que revela e desvela, apesar dessas imagens estarem fixas no suporte do poema, movimentam-se pela combinação dos poemas e, nessa destreza, composta em combinação, abre-se o espaço para o ingresso do leitor, percebido no poema “Aqui faltava uma casa” (p. 105).

Encontramos aqui um diálogo explícito do enunciado poético com o leitor: “[...] O rio da infância secou. Em seu leito derramo esta poesia. Sonho que nele, leitor, solte teu barquinho ...”, e a sugestão contida no verso: “[...] soltes teu barquinho ...” é uma metáfora da oportunidade que o leitor tem de dar vazão a sua capacidade imaginativa e criar suas próprias concretizações, diante do poema-paisagem que outrora foi ambiente, e que, para o leitor, transforma-se em paisagem fornecedora de

outras paisagens. Posto isso, concordamos que tanto o poeta quanto o leitor assumem uma postura de tradutores. Aquilo que o poeta diz alimenta a transposição do leitor e alimenta uma consciência criadora.

Quando ingressamos em outra ambiência da linguagem poética, posta no poema “A noite”, vivenciamos o prolongamento de uma experimentação: “A noite / gato peludo / patas de prata / avança. / Pegadas de estrelas.” (p. 105).

O tom metafórico, elaborado a partir da observação da passagem de um gato, está concentrado num efeito que patenteia um movimento cósmico e, no contexto amplo do livro AF, a imagem que Paes Loureiro confecciona sobre a cultura amazônica está atrelada a uma percepção antropológica sobre a manifesta cultura, em movimento no tempo, por mais que o autor não setorize espacialmente a presença do felino, o leitor é estimulado a nivelar a presença do ‘gato’ na esfera amazônica.

O poeta, ao longo da sua existência, tem uma multiplicidade de realidades que servem como substrato poético, mas o que acontece é a acomodação do poeta a um determinado tema. Nesse lugar não só falamos de Paes Loureiro, mas de uma porção considerável dos vates. No caso do poeta paraense, o falecimento de seu pai não ficou de fora do projeto poetizante, e foi nomeado com o título “Pai, o teu adeus” (p. 127). “Pai. O teu adeus espalhava-se noite desgrehada”.

O fato de que o poeta perdeu o seu pai revela-se em sua escrita poética cheia de: saudade, lembranças, dor, sofrimento, sentimento de um vazio. Apuramos, aqui, a fonte que potencializa a criação desses versos tão cheios de reminiscências, e não é só uma manifestação sentimental, mas uma potência que se exterioriza poeticamente, e que, como fonte, pode gerar no leitor outro efeito, se um estipulado leitor já tenha vivenciado uma perda tão grande. A produção poética de Paes Loureiro é uma herança deixada pelo seu pai, que, no passado, imprimiu no poeta o gosto pela leitura literária.

Se existe uma centralidade nesse poema, é a da desarmonização. O espaço e o tempo desorganizam-se diante do adeus.

O vazio que encontramos, por exemplo, no poema “No quintal” faz emergir uma percepção da realidade transpostas em palavras poéticas.

No quintal de nossa casa havia uma pequena roseira.  
Muitas vezes  
a noite se baixava  
colhia uma flor branca



O alojamento do pronome demonstrativo “aquele” na palavra rio oferece ao leitor a chance de singularizar o rio poetizado, numa memória que se decompõe pelo formato pronominal e instaura-se como objeto da contemplação.

Paes Loureiro direciona sua imaginação para que o leitor formule, por meio do efeito que lhe será instituído como revelação, levando-o a capturar a essência das coisas contidas nas palavras.

E essa caracterização não só é apresentada nesse poema. Também nos outros, que igualmente fazem parte de uma única fonte, e atendem ao sentido teleológico que foi instituído pelo poeta em sua similaridade, que nos atrai ao lermos um texto, por uma particularidade que nos diz respeito, e ao projetarmos nosso olhar no poema.

O que pode instigar o leitor no momento de uma leitura é o fato de que o mesmo pode ouvir o eco de sua prática existencial já arquivada no seu repertório e ter essa recordação expandida pelo talento do poeta, evidenciado por uma única palavra: “rio”.

Portanto, o aspecto descritivo da palavra poética manifesta-se como eu rarefeito na natureza, concretizado no poema “O crepúsculo deita”:

O crepúsculo deita a cabeça  
no ombro da floresta.  
O tapete da noite estende-se  
para os pés do sonho.  
O tempo pisa com doçura  
o coração do canoeiro. (p.152).

O recurso poético materializado com a palavra beneficia o alargamento do eu imerso em um panorama lusco-fusco. O apoio encontrado proporciona a formalização de outra vida que não se contenta em viver só com a sua e avança em direção ao outro, no caso, por uma afetação da vida contida no “[...] coração do canoeiro”, incentivando a personalização do “crepúsculo”, da “floresta” com a determinação de desrealizar a linguagem.

Ainda mais, a ambiência construída no poema “O passado” pode ser discernida pela formulação contrastante do antigo com o novo:

O passado foge para trás do horizonte  
e espreita  
ironicamente.

Os novos tempos  
                               vão arrancando  
 pela raiz  
                               antigas crenças ... (p.154).

O que o poeta quer ressaltar vaga pelo campo irônico da percepção, que está na base avaliativa do poema, e confere unidade ao mesmo, captando a passagem do tempo que imprime transformações na realidade.

A poesia é uma aparência, e o leitor é seduzido pelo texto para combinatoriamente formular outra fisionomia textual. No poema “Do Marajó os bois”, realçamos os seguintes versos: “O mugido dos bois sacrificados manchava de sangue / o entardecer” (p. 167).

O conteúdo poético citado simula, por meio do jogo das palavras, uma presença, própria da língua utilizada num sentido conotativo. No campo da seleção, o poeta Paes Loureiro setorizou uma prática comum dos ribeirinhos marajoaras, que é a de abater os bois, e essa constatação provoca a singularização de uma paisagem amazônica, onde o leitor pode depreender realidades díspares: “mugido” e “tarde”, que aparentemente não estão distanciadas por participarem de uma realidade temporal.

Diante dessa visualidade, retomemos o conceito de Collot, que, por meio de uma noção de paisagem, pode nos ajudar a ampliar o que estamos focando:

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como ‘conjunto’ perceptiva e /ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra *in situ*, mas também *in visu*, e/ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma ‘paisagem’ artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma extensão de região) do que considerar a maneira como é ‘abarcada’ e expressa. (2013, p. 50).

Pelo dado poético posto por Paes Loureiro, o leitor pode alargar seu repertório sobre a região marajoara, porém, isso não quer dizer que a poesia tem uma finalidade didática. Deixaremos essa questão para ser desenvolvida no quarto capítulo de nossa tese.

Mas, voltando ao que estávamos fortalecendo, essa caracterização não será a do poeta, no entanto, tornar-se-á a do leitor. No fragmento de Collot, que trata sobre o conceito de paisagem, alcançamos a presença da conjunção “ou”, que criva o texto

de alternativas, próprias da percepção do leitor, que, diante do texto, vê várias probabilidades interpretativas. No parecer de Collot, a paisagem é um resultado, ou seja, significa a forma como o leitor vai configurar, por meio da sua percepção, deliberados espaços. Desse modo, assimilamos, no poema de Paes Loureiro, que é diferente de uma objetividade geográfica, pleno de subjetividade, uma integração entre o sujeito e o espaço, que depende de uma formulação viabilizada pela horizontalidade imaginada.

O fato de a poesia concentrar camadas variadas de significação com sua economia de palavras, gera uma série de vazios que são sugestões apontadas pelo autor, que não quer somente comunicar, contudo, almeja um retorno do leitor, pela convivência poética. Exemplificamos com o poema “Sapatos atônitos” uma parcela da alegada constatação:

Sapatos atônitos  
                   abandonados na várzea.  
 O cavername de um barco,  
                   descarnado esqueleto de viagens,  
 apodrece de tédio na lama.

Ossos do luar  
                   cobrem de cal as ondas na preamar. (p. 176).

No caso do poema evidenciado, apuramos que os valores estéticos e metafísicos, que são apresentados para o leitor, como atrativo para que possam ser apreciados, vislumbram o clareamento dos objetos não sobrelevados na natureza.

O lugar vazio não é o espaço da vagidão, longe disso, organiza-se como potência, que enriquece a concretização do leitor, ativando o texto e retirando-o de uma fixidez já cristalizada no livro. É como se o leitor jogasse um líquido químico numa massa petrificada, que volta a amolecer, mas com outra espessura, diferente da primeira que foi fabricada. Que, no dizer de Iser, monta-se numa disposição ‘autorreguladora’ própria da feitura de sentidos.

E, no interior da paisagem amazônica poetizada, Paes Loureiro valoriza objetos desprezíveis, que são singularizados pela paisagem do poeta. No proferir de Collot:

A ‘paisagem’ de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e

biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita. (2013, p. 58).

A caracterização exposta por Collot a partir de uma referencialidade vivenciada pelo escritor não condiciona a fabricação da paisagem por parte do escritor, mas nos leva a considerar que sejam matrizes poéticas elevadas pela concepção imaginária. Por essa abertura indagamos: o que o poeta e o leitor criam? Mediante a criação artística do AF, somos levados a pensar num ponto de convergência, que aproxima o autor do leitor. Para elaborar seu livro o poeta fez uns recortes, explorando algumas paisagens, internas e externas, contidas no seu arsenal memorial. De outra perspectiva, o leitor, identicamente, no seu ato, seleciona ou esbarra em realidades efetuais, como em um objeto aparentemente insignificante: “sapatos”.

O objeto desdenhável, mas que no poema assume seu perfil estetizante, pode ser um atrativo para o leitor, ou conservar seu valor menor no painel do poema que segue uma lógica intrínseca. A relação é uma palavra apropriada e que suporta o fortalecimento da temporalidade poemática, constituindo-se na lógica intrínseca do poema, na sua intimidade expressa, no caso aqui indicado, aquilo que não mais interessa ao homem, entretanto serve para compor uma paisagem poetizada.

Ao assumir essa postura, o poeta quer dizer que a própria paisagem não deixa de ser um recurso que amplia não só a vida poética como a própria vida existencial do poeta, e dá, pelo poema, uma exposição do mundo que é o próprio poema, em sua consciência experienciada.

Dando sequência à exploração do livro AF, distinguimos, no seu desfecho, três poemas engendrados, cada um, com um único verso. Em “O tempo”: “O tempo é uma palavra interminável” (p. 183); em “Todo princípio”: “Todo princípio é sempre de onde se começa” (p. 187) e “O Rio”: “O mesmo rio que serve para partir serve para voltar” (p. 190). A relação do tempo com a palavra coloca o leitor numa relação ilimitada, juntamente com um recomeço na ordem reflexiva do poema, espacializada num movimento de ida e vinda, desprendida do tempo pela serventia do “rio”, resultante de um sentimento, que se adequa à proposta poética tencionada, como a palavra inserida num verso de alta rotatividade difundido por Octávio Paz.

No processo interativo da leitura, o texto vai estimulando a percepção do leitor e o mesmo tira o texto de um imobilismo possível, dando vida à literatura que tem como fim o próprio leitor, atijando sua imaginação.

O significado implícito é o caminho da negação. O leitor, ao abandonar o que está posto, cria a possibilidade de inserir outro significado, que até então, não estava no horizonte de expectativa do autor quando o texto foi criado.

O leitor tem clareza da realidade que está colocada diante de seus olhos. Por isso, deve ser estabelecido um acordo entre o leitor e o autor. Essa combinação é estabelecida pelo texto, ou intermediada pelo artefato poético que é oferecido ao leitor como possibilidade interpretativa.

Os poemas postos colocados nas suas unidades vérsicas orientam o leitor para o deserto da página. A solidão desperta no poeta um estado contemplativo. Nos momentos de intensidade poética, o leitor pode perceber o quanto a solidão remete o autor a espacialidades vazias que vão, aos poucos, tomando novos formatos.

Já a ausência contida no poema “O rio permanece ali”, fortalece a relação entre natureza líquida e homem amazônico, juntamente com uma realidade que está fixada na memória:

O rio permanece ali  
lambendo a margem  
agora sem o olhar ancestral  
do mestre Guilherme da Ponte... (p. 194).

O espaço do rio que muda é percebido pelo leitor, que se entranha no poema e vasculha as mais íntimas sensações criadas pelo autor, o que se formaliza no instante concretizacional da leitura, suspendida pela abstração do ser ‘mestre Guilherme da Ponte’. O que conseguimos ver no verso direciona-se para a primeira sílaba da palavra ‘verso’ que é ‘ver’. O verso é uma forma de ver pela unidade, pela partícula do verso e do poema, uma parte da totalidade.

É quando conseguimos ver um sinal de uma congregação de realidades, que foram convocadas para este fim e entram num horizonte de combinação.

O horizonte poético concretizado a partir do poema “O rio permanece ali” viabiliza a reconhecimento da frequência com que o poeta retoma essa paisagem e/ou estipulada palavra. A periodicidade detectada como potência constata que o horizonte não é só aquilo que pode ser configurado como limite do espaço, mas como exequibilidade amplificadora.

A lógica poética cria uma espacialidade onde o rio movente contido no poema alonga-se para uma significância incomum ao leitor e cria a hipótese do legente ver,

nessa realidade abstrata, uma fixação não só do espaço, como também do tempo e que, pela negação do movimento, esvazia a ambiguidade, mantendo o poema como monumento.

Ao se aproximar do encerramento do livro, o eu poético promove a presença da solidão que invade o espaço do poema e, em “É compulsório ter almas na alma”, que antecede o poema final, aferimos que a vasta poetização sobre a cidade de Abaetetuba, solidifica a ação poética-afetiva que o poeta vivencia ao cantar o insulamento:

[...]  
 Oh! Solidão de tuas ilhas Abaeté.  
 Oh! Solidão em si mesma de tão só.  
 Oh! Solidão envolta em solidões  
 De outras ilhas, ilhas [...]. (p. 202).

A palavra poética é potencializada para se insinuar nos espaços criados pela força dos versos em que o passado se descobre em exílios proliferantes, onde o eu poético encontra uma espacialidade favorável à sua natureza, o que só intensifica a produção de afetividades que, incessantes, exibem a solidão contida no horizonte poético.

E, para finalizar este primeiro momento de exploração poética, esbarramos com uma negação que enriquece o firmamento poético, no último poema, “Não havia o tempo em calendário”:

[...]  
 Era o tempo diverso em um só tempo.  
 O tempo-aquele igual a aquele-tempo.  
 [...]  
 Tudo era o tempo  
 De colher a plantar  
 E plantar colher.  
 [...]  
 Unicotempo. (p. 204).

Numa espacialidade decrescente pela sua extensão abreviada, o encerramento do livro, que já vinha sido anunciado pela concentração da ação poética vigilante em um único verso, leva o poeta a intensificar a mira da poesia, que é a de compenetrar uma gama de significações em um enunciado reduzido, numa fórmula

integradora, e que lembra a celebração do tempo pelo poeta Salomão no livro de Eclesiastes, condensando magistralmente o espaço e o tempo num “Unicotempo”.

Como o poeta atenta para o “Unicotempo”, o tempo que está em constante renovação, revemos a sua citação inicial e alocamos no final de nossa análise para pensarmos numa realidade que não tem fim, como as leituras que poderão ser concretizadas de uma fixada obra literária.

Tomamos aqui os poemas de Paes Loureiro como paisagens que foram elaboradas a partir de uma vivência amazônica, e que o leitor pode ampliar, ao fugir das focalizações que foram dadas pelo poeta. Essa fuga não é arbitrária e permissiva, pois o leitor ingressará nos painéis postos pelo poeta e, a partir do seu cruzamento com o texto, criará novas paisagens poéticas.

Algumas fontes secam, outras o AF tem que encerrar, fechar suas palavras para o presente leitor. O livro vai encerrando-se com o apoio da linguagem poética, mantendo o tempo da significação, presente e terminando memorialmente sua trajetória: “As chuvas de janeiro”; “No oratório da sala”; “É compulsório ter almas na alma”; e em “Não havia o tempo em calendário”, o poeta dá o golpe terminal, o tempo não era, é “Unicotempo”.

A energia poética não se consoma numa única leitura, outros leitores beberão dessa fonte e se deleitarão, com esse espaço que foi criado pelo poeta e redimensionado, pelo coautor, tendo em mente um tempo que não cessa de se recriar.

A proposta do ato da leitura de Wolfgang Iser é democrática, no sentido de que o leitor deve combinar com o autor o jogo que será entabulado durante o ato da leitura. De outro ponto de vista, a imposição posta pelo texto restringe, em parte, a movimentação interpretativa do leitor.

Estamos na hora de avançar para outra camada sónica do livro AF, orientada pela temporalidade espacial do silêncio.

### **3.2 A espacialização temporal do silêncio**

Abordaremos, agora, o âmbito da linguagem silenciosa contida no AF. Entendemos que a linguagem do silêncio poético é um enunciado marcado por uma possível negação, que não é confirmada pelo fato de que o silêncio – como pausa que estanca um pensamento e, ao mesmo tempo, fornece energia para futuras

comunicações – e, mesmo na sua suspensão, a poesia encontra fôlego para gerar, por meios de lacunas, novos significados.

Sendo assim, o silêncio poético aparece na poesia com contornos definidos, relacionado com a espacialidade em que o mesmo se manifesta, acompanhado do tempo que sustenta sua permanência, ou não, no tecido poético. Por hora, acentuamos que o silêncio é um tempo que ocupa espaços.

O estudo da linguagem do silêncio poético, adjunto à teoria do efeito estético de Iser, é fascinante. O próprio ato da leitura é uma prática que requer uma silenciosidade, e é nessa ambiência que o leitor em contato com o texto vai embrenhando-se nas sinalizações propostas pelo autor, por meio da integralidade que relaciona o leitor com o texto. Nesse sentido, uma realidade virtual torna-se materialidade que pode ser pensada, falada, escrita e divulgada por uma série de suportes comunicativos, resultante de uma ação integradora.

Pensar sobre a realidade do silêncio entre o tempo e o espaço, ou o silêncio como tempo que preenche um espaço particularizado num contexto poético, leva-nos primordialmente a avaliar a palavra silêncio por várias angulações.

Quem dedicou-se à tarefa de percorrer esses meandros no princípio do seu livro foi Gilberto Mendonça Teles, que evidencia um conceito de silêncio e teve o cuidado de ingressar no pensamento de Mattoso Câmara e de lá extrair algumas marcas rítmicas:

[...] o silêncio constitui um espaço de possibilidades, cujas margens, por um lado, recobrem a profundidade da obra literária e, por outro, o terreno inclinado da atividade crítica. Um plano por onde se desliza devagar, através de algumas paradas estratégicas. [...] Apenas como significante, o silêncio é um daqueles 'vocábulos expressivos' de que fala J. Mattoso Câmara Jr., vocábulos cuja estrutura fonológica se apresenta 'como apropriado ao significado: a repetição das sibilantes surdas (si ...ci), a tônica analisada, o ditongo crescente a prolongar a silabação reiterada, a consoante constrictiva e lateral da sílaba tônica situada exatamente entre as sílabas repetidas, tudo isso concorre para que a significação comum da palavra silêncio se enriqueça de possibilidades rítmicas, como se nessa palavra houvesse, ao mesmo tempo, o som e o não-som, a música da fala em perspectiva. (1979, p. 8).

Como estamos pensando o silêncio na dimensão espaço-temporal, encontramos, nas palavras de Teles (1979), uma ampliação que vai desde os espaços

vazios, que podem levar o leitor ao interior da nuclealidade do poema até as margens configuradas pelas possíveis concretizações.

Essa dissecação fonológica da palavra “silêncio”, feita pelo professor Câmara Jr., nos faz entender a dita palavra por outras perspectivas. A palavra como portadora de um sentido que duplica no seu interior a ideia da repetição, ampliando o sentido de uma única palavra. E, ao traçar uma história do silêncio, Teles relata um fato curioso: “O culto do Silêncio fez parte do ritual iniciático dos pitagóricos, que só recebiam na sua sociedade os indivíduos que houvessem passado pela prova do silêncio: ficar dois a cinco anos sem dizer nada.” (p. 9). Apreciamos o depoimento de Teles e ficamos imaginando um tipo de exercício cerimonial que não se realiza em nossos dias, e só de pensar pode provocar um pânico em estipulados leitores. Temos que reconhecer que o nosso tempo está marcado pela proliferação de falas, onde o silêncio é pouco exercitado e a arte de modo geral pode criar uma ambiência promissora para a execução do silêncio.

Teles vai até a Bíblia e de lá recolhe alguns exemplos acerca do silêncio:

A Bíblia registra o emprego do silêncio para exprimir diferentes atitudes. Por exemplo, quando o salmista (*Salmos*, 39,2) diz ‘Emudeci em silêncio, calei acerca do bem, e a minha dor se agravou’, está claramente atribuindo ao silêncio o sentido de calar, de emudecer, mas de propósito, tanto que a consequência moral é o agravamento da dor. Mateus diz que Jesus guardou silêncio quando uma das testemunhas declarou tê-lo ouvido dizer que destruiria o Templo de Deus e o reedificaria em três dias. Na primeira epístola de Paulo a Timóteo, o silêncio está ligado à ideia de submissão em 2,11: ‘A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão’, pois a mulher, na opinião do redator da epístola, não pode ensinar nem exercer autoridade sobre o marido... e no *Apocalipse* 8,1 o silêncio tem muito de retórica, é puro suspense para o Discurso final: ‘Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo houve silêncio no céu por cerca de meia hora’. (1979, p. 10).

Reconhecemos que o silêncio não só expressa uma espacialidade e uma temporalidade, mas, também, denuncia a postura de um produtor de silêncio, como foi detectado na postura do salmista, que, mesmo ao calar, entende que sua atitude estimula a intensificação de uma realidade, quer dizer, o perfil que o silêncio assume nesse caso é o de um aguçamento.

No segundo caso, envolvendo a pessoa de Jesus, mesmo a testemunha não falando diferente do que o Messias tinha declarado, o silêncio assume outra dinâmica.

Jesus conhecia e conhece o segredo das palavras e só se pronunciava quando era necessário. Isso não quer dizer que seu silêncio não estava minado de signos.

A referência que Teles faz sobre a premissa de Paulo relativa à mulher é a de que o contexto histórico-social judaico condicionou a produção do silêncio.

Em contrapartida, o registro que Teles faz sobre o silêncio encontrado no livro do *Apocalipse* direciona-se para a suspensão. Nesse caso, o silêncio aparece como um monumental introdutor de realidades.

Uma analogia líquida sobre o silêncio está no horizonte de Teles, quando o mesmo se refere ao silêncio como um rio de espacialidade de viabilidade diversas:

Falamos no silêncio como um espaço de possibilidades e vimo-lo como um rio cujas margens recolhem a linguagem literária, tanto da crítica como da literatura propriamente dita. Atingir a profundidade do silêncio é deslizar-se por um plano inclinado que, a partir da Língua e passando pela Retórica, vai dar no silêncio maior, onde deságuam todas as ideologias, como no mar das histórias indianas. (TELES, 1979, p. 11).

O campo semântico aqui setorizado abarca múltiplas significações. Esse domínio projeta uma dimensão do silêncio que só pode ser atingida por meio da linguagem literária que Teles singulariza nas “histórias indianas”.

O silêncio não é só uma palavra, ocupa, no lugar do discurso, uma paragem multifacetada que desafia o leitor a desvelar suas obliteraões. Ao compor uma paisagem textual, o silêncio forma gradações dos seus significados, que se revelam pela percepção do leitor ao impregnar-se no seu espaço com poucas sinalizações, mas que não deixam de apontar para a densidade da linguagem que é expressa por cada povo.

Teles, no seu texto sobre a Teoria da linguagem literária, frisa que a língua, a fala e a linguagem literária são questões deliberativas para o estudo do texto literário e, em peculiar, a similaridade da linguagem literária com a fala. Ressalta: “Não se destina especificamente à comunicação, mas à criação, à representação e à contemplação de uma ‘realidade’ estética, da qual participa em grande escala o sentido lúdico da linguagem.” (1979, p. 15).

E para principiarmos essa jornada começaremos com uma acentuação das funções do silenciar que é de ocultar e transparecer:



por uma linguagem poética que procura produzir uma poesia que nasce ancorada na paisagem silenciosa.

O que particulariza o efeito estético provocado pelo poema, no que se refere à combinação espaciotemporal, é uma singularidade semântica, contida no contrato entre as palavras “gesto”, “desencantar” e “silêncio”. Essa disposição anímica produz uma indicação voltada para a mobilidade, que é própria do espaço na sua aparente fixidez, mas dá lugar a uma sucessão temporal do tipo: “Levíssimo tocar no botão de flor da eternidade.”.

A natureza amazônica, para Paes Loureiro, é uma fonte de desrealização poética, como encontramos na palavra potente “boiúna”. Isso pode ser apreendido no poema pelos gestos que vão estimulando as concretizações do leitor nas suas novas despersonalizações poéticas, levando leitor a enfiar-se nos rastros contidos na obra, que levam ao seu centro. Cada detalhe registrado pelos versos nos conduz à sua centralidade temática, pela soma das palavras significativas.

Ao usar o emprego comum da palavra, apuramos que o exercício poético dota a linguagem de uma inovação que expande a realidade espaciotemporal. Portanto, o poeta serve à sua tribo quando desvela, na concretude semântica da palavra, uma realidade inovada, que a convivência usual esconde dentro de uma cultura.

Consequentemente, a maneira como o tempo oferece ao leitor uma cotidianidade que flui de uma forma não muito bem percebida por um cidadão comum, na percepção poética, revela nuances diferenciadas por um tempo específico no formato:

#### ERA AQUELE O TEMPO

[...]

Preces ardiam no retábulo onde a beata Paula per-  
signava-se e debulhava o rosário. Preces volitavam  
nos lábios do silêncio. [...] (p. 21).

Numa espacialidade labial o “silêncio”, pela força da palavra poética, não quer silenciar, porque a afetividade religiosa infesta o corpo semântico da repetida prece, modulando os sons esvoaçantes de um dia singular, alegrando a espiritualidade.

As palavras contidas em um poema contribuem para a formalização de uma paisagem. No poema acima registrado, encontramos um espaço sagrado, “retábulo” onde o que pode ser deduzido do aninhamento de palavras expande os significados pela aproximação das mesmas no impulso poético ditado, que marcha não para a

repetição da prece, mas para criações que podem emergir a partir da revisão das palavras.

Estar diante do “retábulo” não é um permanecer diante de uma monumentalidade espacial e, sim, conservar-se diante de um estado silencioso. Nesse caso, concebemos o silêncio como uma fonte de proliferação das palavras, numa espacialidade que libera a geração de novas linguagens. Cada palavra repetida em uma prece provoca o trabalho dos neurônios e, nesse sentido, uma nova formula ou casca da palavra é desvelada.

Podemos repetir a palavra amor mil vezes e cada pronunciamento gera uma nova sensação que leva o leitor a novas formulações sígnicas. O aparecimento da palavra “silêncio”, exposta no verso anunciado, busca uma solução pela linguagem poética, em outras palavras, trazer o leitor para o espaço das contingências lacunares. Sendo assim, o leitor pode divagar a cada palavra pronunciada.

O mundo que Paes Loureiro transmutou, a partir da realidade amazônica, em poesia, e pode ser considerado como seu fim poemático, que quer fabricar uma emoção estética pela singularidade da linguagem usada no seu plano particular para atender às especificidades do poético, até pela lembrança da prática religiosa da “beata Paula”.

A palavra tem o poder de destrinchar as peculiaridades do silêncio, que é um formador de vazio, posto pelo enunciado poético nessa categoria espacial da prece, e que depreende uma ação performática da prática religiosa que não quer repetir-se, mas que revoa sobre a humanidade do silêncio: “nos lábios do silêncio”. A linguagem poética instaura uma espacialidade silenciosa que não leva o leitor a um fim da rua discursiva, mas, ao contrário, sugestiona uma continuidade, contribuindo para a dinâmica criativa da linguagem.

Reforçamos a ideia de que o silêncio vive em todas as fazes da poesia como ruptura temporal, o que é percebido nas palavras de Bachelard:

Enquanto todas as experiências metafísicas são preparadas por intermináveis prólogos, a poesia recusa preâmbulos, princípios, métodos, provas. Recusa a dúvida. No máximo, tem necessidade de um prelúdio de silêncio. De início, batendo em palavras ocas, faz calar a prosa ou os trinados que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio. Depois, após as sonoridades vazias, produz seu instante. Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que

o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado. (1994, p. 213).

Para Bachelard, há um embate na formulação da poesia em relação à prosa. Isso pode ser entendido pela forma como a poesia é exercida pelos seus inícios, constituída de vazios que vão negando aquilo que prossegue, para entrecortar-se no espaço do poema, onde são formuladas concomitâncias subjetivas.

E retomando o que anunciamos na entrada desta dissecação, o espaço sagrado está norteado pelo tempo da prece. Pensar num tempo que arde remete o leitor a cogitar uma temporalidade tripla: a do poeta, que consome o seu tempo com a produção de palavras cheias de memórias; da “beata Paula”, que não percebia a passagem do tempo, e a do leitor, que, devorando o poema, pode até declamá-lo como se fosse uma prece poemática.

Nessa conformidade, o espaço da paisagem poética emudecida pela abundante recordação é realçado pelo princípio resultante de uma ação memorial próprio da poesia:

#### A CIDADE JAZ ADORMECIDA

[...] Só

o poeta vela a encantaria silenciosa da linguagem  
transfigurando-se em metáforas e navios iluminados. (p. 33).

O isolamento da prática poética gera uma coragem que outros indivíduos não teriam, a de expor seus sentimentos mais íntimos e produzir uma concentração em realidades que em outros homens não seriam despertadas.

A concentração poética contempla um espaço singularizado da cidade que não é uma construção de concreto, mas uma linguagem especial. E, no velar aparente da penumbra da noite, o cromatismo emerge na nomeação: “navios iluminados”. Essa transposição da luz é acompanhada pela presença da “vela”, que coaduna luminosidades diferentes e converte os signos da linguagem em encantamento desejado.

O que está posto no espaço do poema é uma sugestão que aparentemente pode parecer invisível para o leitor, mas quando ele se aproxima de maneira atenciosa, pode ver o visível poemático. Isso não firma o resultado do ver, mas da integralidade existente entre texto e leitor quando o eu poético anuncia a apetência de transfigurar o imaginário amazônico em linguagem poética. E o silêncio posto no

contexto paisagístico realiza um transporte semântico daquilo que está expresso aqui, na ocorrência de uma impossibilidade comunicativa para a denotação daquele que cuida, “vela”, da linguagem e pretende projetar uma intensidade semântica.

É justamente no estado poético que a linguagem tem a liberdade para expressar detalhes mínimos da realidade, que são expandidos, como se um *zoom* fosse acionado para realçar a dimensão de uma pequena realidade da natureza imaginária, e o que é desconhecido para o leitor desvela-se pela forma imaginante.

O espaço e o tempo sonolentos da cidade evidenciam, pela expressão poética, uma sensação que paira no ar quando nos encontramos diante de uma realidade fenecente. O que o leitor pode subentender é que o eu poético dilui-se frente à força imagística que carrega e é reiterada como “encantaria silenciosa”.

Estamos diante de um estado contemplador e, quando um leitor se aproxima de um texto, cria uma espécie de vivência que propicia a geração de novos significados, e outro tempo psicológico entra em cena pelo procedimento da singularização poética. O leitor assume um papel de leitor analista dentro de sua parcialidade, dito de outra maneira, o texto lido sem ter a finalidade de documento, como estamos exercendo agora esse ofício. Os efeitos formalizados ficam no plano da consciência que, depois, tornar-se-ão uma peça memorial.

Nas palavras poéticas, reconhecemos imagens reminiscentes que o poeta Paes Loureiro conservou de maneira transmutada, ao focalizar a ambiência silenciosa esteticamente reconhecida numa lembrança potente, que serve de matéria para a confecção de seus poemas, como se pode ver nos versos a seguir:

#### A PROFESSORA SIZICA

[...] havia o candeeiro fazendo deslizar osgas  
de sombra entre imagens de santos e milagres; havia  
a tosse tosse e o praguejante pigarro do marido  
na janela; havia o silêncio bordado de canções... (p. 46).

Ao lermos os poemas de Paes Loureiro, convivemos com uma dupla subjetividade. A subjetividade do leitor, que, impulsionado pelo seu repertório, cristaliza um significado originado pela imposição do criador do texto, e, no caso do poema que acabamos de mencionar, outra subjetividade contrastante, existente entre o que incomoda, a “tosse”, e “o silêncio bordado de canções”, realçados por meio de uma consciência íntima com a espacialidade vivenciada pelo eu poético, que não deixa o “silêncio” sem uma qualificação estética, por ser uma dimensão criada por

um estado de alma, intensificada pelo cromatismo, luz e sombra oscilantes e pela temporalidade da noite.

Na produção do silêncio no poema captamos a ambiguidade que fortalece o ideal do discurso poético, ao trazer a obscuridade que realça a esteticidade poemática, gerando no leitor uma incerteza que não fecha o sentido e sim o oposto, aquece o pensamento para a produção de novas concretizações. A reticência acentua a suspensão quieta para dar lugar ao novo pensamento.

O silêncio não é só uma substantivação, é também o resultado de um ato. Um poema só nasce como recorte da realidade que o poeta gera a partir de uma pausa e, quando aparece no poema, pode ser considerado eco do silêncio que já havia sido instaurado antes da criação do poema.

Há um posicionamento discordante entre a “tosse e o praguejante pigarro” e que prioriza a decoração do silêncio. Esse mais querer seletivo, entre aquilo que quer fluir, silêncio, daquilo que quer negar, som desagradável, gera uma dessemelhança, choque que incrementa uma abertura para que o leitor transforme em ato concretizador o encontro do silêncio com o barulho.

À vista disso, encontramos, nas palavras de Gadamer, em seu livro *Hermenêutica da obra de arte* (2010), um forte indício, principalmente no texto: “Os poetas estão emudecendo”, de que há um indicativo de que os leitores de poesia têm a necessidade de aguçar os seus sentidos.

A exemplo de Gadamer, ao lançar uma pergunta com o enfático esforço de mostrar a sensação aparente de que o leitor pode absorver o texto num sentido de que os poetas estão calando-se. O filósofo chama a atenção para o aguçamento dos nossos sentidos e, no intuito de extrair a “estrutura consistente da arte da palavra”, sua resposta é a propositiva: “A questão não é a constatação de que os poetas estejam emudecendo, mas antes saber se os nossos ouvidos ainda são sutis suficiente para ouvir.” (2010, p. 394). A indagação de Gadamer investe no sentido de averiguar o poder da poesia diante da sociedade.

O silêncio no contexto poemático de Paes Loureiro não soa como uma nulidade da experiência humana; longe disso, confere potência ao poema, sugestionando para a concretização do leitor uma beleza contida nesse espaço, adornando uma ambiência onde o leitor pode criar sinestesticamente pela combinação das mãos que bordam acompanhadas de uma musicalidade encrustada na espacialidade da janela: “[...] havia o silêncio bordado de canções...”.

O texto de Gadamer, na sua leitura, principalmente do título, pode levar o leitor a pensar que realmente os poetas estão silenciando. Contudo, atentamos para a já referida direção: “[...] se os nossos ouvidos ainda são sutis o suficiente para ouvir.”.

Gadamer procura instigar no leitor um estado de prontidão, no sentido de alindar a sua capacidade de apreender a palavra poética na nossa temporalidade social, e frisa a voz silente como realidade intermediadora, imprescindível:

Quem quer se deixar alcançar por sua palavra realiza com isso uma verificação e se compreende com certeza que, em uma época da voz eletricamente amplificada, só a palavra mais silenciosa consegue ainda encontrar na palavra o que há de comum entre o eu e o tu, e, com isso evocar o ser humano. Nós sabemos porque precisamos da palavra silenciosa: nós precisamos dela tanto para o falante quanto para o ouvinte. (GADAMER, 2010, p. 397-398).

Nesse particular, no caso do poema de Paes Loureiro em que estamos nos concentrando, o eu poético tende mais para a estética do silêncio. Já o curso da ação poética poderá levar o leitor a optar por uma concretização ruidosa.

Logo, uma promessa editada pelo enunciado poético desloca o pensamento sobre o silêncio, que o leitor pode conservar como isolamento, e que nessa espacialidade toma outra conotação, e é capaz de promover uma brecha que amplia o factual da linguagem silenciosa:

#### UMA CANÇÃO

[...]

A memória nunca está no prêmio da completa  
solidão. Mesmo no silêncio crispado entre o ranger  
do coito e seu eco nas montanhas da garganta. [...] (p. 50).

Diante disso, quando uma realidade silencia, encontrando-se com outro silêncio, deparamos com um silêncio dobrado que age em favor dessa espacialidade numa categoria específica de linguagem, que faz o alargamento da paisagem poética. À vista disso, o silêncio assume a feição do eco, suspendendo e reverberando o silêncio de uma palavra que não quer encerrar sua comunicação.

Esse poema aponta para uma escrita em suspensão, que afirma a elevação do pensamento para chegar numa camada mais densa do seu núcleo, e não a um vazio sem probabilidade comunicativa, como pode intuir algum leitor desavisado. Por conseguinte, o silêncio não estanca a dimensão semântica do verso, nada disso, reveste o material da palavra de uma camada invisível e solicita do leitor uma

revisitação a um sentimento que está na palavra, podendo ser concretizado a cada nova leitura. O poema é uma escrita em suspensão.

Essa contração está salientada pelo lugar ocupado pelo silêncio: “entre o ranger / do coito e seu eco”. O silêncio ocupa uma espacialidade que vai deste a sintomática palavra assoberbada até o seu escape “nas montanhas da garganta”.

A palavra não só existe para expressar uma percepção, almeja silenciar sobre o percebido e, até como estratégia pensativa, o cogitar requer uma espacialidade silenciosa para que outra noção germine.

Os silêncios contidos nos versos que acabamos de mencionar podem ser percebidos até nos espaços que separam uma palavra da outra. Em outros termos, essa separação é a lacuna silenciosa que propicia o avanço, não só da comunicação poética, como, também, de todos enunciados humanos.

A relação entre o silêncio e a palavra é um campo de fronteiras, onde o silêncio fomenta a extensão por descontinuação e a palavra faz ecoar o que não é dito pelo silêncio. Dessa forma, segundo Menegolla: “Em cada palavra há algo de silencioso, em cada silêncio há algo que fala.” (2003, p. 59). Existe, nesse poema, uma aproximação da “memória” com o “silêncio”.

Nos deparamos, ainda, com um poema que expressa a afeição líquida numa atmosfera misteriosa e recoberta pelo silêncio contido na consecutiva guisa:

TIA MARIA

[...]

Fluía de tia Maria linguagem riocorrente onde  
nadavam botos, boiúnas, mururés... Havia nomes  
em pano roxo recobertos, fonemas exilados no  
silêncio, verbos-espinhos presos na garganta. [...] (p. 52)

O poema, como fruto de uma experiência cognitiva, vive numa esfera subjetiva. É justamente essa subjetividade que propicia, no espaço da página, as lacunas para a admissão do leitor, que, instigado pelo poema acima, consegue recuperar memorialmente a grandeza de uma linguagem: “Fluía de tia Maria linguagem riocorrente”.

O deslocamento espacial dos “fonemas” para outra territorialidade silenciosa, “fonemas exilados no / silêncio”, instrui uma situação envolta numa abertura e num fechamento, delimitados pelo travamento linguístico.

A intenção poética de abrir ou de fechar, a passagem de um fonema organiza um sinal significativo que podemos enxergar como expectativas reais para entender o que está dentro ou fora, como ação que fornece argumento para o leitor seguir ou contemplar, na estabilidade, a estética do movimento fonemático que encontra guarida no silêncio.

Destarte, o leitor pode vislumbrar uma linguagem que, analogicamente, se apresenta líquida na sua infinitude e recheada de “botos”, “boiúnas” e “mururés”.

Desde logo, se estamos pensando na manifestação poética do silêncio, necessitamos infiltrarmo-nos numa camada mais densa de sua compreensão. Nessa continuidade, conjuramos o pensamento de Menegolla (2003), que tem uma projeção substancial sobre a realidade do silêncio:

O silêncio é dionisíaco, disperso, avesso, não se encontrando disponível à visibilidade, não sendo diretamente observável, posto que só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Mas antes que a palavra seja tomada, ele já se encontra lá. E quando cessa a fala ou acaba a escrita, ainda fica o silêncio, habitando a escritura. Eco ao repetir Narciso, possibilita a retomada do sentido do que falta, permitindo a construção contínua do saber. Eco é extensão e movimento que retoma e, ao mesmo tempo, produz um deslocamento. (p. 47).

Fazemos um aproveitamento das palavras de Menegolla, principalmente sobre a aproximação do silêncio com Dionísio e os seus ciclos imprescindíveis relacionados com nascimento, morte e renascimento. O silêncio na condição de tempo e que, na partitura, corresponde à pausa, onde nos deparamos com a ausência de execução musical e, por isso, não é negada a sua funcionalidade, porque igualmente é uma partícula da criação, corrobora o início, o encerramento e o retorno de uma criação humana.

Em combinado sentido, o silêncio emerge como um tempo que se manifesta nas naturezas, sua distinção pode ser assistida no plano da duração, coexistindo: antes, durante e depois dos instantes.

A linguagem produzida pelo eco é uma palavra emprestada de Narciso, funcionando como a repetição da pausa. E Narciso é uma tipificação da fonte do conhecimento, personificado na linguagem do silêncio, onde seu nascedouro não se estrutura simplesmente como realidade líquida, mas, sim, como matriz de cognição em palavra transmutada para o silêncio.

Desse jeito, existe uma aproximação entre o silêncio e a repetição, entre Narciso e Eco. O que acontece com o poema é o que segue: mesmo que as palavras apareçam repetidamente, as espacialidades em que estão incrustadas são diferenciadas juntamente com o tempo diferente. Essas repetições aproximam-se de criações diferenciadas.

Uma indagação nos vem à mente: como Narciso via e produzia um tipo de conhecimento específico? A maneira como Narciso enxergava o seu mundo pode dar à percepção narcísica do leitor, concentrada na espacialidade poética, um alvitre para que o mesmo empreenda sua concretização.

Equitativamente, o poeta encontra-se como Narciso, contemplando a sua fonte poemática. Granjeamos concentrar no mito de Narciso uma concepção de poesia. A poesia é uma substância imaterial, na qual o poeta renova-se a cada leitura, como firmamos no nosso livro *Semente do poema*:

Agora o *Semente* é um espelho, e muitos versos são estranhos, como aquele que olha para sua face e não reconhece. E por incrível que pareça, voltado para outros, cheguei a perder sua concretização inicial. (ARAÚJO, 2009, p. 39).

O poeta Narciso, diante de sua fonte, vê seus poemas numa movimentação constante, que se renova pelas concretizações de novas leituras. Narciso também representa essa unidade da existência, é o mundo e sua fonte, e a repetição de sua imagem não é monótona, transfigura a cada momento, pelo lance do olhar.

Seguindo o percurso da linguagem taciturna, encontramos no cromatismo do lusco-fusco um indício de um modo do silêncio que elucida um mutismo moldado:

ESSE CREPÚSCULO

[...]

Esses beirais que não enxugam suas lágrimas após as chuvas.

Esse rio que não para de soluçar na ribanceira.

Esse silêncio roedor de velas. [...] (LOUREIRO, 2008, p. 64).

O texto poético não deixa de ser uma fonte narcísica e, quando o leitor converge para essa dimensão, alguns sinais vão aparecendo, como analogicamente recorreremos ao sinal de trânsito, como o amarelo de atenção. Ao ler, vamos deixando de lado muitas realidades textuais, mas em exclusivo momento uma palavra nos

chama atenção, quando encontramos essa fonte textual, parte do nosso ser agita-se como se fosse o eco de nossa interioridade.

E o que estimula a atenção do leitor é a presença dos pronomes demonstrativos: “Esses” e “Esse”. A presença pronominal designa um crepúsculo vespertino que, envolvido por uma espacialidade líquida, exterioriza o entristecimento paisagístico.

A presença do silêncio nos poemas de Paes Loureiro é oscilante, podendo ser capaz de agilizar uma excitação criativa ou danificar o cromatismo da paisagem: “Esse silêncio roedor de velas”.

O silêncio é a linguagem das extremidades, uma forma de falar não falando. Chega em lugares onde o muito falar não consegue chegar. Cada poema de Paes Loureiro aponta para um prisma do silêncio, levando o leitor a deduzir que o silêncio tem muitas maneiras de se manifestar, e o leitor pode imaginar que o silêncio não é só paragem, mas, sim, presta-se a revelar um estado da natureza que está estampada no cenário poético.

O que não pode comparecer na percepção de um homem que não está interessado em indagar sobre a natureza, tanto pelo seu aspecto estético ou como forma de conhecimento, para o leitor implícito e para o poeta, padroniza-se como realidade substancial:

#### UMA QUILHA

Uma quilha abandonada de canoa.

A talha de água limpa, o alguidar  
um resto de silêncio

uma estrela bebendo em uma cuia.

A refrescante brisa nas mangueiras.

O navio luminoso que passa na reponta  
e deixa um rastro de cobra na maré. (p. 67).

O imperativo contido nesse poema está ligado à sua expressividade, quando, por exemplo, o enunciado poético exhibe: “Uma quilha abandonada de canoa.” Por mais que queiramos imaginar uma excedência da realidade, a imagem poética potencializa o resto de um barco pela documentação da espinha dorsal do mesmo.

Os dois objetos “talha” e “alguidar”, destinados ao acolhimento de líquidos, são associados a um resíduo silencioso, que funciona como dispositivo estético para concretizar-se numa “estrela bebendo em uma cuia”.

E no espaço líquido, a quietude é anunciada como “um resto de silêncio”. Da mesma forma como a “quilha” substitui metonimicamente o barco, nesse caso, o “silêncio” também recebe a sua cota de robusteza, provocando um sentimento restaurador.

O que está subtendido pela ação do silêncio pode ser assimilado pelo leitor como um esforço produzido pelo poeta para acentuar um devaneio que não se desprende das realidades que saíram de circulação.

Essa lógica é percebida pela dinâmica do verso, que, com a utilização de poucas palavras, pode dizer muito ou encobrir parte da realidade como estratégia discursiva, situação em que o poeta participa de um jogo que propõe o desvelamento e o velamento da realidade náutica poetizada: “O navio luminoso que passa na reponta / e deixa um rastro de cobra na maré”.

Uma pluralidade pode ser distinguida quando chegamos nos enunciados poéticos:

MARGEM VERDE

Verde margem do rio.

Coágulos de solidão.

Silêncio e várzeas...

Uma gaiola no galho

à espera de algum pássaro.

Enxames de luz em torno às folhas.

Colmeias de silêncio. [...] (p. 73).

Essa numerosidade que aproxima o cromatismo do silêncio carrega estrategicamente a resolução totalizante do poema. No caso da palavra “silêncio”, realçada em dois segmentos do poema, a primeira como tipo de aproximação, “Silêncio e várzeas...”, e a segunda como abrigo metafórico, “Colmeias de silêncio”, deparamo-nos com a variedade de sinal em que o poeta pretende investir pela descoberta do diferencial que deve ser assumido pelo propósito poemático.

O poema atrai o leitor para pensar o que é o silêncio. Por esse viés, aparece uma indicação que substantivamente nomeia o ser do silêncio. Por outro lado, o leitor tanto pode compreender a presença do silêncio pela via substantiva, como por meio de um vazio, ampliar seu ser-leitor e deixar-se envolver pela dimensão espacial-ecológica “Verde margem do rio”, máxima ou mínima, de acordo com a caracterização que foi traçada.

A poesia nasce numa temporalidade silenciosa e se mostra num fluxo de deslocamentos. Os enunciados poéticos geram movimentos permanentes nas espacialidades poéticas, e esses lances são provenientes de renovações e criações que são impulsionados por jogos entre a palavra “silêncio”.

Silenciar também é pensar. Quando cessamos o som da fala ou da escrita, o pensamento continua a comunicar e, escoltando essa trajetória, pensamos num movimento que o próprio pensamento silencia. No poema “Margem verde”, há um segmento que leva o leitor para essa zona de um silêncio intenso.

O silêncio é linguagem, espaço que se deixa preencher por intermédio do avizinhamo das palavras e do afunilamento silencioso. Numa escala decrescente, melhor dizendo, da parte mais alta do poema vamos descendo, como se cada verso fosse um espaço fixo, e, ao descer, para o verso a seguir, vamos esbarrando em sinonímias aproximadas “solidão”, “silêncio”, espaços cheios de vazios, “várzeas”, arapuca “gaiola”, até o isolamento de taciturnidade das “Colmeias de silêncio”.

Diante da atmosfera poética, os versos de Paes Loureiro colocam o silêncio diante de uma redoma circular que modela o espaço líquido de forma variante:

#### IGARAPÉS

[...]

Igarapés. Raízes. O silêncio a oscilar em círculos  
abrindo-se ao som de gargalhadas. Raio de sol entre  
as folhas. [...] (p. 83).

Esse fluxo posto pelo enunciado poético executa um movimento que beneficia a geração de novos significados no horizonte do leitor, levando-o a uma qualidade de concretização que reconhece a musicalidade das “gargalhadas” e sua repetição. De certa forma, o leitor pode intuir a probabilidade de concretizar uma forma de absorver o invisível, pela ressonância afetiva, e tatear a metáfora pela via da imaginação.

Ao relacionar o espaço com o silêncio, o poeta aguça os sentidos do leitor, colocando-o numa internalização temporal:

#### NO CÔNCAVO

No côncavo silêncio do poema onde ressoa o mar,  
o mais antigo mar da poesia, a memória reclina sua  
cabeça.

No

côncavo silêncio do poema, remorso de um adeus  
(o mais banal adeus), talvez o súbito ruflar de asas da  
eternidade... (p. 88)

Esse núcleo temporal que acima mencionamos atende a uma necessidade poetizante. O percurso do verso, ao expor um espaço íntimo, semantiza o conteúdo do poema e, por mais que o tempo seja pausado, enriquece, ou dá lugar a uma zona de ressonância.

Pela perspectiva do leitor isso não se formaliza como dificuldade, pois o verso, ao semear uma sonoridade em meio a uma pausa, cria uma aproximação entre o dito e o não dito. Por essa razão, o texto poético não é uma materialidade fixa. A cada olhar que projetamos no texto, conseguimos obter resultados diferenciados, a exemplo do verso que denuncia a presença líquida silenciosa num recinto vazio “onde ressoa o mar”, produto da memória poemática. Assim, o silêncio exerce duas funções: a de negar e a de afirmar a atuação da palavra que potencializa a percepção de vazios.

A prática poética propicia o esquadrihar do interior humano. À vista disso, o leitor consegue vislumbrar um afastamento do espaço exterior, um embrenhamento que almeja a integralidade daquilo que se encontra disperso:

#### TUDO QUE HÁ EM MIM

Tudo o que há em mim agora te procura. Pelos caminhos desmoronados da solidão. Ou no trágico perfume dos jasmims. Ou no sonho despenhado em realidades.

Ou no tempo que um dia partiu em dois esse menino que fui e acumulava risos em torno como as árvores empilhavam folhas ao redor de si. (p. 93).

Ao investigar a sua interioridade, o poeta, por meio dum enunciado poético, propõe um movimento gerado pela força interior. E a confissão do eu poético materializa um estado silencioso, assinalado pelo exílio, que provoca o apartamento de outras realidades para concentrar-se no instante que celebra a paisagem do deserto no seu desencontro.

Diante desse silêncio fabricado pela imaginação poética que é apreendido pelo leitor, nesse peculiar, os vazios indicados facilitam a filiação com a interioridade do espaço silencioso subentendido. Sendo assim, a transferência configura-se como saída para outra factualidade, de forma a chegar numa ilusão do fora.

Há no poema uma fragmentação do eu poético que se aparta por um “caminho” desconstruído e faz gerar uma promessa: “Tudo o que há em mim te procura”. Esse enunciado poético promete a saída do seu ser, mas fica só na promessa, como exercício poético que faz o afiançamento, mas permanece contido na sua “solidão”, no “sonho despenhado”, e tem o poema como fonte em que o leitor pode concretizar os lances reminiscentes: “no tempo que um dia partiu em dois esse menino”. O poema não deixa de ser um afastamento da realidade que providencia o surgimento de um ineditismo, e o próprio título do poema – “Tudo que há em mim” – não deixa de ser um isolamento almejado.

Uma existência que, aparentemente, aparece como estagnante, que é o silêncio, aqui surge na paisagem poética como arroubamento que anima a concretização do leitor:

#### O SILÊNCIO EM ÊXTASE

O silêncio em êxtase no luar.

Poemas tecidos pela noite e destecidos mal o dia  
amanhece.

[...]

O tempo corrosivo tornando o que era de nós todos  
valores individuais apenas de cada um.

E, logo mais, nem isso... (p. 95).

Chegamos numa feição do silêncio que expõe uma espacialidade em encantamento. Como se fosse uma metalinguagem silenciosa: “O silêncio em êxtase no luar”.

O deslumbramento causado pela paisagem umbrosa organiza um espaço que atenta para a proliferação de lembranças, mediante a temporalidade silenciosa auxiliada no decurso da recordação. Diante do poema enlevado, concretizamos intertextualmente a solidão de Penélope “Poemas tecidos pela noite e destecidos mal o dia / amanhece”.

Nesse poema, o tempo escoia na sua degradação, pelo fato de absorver os valores encenados para depois restaurar a unidade poemática: “E, logo mais, nem isso”.

A descoberta de um tempo dentro de outro tempo, estimula a permanência criativa:

HAVIA O TEMPO-AQUELE

Havia o tempo-aquele que é sempre um tempo que começa.

Havia o silêncio inútil com a alma esvaziada de canções. [...] (p. 96).

O poeta cria o poema e é recriado pelo mesmo poema. O movimento que percebemos nessa prática constitui-se como efeito bumerangue, pois o tempo poético formaliza-se como retorno constante.

Uma antifunção do silêncio aparece, na poesia de Paes Loureiro, contida na espacialidade da existência. Essa desarmonização causada pela presença do silêncio, que não produz a toada que alimenta a alma desse poema, gera o descontentamento pela ineficácia do tempo: “Havia o silêncio inútil com a alma esvaziada de / canções”.

A posse é a ordem que direciona o andamento do poema, vista pela concentração silenciosa pela titulação:

TENHO CERTEZA

[...]

A casa onde nasci era maior do que essa casa tão pequena. Suas medidas perderam o número de ouro. E a ternura foi levada pelas mortes.

Só o silêncio ainda recolhe vaga-lumes nas cortinas. (p. 99).

O que nos estimula a cada momento a traspor os poemas de Paes Loureiro são justamente as chamadas poéticas que, pelas aberturas que vão sendo postas pelos enunciados poéticos, iluminam as partes da existência poética. Nesse prosseguir como leitor-transeunte, avançamos pelas ruas da leitura, observando o que está no seu entorno, e o movimento capturado no poema pela concretização ostenta certa infalibilidade, por encontrar na memória poética a redução espacial, como se fosse um sonho.

A asseveração poética é mais profunda do que o tempo que o poeta viveu na casa da sua infância. A casa colocada no papel faz aflorar desejos profundos e reduz a espacialidade no poema pela força da lembrança que minimiza o que foi grandioso.

Essa recordação intensa aclara uma intimidade passada. E a convicção anunciada como título é fortalecida pela veracidade de que essa “casa” não será mais habitada, só poeticamente.

Encontramos, em Bachelard, pronunciamentos que amparam os enunciados poéticos de Paes Loureiro. De conformidade com o filósofo da ciência e da poesia:

[...] a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano [...]. (1998, p. 26).

A casa não é só um lugar de habitação, mas Bachelard agrupa uma energia que oportuniza o engendramento do devaneio. E, como vimos no poema de Paes Loureiro, a negação de um tempo marcado indigita o tempo que envolve todos os tempos, por se estender pela subsistência integral do enunciado poético, ajustado pela valorização do silêncio “Só o silêncio ainda recolhe vaga-lumes nas cortinas”.

O poeta, nesses fragmentos poéticos que recortamos para reforçar a silenciosidade da linguagem, chega num patamar elevado da poética paesloureiriana quando imobiliza o silêncio na sua materialidade substantiva e coloca-o num pedestal:

#### SILÊNCIO

Silêncio e beira de rio.

A infância

recomeça a nadar  
à outra margem...

O rio

não se cansa de lambar  
o dorso das canoas.

O instante

passa igual ou já não passa  
navegando a eternidade.

A noite

pé ante pé  
caminha sobre o rio  
e penetra na floresta... (p. 147).

A própria palavra-título do poema, “Silêncio”, já anuncia o seu isolamento e a intensidade silenciosa que vai ser pontilhada na trilha dos versos pelo leitor.

As palavras repetidas no poema aparecem como um eco, o que pode ser deduzido na medida em que a palavra “rio” assume o comando do enunciado poético. Esse recurso amplia a espacialidade e conecta-se à outra espacialidade. Desse modo, outro poema que avoluma a logopeia, ideia que foi impressa no poema anterior, alarga-se. Destarte, o eco aparece como instrumentalidade amplificadora do silêncio.

Há uma estreita relação entre o silêncio e o eco, personificados nos mitos gregos de Narciso e Eco. Narciso é a contemplação que se manifesta de maneira silenciosa, e Eco aparece no texto poético em forma de palavras duplicadas, proliferantes, que potencializam o discurso poético no preenchimento da paisagem.

Tomar o silêncio como instrumento otimizador faz da poesia de Paes Loureiro uma fonte permanente de renovação. E isso não se dá só no isolamento do discurso poético, está incorporado à nossa linguagem cotidiana. Silenciamos como forma de estancar um seguimento discursivo, ou para oxigenar a comunicação ao imaginarmos outra situação.

Partimos do princípio de que a poesia é uma expansão da realidade. Apesar de trabalhar com uma língua cristalizada a palavra poética rompe com os tecidos estruturais causificados pelo uso corrente da língua e, ao utilizar como recurso uma linguagem estrategicamente tecida num sentido plurissignificativo pelo poeta, promove um alargamento da percepção do leitor.

Um poema não é escrito para encerrar-se numa singularidade. Um leitor, ao infiltrar-se no universo poemático, tem a viabilidade de experienciar uma ação não vivida pelo eu-expandido-poemático. Estamos, aqui, vivenciando uma palavra composta que é frequentemente conhecida como eu subjetivo, eu lírico ou eu poético, e que pode transpor seus territórios chegando em camadas não imaginadas pelo autor, tornando o poema um rizoma ou agenciamento digno de ser reconfigurado.

A intenção da poesia é a busca do outro. Sua estrutura, aparentemente concentrada em seu suporte, que é o poema, não sofre, como imaginamos, de um confinamento permanente, o vate pretende dilatar seu tecido semântico em direção a outro corpo.

Recorremos ao texto do filósofo francês Gilles Deleuze, nesse instante, para entender a dimensão do virtual contido na sua argumentação:

O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. O virtual possui uma realidade plena enquanto virtual... O virtual deve inclusive ser

definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual, e aí mergulhasse como em uma dimensão objetiva. (2006, p. 269).

Deleuze acentua a realidade do “virtual” e conecta o mesmo à vivência, não estabelecendo uma diferença entre real e virtual. Esse acoplamento pode ser apreciado sintomaticamente na poesia.

O trânsito e os caminhos percorridos no poema de Paes Loureiro nos fazem executar uma ação que entende a prática poética como um experimento, uma palavra que nasce da expansão vivencial, que não é uma cópia da realidade, mas um vivenciar estético.

Para o poeta Paes Loureiro, a palavra é um território, lugar de desagregação. Podemos perceber essa concepção no verso “Silêncio e beira de rio”, que, pela concentração silenciosa, sugere novas dimensões poéticas a serem acolhidas pelo leitor.

A escrita do poema é um ato que se movimenta em direção ao desejo. Deslocamento em que a linguagem utilizada no poema delira “A infância / recomeça a nadar [...]”.

Seguindo o raciocínio de Deleuze, no seu livro *Conversações* (2000), deslindamos uma alusão que ampara o nosso arrazoamento: “Numa cartografia, pode-se apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo. É o que chamamos de ‘esquisoanálise’, essa análise das linhas dos espaços dos devires.” (p. 27)

A palavra “rio”, repetida três vezes, está amparada pela memória que solicita constantemente a presença dessa espacialidade líquida para adornar a nova imagem que está sendo poetizada. O “rio” não é só um motivo poetizante, mas torna-se lugar fixado pela poesia para desenvolver o campo memorial.

No poema, quando uma palavra entra em contato com outras faz com que esse movimento gere um novo campo semântico. Pensamos, aqui, que cada palavra do poema constitui uma linha e, ao combiná-las, vamos formando a paisagem silenciosa do poema e sua cartografia não remete a um limite específico, cabe ao leitor anexar o seu repertório para fabular concretamente o horizonte desejado.

Em outro momento, Deleuze sublinha:

A repetição é esse lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra. Significa o mesmo dizer, no nível dos problemas, que a repetição vestida é mais profunda e, no nível das questões de onde eles procedem, que a repetição resulta do diferente. (2006, p. 119).

Por mais que um leitor pense que a repetição seja uma potência reduzida na paisagem poemática, não é essa a acepção que encontramos no pensamento de Deleuze. O poeta nunca repete a palavra “rio”, quando mencionada no tempo e no espaço do poema, longe disso, alarga minuscilmente a sua existência de um pensamento poético que está decorado pelo silêncio.

Acompanhando essa lógica deleuzeana, a poeta e contista Annita Maluf avulta na sua tese: *Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*, a circunlocução do ritornelo presente nos poemas de Siscar:

Acrescentar o conceito de ritornelo, segundo Deleuze e Guattari, pode nos ajudar a entender de uma maneira a mais os volteios de Siscar. Eleger um centro, voltear ao redor dele e escapar, atraído por um outro centro, em que novas reiteraões se farão. É todo um movimento, que se explicita em muitos de seus poemas, a partir do qual o poema ganha dimensionalidade, plástica, taticidade, corpo, em um ritmo que passa a ‘valer por si’. (2008, p. 133).

Ao empreendermos um aproveitamento dessa linha que já foi traçada por Annita Malufe, projetaremos a nossa. Paes Loureiro, no seu território poemático, exhibe sua singularidade ao fixar seu olhar no movimento do “rio” que não pode ser fixado, ao invés disso, vai fornecendo novas expectativas poéticas.

As linguagens literária e artística, de modo geral, são portadoras de potências. E quando o poeta Paes Loureiro utiliza a palavra “rio”, cartografa, em cada poema, um perfil do rio que corre na linguagem e, ao se reiniciar constantemente, como corte repetitivo de um verso para o outro, materializa-se no corpo sem órgãos. Sendo assim, o uso da palavra na poesia não está fadado a um limite fronteiroço. As palavras vão se transformando com o contato com outras palavras e outros poemas.

O poeta transita pela linguagem poética mostrando alternativas flexíveis do uso da palavra. Sua poesia é um tipo de grito em decomposição, que se desfaz com a finalidade de se reorganizar em uma outra territorialização própria da linguagem, numa única certeza temporal “O instante / passa igual ou já não passa / navegando na eternidade”.

Essas aberturas contidas no poema convidam ou sugam o leitor para essa territorialidade de passagem. O leitor não consegue passar por essa materialidade poemática sem ser afetado pelos rizomas que vão sugerindo conexões com outras imagens e que vão sendo elaboradas a partir dessa conexão, resultando num ímpeto sígnico. O ardor do signo nos impulsiona a criar sentidos.

O tempo para onde somos aspirados não é uma temporalidade do passado ou do futuro, mas, sim, a duração da linguagem. O poema tem sua existência fundada no prazo em que o leitor constrói sua relação com o mesmo, como instante noturno em sua cartografia “A noite / pé ante pé / caminha sobre o rio / e penetra na floresta...”.

O sentimento de desprendimento pode ser percebido no poema “O silêncio”, que, ao ser particularizado pelo artigo “o”, expande a noção de um silêncio marcado e, a partir desse vazio, conseguimos penetrar numa cadeia subtendida não só do silêncio específico, como também de outros silêncios: “[...] O silêncio vive despenhando-se em seu próprio abismo” (p. 185).

A linguagem poética recorre à identificação do desenvolvimento de uma essência, em outros termos, do prosseguir de uma natureza que se desenvolve nos seus próprios atos. Aqui, o enunciado poético quer setorizar a realidade do silêncio, ao assumir uma dimensão vasta, pela profundidade provocada e mirada no leitor, estimulando uma sensação redutora do poema para ser alcançada e espelhada em outra espacialidade. Pode, assim, servir de parâmetro para outros poemas onde a encenação silenciosa não se priva de comunicar o espaço que expande o silêncio poético e evidencia a prática de um tecelão da palavra que, com uma economia de palavras, chega num espaço expandido.

O silêncio não é só pausa, mas executa uma ação estratégica da realidade, que é a incorporação dum corredor para alcançar outra realidade. Nesse trajeto, temos uma combinação tripla: movimento-tempo-espaço.

#### O SILÊNCIO PASSANDO

O silêncio a passar,

barcos de velas humildes.

Os sapos a sonhar em círculos coaxantes.

A sonolência felpuda dos felinos

[...]

As janelas com gaiolas penduradas

exibem o céu azul aprisionado. [...] (p. 195).

O poeta escreve porque tem muito a dizer e quando sente a necessidade de silenciar é porque uma paisagem em movimento cresce diante de outras palavras que solicitam supremacia. Assim, o silêncio vai tomando conta do poema como travessia: “O silêncio a passar”, num tempo que é o próprio instante poemático.

O silêncio, na música, constitui-se como pausa que tem uma duração para outra sequência musical ou do término da música. Aqui, figura na sonolência dos sapos, na condição de virtualidade, contornando um arredondamento que não é produtor de som: “Os sapos a sonhar em círculos coaxantes”.

O poema apresenta-se como uma tela de cinema no plano substitutivo, “As janelas com gaiolas penduradas / exibem o céu azul aprisionado”. Essa planificação metonímica denuncia um episódio que pode chamar a atenção do leitor para efetivar uma concretização que ausenta dessa paisagem o canto dos pássaros virtuais.

E, para arrematar nossa passagem pela temporalidade espacial do silêncio, concretizamos que o mesmo continua deslocando-se silenciosamente nas páginas dos nossos pensamentos.

Chegou a hora de atravessar para outra temática garimpada nos versos de Paes Loureiro, cognominada de “O mito como dicção poética do imaginário.”

### **3.3 O mito como dicção poética do imaginário**

Antes de adentrarmos na caracterização do mito como dicção poética do imaginário, faz-se necessário passarmos pela relação entre poesia e mito, correspondente a uma das manifestações do imaginário, constitutiva da realização simbólica do homem.

Encetamos esse raciocínio sublinhando que o mito é uma realidade estruturante da literatura, e não deixa de ser uma forma artística de humanização da natureza, maneira de incorporar a mesma pelo brilho do verso, conduzido pelas metamorfoses instauradas pela poesia.

Partimos do pressuposto de que tanto o mito quanto a poesia participam de uma realidade representativa e simbólica. Essa combinação se expressa por meio de uma linguagem em que cada uma dessas dimensões tem traços específicos e somos capazes de levar em consideração que, no passado, a distinção entre uma manifestação da linguagem e outra efetivava-se como tarefa não muito fácil de ser concretizada.

Segundo o crítico canadense Freye, “[...] o mito é um elemento estrutural na literatura porque a literatura como um todo é uma mitologia deslocada [...]” (2000, p. 7). Conseguimos depreender desse pensamento uma sinonímia internalizada, na qual a literatura almeja produzir o mito formalizando-o como eco renovador peculiarizado, tanto na intenção literária quanto mitológica.

De certa forma, o mito estimula a busca por realidades desconhecidas e, nessa linhagem, pode emitir uma comunicação atendente da necessidade poética de expressão por meio de uma transposição original contida na experiência cultural do poeta Paes Loureiro. Pelo fato de ouvir várias narrativas mitológicas, o poeta utilizou, no seu fazer poético, uma articulação com o mito e engendrou um movimento paralelo de sua criação ressoando num tom poético combinado com o mito.

Há uma atração entre o mito e a poesia. A nossa pretensão segue no sentido de entender a maneira como o mito desenvolve uma aprazada essencialidade na poesia, pela sua linguagem mítica própria, não proveniente da poesia, mas assume o intento poético por meio de uma pronúncia singularizada.

Quando pensamos na funcionalidade do mito chegamos perto de um parecer que combina com essa aplicabilidade a ideia da elevação da dimensão humana, tanto realizada pela poesia quanto pelo mito, principalmente na expansão do pensamento. Quem recomendou de forma precisa a relação do devaneio poético com o mito foi Mielietínski, ao formular que “A poesia é um princípio figurado da matéria como a arte no sentido mais restrito da forma, na medida em que a mitologia é absoluta da poesia [...]” (1987, p. 17). A palavra “absoluta” contida no pronunciar de Mielietínski apreende-se por uma espontaneidade exteriorizada no mito e canalizada pelo estado poético.

Portanto, o mito como matéria para que a poética do imaginário se concretize aparece na obra de Paes Loureiro atualizado. Pelo uso da palavra poética, os mitos vão tomando outros contornos, principalmente culturais, pois o poeta paraense elabora sua poesia com a materialidade tanto dos mitos gregos como dos mitos amazônicos.

Apresentamos, aqui, o mito como dicção poética do imaginário pela sua função integradora operada pelo mito na literatura, não como elemento potencializador, mas pela sua permanência no espaço literário, sem sua atuação de adorno, mas, sim, ajustada à linguagem literária.

Feitas essas considerações, vamos, agora, investigar como o mito serve de materialidade para a concretização do devaneio poético. Captamos no poema “A

eternidade abriu as portas”, um movimento do eu poético caminhante no escuro para ver a luz. Quando um poema é elaborado, o poeta nasce junto com o poema-fonte, conectando-se com o mundo exterior. Com esse ato poético, sugere uma presença imaginária desvelada pela investida da poesia no suporte do poema: “Na penumbra mítica do quarto, entre cortinas, entre / rendas, galopavam corcéis do imaginário” (LOUREIRO, 2008, p. 35).

Nesse sentido, o poema comporta uma instabilidade do sentido e, dessa forma, concretiza-se pelo leitor, deslocando-o entre os espaços propostos pela imaginação poética e “mítica”. A maneira de concretizar o fragmento do poema citado faz com que a colocação da palavra “penumbra” provoque uma mobilidade na paisagem do poema, favorecendo o preenchimento de vários significados. O texto poético é apresentado para o leitor do jeito de uma fonte em formação, um tipo de prefiguração solicitada do leitor, uma representação singular e um sentir individualizado e acelerado.

Por esse motivo, a velocidade proposta atinge a espacialidade e a temporalidade do poema. E a concretização insta uma atitude complementar por parte do leitor, pelo fato dos “corcéis” provocarem um movimento singularizado, fazendo proliferar paisagens na mente do leitor.

Realçamos a concretização originada na palavra “penumbra” quando a mesma enche a espacialidade poemática de uma atmosfera mítica. O desejo do eu poético é o de despertar a fonte discursiva, tanto de sua alma quanto da alma do leitor e, junto a essa excitação, gerar a proliferação dos significados.

O tipo de envolvimento apontado pelos versos desse poema sugere a exteriorização de uma vivência. A vida jorrante dos instantes poéticos, não são só efeitos estilísticos, promete muito mais. Ao relacionar o mito com a vida, esses instantes poéticos revelam um repertório não existente na objetividade do leitor, mas em uma estrutura profunda, dando nova viabilidade a criações iluminantes, como maneira de eternizar a poesia num livro-fonte de enunciados poéticos, mesmo sendo a redução da vida contida no espaço do “quarto”.

Por conseguinte, Paes Loureiro, ao pronunciar-se poeticamente, vê no verso um maravilhamento. A felicidade contida nos seus versos é aquela redobrada pelo leitor, quer dizer, seguida na trilha proposta pelo verso, sentindo uma emoção dobrada no seu instante concretizador ao satisfazer sua vontade “Na penumbra mítica do quarto”.

O poema é uma espécie de renovação e, por conseguinte, o poema “O velho Camões” providencia o adentramento pelos espaços abertos nos enunciados poéticos proporcionadores da exposta regeneração:

O velho Camões virava lobisomem. Embrenhava-se  
no breu do fim da rua. Assumia no fim da rua-aquela  
o asco de animal de assombrações. Gelava nossa  
infância, mesma à luz do sol, quando passava. (p. 39).

O poeta recria uma capacidade infantil ligada ao medo: “Gelava nossa / infância, mesmo à luz do sol, quando passava”. Quando começamos a arranjar os elementos do poema, conseguimos vislumbrar novos sentidos, como a espacialidade imaginada contida no verso que acabamos de mencionar e como os sentidos suportam uma conexão dessa sequência com os versos anteriores, que tratam de uma metamorfose.

O manifestado poema é incorporado pelo leitor como um efeito proveniente de uma objetivação espacial, centrada na transformação do “Velho Camões”, acontecendo lentamente, reverberando em outros poemas, estimulando o leitor a recriar a experiência primária amparada pela paisagem poética instaurada pelo enunciado poético, quando o leitor concretiza o amedrontamento criado pelo imaginário poético.

Nessa ocorrência, o dizer do poeta configura-se duplamente, alinhado ao alvo poético, indicando as alterações sofridas no corpo e a presença do nome “Camões”, que remete às criações literárias do poeta português. A imagem poética trazida para a espacialidade do poema alimenta o instante da leitura do leitor, manifestando sua concretização, imaginação povoada de uma imagem receosa. É justamente nesse instante que o leitor granjeia entender a grandeza do poema, ao potencializar tanto a lembrança quanto a formalização de um novo horizonte, formuladas pelo ato da duração concretizada num tempo estipulado.

O escopo deste texto é instaurar a relação entre a poesia e o mito, distinguindo, nessa relação, a maneira como o mito assume a direção na composição do imaginário poético por uma forma de comunicação voltada para o contexto amazônico. E, nessa atmosfera, o mito converte-se numa potência tradutora da força da linguagem poética pela sua originalidade, alcançando as camadas mais densas da concretização de um leitor.

Do mesmo procedimento onírico que aparentemente mostra-se desorganizado, mas, na sua estrutura, padroniza de maneira organizada o devaneio mítico-poético no poema nomeado, não se instaura uma realidade desorganizada, mas, ao contrário, reafirma-se uma esteticidade desejada pelo poeta como extensão diccional de maneira equilibrada em face de sua transição.

Em um estabelecido espaço formalizado pela espacialidade mítica, na qual os enunciados poéticos implantam, na reserva memorial da experiência enquadrada no poema “Além do fim da rua”, detectamos uma poetização existencial:

Além do fim da rua havia o anjo  
 havia fadas havia  
 havia brenhas  
 havia cavernas de breu, piratarias  
 havia o bosque  
 o Curupira havia  
 havia o velho Camões  
 o lobisomem havia  
 havia o haver mistérios  
 almas encantadas  
 e os destecidos jasmins daquele amor... (p. 53).

O aparecimento mítico contido nesse poema nos faz lembrar de um conceito de poesia proposto por Bachelard:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade. (1994, p. 213).

O instante poético logra reduzir o tempo que o homem tem para apreender um estipulado tipo de conhecimento e, nas poucas palavras contidas nesse poema, há o nascimento de uma realidade fronteira. Posto isso, o efeito estético capturado pelo leitor emerge pelas balizas, descortinando seres misteriosos que, ao habitarem a mente do leitor, são desrealizados pela perspectiva virtualizante e pela encenação emergente dos seres.

Sendo assim, destacamos a potência do poema, apresentando ao leitor uma realidade impossível de ser vivenciada, a não ser pelos estímulos provenientes do enunciado poético, pois a encenação presentificada incrementa a construção de um

espaço estimulado pela dicção do imaginário poético. A poesia tem a capacidade de explorar recintos desconhecidos não experimentados pelo leitor, e o deslindando aponta para essa ampliação do horizonte do leitor.

A leitura desse poema acontece de forma gradativa. Conforme o leitor exclui os vazios apontados pelo mesmo, um estado sentimental ergue-se a partir do advérbio “além”, ampliando a espacialidade do poema e setorizando o leitor no espaço, numa margem reflexiva.

Deparamo-nos com um depoimento justificador de Paes Loureiro acerca de suas preferências pelas espacialidades míticas em relação às bibliotecas:

Tinha especial prazer na leitura de livros expressando temas completamente diferentes da realidade em que eu vivia. Nesses casos, o meu deslocamento imaginário era mais radical. Foi daí que veio minha paixão pelas epopeias, porque nelas tudo se constrói pela linguagem: o mundo, a geografia, os homens e o maravilhamento épico de deuses e surrealidades. Desde os mares *imedíveis* até as humildes urzes do caminho. Veio daí, também, minha paixão pela mitologia. E a estetização da mitologia amazônica acabou entranhando na minha alma poética pelas mãos da mitologia grega poetizada. Como toda metáfora é, também, uma espécie de mito, passei a ver nos mitos uma das principais fontes de nossa virtualidade poética, um dos índices essenciais de nossa cultura. (1995, p. 14; grifo do autor).

O mito, pela maneira como está posto na obra de Paes Loureiro, ao se manter como tipo de compulsão, aparece constantemente avançando no sentido de embricar-se com o poema, exterioriza um conteúdo mesclado, incrementando a geração de vazios por meio do horizonte mítico e poético. Desse jeito, a presença do mito na poesia de Paes Loureiro instaura uma maneira de potencializar a expressão poética como dicção introduzida no imaginário poético. A vivência impressa no poema aludido joga com a paisagem do “fim da rua” controlada pelo “mistério” habitante do espaço poemático.

Em princípio, o poema é uma espécie de motivação, provocando no leitor um efeito específico. E no poema “Os banhos no igarapé” acentuamos a dicção mítica aparecendo pela lembrança mitológica revestida de uma áurea, pelo comparecimento de Vênus, a deusa do panteão romano, onde a presença da beleza e do amor enchem essa espacialidade líquida, encoberta por uma atmosfera recôndita:

Os banhos no igarapé do João Valeiro reeditavam  
O nascimento de Vênus. Sob árvores baixas, galhos  
espreitávamos. Entre cocares de Patichuli nos  
ocultávamos à espreita do milagre. (p. 65).

A presença de uma espacialidade líquida coaduna a pluralidade própria da linguagem literária. E essa diversificação reimprime um estado mítico pela pureza do “nascimento de Vênus”, potencializando uma concretização ambígua, firmada pela presença do imaginário esperado, levando o leitor a ensejar a passagem dessa imagem revestida pelo emblema da misteriosidade.

A paisagem desse poema é capaz de ser absorvida por uma fragmentação que abrange três cenários: o primeiro é de “João Valeiro”, o segundo formaliza-se pela lembrança do “nascimento de Vênus” e o terceiro é a do leitor responsável pelo brotar de uma fonte imaginária, deixando subtendida a força do verbo no enunciado “ocultávamos à espreita do milagre”. Para a composição dessa espacialidade aquática, cada instante é somado e acoplado a uma imagem integral potencializada pelo tempo subjetivo que eleva o pensamento do leitor.

Pelo motivo do poeta dar atenção para o tema estipulado de sua infância, demanda transmutar o mesmo em estado poético. À vista disso, averiguamos um transporte do mito pela entrada no fluxo poético resultante da formalização consciente do viver mítico tornando-se facticidade literária.

Logo, consideramos a produção poética como a materialização de desejos emergentes de uma interioridade humana, marcada pela singularidade temporal. A vinda do passado grego para uma renomeação amazônica estimula a concretização criativa do leitor, gerando um novo tempo.

A poesia de Paes Loureiro compromete-se com a forma dinâmica da linguagem poética e busca, por meio do seu conteúdo, transportar o leitor da cultura amazônica para outra dimensão. Essa disjunção proporcionada pelo exercício poético coloca o leitor num espaço e num tempo especial, originados pela atmosfera poética.

O ato poético de Paes Loureiro nasce na mente do leitor como ressonância mítica, estimulando a abertura de um espaço conciliador, ao aproximar as lendas amazônicas com a dinâmica recriativa grega a serviço de uma poetização gerada pelo imaginário amazônico.

O engajamento do leitor na dimensão poética soa como canção mitológica, revestida temporalmente do tom esperançoso no poema “Havia dias a lara”:

Havia dias a lara não voltava do enigma das águas. Na beira desse rio, no lento desfolhar de uma quimera, Antônio Paes esperava, à flor das águas, aquele rosto que tanto o encantara. (p. 85).

Uma expectativa promove o desenvolvimento desse poema ancorado no devaneio. Portanto, a intenção do leitor controla a presença de uma disfunção temporal instantânea, inserida pela vontade humana de repetir o ato mítico pela interferência transversal de um desejo enigmático.

Nesse caso, não há uma superação do tempo pelo homem, ao contrário, o humano está condicionado a uma espera, fazendo com que um tempo estipulado se aloje na alma do leitor, buscando a primitividade do mito na superfície estética do poema e combinando a supremacia do mito com a individualidade.

Não somos remetidos somente para a profundidade alegórica de 'Antônio Paes', mas fundamentalmente para o desmedido movimento de um "lento desfolhar de uma quimera". E, nessa ambiência, o eu poético propõe visitar uma dupla veleidade: a de Antônio Paes, que remete ao mito de Narciso, e a do próprio leitor, sem rejeitar seu escopo poético, deixando em suspense a percepção da beleza vista pelo espelho do rio.

O lugar vazio pelo qual o leitor se embrenhar é de um tempo gerado na presença de uma fonte "rio", e beber dessa fonte faz gerar inocências. Não é só uma revisitação, mas, sim, um forjar de novos sentidos de um livro que é fonte de renovação.

O mito como dicção poética do imaginário é concebido como uma expressão customizada. Podemos categorizar essa nomeação pela maneira peculiar que o poema tem para se dilucidar. No caso de Paes Loureiro, apoia-se nas suas reminiscências e nos recursos estilísticos forjado pelo poeta no sustentáculo da poesia suportado pelo poema e estão enquadrados nos limites estéticos da literatura por onde Paes Loureiro, ao manufaturar esses versos, legitima o mito antigo no curso da sua temporalidade poética do instante. Ele o faz descrevendo o mito que habita na mente do homem, não sendo rejeitado porque participa de uma natureza intimamente ligada à mente e ao próprio mito, podendo ostentar um conhecimento distante das intenções literárias. Retomaremos essa questão mais à frente, quando abordaremos o aproveitamento didático que pode ser disposto tanto na poesia quanto no romance.

Nessa sequência, deparamo-nos com uma submissão imaginada e contida na natureza aquecendo o andamento do poema “As musas inclinavam-se”:

As musas inclinavam-se para nós como flores. A luz batia pelo vento, inclinava-se por sobre os ombros da sombra. A paisagem inclinava-se debruçando-se à janela para nos espiar dentro da casa. A esperança inclinava-se para soprar em nossos cabelos o braseiro dos sonhos. Inclinava-se Éros para acender suas chamas na touceira do sexo. A adolescência inclinava-se para digitar sua aura no rosto das donzelas. O tempo inclinava-se e tapava nossos olhos para que não víssemos o tempo passar. (p. 92).

O ângulo onde se coloca o eu lírico para contemplar tal atitude trazida na titulação do poema engaja a presença de musas, contornando a espacialidade delineada provocada pela imagem formada em torno da predisposição descrita.

A orientação indicada pelo vigor poético começa pela nomeação: “As musas inclinavam-se”, assinalando uma disposição apropriada para o início de um espaço de estímulos consecutivos e declinantes.

A contraposição existente entre luz e sombra lança luminescência na cenografia proposta no poema. Mesmo não dando ênfase hierárquica nessa disputa, dispõe o contraste existente entre o embate da criação e a invocação de uma das filhas da Mnemosine grega.

Um ar fantasioso cruza o poema para alimentar o sonho do instante nascente e eternizante, dando nascimento às outras realidades conciliadas a esse surgimento provocado pelo leitor, identificando a inflexão proposta pelo poema e ampliando a concretização do mesmo.

O mapa desvelado encerra uma disposição para a dependência. O eu, por si só, já é uma grande paisagem e, associado à paisagem externa, torna-se uma super paisagem, quando a espacialidade descrita no espaço do poema busca alcançar o ressentir de uma experiência memorial, do poema-expressão, proveniente de um conteúdo da macro paisagem elucidada nas macropaisagens poéticas, o que amplifica a concretização do leitor.

Em seguida, descortinamos uma combinação de espaço e tempo dando a tonalidade adequada pela temperatura poética no poema “O dia chovia”:

O dia chovendo harpas. A infância pastora do ima-

ginário, agora é que me habita. E pastoreia-me.  
 Habita-me de palavras indo e vindo para a pesca,  
 para a caça, para as casas de comércio, para os  
 banhos no rio, para as escolas. Para o Cine Impe-  
 rador onde serei sempre o menino que dormiu no  
 escuro entre as sessões do filme, para não retornar  
 ao mundo lá fora. (p. 100).

A maneira como o poema organiza as palavras na espacialidade poética leva a subentender que o retorno à infância-fonte tem a viabilidade de se reinventar, proporcionado pelo instante criador, e cada pensamento recria a vida poética. Quando o poeta ressuscita sua infância pela via poética procura também materializar num discurso a memória desse tempo e, como o poema é intuição, projeta no mesmo o desejo de deixar esse tempo memorial na vitrine de sua vida.

O sentido poético segue como se fosse o percurso de um peixe, ora segue em linha reta, depois sobe e desce, faz cambalhotas, a saber, segue o curso natural de ser peixe. Tomamos essa ilustração para realçar o seguir poético por meio dessa configuração, prosseguindo diferentemente da linearidade prosaica. Por outras palavras, o ato da leitura pode ser apreendido a partir da concretização efetivada pelo leitor ao ancorar seu pensamento na palavra “pesca”. Sendo assim, nossa disposição, ao tomar um fôlego acadêmico e quando nos propomos a operar uma consubstanciação dos poemas, nos leva a identificar realidades dispersas. Se seguidas pelo leitor, essas disposições dos versos captam singularidades reunidas, expostas num painel harmônico da fonte de versos, mediante o transporte de inda e vinda consoante o seguimento do próprio rio, alargando sua espacialidade líquida para o cotidiano infantil: “Habita-me de palavras indo e vindo para a pesca”.

Na meditação poética, o poeta imobiliza a vivência de outros tempos semelhantes a seu dia a dia, do tempo estampado no calendário e de outros eventos, povoando a agenda para ingressar num espaço promissor. Assim, pode gerar imaginariiedades provenientes da sua solidão contemplativa, caso observado no poema “O candeeiro ilumina”:

O candeeiro ilumina mais o imaginário do que a sala  
 de jantar.

Os dias se arrumam ombro a ombro como livros  
 em uma estante.

As horas andam para frente a buscar a  
 eternidade.

O amadurecimento dos frutos não tem retorno.

Não há saída para os meses  
se todos se conhecem.  
A idade  
segue cultivando sua vileza de rugas. (p. 103).

O sentimento poético vai sendo modelado pelo cromatismo imposto pela palavra poética por meio de uma alternância entre o dia e a noite, exibindo a maneira de sentir a ambiência da espacialidade na paisagem temporal inscrita.

O autor tem uma necessidade de expressar significados e o leitor de concretizá-los. O leitor desloca-se para a posição de coautor quando é instigado pelo texto e, nesse sentido, o poema acima exposto nos impulsiona a realizar tal exercício.

O verso dita: “O candeeiro ilumina mais o imaginário do que a sala / de jantar”, incitando a concretização do leitor a acionar uma negação originada na percepção poética e a substituir a materialidade espacial da “sala de jantar” pelo espaço do “imaginário”, em conformidade com o sentido de base, fonte desdobrada de sentido.

Na sequência da negação, o leitor não consegue permanecer durante muito tempo com uma sobreposição de sentido, acaba negando o sentido do poeta e absorve para o seu horizonte o sentido, parecendo similar a um eco do seu interior.

É interessante atentar que, no processo da concretização, os significados são postos no ato da leitura em sentido paralelo. O curso da leitura denota a concorrência de dois sentidos em movimento: o do autor e o do leitor. Nesse percurso, o leitor aproveita-se da negação para pôr de lado o sentido primário do autor e, pelo vazio contido no enunciado poético, instaura um novo sentido, o que pode ser fixado na palavra “imaginário”

A maneira congênere dos objetos ocuparem a espacialidade do poema atrela o tempo à memória. Um objeto, “estante” imaginária, brota do poema quando percebemos os contornos subentendidos e realçados na imagem da concretização comparativa: “os dias se arrumam ombro a ombro / em uma estante.”

A poesia é um impulso que aciona todos os sentidos. Por essa perspectiva, entendemos que “O devaneio” estimula a concretização do leitor quando espalha o seu perceber por toda a temporalidade espacial do poema, promovendo um movimento devaneante:

O devaneio empurra a realidade para longe  
e leva o canoeiro mais além  
do que podem levar o vento e as velas. (p. 107).

No caldeamento da obra de Paes Loureiro, constatamos um processo dialético detonado a partir da transplantação da realidade amazônica em formato de poema. Distinguimos a origem do devaneio num momento especial da criação poética de Paes Loureiro. E essa espacialidade evoca, no seu universo memorial, a capacidade inventiva de superar as amarras da realidade para outras dimensões.

O poeta traz para essa dimensão a elevação do “canoeiro”, transposta para outra espacialidade por meio do devaneio. As substancias materiais “vento” e “vela” são a base em que o devaneio se alimenta para mostrar sua potencialidade e humanização atrelada à vida do canoeiro que, ao ser revivida pela força do instante poético, se faz concretizar pela percepção suspensiva do leitor.

Em contrapartida, o conteúdo contido na paisagem do poema “As jiboias” entende-se via rotação infinita:

As jiboias sonham sonhos em círculos.  
Onde está seu princípio está o seu fim. (p. 118).

No poema apontado, o leitor é levado a acompanhar uma mobilidade condicionada pelo espaço circular. E para estender esse pensamento, recorreremos à “fenomenologia do redondo”, contida nas palavras de Bachelard, realçante da imediata dinâmica:

Essas imagens apagam o mundo e não tem passado. Não procedem de qualquer experiência anterior. Estamos certos de que são metapsicológicas. Dão-nos uma lição de solidão. É preciso, por um instante, tomá-las apenas para nós. Se as tomarmos em sua instantaneidade, percebemos que só pensamos nisso, que estamos por inteiro no ser dessa expressão. Se nos submetemos à força hipnótica de tais expressões, vemos que cabemos por inteiro na redondeza do ser, que vivemos na redondeza da vida como a noz que se arredonda em sua casca. O filósofo, o pintor, o poeta e o fabulista deram-nos um documento de fenomenologia pura. Cabe-nos agora utilizá-lo para captarmos a agregação do ser em seu centro; cabe-nos também sensibilizar o documento multiplicando suas variações. (1998, p. 236-237).

As experiências oníricas e circulares das “jiboias” remetem o leitor a estabelecer uma intimidade com o tempo e o espaço, criando um dinamismo na concretização, sugando todas as essencialidades para a forma orbicular contida na estrutura do poema, buscando um tempo e um espaço singularizados e plenos, pelo

jogo de aproximação, pela exotividade imagística e pelo distanciamento vindos da referida víbora, corroborando o parecer de Bachelard.

As palavras vão aproximando-se, tecendo o espaço arredondado do poema e, na formação do verso, vê-se uma concentração apropriada do sentido totalizante do poema, os ecos propostos pelas rotas em que o poeta está desenvolvendo a temática lírica rastreada, boleada da existência e, pela direção onírica, o leitor recria a experiência poética arredondada e conciliante.

A redondeza não é o resultado proposto pelas “jiboias”, mas, sim, o arredondamento da própria existência, expandindo o limite do papel no qual o poema está inscrito.

O poema é uma realidade fabricada pelo poeta. E, no caso de “No espelho”, o leitor imagina a conexão com o mito espelhado pela existência:

No espelho há o que vai sobrando de mim, de nós, de tudo. O que me quebra o mito e que me faz desigual do meu imaginário.

Nele, é claro, sempre me perco mais do que me acho. E penso:

“é no espelho ou em mim  
que devo procurar-me?” (p. 119).

Encontramos nesses versos, pela abertura que nos é dada, uma destinação poética. Quando o eu poético anuncia a transferência de espacialidades, a linguagem poética se mantém potencializada, ao combinar duas realidades autorrefletidas.

A busca por uma concretização própria do leitor implícito atende não só a uma necessidade antropológica idêntica a um ato fenomenológico amparado pelo registro poemático que indigita o excedente das naturezas: “No espelho há o que vai sobrando de mim, de nós”.

Apesar do leitor já ter tido uma experiência, nessa angulação, seu repertório altera-se pela experiência fenomenológica suspensiva do sentido que instaura instantaneamente uma concretização nova para o leitor, não relacionada com seu espelho usual, do dia a dia, mas ao espelho-poema estimulante de outra percepção.

Diante do texto poético, o leitor atraído por um sinal retentivo, desperta o passado para o seu horizonte presente e, pelo viés da pretensão, projeta o que foi captado pelo verso, num futuro idealizado. É o que pode ser efetivado pelo verso: “O que me quebra o mito e que me faz desigual / do meu imaginário”, favorecendo uma

dupla fusão do tempo poético com o tempo produzido pelo leitor no momento de sua leitura, e resultando num tempo de criatividade instantânea entre o “mito” e o “imaginário”.

Avistamos, nessa combinação dos tempos que esse jogo faz florescer, um outro horizonte imaginário, quando o poeta relembra e coloca em trânsito um horizonte posterior, estimulando a concretização do espaço vazio identificado pelo leitor na espacialidade do reflexo imaginado.

Uma demanda significativa torna-se afiliada na nossa exploração: o tempo da consciência formalizado à frente do espelho. Captamos a formalização da consciência num plano temporal, em que o tema da dispersão se instaura entre o enunciado poético e o leitor: “sempre me perco mais do / que me acho” e, nesse caso, a movência do texto poético desterritorializa tanto o tempo quanto o espaço, consolidando o tema da disseminação proposta pelo poeta.

Assim, tal e qual o poeta viu no processo de seleção, ao capturar, seja na exterioridade da moldura do espelho ou na sua interioridade, um objeto formalizado esteticamente pela combinação com outros, este se diferencia do ver do leitor. Já o leitor condicionado pela imposição textual move-se numa territorialidade poética, projetando-se em direção a outros objetos estéticos.

A espacialidade do poema “O anoitecer” está ancorada na palavra “imaginação”. Tanto o autor quanto o leitor vivenciam estágios, camadas sígnicas diferentes do tempo, e essa atenção envolvente de cada um com as superfícies do tempo gera uma percepção diferenciada da realidade. Para adensar mais essa dimensão, a ideação imaginativa aflora no espaço pré-líquido: “A imaginação corre entre as / cordas da chuva” (p. 133).

O tempo da leitura formaliza-se semelhável a um tempo criativo. Por conseguinte, o aludido fragmento poético autoriza o leitor a criar suas virtualidades. Consequentemente, a palavra poética alonga a realidade no espaço poemático, mas, também, é uma forma de confirmação cuja natureza sintetiza-se pela concretização do leitor numa movimentação contínua.

A nossa inferência é equivalente a uma marcha em direção às sugestões, vazios contidos no texto, recheada de limitações diante de algumas camadas semânticas aparentemente concretizadas e outras intocadas. Essa tomada de consciência não deixa de ser um mecanismo que nos deixa, ou nos põe, diante do poema com uma certa atenção, contida entre as palavras “imaginação” e “cordas”.

O poema “Pense” padroniza-se analogamente a um convite para o leitor ingressar numa dimensão cocriativa:

[...]

Que o imaginário descalça as luvas esburacadas da noite para costurá-las. Que o verão tenta abanar-se inutilmente com a ventarola da brisa. Que ao fim do dia o sol condena às trevas o horizonte.

Pense que em tudo há a memória triunfante sangrando os pés nas pedras do real. [...] (p. 134).

A ação poética de Paes Loureiro frutifica uma energia pictórica, pois o poeta produz um verso realizando a fabulação de uma paisagem e expressando, no seu contorno, a manifestação imaginária da palavra, dando vida ao horizonte calculado entre o referencial vivido pelo leitor e a fisionomia memorial ofertada pela espacialidade poética.

Isto posto, a poesia está ligada a todos os assuntos relacionados com o homem e o transcendente, aborda os temas da terra e do céu, holística pela sua natureza, confere ao poeta uma potência não condicionada da linguagem à percepção do leitor nem do autor, mas cria uma eficiência ao ser nomeada, gerenciando o que foi, o que é, e o que virá, avigorando a ideia da superioridade memorial, mantida acima “do real”.

Simultaneamente, o exposto poema, num lance cromático, encaixa os tempos noite e dia com uma tensão particular pelo seu intento paisagístico. É justamente na confecção da paisagem que percebemos um lugar incorporado, correlato a um ímã, atraindo o ferro, nos degraus vivenciais. O poeta se inspirou numa espacialidade vivenciada ou imaginada, e o leitor, ao interagir com o texto, inaugura outra espacialidade, proveniente da mesma matriz daquela do poeta, vivida ou imaginada, diferenciada. O autor potencializou o espaço criado por meio de uma técnica impressa na linguagem poética, intensificada pelo leitor via “negatividade”, substituindo o já impresso no texto. Ou seja, uma realidade posta no momento da concretização, conhecida em parte pelo autor e pelo leitor ao mesmo tempo, mas que, de outro ponto de vista, é negada para o autor.

O ato poético é gerado na interioridade do poeta, a partir de uma integração com o seu exterior. Esse movimento espaço-temporal organiza a instauração da palavra poética. O poema consignado exalta essa ação quando percebe o quanto o exterior altera o interior do poeta, que, ao poetizar os espaços interior-exterior, fornece

ao leitor uma instrumentalidade, estimulando o ato concretizador pela rota do ato avaliativo de pensar.

Uma multiplicidade de tempos converge para a elaboração da palavra poética. Começamos pelo tempo que o autor leva com uma palavra geradora de paisagem, seguido do tempo da escrita, alterador da imagem-matriz, e ao fluxo por parte do leitor. Nesse particular, o tempo da leitura criador de outro tempo, arquitetado pelo leitor e posto no seu horizonte de expectativa, é parente do recorte temporal, não perdendo seu fluxo concretizador. Tanto o tempo quanto o espaço são realidades maleáveis no horizonte do leitor.

O AGDF funda-se como um pensar memorial, que procura combinar imaterialidade com tangibilidade, resultando num pensar: “Pense que em tudo há a memória triunfante sangrando os pés nas pedras do real”.

A cartografia elaborada pelo poema “Pense” requer do leitor um efetivo reconhecimento da realidade memorial. O tempo presente, ao apresentar o poema ao leitor, é responsável pela consagração do instante causador de devaneios outorgados pelo leitor.

Para Bachelard, o instante poético está revestido de um intrincamento providenciador de realidades íntimas:

O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova – convida, consola –, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arroubo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraíam em ambivalência. Surge então o instante poético. No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo. (1994, p. 214).

Um marco que estimula o fornecimento do divulgado instante é a provocação de uma comoção que dialeticamente busca ajustar existências diferenciadas, norteadas pela transmutação da realidade. A dinâmica cromática hesitante entre noite e dia coloca o leitor numa esfera indecisa, mas encorajadora, dando abertura a um campo obscuro, condicionando a concretização do leitor a aderir à direção posta pelo enunciado poético, o que desemboca na supervalorização do imaginário.

No poema “Pense”, temos uma forma utilizada pelo poeta para que o leitor se aproxime do poema e contemple a singularidade contida no mesmo. O eu poético quer enlaçar o leitor, não utilizando a força imaginativa inclusa no poema, mas, sim, atraí-lo por meio de um desejo contagiante, induzindo o seu repertório e, no dizer de Larsen, isso é um benefício: “Acho que temos o direito de conhecer os mapas da ‘paisagem viva’ da psique e as paradas e percursos de nossa mútua e grande viagem.” (1991, p. 31).

A musicalidade partida do poema “As canções de praias” tem um direcionamento específico alusivo à auscultação do leitor:

As canções de praias encantadas  
 agora vêm dos búzios que decoram  
 as salas da memória.  
 [...]
 Os encantados talvez agora chorem  
 O destino que os humanos lhes legaram. (p. 160).

Logo no início do poema, topamos com uma ausência viabilizadora da concretização do leitor – “agora vem” – num sentido formulado pela negação, e leva o leitor a substituir o tempo mítico por outro tempo instaurado pela poesia. Encontramos aqui, um indício fortalecedor da ideia de que o mito assume uma dicção singularizada do imaginário poético, resultante de um ato encantador, incumbido de extrair da natureza uma força musical.

O ato poético aqui posto patenteia uma abertura em direção da reflexão do homem diante da natureza, centrado numa universalização da experiência poética contida no poema ao trazer para a superfície os sentimentos dos “encantados”.

A imagem emitida pela paisagem carrega um valor local, em contrapartida, universaliza-se pela concentração de um valor memorial, no qual a subjetividade traz para o sentido das atribuições éticas, como o comportamento do homem amazônico, e estéticas, ao dar um brilho na ação humana conectada com o espaço líquido interior.

A figura de retórica comparação acena para o norte do poema “A velha Tomásia”, decorada pelo medo da infância:

[...]
 Quando meninos e moleques a chamávamos de  
 Matinta Perêra ela avançava sobre nós com sua ben-  
 gala, como uma árvore seca levada por um vendaval. [...] (p. 169).

Diante do fragmento poético posto, conseguimos idealizar como a linguagem poética supera-se ao transcender a realidade, sendo uma força encontrada pelo poeta para dar sentido às suas obsessões. Paes Loureiro acentua, em sua produção poética, a diferenciabilidade do mito, dando voz ao imaginário poético.

O valor estético do poema não está desvinculado de sua história e configura um tipo de existência, potencializando o desenvolvimento desse poema na totalidade do livro, ao elaborar um imaginário poético revivido pelo instante poético numa cena da infância.

O argumento defendido pela poesia de Paes Loureiro deixa essa ideia mais clara quando o eu-poético apela para um encontro não com aquilo que aconteceu na infância, mas, sim, com o medo contido na alma do poeta.

Northop Frye, quando trata do tema mito, ficção e deslocamento, sobreleva o caráter mitológico da literatura proveniente das estruturas do mito, notabilizando a superioridade e a complexibilidade literárias, sendo ambas participantes da criação verbal. Aqui nos interessa o seu conceito de mito:

Em literatura, o que quer que tenha uma forma tem uma forma mítica e nos conduz ao centro da ordem de palavras. Pois assim como o naturalismo crítico estuda o contraponto entre literatura e vida, as palavras e as coisas, a crítica mítica nos afasta da 'vida' em direção a um universo literário autônomo e autossuficiente. Mas o mito, como dissemos no começo, quer dizer muitas coisas além de estrutura literária e do mundo das palavras, afinal de contas, não é tão autossuficiente e autônomo. (2000, p. 47).

Frye traz para o centro da literatura a “estrutura mítica” pelo tecido da palavra. Apesar de o mito ir além dos propósitos literários, por outro lado, sua expansão condiciona-se pelo tipo de contexto no qual ele pode ser inserido.

A origem que norteia o poema “Os nascidos” nomeia-se num tempo mítico e numa espacialidade enriquecedora, levando o transcendente “verbo” a unir-se à carne, aglutinando-se como “verbocarne”

[...]  
 Entre o rio e sua margem vemos o infinito.  
 Temos o orgulho humilde da amizade,  
 a convivência real do imaginário,  
 [...]  
 Uma parte de nosso destino  
 está na mão dos encantados.  
 [...]

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 laras  
                                                           e as Boiúnas... (p. 181).

A poética de Paes Loureiro constitui-se numa reiteração permanente dos vocábulos aparecendo ao longo do livro, como, por exemplo, “rio”, que, ao colocar-se lado a lado com sua margem, abre um espaço indeterminado no ângulo poético, fornecendo para o leitor uma conexão transespacial. Criando a voz lírica personalizada pela sua individualidade, não deixa ofuscar a nomeação amazônica, quer dizer, essa setorização é defendida pela maneira como o poeta pensa o homem amazônida e sua coletividade pela dimensão imaginária.

Temos a consciência de uma presença, a assimetria entre leitor e texto, facilitadora da geração de lugares diferentes e, quando aproximamos essas realidades, obtemos resultados distintos. É justamente quando lemos “Entre o rio e sua margem vemos o infinito”. Nesse particular, o leitor, ao perceber um espaço vazio, começa a negociar, criando suas concretizações.

O tema do nascedouro, ou palavras que são utilizadas no tempo poético, tem uma finalidade elevada. Procuram amplificar o espaço do poema pelo embelezamento visto em toda natureza e, com seu ornamento *sui generis*, instauram “a convivência real com o imaginário”, desenhando uma poetização profunda vinda de uma experiência que combina polos da existência diferenciados. Isso pode ser exemplificado nas palavras de Collot: “No limite do sensível e do invisível o horizonte representa uma sorte de área transicional entre o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual, o real e o imaginário. A vista se prolonga no horizonte em devaneio e mesmo em visão” (2013, p. 105). Quando Collot trata da relação do horizonte com a imaginação, descreve o perfil de um horizonte incitador da imaginação.

Apesar de Paes Loureiro emoldurar seus versos numa espacialização móvel e num tempo-instante, sua comunicação poética enquadra-se nessas realidades com uma demarcação alterosa, formalizando uma humanização, desviando-se da ação memorial mecanizada, buscando a essência das coisas pela sua fonte e ventura,

distante do domínio humano, mas compartilhando com a realidade dos “nascidos” o seu porvir: “Uma parte de nosso destino / está na mão dos encantados”.

A mitologia de Paes Loureiro funciona como uma forma de potencializar o imaginário poético pelo conhecimento trazido pelo mito, tanto cultural quanto simbólico.

Feitos esses reconhecimentos, vamos buscar um entendimento no sentido de desnudar as formas no interior do mito, habilitado para expressar o imaginário poético, em vista de encerrar essas palavras.

Como proposta poética, o AGDF almeja produzir, por meio da palavra poética, a elaboração de um tempo em permanente reformulação, norteado por uma formulação mítica. Tanto o mito quanto a poesia participam de uma realidade comum concentrada na subjetividade cultural. Essa realidade impalpável vive no interior tanto do mito quanto da poesia e o leitor só consegue chegar a essa realidade por meio de suas concretizações. Aqui chegamos a uma verificação, respondendo a essa aproximação do mito com a poesia, uma vez que os dois são produtos de conexões neurais, dizemos, participam e são originários de uma interioridade avolumada num aprazado contexto, provenientes das mentes criativas.

E, como individualidade, tanto a poesia quanto o mito são expressões de uma linguagem subjetiva. Mielietinski detectou a profundidade dessa relação: “A poesia é um princípio figurado da matéria como a arte no sentido mais restrito da forma, na medida em que a mitologia é a poesia absoluta, por assim dizer, uma poesia espontânea.” (1987, p. 17).

O mito tem uma função comunicativa na sociedade, o que se sabe desde que os gregos buscaram um argumento para dar resposta a uma porção significativa dos questionamentos humanos e encontraram no mito uma saída. Fisgamos um pensamento auxiliador ao estabelecer uma relação do mito com a poesia. Como a poesia manifesta-se no plano social, sem pretender assumir uma postura didática, contudo, por meio de uma subjetividade, consegue avultar o horizonte humano, de maneira similar, o mito assume a conduta social e aparenta ser poesia pelo seu aspecto conotativo.

Imediatamente, logramos apreciar o elemento suplantador dos limites da literatura apoiados nas palavras de Stanley Krippner, ao prefaciá-lo o livro de Stephen Larsen, admitindo a abrangência do mito pela linguagem extremamente subjetiva:

As narrativas míticas são padrões de significado que apresentam e representam atividades humanas universais. Como tal, esses relatos sobre a criação, conflito e realizações são metáforas para interesses comuns a todos os que participam da aventura humana. Os mitos culturais atenderam a vários objetivos vitais. Explicaram o funcionamento do mundo para as pessoas perplexas ante os fenômenos naturais. Ajudaram as transições para as várias etapas do desenvolvimento pessoal. Colaboraram com os membros da sociedade na descoberta do significado de sua posição social, situação econômica e imposições éticas. Permitiram que seres humanos participassem dos mistérios do cosmos e adorassem uma entidade, ou processo, considerada digna da suprema importância. [...] Consequentemente, os mitos tornaram-se personalizados, embora em nível inconsciente. Partes desses mitos pessoais vieram à tona nos sonhos, devaneios, sensações corporais, jogo, paixão, lapsos verbais, comportamento ritual, música, dança, escrita, desenho e pintura espontâneos. (1991, p. 14).

Mas o trajeto dos mitos culturais historicamente foi interrompido e alterado quando a ciência e a tecnologia produziram formas diferenciadas de compreensão sobre a realidade humana. Mesmo assim, a necessidade de representar a realidade por meio de símbolos não findou e os mitos foram incorporados à cotidianidade, o que levou Larsen à seguinte denominação: “psicomitologia da vida cotidiana”.

Essa compreensão ampla sobre o mito dota nossa ponderação de um sentido, selecionando do pensamento de Stanley, pelo menos três inferências incrementadoras do sentido setorizado sobre o ato articulador do mito: a primeira está ligada à sua prática universal; por outra perspectiva atua como forma de conhecimento, desvelando parte das indagações humanas e, por fim, salientamos o deslocamento do homem para outra dimensão da vida a começar pelo conhecimento mítico.

O mito está na raiz da alma humana e manifesta-se de maneira criativa, conservando sua novidade e relembrando fisionomia envelhecida. Larsen ao se referir a um tipo de ocultamento na exposição de um sonho chama para incrementar esse raciocínio o nome de W. B. Yeats:

As maiores energias da mente raramente surgem sem que as profundezas tenham sido liberadas. Elas irrompem em meio a acontecimentos demasiado privados ou demasiados secretos para serem mencionados em público, ou parecem, não sei por quê, pertencer às coisas ocultas.

Neste caso, Yeats faz uma referência as experiências visionárias, clarividentes e Learson associa aos grandes sonhos e as percepções curativas.

A presença de uma mitologia amazônica na obra de Paes Loureiro, não é uma forma de introduzir a alegorização na poesia, e sim, um artifício que aprofunda seu trajeto antropológico a exemplo do poeta W.B. Yeats, como arrola Larsen ao estribar sua ideia da mitologia pessoal nas mitologias pessoais literárias:

Passando ao fim do século XIX e princípio do século XX, o grande poeta irlandês W.B. Yeats, que estudou Blake exaustivamente, sabia que para que sua poesia encontrasse sua riqueza e sua verdadeira voz, ele tinha não só de mergulhar nos mitos e no folclore de sua terra natal, mas também de permitir que se formasse dentro dele uma mitologia pessoal. (1991, p. 26).

Os mitos que Paes Loureiro expõe nos seus versos fazem parte de sua mitologia pessoal, detectada ao longo de nossa exploração, manifestando-se como um trajeto antropológico. É notável admirar sua extensão ultrapassando os aspectos sociais e biológicos, em razão de integrar imagens antigas com instantes poéticos atemporais, construindo seu mito pessoal próprio da linguagem poética, existindo como mito atualizado e apreciado por Paes Loureiro. Conforme temática poética nos seus ensaios, assim também, se dá como forma de preenchimento do intelecto, como está registrado no seu livro, resultante do pós-doutorado em Portugal, denominado *A conversão semiótica na arte e na cultura* (2007). Detalharemos essa proposta teórica no capítulo a seguir, onde aplicaremos parte desse conteúdo à investigação do livro *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* (2011).

No trajeto do pensamento de Larsen, esbarramos em uma questão interessante alusiva ao mito moderno. Na condição de discípulo de Josep Campbel, Larsen referenda o livro *Mitologia criativa*, interseccionando a ideia, no percurso do mito da antiguidade, de uma perspectiva coletiva para a individualidade nos tempos modernos: “[...] não vem, como a teologia, dos ditames da autoridade, mas das percepções, sentimentos, pensamento e visão de um indivíduo adequado, fiel à sua experiência do valor. CAMPBELL *apud* LARSEN, 1991, p. 32).

A maneira como o mito pessoal é desenvolvido expressa um procedimento que oportuniza a vida da alma, formalizando processos de revitalizações. Sobre a dedicação quase religiosa de Paes Loureiro, lembramos de um parafraseamento de Larsen a respeito de Campbell: “[...] o que chamamos de *mitologia* grega com toda a

sua exotividade arcaica era na realidade a *religião* grega, para os seus seguidores.” (1991, p. 35; grifos do autor).

O fato de o poeta trazer para sua poesia o universo mitológico, tanto grego quanto amazônico, é um sintoma intenso tanto de potencialização do imaginário poético quanto de exercício de criação do mito pessoal, referente ao processo de mitologização. Por exemplo, a temática do sonho contida nos poemas de Paes Loureiro explana essa liberdade não controlada pelo consciente e, no caso dos enunciados poéticos, vaga livremente.

Com efeito, quando o poeta relembra um acontecimento infantil sugere o eu poético a retornar ao caminho mítico desvelado pelos habitantes de Abaetetuba, sua cidade natal.

Acentuamos, no capítulo primeiro de nossa tese, o pensamento de Wolfgang Iser sobre sua antropologia literária, que sublinha a necessidade humana de ficção. Aqui, ampliamos esse pensamento, coligindo-o com o de Larsen:

Os psicólogos só descobriram há cerca de trinta anos que os seres humanos não podem sobreviver mental e emocionalmente sem sonhar. Os estudos de privação de sonhos de William Dement, hoje famosos, mostram que, depois de algumas noites sem sonhar ficamos irritáveis, ansiosos e incapazes de concentração, e podemos acabar tendo alucinações e ilusões. Até mesmo os nossos devaneios são compensações pela tristeza e monotonia da vida. (1991, p. 46).

A poesia atinge um patamar terapêutico sem ter essa vontade, seu ideal é estético. À vista disso, aproveitamos as palavras de Larsen, não pelo aspecto da saúde mental afetada por uma supressão regular da atividade onírica, mas pela capacidade que a poesia tem de providenciar a criação de uma espacialidade e temporalidade similares às da funcionalidade onírica.

Citando caso análogo, quando o poeta contempla o rio, não é só uma materialidade líquida que entra no fluxo da imaginação poética. Há a impressão na superfície líquida de um estado da consciência presentificado na espacialidade fornecida pela memória, criando dois perfis provenientes dessa superfície líquida: a do eu poético e a do eu paisagem.

Transformando o poema num potencializador do tempo interior, estamos constantemente nos movendo, mesmo quando estamos sentados, nossa mente não deixa de se movimentar nos espaços e tempos criados e, nos poemas, encontramos

não a instabilidade, mas a estabilidade de nossos pensamentos que são moventes, dialogando com o movimento surpreendente da poesia.

A vida poética que Paes Loureiro imprime, no livro *Água da Fonte*, consolida seu trajeto antropológico pela energia poética oriunda do mito. Ao requerer para a elaboração de sua poesia uma sonoridade proveniente do mito, entenda-se a presença dessa repercussão como o ato de dizer poeticamente, o que, para o leitor, configura-se uma presença fundante do mundo afluída na sua consciência concretizadora.

A linguagem é o produto de uma atividade humana. Sendo assim, perpassa todo o processo comunicativo e o poeta traz para a sua criação a energia do espaço e do tempo mitológicos.

Reforçamos que a centralidade do AGDF indigita para um sentimento memorial, alastrando o presente do poeta como fonte permanente renovação, ou seja, seu fluxo poético ingressa num tempo de totalizações, satisfeito num instante poético oferecido ao leitor como fonte de proliferação do objeto estético concretizado no ato da leitura.

Para arrematarmos essas palavras sobre o mito como dicção poética do imaginário, notabilizamos a customização executada pelo poeta Paes Loureiro ao viabilizar a moldagem do mito acoplado à sua poesia, realçando a esteticidade das duas linguagens: mítica e poética. Em suma, estamos prontos para adentrar em direção a outra dimensão literária ligada pelo espaço e o tempo no romance *Café Central* – O tempo submerso nos espelhos.

## 4 CONCRETIZAÇÃO DO *CAFÉ CENTRAL* – O TEMPO SUBMERSO NOS ESPELHOS

### 4.1 Intertextualidade Bíblica

Chamamos para a abertura da apuração do romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* (2011)<sup>1</sup>, uma cogitação vinculada ao diálogo da literatura com a Bíblia. Procuramos evidenciar essa aproximação pelo vestígio encontrado na própria narrativa do romance, em outros termos, nas palavras de abertura do romance citado distinguimos o diálogo acordado com o livro do Apocalipse e com outras referências bíblicas.

Um dos críticos literários que tem dedicado parte de sua produção ao diálogo anteriormente aludido é Northrop Frye, particularizado no seu *Código dos códigos – A Bíblia e a literatura* (2004). Na procura de identificação de um princípio literário, a análise de Frye sobre a Bíblia escancara um refinamento crítico ao imprimir, em seu exame “[...] a centralidade do nosso imaginário crítico”. Sua proposta primária é a de encontrar um princípio consolidado das histórias bíblicas que unifique a totalidade bíblica.

Frye fala sobre a própria reflexão: “Este livro não é um trabalho de erudição bíblica, nem menos de teologia. Ele apenas dá expressão ao meu encontro com a Bíblia, e está muito longe de qualquer consenso erudito. (2004, p. 9).

Northrop Frey foi um dos críticos mais significativos do século XX, que utilizou sua experiência no campo literário para vasculhar a diversidade narrativa bíblica e instaurar “um princípio literário”. Foi educador durante toda sua vida, na Universidade de Toronto, no Canadá, onde permaneceu como professor, segundo o relato de Flávio Aguiar, seu tradutor no Brasil.

Nas palavras de Aguiar, desentranhamos uma singularidade do texto bíblico que, apesar de ser considerado uma compilação de textos produzidos por autores e épocas diferenciadas, em sua unidade influenciou a humanidade e projetou-se como herança do universo mítico:

[...] a fonte de todo o material imaginativo com o qual o romance ocidental trabalha desde sempre. Do interior desse livro repleto de

---

<sup>1</sup> Ao longo do estudo nomearemos *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* como CC.

outros livros, identifica uma estrutura de repetições e tipologias – comparando o Novo e o Antigo Testamento – que une suas várias fontes num jogo de imagens e significados. Se sua transcendente importância é irrefutável, Northrop Frye demonstra com rigor como a forma e a estrutura da Bíblia influenciaram toda a literatura. (FRYE *apud* AGUIAR, 2004, n.p.).

Esse apoio que a Bíblia deu para o avanço da literatura foi identificado por Frye no interior da própria literatura. Essa caracterização nos abre o espaço para pensar na origem do livro de Frye. Ao ministrar um curso para seus alunos de literatura inglesa, ou seja, para compreender a produção literária inglesa seria indispensável que os discentes tivessem pelo menos um conhecimento básico sobre o texto bíblico – e Frye chegou a esse reconhecimento ao perceber que os escritos de William Blake e Milton estavam repletos de uma intertextualidade bíblica –, o autor já via a Bíblia como uma “[...] espécie de antologia da literatura do Oriente Médio [...]” e acrescenta: “[...] a Bíblia parece mais uma pequena biblioteca do que um livro de fato [...]” (FRYE, 2004, p. 10-11).

Diante do pensamento que estamos avultando, lançamos o seguinte questionamento: De onde Frye retirou o título de seu livro?

Mas aqui está um livro que teve uma fértil influência na literatura inglesa, desde os escritores anglo-saxões até os poetas mais jovens do que eu e mesmo assim ninguém diria que a Bíblia ‘é uma obra literária. Mesmo Blake, que avançou mais do que ninguém em sua época na identificação da religião com a criatividade humana, não chamava a Bíblia de obra literária: ele dizia que ‘o Antigo e o Novo Testamentos são o Grande Código da Arte’, frase que tomei como título deste livro depois de muitas e longas reflexões sobre o que implica. (p. 15).

O resultado dessa interrogação pode ser visto por uma perspectiva do indeferimento, isto é, a Bíblia não foi reconhecida rapidamente como uma obra literária, mas como um monumento, e podemos afirmar que parte da sua constituição é literária. No parecer de Frye, a caracterização feita por Blake foi reproduzida.

Frye não circunscreve a influência da Bíblia ao campo literário, e denuncia que Giambattista Vico elaborou uma refinada teoria da cultura condicionada somente à história secular, esquivando-se do conhecimento contido na Bíblia.

Frye reforça a ideia de que um estudo abrangente sobre a realidade humana é imperdoável nos dias de hoje e ressalta a postura de alguns eruditos que agem como

Vico comportou-se, agindo como se a Bíblia não existisse. Coloca-se, assim, na condição de crítico que não é especulativo em teologia, mas alerta para a necessidade de que intelectuais que não militam nessa área específica possam referendar o valor que a Bíblia deve ocupar no centro do pensamento secular.

Frey avança no sentido de envolver os estudos literários atuais atrelando-os ao estudo hermenêutico da Bíblia:

Muitas abordagens contemporâneas da crítica têm raízes obscuras numa síndrome do tipo Deus-está-morto, que também se desenvolveu a partir de uma leitura crítica da Bíblia. Muitas das formulações da crítica me parecem mais defensáveis quando aplicadas à Bíblia do que se aplicada alhures. (2004, p. 18).

O aprofundamento sobre o método crítico foi identificado por Frye a partir do imbricamento do mesmo com o método secular. E o trajeto por ele proposto enceta, com Samuel Johnson, o estabelecimento dos cânones críticos da literatura inglesa, seguindo a prática protestante e diferenciando sua ação da leitura secular. Esse tipo de separação não foi aprovado pelos românticos, que a consideraram “irracional”.

Outro teórico e poeta, Coleridge, com suas luminosas pretensões sobre a tipologia bíblica, teria seu trabalho ampliado se conseguisse sair do campo estritamente bíblico e, na esteira desse jogo metodológico proveniente da Bíblia e de uma crítica secularizada, Frye expõe um pensamento interessante:

Cinquenta anos atrás prevaleceu este equívoco: atacaram-se os Românticos por confundirem religião e literatura. Mas na medida em que volta ao foco uma teoria baseada na leitura crítica, com ela retorna também o pensamento, para muitos críticos, de que a Bíblia é relevante para a literatura secular. Destes, três foram relevantes para este livro: Hans-George Gadamer, Paul Ricoeur e Walter Ong. (2004, p. 18-19).

Reconhecemos a importância da Bíblia tanto para a análise literária quanto para o processo intertextual na criação das obras literárias. Quando Frey trata do tema tipologia I, traz para o espaço dessa discussão uma cogitação instigante e, a partir de sua experiência, exclama: “Para o melhor do meu conhecimento não há outro livro no mundo inteiro que tenha uma estrutura mesmo remotamente parecida com a Bíblia cristã [...]” (109), ou seja, um entendimento sobre a organização da Bíblia, colocando-a num pedestal, fazendo da Bíblia um monumento, tipo de arquitexto da humanidade.

Na segunda parte do seu livro, Frye busca avolumar um pensamento sobre “A ordem dos tipos”. No texto “Tipologia II”, documenta sete fases “A ordem dos tipos” e registra as fases da revelação: primeira (Criação); segunda (Revelação); terceira (A Lei); quarta (Sabedoria); quinta (Profecia); sexta (Evangelho) e sétima (Apocalipse). Mesmo documentando a não especialidade no campo da exegese bíblica, Frye arvora-se no sentido de analisar o livro de Apocalipse.

Repousaremos nossa atenção, mais à frente, nessa sétima fase, para apreendermos o olhar crítico projetado por Frye sobre o livro do Apocalipse, com a vontade de enfatizar a intertextualidade apocalíptica contida no livro CC.

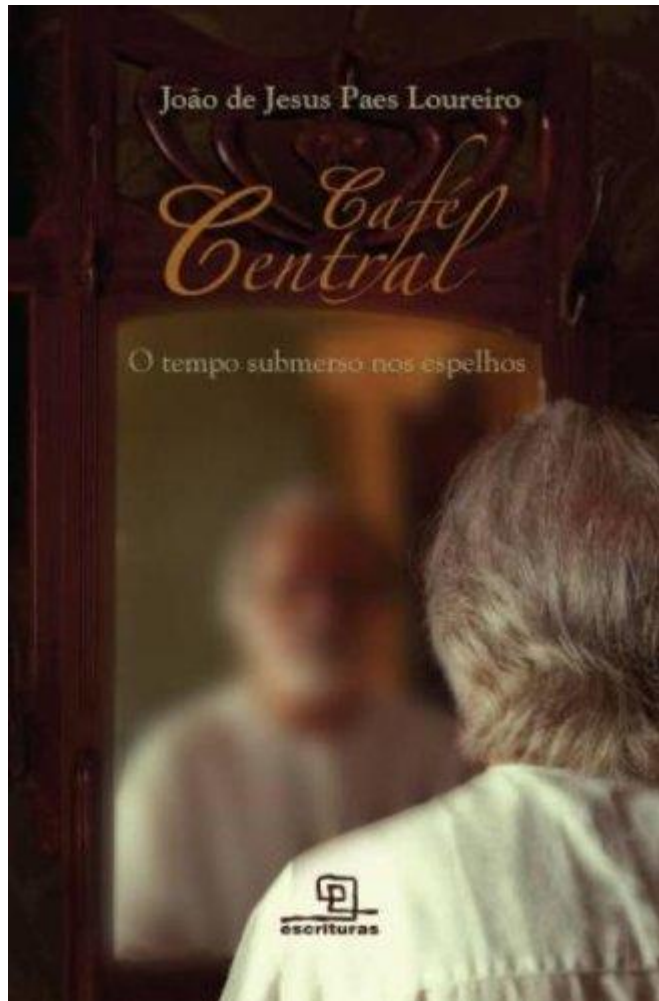
Ao longo desta pesquisa, mencionaremos outros autores significativos que deixaram marcas substanciais sobre a relação da Bíblia com a literatura no decorrer das explorações centradas no CC.

Feita essa passagem pelos créditos de Frye sobre o diálogo existente entre a Bíblia e a literatura, erigimos um campo fortalecido para analisar os fragmentos retirados do romance CC, instauradores de uma confabulação provocativa com o texto sagrado. À vista disso, passaremos a documentar o comparecimento das vozes bíblicas no texto paesloureireano.

Das quatro epígrafes colocadas pelo romancista Paes Loureiro no romance CC, sublinhamos a consecutiva: “Espelho e sonhos são coisas semelhantes; diante de um rosto aparece a sua imagem.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1983, p. 1151), retirado do livro de Eclesiástico, 34:3. Essa combinação imagística, “espelho e sonhos”, atrela-se à capa do livro e estende-se na narrativa como forças propulsoras da criação romanesca.

Para efeito de uma melhor visualização do romance CC, segue uma fotografia da capa do livro.

**Figura 2 – Capa do volume Café Central**



Fonte: Divulgação

Uma imagem que nos vem a memória neste momento é o da capa do livro CC. Quando a estampa figural do autor olha para o espelho, vê o mesmo embaçado, como se o autor estivesse nos lembrando do passado esfumaçado e da necessidade de se dar clarividência para o tempo contextual. Por outro ângulo, o leitor vê nitidamente a parte de trás do autor e o espelho onde o autor se olha, turvado.

Antecedendo a exploração da intertextualidade bíblica no romance CC, nos movimentaremos na direção do seu resumo. O romance CC está dividido em quatro partes. A primeira delas é “No Café Central”. O narrador-personagem encontra-se recluso na primeira espacialidade do romance, que é o Café Central, um prédio localizado na Avenida Presidente Vargas, que, na década de 1960, abrigava os intelectuais da época que discutiam sobre artes, filosofia, política e os temas intrigantes do referido tempo. Nesse recinto, gerenciado pelo seu dono Pepe, o

narrador-personagem inicia seu discurso ficcional na condição de observador, acompanhando as conversas daqueles frequentadores, isolado em um ambiente perto do salão do hotel. A seguir, temos “No Jardim das Delícias da Madame Naty”. Como o Café Central já não oferecia segurança para o narrador-personagem, o mesmo, deslocou-se para a Pensão da Naty, localizada na zona do meretrício, no centro de Belém e próximo do Café Central, e uma diferença temporal é registrada, pois o narrador-personagem tinha que se recolher para um quarto da pensão durante a noite e no Café Central esse isolamento acontecia durante o dia. A terceira parte é denominada “Novamente aquém da curva além do rio”. Na sua divagação, o narrador-personagem chega em Abaetetuba, lugar do nascimento de Paes Loureiro, e essa espacialidade gera uma dimensão poética no interior da narrativa romanesca. Por fim, temos a quarta parte: “O espelho quebrado das encantarias”. O desfecho do romance concentra atenção no espaço e no tempo descritos por uma articulação entre o real, o fictício e o imaginário, que vai desde a extensão sufocante, expandida para a Praça Mauá, à sensação de liberdade vivenciada na orla de Copacabana, seguida de divagações, encerrando-se na amálgama do tempo com o espaço e o soterramento espelhado do imaginário, proveniente da demolição do Café Central.

Conseguimos apurar que a relação estabelecida entre o livro CC com o Apocalipse vai muito além de uma aproximação intertextual. O autor João de Jesus, carrega no seu nome da carteira de identidade uma afinidade bíblica, com João, o autor do livro de Apocalipse e Jesus, seu personagem principal.

O primeiro fragmento retirado do romance CC, nos envia para o livro do Apocalipse, permeado por uma dimensão espaço-temporal relacionada com Deus. Na introdução do anunciado livro, o apóstolo João, por meio de uma perspectiva metafórica, anuncia o poder do Eterno mediante uma superfície e uma temporalidade, enfatizando o pronome demonstrativo “Aquele”. Já Paes Loureiro transmuta o nome Deus para o pronome demonstrativo neutro: “Aquilo que é, aquilo que era, aquilo que virá, em redor de mim [...]” (2011, p. 13).

A construção narrativa está envolta em toda a extensão do tempo: presente, passado e futuro, que gira em torno do narrador-personagem, com suas potencialidades. E o texto joanino que Paes Loureiro tomou de empréstimo é o consecutivo: “‘Eu sou o Alfa e o Ômega’, diz o Senhor Deus, ‘Aquele-que-é, Aquele-que-era e Aquele-que-vem’, o Todo-poderoso” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 2142).

Concretizamos, por meio desse fragmento, a consciência por parte do narrador-personagem de um tempo e de um espaço que envolvem a mundividência romanesca. O narrador-personagem não quer simplesmente descrever o que foi percebido, ao contrário, busca um viés analítico para poder dar conta daquilo que permeia a atmosfera narrativa.

Entendemos que a relação do tempo com o espaço acontece de forma diversificada. No caso do primeiro fragmento apontado, há uma predominância de um tempo cronológico que pontua o encadeamento; já no outro fragmento, a descrição do cenário volta-se para a psicologia profunda do narrador-personagem, alterando a dimensão plana para uma dimensão atemporal.

O que vai sendo descrito a partir da admiração do narrador-personagem funciona como um fluxo em expansão, o eu do narrador-personagem trazendo-lhe alguns benefícios, ao fornecer matéria para a criação literária, e move-se dinamicamente, driblando a monotonia do tempo.

O que aparece na narrativa, no fragmento analisado, é a lembrança das palavras potentes de Jesus, que o narrador-personagem empresta para intensificar os acontecimentos do porvir, tendo como eixo centralizador o próprio narrador-personagem.

Atentamos especificamente para a questão referente ao tempo nos contornos utilizados pelo narrador-personagem entre o pronome demonstrativo, “Aquele” na menção bíblica, e o neutro, “Aquilo”, ou melhor, uma concentração temporal vislumbrada por ele, alusiva à consecução narrativa.

À vista disso, o problema do tempo na literatura requer um agregado de outros conhecimentos situados fora da terminologia literária, como a filosofia, economia, antropologia, matemática, física, que é o estímulo que Mendilow (1972) recebe para estudar o tempo, estendendo-o as artes: música, pintura e cinema. Nesse sentido, vamos extrair de sua obra pontos fundamentais sobre o tempo que nos ajudarão a firmar nossa reflexão sobre a referida temática por ele destrinchada e setorizada no livro romance CC.

Mendilow posiciona-se descritivamente diante da natureza filosófica e histórica para enfrentar o tema do tempo no romance, onde, no campo espacial, os personagens são expressados.

A investigação de Mendilow segue no sentido de verificar o processo de mudança do tempo no romance, e sua funcionalidade.

A linguagem, então, é um meio formado de unidades consecutivas que constituem uma forma de existência linear, a qual progride sujeita às três características do tempo-transitoriedade, sequência e irreversibilidade. Como pode o romancista trabalhando em tal meio veicular uma impressão de simultaneidade, de movimento para frente e para trás, de imobilidade? Como pode comunicar imediação e o senso do fluir da vida, e a duração em todos os seus modos? (1972, p. 37).

Fixamo-nos, nesse instante, no diálogo que Paes Loureiro prioriza em relação ao livro do Apocalipse, a sequência temporal passado, presente e futuro seguindo a ordem contida no livro do Apocalipse, dando vulto às suas unidades narrativas, por intermédio das divagações combinadoras dos tempos.

A releitura que o narrador-personagem faz do Apocalipse está ligada ao repertório memorial de Paes Loureiro, ou seja, quais foram os livros que o autor leu, leitura que marcou a sua vida de forma significativa e faz com que essa memória apareça de forma pulsante no momento da escrita do romance.

A repetição como traço característico da intertextualidade na obra de Paes Loureiro, não se formaliza como uma simples contemplação, por outro lado, traz para sua dimensão ficcional uma elaboração espacialmente recreativa, com o fim de burlar o sofrimento do seu presente ficcional, provocando um deslocamento da narrativa, que amplia a espacialidade sufocante.

A retomada do texto apocalíptico pode levar o leitor a imaginar, num primeiro momento, que o autor paraense João tenha sido atraído pelo texto apocalíptico primeiramente pelo nome do autor João, e, depois, pela centralidade do nome Jesus que ocupa o livro profético, mas isso é um detalhe participante do conjunto de elementos que compõem a concretude do influxo intertextual.

A estratégia narrativa utilizada pelo romancista Paes Loureiro repousa num sistema voltado para a repetição. No caso da referência bíblica anteriormente citada permeia outra contextualidade.

Aquilo que é, aquilo que era, aquilo que virá girava em redor de mim. Visto que tudo volteava, cada virar do salão era como se diferentes faces de minha vida fossem brotando no centro desse diamante lapidado em faces espelhadas que me envolviam. Uma tontura pontuada por reflexos luminosos, finas agulhas cravando-se em minhas retinas mal saídas da embriaguez. (2011, p. 15).

O texto de Paes Loureiro recorre a um tema substancial da literatura, que é o espelho, por meio de um estado de consciência alterado etilicamente. Tomamos o romance como um reflexo contextual produzido pela dimensão subjetiva da palavra.

Uma espacialidade é fabricada em torno do eu-narrador. Os movimentos percebidos pelo leitor vão proliferando de forma brilhante não num estado fabuloso, mas acompanhado de sofrimento.

Esse reino espelhante é o espaço da esperança. Por mais que o narrador-personagem esteja enclausurado em um compartimento do Café Central, esse sufocamento não impede a promoção de uma espacialidade agradável. Lembramos, nesse momento, de um caso contado por outro romancista do Pará chamado Benedito Monteiro<sup>2</sup>.

Os lampejos provindos da narrativa de Paes Loureiro atuam na mente do leitor como um rebrilhar de histórias, gerando um vazio propiciador de novas imaginações. Dessa forma, Paes Loureiro procura suprir a fragilidade existente entre a escrita ficcional e a documentação da realidade, colocando na fala do narrador-personagem a antecipação dos acontecimentos: “[...] aquilo que virá girava em redor de mim.”.

E, no andamento desse vazio, a intuição exerce uma função dominante no processo de concretização. A partir de um reconhecimento ou algo na narrativa responsável por atrair a atenção do leitor, esse fragmento dá uma pista pela qual o leitor será intuitivamente levado a encontrar uma realidade significativa apontada pelo seu ato de intuição, o que não deixa de ser uma forma estimuladora de uma crença.

Essa intuição está na experiência tanto do leitor quanto do autor, como se expressou Mendilow:

[...] a linguagem é uma forma fixa e exata de expressão que tem as mesmas denotações e conotações tanto para o escritor como para o leitor, que um meio sequencial pode expressar efeitos simultâneos, e que um meio descontínuo pode expressar o fluir. (1972, p. 58).

---

<sup>2</sup> Quando trabalhávamos no Instituto de Artes do Pará, tendo como presidente-fundador o professor Paes Loureiro, e nós na condição de Gerente de Grupo Técnico, viajamos para o município de Óbidos para coordenar um seminário literário ministrado pelo romancista Benedito Monteiro, na ocasião o referido romancista nos contou que quando esteve preso pelos militares, recebia torturas do tipo, pronunciada por um militar: “O que você acha, vamos matar primeiro a esposa ou a filha dele.” Vivenciando esse nível de sofrimento Benedito Monteiro criava espaços imaginários para não enlouquecer e essa experiência fortaleceu sua criação literária.

Repousamos nossa atenção na palavra “fluir”. Essa descontinuidade difundida por Mendilow, que alcança os repertórios tanto do leitor quanto do autor, formaliza-se como potencializadora de concretizações e, quando o romancista apresenta uma sucessão ou sequência de coisas, encontramos nesse encadeamento uma apreensão temporal marcada com o interesse de fazer avançar a narrativa e seu tempo com uma lógica específica.

Fazemos esse reconhecimento do fato anunciado pelo narrador-personagem na perspectiva de Mendilow: "Todo bom romance tem os seus próprios padrões e valores temporais e adquire a sua originalidade pela adequação com que são veiculados ou expressos [...]" (1972, p. 69).

Efetivamente, o estopim da narrativa paesloureiriana está concentrado dinamicamente numa estrutura narrativa que provoca, em cada ação do narrador-personagem, um desdobramento proliferante das alegorias espelhadas, repousadas numa competência temporal. Apoiamo-nos, nesse sentido, nas palavras de Mendilow: "O romance é um complexo de valores temporais." (1972, p. 70).

Num estado surpreendente, o narrador-personagem ouviu uma voz. Não há registro da procedência dessa soada, não é indicada explicitamente sua origem espacial, e foi sugestionada por um paralelo “como”:

De súbito, ouvi como se viesse de dentro dos espelhos, uma voz que dizia: ‘Escreve o que vês’. Era uma voz forte fazendo cada sílaba soar como uma trombeta. ‘Escreve, pois, o que viste: tanto as coisas presentes como as que deverão acontecer depois’.  
Adormeci. (LOUREIRO, 2011, p. 19).

A comparação que é tão intensificada quanto a metáfora no livro do Apocalipse, aparece na narrativa paesloureiriana numa espacialidade indeterminada, como se Deus estivesse orientando a pronúncia, com um som de “trombeta”, proclamação que faz o leitor concentrar-se numa grande mensagem que será anunciada e, a partir desse momento, começar a criar seu ato concretizador, que está ligado à sua experiência pessoal, indagando: o que pode ser conhecido a partir dessa narrativa?

Vamos ao texto fonte: “Escreve o que vês, num livro e envia-o às sete Igrejas: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia e Laodicéia. [...]” BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 2143). João, o apóstolo, direcionou suas cartas às sete igrejas da Ásia menor, atual Turquia, e o narrador-personagem do CC estrategicamente

potencializa seu discurso para os próximos eventos do seu enredo, colocando o leitor num estado de atenção para todos os tempos.

O leitor que já teve a oportunidade de ler os 22 capítulos do livro do Apocalipse, cria, no instante da leitura, uma expectativa similar de atenção e, mesmo sabendo que o romance CC não é um livro profético, o empréstimo das palavras, estimula nele uma atenção especial, como se fosse ter acesso a uma narrativa monumental como a do livro do Apocalipse.

A presença de um texto antigo em um texto novo formula uma identidade textual, no sentido de apontar para uma das estratégias de prolongamento textual, e a aproximação de duas realidades temporais e espaciais gera no texto um vazio que incrementa o engendramento de uma novidade para o leitor.

No caso de Paes Loureiro, sua mensagem vai direcionada aos leitores. Segundo Mendilow, existe uma suposta cronologia e sua predominância reside num tempo ficcional referendado pela constância:

Como os tempos medidos pelo relógio do leitor e do escritor, o tempo ficcional implica a duração, uma passagem de tempo durante a qual as coisas permanecem ou inventos acontecem. Durante umas poucas horas de leitura, vive-se uma imaginação, um período de tempo que pode ser qualquer um, desde séculos até minutos. Como que contra o tempo levado para aprender, há o tempo que está sendo apreendido, isto é a extensão de tempo coberta pelo conteúdo do romance. (1972, p. 79).

Afirmamos que a ilusão da realidade provinda da narrativa paesloureiriana concentra-se nas pistas que o narrador-personagem vai oferecendo para o leitor, pela conexão dos tempos, como apreciamos no jogo entre os tempos em que a escrita deverá preencher um espaço estipulado.

Nesse particular, quando o narrador-personagem ouve uma voz intertextual para escrever seu romance começa a assumir uma função própria do romance que é de descrever uma decidida realidade, similar à descrição que o apóstolo João realizou sobre as visões do Apocalipse. No caso de CC, essa descrição está envolvida numa atmosfera temporal, na década de 1960, e materializada em duas espacialidades: Belém e o município de Abaetetuba.

O tom da voz cria no leitor uma expectativa para apreender o que vai acontecer depois que o narrador-personagem sair da sala. Aqui, a presença de um vazio narrativo estimula a concretização do leitor.

Encontramos, no fragmento a seguir, uma divagação mapeada pelo tempo e pelo espaço:

Havia nessa canoa duas pessoas, a que remava e outra sentada na popa. Aquele um que vinha sentado na popa era eu, o responsável pela viagem, e tudo me parecia muito natural. O barco navegava próximo de uma das margens do rio, enquanto que a outra, de tão distante, não se podia enxergar. Parecia que as águas ali se derramavam na eternidade. Na margem próxima, os aningaís e os painéis gráficos dos açazeiros ocultavam olhares da floresta. Sobre um pedestal de um tronco enterrado no barranco, a garça abria as suas asas tão alvas como um anjo de anúncio. (LOUREIRO, 2011, p. 21-22).

A divagação exerce, na narrativa de Paes Loureiro, uma posição central, na qual um espaço é substituído por outro e cria no leitor a sensação de ingresso em outras espacialidades, como descarga do pensamento ficcional, que é o resultado do devaneio do narrador-personagem proveniente daquele vidro quebrado.

A imersão espaço-temporal em que o narrador-personagem está envolvido aponta para uma cenografia adornada por uma naturalidade. Essa ambiência só é quebrada quando o narrador-personagem anuncia: “Parecia que as águas ali se derramavam na eternidade [...]”. O que pode deixar o leitor em alerta para uma possível projeção de concretização é a presença de um mistério: “[...] e os painéis gráficos dos açazeiros ocultavam olhares da floresta.”. Esse absconder-se entre os “açazeiros” parece com a escrita pictórica do Apocalipse.

O autor do romance não está preocupado em realizar uma descrição narrativa, como se fosse a recuperação de um tempo, mas, sim, externar uma convulsão de emoções brotantes. Conseguimos, nas palavras de Reuter (1996), abrigo para essa prática, quando ele reflete sobre a evolução da descrição: “A realidade é fragmentada, multiforme, fluída e muitas vezes decepcionante. As reminiscências e as sensações associadas produzem um real mais interessante.” (p. 29).

O diálogo proposto por Paes Loureiro com a Bíblia quer tocar nas origens da espacialidade amazônica: “O silêncio caminhava sobre as águas. Do interior da floresta, em direção à praia da margem que parecia uma imensa meia-lua tombada na beira do rio, surgia um grupo no qual era possível distinguir alguns índios. (2011, p. 21-22).

Nessa ocasião, projetamos outras traduções da Bíblia para aquilatar o pronunciamento do narrador-personagem. Na Bíblia de Jerusalém (2006, p. 2143)

encontramos: “[...] e um sopro de Deus agitava a superfície das águas.” (Gn 1:2). Já a Bíblia visual com infográficos (2017) cita: “[...] e o Espírito de Deus se movia por cima da água.” (Gn 1:2).

Avistamos outro tipo de substituição operada pelo narrador-personagem ao realizar um translado do texto bíblico para o seu texto, referente à passagem do “Espírito de Deus” sobre as águas. A palavra que comuta o “sopro de Deus” e o “Espírito de Deus”, nas traduções que mencionamos, no caso do CC é o “silêncio” numa perspectiva personificante, melhor dizendo, o silêncio assume o papel de Deus e caminha sobre as águas. Daremos um enfoque maior a respeito do silêncio mais adiante.

A participação nesse ato da leitura pode provocar, de certa forma, no leitor, sobre o passado criado pelo autor, um presente fictício, tomando para si o texto romanesco como um acontecimento.

Notamos isso particularmente sobre a questão da concretização de dois elementos fundamentais nessa prática. O primeiro está voltado para o repertório historicamente assimilado pelo leitor e o segundo invoca as experiências instantâneas formalizadas pelo leitor no instante da leitura, sendo resultado de uma sugestão de um princípio espacial em formação.

Desse modo, o narrador-personagem retoma a um tempo onde o amorfismo, ou seja, a forma não definida da terra, tinha a presença da palavra, ou do espírito pairando sobre as águas. A narrativa paesloureiriana expõe o poder da ficção. Essa prática mostra que a espacialidade romanesca consegue firmar no repertório do leitor uma concretização que se alicerça na materialidade terrena da vida quando fornece uma dimensão estética transcendente, tanto no campo da simbolização onírica, como da mítica e da poética.

Na avaliação do próximo fragmento distinguimos, na dimensão psicológica do narrador-personagem, um estado angustiante e de tranquilidade, que acenam para a instabilidade da vida ficcional entre o dormir e o acordar.

Acordei sobressaltado, o coração em pânico, o suor escorrendo na testa, a respiração ofegante, a ansiedade de um quase sufocar. Ergui-me de um salto e fiquei sentado, tentando colocar o coração em paz. Tudo repousava serenamente. O espírito de Deus ou as anhangas caminhavam de novo sobre as águas. Deitei outra vez em busca de dormir na tranquilidade que achava merecer. (p. 39).

A relação paradigmática dá o tom desse fragmento: “O espírito de Deus ou as anhangas [...]”. Essa alternância fitada pelo narrador-personagem patenteia uma forma de vida experienciada no contexto urbano amazônico. Sendo assim, encontramos, nas palavras de Lukács, um suporte que ampara essa propagação romanesca, de que, principalmente pelo seu escopo, “[...] o romance busca descobrir e construir pela forma, a totalidade oculta da vida.” (2000, p. 130).

Tentando desvendar as formas da “grande épica” por meio de um sistema fechado ou problematizador da cultura, Lukács, num estilo que não consegue fugir da poeticidade própria de um verso, anuncia o aspecto cognoscente partindo da vida cultural à extensão que o romance pode atingir e pelo envolvimento do tempo com a vida. “O tempo é a plenitude da vida, ainda que a plenitude do tempo seja a autossuperação da vida e, com ela, do próprio tempo.” (2000, p. 130). O romance, como um canalizador da essência da vida, condiciona ficcionalmente a plenitude da mesma, absorvendo a energia contextual.

O contexto histórico permeou um marcado tempo na espacialidade memorial até que o autor Paes Loureiro resolveu registrar, assim dizendo, reviver, documentar, o que estava na sua mente. Como a palavra é uma forma de materializar a subjetividade apreendida da existência, essa percepção recai sobre outra subjetividade ficcional, que levará o leitor a concretizá-la num outro plano da sua própria linguagem.

Paes Loureiro cria uma espacialidade ficcional a partir dos recintos visualizados no interior do Café Central, num plano elevado, e Mendilow acentua esse diferencial: “Há um meio opaco interposto entre a realidade e a nossa consciência dela, e entre a nossa consciência e a nossa expressão. A linguagem não reflete a realidade, mas a transcende em algo muito diferente.” (p. 165).

Sabemos que a linguagem é uma capacidade que o homem tem para expressar suas interioridades e uma tentativa de compreensão de sua exterioridade. Esse instrumento em si tem suas limitações. Para reforçar essa ideia, apoiamo-nos no pensamento de Mendilow:

[...] a experiência é infinita em extensão e graduação, ao passo que os símbolos de linguagem para os quais deve ser traduzida são altamente restritos. Qualquer grau de equivalência ou congruência é eliminado de imediato. Mesmo se fosse possível achar-se um escritor com um vocabulário fora do comum e poderes de combinação verbal unidos a uma capacidade incomumente restrita de perceber a

experiência, de tal modo que pudesse tornar aquelas percepções equivalentes ao seu meio, a dificuldade não se resolveria. Cada símbolo de uma equivalência adquire a sua ligação particular por estar associado na coisa simbolizada [...]. (1972, p. 168).

Na condição de leitor que pretende concretizar uma leitura por meio dos atos, entendemos a seguinte sequência: o autor vivenciou um contexto histórico que foi transplantado para um plano ficcional e, por meio dos nossos atos e particularmente pelas sugestões e lacunas deixadas pelo autor, concretizamos um conjunto de significações.

No caso do texto apocalíptico correlacionado ao romance CC, há uma interligação do texto sagrado com a espacialidade ficcional amazônica ativando outra dimensão ficcional, acionada pelo leitor por meio do deslizamento da dimensão profética para o âmbito mítico.

A penumbra contida numa parte do salão que estava pouco iluminada gerou no narrador-personagem uma mistura de visão apocalíptica com o mito amazônico:

Em seguida, uma estranha figura de cabelos desganhados, vestimenta de folhas e de pés voltados para trás assomou o primeiro plano e falou com veemência: 'De um lado, sete candeeiros de ouro. De outro, sete estrelas. No meio, aquele por quem falo'. (p. 63).

Quando lemos o texto citado, somos provocados pelo efeito que essa imagem suscita em nós e é possível pensar em duas palavras: "estranha figura". Essa lacuna detectada pelo leitor pode ser expressa pela presença de um ser mitológico chamado Mapinguari, que habita a Amazônia do Brasil e da Bolívia, acompanhado de uma centralidade reiterada no livro do Apocalipse: "No meio, aquele por quem falo".

O tempo não assume uma performance cronológica, mas está à disposição do processo criativo, e traz um benefício ao narrador-personagem, porque faz com que o mesmo esqueça a monotonia do seu confinamento.

O texto de João, do Apocalipse, cruzado com o texto do João de Abaetetuba produz um sintoma exercido pela literatura ao longo dos séculos e vinculado a uma progressão textual como dominância, o que é solicitado pelo texto ficcional. Por esse ângulo, a narrativa paesloureiriana dilata-se com o fragmento transplantado do Apocalipse. O tempo contextual exposto pela narrativa não é similar ao contexto vivido pelo autor, mas, sim, uma transposição histórica.

A presença do livro de Apocalipse vai tomando conta da narrativa paesloureiriana, a ponto de fazer o leitor arregalar seus olhos e averiguar de forma mais intensa o que está escrito. Depois de passar a vista numa espacialidade de um barco apodrecido, o narrador-personagem aguça seu discurso para ingressar numa dimensão mundividente:

Do alto do barranco, tendo por trás a floresta e seu coral de sombras, quatro Viventes dentre elas, cada um com suas asas, cheios de olhos pela frente e por trás, pareciam mostrar um grande livro de letras de luzinhas enfileiradas piscando, selado por sete selos, que eles iam retirando e largando aos quatro ventos feito folhas.  
Aos poucos, acalentado sucessivamente por uma de minhas memórias, fui me sentindo cada vez mais sonolento... lento... so... (p. 71).

Encontramos na narrativa uma acentuada concentração num “grande livro” reluzente, que contém uma mensagem que aos poucos vai sendo desvelada, como um convite ao leitor que permanece concentrado nessa espacialidade porque, em breve, outras ações serão expandidas.

Essa espacialidade pode remeter o leitor para a interioridade do livro do Apocalipse e sua intensidade solicita uma atenção dobrada, como foi percebido pelo apóstolo João:

Os quatro Viventes cada um com seis asas e são cheios de olhos ao redor e por dentro. E, dia e noite sem parar, proclamam: ‘Santo, Santo, Santo Senhor Deus Todo-poderoso, Aquele-que-era-, Aquele-que-é e Aquele-que-vem’. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 2147; Ap. 4:8).

De forma semelhante, encontramos, no Apocalipse, não uma atenção concentrada no livro, mas, sim, uma disposição para a adoração e a repetição como marcador fundamental.

No caso de Paes Loureiro, não há uma concentração nos quatro seres viventes simbolicamente representados pelo leão, touro, face de um homem e uma águia, mas isso pode ser verificado no livro que memorialmente aparece como imagem, antecedendo a prática onírica do narrador-personagem.

Um desprendimento da realidade dentro da esfera ficcional direciona a ação descritiva para uma espacialidade coberta de muitas visões, indigitando uma

contingência onde nenhum recinto deixa de ser vigiado, o que dá a ideia de uma percepção multifacetada.

A ilusão da realidade tomada num plano ficcional provoca no leitor um impacto, pelo alargamento da mundividência estética da vivência amazônica associada a uma espacialidade apocalíptica.

Uma indagação surge em nossa mente: como os tempos são combinados a partir de uma espacialidade sufocante? Essa combinação pode ser entendida porque o passado histórico-contextual é revivido pelo filtro ficcional, tomado pelo leitor como um presente iluminado com as palavras da ficção e, posto nessa plataforma ficcional, favorece uma multiplicidade de concretizações. Sendo assim, o declarado passado transpõe-se para um presente ficcional.

Chegamos num momento de nosso discurso em que as chances intertextuais vão avolumando-se, especialmente ao pensarmos a presença de um diálogo estabelecido entre a narrativa paesloureiriana e o texto apocalíptico, juntamente com outras passagens da Bíblia, principalmente no aspecto humanizador transmitido tanto pelo texto de Paes Loureiro quanto pelos textos bíblicos.

Por conseguinte, reconhecemos no livro de Antonio Manzatto, *Teologia e Literatura – Reflexão Teológica a partir da Antropologia contida nos romances de Jorge Amado* (1994), uma amostra dessa valorização humana apresentada tanto pelo texto bíblico quanto pelo texto literário.

Segundo o trabalho com o qual estamos propondo estabelecer um diálogo intertextual entre a literatura e a Bíblia, encontramos uma ancoragem significativa. A perspectiva de Manzatto abrange três momentos: (i) o estabelecimento das condições de possibilidade de aproximação entre teologia e literatura, (ii) o discernimento das linhas mestras da antropologia de Jorge Amado e, por fim, (iii) a reflexão teológica motivada por essa antropologia. (MANZATTO, 1994, p. 11).

Concentramos nossa atenção na primeira parte do discurso de Manzatto, denominada “Teologia e literatura”, em que a antropologia aparece como elemento que pode conectar ciência e arte, e seu desenvolvimento vai no sentido de demonstrar o que a teologia pode oferecer para a literatura e vice-versa. De certa forma, a conexão entre literatura e teologia concentra-se na vivência humana.

Atentamos que, nesse processo intertextual-bíblico, Paes Loureiro apossou-se dos seguintes temas teológicos: esperança, Deus, sofrimento e a idealização da cidade santa transplantada para o contexto amazônico.

Para estabelecer a relação da teologia com a literatura, Manzatto propõe a contribuição que cada uma pode oferecer para a outra. A teologia pode oferecer questões temáticas do tipo Deus, pecado etc.

Já a literatura fornece à teologia uma dimensão a ser desenvolvida intuitivamente: “Essa dimensão da ficção revela-se muito importante para a teologia, pois aqui ela junta-se com o anúncio da mensagem cristã, que chama o que ainda não é presente a fazer presente.” (MANZATTO, 1994, p. 75).

Manzatto está fazendo uma referência à expectativa que a ficção tem de anunciar o desconhecido, informando uma dimensão prospectiva que enriquece a expansão do discurso teológico.

No fragmento que acabamos de mencionar, antecedente ao sono do narrador-personagem, encontramos ‘um grande livro de letras de luzinhas’. Essa sinalização constitui-se num vazio para o leitor, de onde conseguimos depreender um comunicado para o que vai acontecer no futuro ficcional.

Ao concluir seu texto sobre as contribuições que a teologia pode oferecer à literatura e vice-versa, Manzatto ressalta:

Há uma espécie de conaturalidade entre teologia e literatura. Antes de ocupar-se dos conceitos, a teologia era feita em narração. A Bíblia trabalha mais com imagens simbólicas e com símbolos que com conteúdos. Jesus pregava contando parábolas. Os evangelhos fazem teologia narrando Jesus. Literatura e teologia já estiveram mais próximas uma da outra do que estão hoje. (1994, p. 91).

O entre-lugar da porta abre-se para o descortinamento de outras ações. Essa espacialidade é acompanhada de um prenúncio, como os cavalos na visão de João do Apocalipse.

Corri e entreabri assustado a porta, a tempo de ver a passagem daquele cavalo negro com crina em chamas.  
Mas um desses cavalos que sempre apareciam prenunciava mudanças em minha vida. (LOUREIRO, 2011, p. 76).

Vimos que a narrativa paesloureiriana institui-se de transformações permanentes, pelos estados que vai formulando. Quando, por exemplo, o narrador-personagem afirma a passagem de um “cavalo negro”, conseguimos concretizar a presença de uma nova transição narrativa.

Para o leitor que é familiarizado com o texto do Apocalipse, isso pode acionar uma concretização relacionada à ausência de alimento que o narrador-personagem ficcionalmente expressa, pois o cavalo preto, no livro do Apocalipse, significa a fome pela qual a humanidade passará, como fixamos no relato de João: “Quando abriu o terceiro selo ouvi o terceiro Vivente dizer: ‘Vem!’ eis que apareceu um cavalo negro, cujo montador tinha na mão uma balança”. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 2148; Ap. 6:5).

Essas transformações são adjacências de um texto que tende à universalidade, e a habitação do texto bíblico na narrativa paesloureiriana evidencia essa marca. Quem reforça essa totalidade é Champlin, ao registrar as qualidades literárias da Bíblia:

Um dos pontos significativos acerca da Bíblia como literatura é o seu apelo e a sua influência universal. A literatura de qualidade influencia os homens; e nenhum outro documento mostra-se mais influente do que a Bíblia. Embora escrita quase inteiramente por judeus (a única exceção sendo Lucas autor do evangelho que tem o seu nome e do livro de Atos), não é o um livro ao qual se possa aplicar o adjetivo de provincial. A Bíblia é possuidora de uma universalidade que coloca a base ou à testa, ou em ambas as posições, de toda a literatura moderna. (CHAMMPLIN, 1995, p. 860).

A ação retirada do romance CC, que antecede a citação de Champlin, captura um tempo ou deixa-se desenvolver por um tempo referencial. O que vai acontecer posteriormente está à mercê do pronunciamento acentuado pelo narrador-personagem, e em cada espacialidade há um sistema temporal que acentua a célula narrativa de maneira lenta ou veloz, o que é próprio de uma narrativa universal como a do livro do Apocalipse.

Outro pensamento que trazemos sobre a presença da Bíblia na literatura está ligado à valorização bíblica. O comparecimento de Frank Kermode e Robert Alter na introdução do livro *Guia literário da Bíblia* passa por uma avaliação da crítica literária e os métodos que foram utilizados para analisar a Bíblia deslocam-se entre uma baixa valorização no passado e um reconhecimento no presente.

O desejo de lê-la bem tem amplas justificações culturais que permanecem completamente à margem das considerações religiosas. Com isso não queremos dizer simplesmente que a Bíblia seja, talvez, a mais importante fonte isolada de toda a nossa literatura. [...] Milton é especialmente bíblico, mas isso se aplica em medida variável a quase

todos os principais escritores de língua inglesa. O interesse redivivo de escritores seculares pela Bíblia deriva, em parte, da consciência de que a literatura secular está em certo grau empobrecida por essa lacuna. [...] A união da crítica religiosa e secular ensinou aos praticantes da primeira que seus estudos podem ser bastante incrementados pela atenção aos métodos seculares. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 13).

A leitura do livro da Bíblia *Cântico dos Cânticos* emerge na lembrança do narrador-personagem no plano comparativo e metafórico, e captamos, na textualidade do CC, o aparecimento ficcional do poema de Salomão em meio a uma espacialidade líquida:

Como se os Cânticos dos Cânticos estivessem nascendo ali agora nessa beira do rio. Arrasta-me contigo, corramos! Que beleza tuas faces entre os cabelos, teu pescoço, succulento! Teus olhos são ararunas. Nosso leito é todo relva e várzea. Levanta-te, minha menina, sedução minha, vem a mim! Teu cabelo, um rebanho noturno... Teus dentes, uma fila de garças subindo após o banho... Teus lábios são polpa de pecado, tua fala melodiosa... És toda bela, minha menina, e não tens um só defeito! Teus lábios têm a doçura macia de gomos de bacuri, ó minha menina, tens leite e mel sobre a língua... És Jardim fechado, uma fonte lacrada? Os teus pés... como são belos... as curvas dos teus quadris, que parecem vertigem de abismos, flanco de Vênus Calipígia. Teu umbigo... essa taça redonda em que o vinho nunca falta... teu ventre, monte de mormaço rodeado de açucenas... teus seios, dois peixinhos, filhos gêmeos de gazelas... teu pescoço, torre de canela... tens o talhe da palmeira e teus seios são os cachos... Subirei à palmeira para colher dos seus frutos... Tua boca é vinho delicioso... Pois o amor é forte como a morte... Afasta de mim teus olhos, pois teus olhos me perturbam!... Salva-me! Salva-me do teu amor, pois o amor é forte como a morte. (LOUREIRO, 2011, p. 170).

O tempo poético do aqui-agora pode ser reconhecido nessa combinação que Paes Loureiro faz de uma experiência amorosa transplantada do livro *Cânticos dos Cânticos* de Salomão entremeado de uma experiência contextual-amazônica.

Esse canto erótico proveniente de uma humanidade amazônica estimula, no leitor, uma concretização que coloca diante da sua retina a presença de dois poetas: Salomão e Paes Loureiro, inserindo o texto bíblico no presente ficcional. No processo intertextual, o andamento da narrativa tende a se alterar e a narrativa de Paes Loureiro operacionaliza uma transposição da espacialidade salomônica para o cenário cultural amazônico.

Vamos marchar no sentido de chegar ao núcleo desse cântico amazônico. O que antecede a escrita desse fragmento narrativo está envolto numa noite de lua cheia e, enquanto um grupo de políticos e amigos permutavam ideias e dona Belizária aprontava o jantar, Mani levou o narrador-personagem para a “cabeça da ponte” localizada na frente do rio Tucumanduba<sup>3</sup>.

Em meio a uma ambiência frutífera, pois a presença de mangas suculentas entremeava aquela conversa dos jovens acompanhada de um temor: “Temia o olho de Deus que nos vigia por toda parte [...]” e a visão erótica do narrador-personagem explode por via de uma ardência entre “salmos no catecismo”.

O recurso intertextual via memória é transmutado para aquele presente ficcional recheado de uma ambiência líquida diante da cena do *Cântico dos Cânticos* de Salomão e emerge inundando a mente do autor Paes Loureiro, num plano metafórico: “Teus olhos são ararunas”, “Teu cabelo, um rebanho noturno...”, “Teus lábios são polpa de pecado”, “Teus dentes, uma fila de garças subindo após o banho...”, “És Jardim fechado, uma fonte lacrada?”, “Teu umbigo... essa taça redonda”, “teu ventre, monte de mormaço rodeado de açucenas...”, “teus seios, dois peixinhos, filhos gêmeos de gazelas...”, “teu pescoço, torre de canela...”.

O processo intertextual dá-se por uma investigação do autor, por meio de uma relação interna. Na sua interioridade, o autor encontra, nessa espacialidade, textos já lidos, sedimentados na sua memória, e os mesmos são transplantados para um presente ficcional. E essa comunicação forjada pelo autor conecta o leitor a uma lacuna que sugere outro texto, ou seja, o texto concretizado pelo leitor no momento da leitura.

Quando falamos em intertextualidade, não conseguimos omitir a ideia de que a escrita é um processo que solicita cada vez mais um volume de palavras que vão aproximando-se das palavras existentes. Em vista disso, Samoyault referenda: “Escrever é, pois, re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação contínua.” (SAMOYAULT, 2008, p. 77).

A espacialidade do nosso texto oportuniza o prolongamento de uma demanda sobre o erotismo e a literatura. Princípios com a palavra do poeta Anderson Braga Horta, no Caderno de Literatura 8, intitulado *Erotismo e Poesia* (1994), produzido pela

---

<sup>3</sup> O rio Tucumanduba está localizado no município de Abaetetuba, estado do Pará, e é um dos afluentes do rio Pará.

editora Thesaurus, de Brasília, como resultado de uma palestra pronunciada no Instituto de Cultura Hispânica, em Brasília, no dia 10 de setembro de 1985.

Anderson investe na relação do erotismo com a poesia e, ao realizar um traçado entre pornografia e erotismo, frisa: “Nem me esqueço de que a poesia erótica ocidental tem raiz em seu livro sagrado – na Bíblia, no Velho Testamento, no *Cântico dos Cânticos* de Salomão.” (HORTA, 1994, p. 5).

Essa certificação de Anderson impõe ao leitor a informação de que o poeta-romancista Paes Loureiro selecionou um grande livro para dialogar com o seu contexto ficcional.

O que está registrado num livro canônico da Bíblia foi transplantado para um espaço-tempo criado com o escopo de dialogar com o texto universal e ampliar esse texto em outro contexto ficcional<sup>4</sup>.

No centro da convulsão erótica-amorosa, emerge a citação do *Cântico dos Cânticos*: “O amor é forte como a morte [...]” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2006, p. 1101; Ct 8:6).

A relação entre os amantes tem a sua espacialidade adornada pela presença zoológica – “ararunas”, “graças”, “peixinhos”, “gazelas” – e botânica – “relva”, “gomos de bacuri”, “açucenas”, “palmeira”. E essa atmosfera gera, no seu entorno, uma temporalidade não percebida pelos parceiros.

A exemplo de Salomão, que poetiza “o amor rústico”, segundo a declaração de Champlin (1997, p. 72), Paes Loureiro ficcionaliza uma ação acontecida no interior do Pará, em Abaetetuba.

O lirismo contido na prosa de Paes Loureiro consuma-se como uma exaltação do amor físico diante da exuberante paisagem amazônica, onde o tempo esvazia-se, some aparentemente, defronte da emoção descrita pelo narrador-personagem, e só a contemplação entre duas pessoas é suficiente para preencher o espaço ficcional dessa célula narrativa.

Ao concretizar essa espacialidade, o leitor poderá, num plano estético, contemplar o registro ficcional alicerçado no cenário amazônico.

---

<sup>4</sup> Apesar de estarmos concentrando nossa atenção no romance CC, no fragmento selecionado, encontramos subsídios que nos aproximam da poesia, e essa constatação nos remete a outra questão que poderia ser desenvolvida a respeito da obra de Paes Loureiro: a relação da poesia com o romance. Mas, deixaremos essa questão para ser estendida posteriormente, em nova pesquisa.

Reforçamos que a relação da teologia com a literatura é uma forma de instigação da pesquisa intertextual. E outro teórico brasileiro que vem dando contribuições significativas para o estudo da relação da teologia com a literatura é Antônio Magalhães. No seu livro *Deus no espelho das palavras – Teologia e Literatura em diálogo* (2000), que recebeu o prêmio Jabuti de 2001 na categoria religião e inaugurou a coleção *Literatura e religião*, na editora Vozes, coordenada pelo teólogo Afonso Soares, encontramos a presença de um esforço intelectual no sentido de rastrear os recursos que tecnicamente cooperam para a progressão, tanto da literatura quanto da teologia.

Na referida obra, Magalhães busca aproximar a literatura e a teologia, reconhecendo que essa aproximação projeta uma elucidação do cristianismo e a contribuição expressiva que a Bíblia deu para o desenvolvimento da literatura ocidental. A imagem de Deus contida no espelho da palavra é o mote que detona o prolongamento do livro.

Magalhães apresenta uma série de exemplos portadores de uma materialidade que auxilia a relação entre a teologia e a literatura sintetizada na “fórmula cristianismo como literatura” e, para a concretização do seu pensamento, cita dois expositores renomados:

[...] os romances cristãos, autobiografia de personagens da nossa história, as biografias produzidas em grande quantidade, os contos que marcaram muitos escritores ocidentais, as poesias que estão presentes em verdadeiras joias da literatura universal são exemplos de um cristianismo que não pode ser separado da literatura [...] por reconhecer essa relação intrínseca, Dostoiévski pregava uma síntese entre cristianismo e as grandes formas literárias com essa mesma intuição gráfica, pensando especificamente no judaísmo, defendia que uma crença, ainda que enfraquecida, podia tornar-se fonte e tema para uma significativa produção literária. (2000, p. 15).

A maneira como Magalhães chegou na resolução posta no seu livro passa por três temas desafiadores para a história do cristianismo: sincretismo, pentecostalismo e movimento carismático, culminando com a escolha da teologia em absorver outros “interlocutores” para confeccionar o método teológico. Nessa particularidade, a literatura pode oxigenar o cristianismo por meio de um mecanismo desvelador: “[...] palavras são espelhos que refletem nossas imagens, que nos ajudam a ver melhor nós mesmos e o próximo.” (2000, p. 19).

Magalhães reconhece a viabilidade de se realizar uma leitura teológica de uma obra literária e os exemplos avultam tanto no contexto brasileiro quanto latino-americano. Ele encontra na literatura um campo fértil da aplicação teológica:

Podemos dizer que a literatura assim vista é o maior acervo bruto que a teologia tem para dialogar na atualidade. Exemplos com a compreensão da história do Natal em 'Morte e Vida Severina', de João Cabral de Melo Neto, da relação entre Deus e o Diabo em *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa, são somente dois exemplos de muitas outras leituras teológicas presentes em textos da nossa literatura. (2000, p. 195-196).

O pensamento de Magalhães estende-se até Adélia Prado, que ilustrada com o poema "A catecúmena". Queremos, aqui, acentuar que o tirocínio do teórico vislumbra na literatura o espaço propício para a manutenção de um diálogo promissor. Exemplo disso são as temáticas teológicas presentes nas obras literárias dos autores citados.

Passando pela distinção entre metodologia e método, em que a primeira corresponde às técnicas ou ao percurso do pesquisador para realizar seu trabalho, como a aplicação de entrevista e questionário, o segundo referenda uma dimensão hermenêutica, interessada na existência e nas referências de aproximação, com desejo de descoberta. Essa distinção reforça o pensamento de Magalhães sobre a maneira como uma obra literária pode ser abordada em benefício do diálogo da teologia com a literatura.

A partir dessa distinção, Magalhães propõe o seu método da correspondência, agregando a dimensão matemática: "A cada forma de anúncio de uma verdade considerada a fonte da Fé, há que se associar outra na experiência das pessoas e nas interpretações literárias." (2000, p. 205).

Nesse sentido, a Bíblia e a tradição são realidades fundamentais para a equação hermenêutica, que, em parte, enclausuram a concepção teológica, e Magalhães amplia essa dimensão para a participação das pessoas como elemento agregador da dimensão analítica.

Para avultar sua perspectiva sobre o diálogo da teologia com a literatura, ele propõe o método da correspondência: "[...] a correspondência é o verdadeiro espelho, pois nela residem as diversas manifestações de nossas verdades mais profundas." (MAGALHÃES, 2000, p. 206).

No processo interpessoal, o autor alvitra quatro pontos potencializadores da relação do texto bíblico com a literatura de que um autor pode se beneficiar: (i) ampliar sua narrativa; (ii) ativar um pensamento; (iii) valorizar seu texto e (iv) estimular, na mente do leitor, um espelhamento que só é possível vir à tona a partir dessa relação.

O método da correspondência de Magalhães pretende apresentar “[...] uma presença renovada”. Nesse sentido, entendemos que essa relação intertextual não apresenta o texto literário como desdobramento do primeiro texto. No nosso caso, o texto de Paes Loureiro não desdobra o texto bíblico, mas expõe uma presença reformada que pode, segundo a concretização do leitor, ser ampliada ou reduzida. O que estamos pensando está no campo encrustado no plano da semelhança.

Deixamos como espelhamento de nossa concepção as últimas palavras de Magalhães, em seu livro, em que sobreleva a passagem da realidade por meio de um fluxo que não se cria pela simples execução:

O reconhecimento da correspondência é também um pressuposto para o reconhecimento de que o Deus que adoramos e nomeamos tramita no espelho das palavras. Nenhuma palavra é mera realização. Palavras se correspondem na força da experiência, na precisão e alcance da nomeação e na coragem de escrever sobre o mistério de nossas vidas. (2000, p. 207).

Outro tipo de translado bíblico que pode ser contemplado no romance CC é proveniente do livro de Eclesiastes, narrativa poético-filosófica de Salomão. Em meio a uma reunião política acalorada, depois do jantar, entre o Delegado, Velho Higino, e o Vigário, que, no dizer do narrador-personagem, “Era a imagem de quem só pode dizer a verdade”. “– Observo outra coisa debaixo do sol: no lugar do direito encontra-se o delito; no lugar da justiça, lá encontra-se o crime... é o que as Escrituras não se cansam de lembrar...” (LOUREIRO, 2011, p. 175) e conseguimos associar o pronunciamento do Vigário com as palavras de Salomão:

Que proveito tem o homem, de todo o seu labor, com que se afadiga debaixo do sol? Geração vai e geração vem; mas a terra permanece para sempre. Sai o sol, e põe-se o sol, e volta ao lugar de onde saiu, para dali voltar a sair. (SANTA BÍBLIA, 2022, p. 711).<sup>51</sup>

Distinguimos que a presença do intertexto bíblico é acionada pelo autor Paes Loureiro com o destino de legitimação discursiva ficcional.

Destacamos o aspecto antropológico e social fundamentado na narrativa paesloureiriana e, para isso, recorreremos ao livro de Douglas Rodrigues, *Fuga da presença e nostalgia do divino: a antropologia de Dom Casmurro* de Machado de Assis como tema no diálogo Teologia e Literatura (2004), que nos dá suporte para pensar nessa direção.

Para dar conta de uma proposta que elege a antropologia, intermediada pelo diálogo da teologia com a literatura, materializada no livro de Machado de Assis, Douglas Conceição primeiramente faz um levantamento sobre alguns teóricos, tais como Antonio Manzatto, Antonio Magalhães, Karl-Josef Kuschel, Jack Miles, Eli Brandão e Harold Bloom.

Na conclusão do seu livro, Douglas deixa vazar o pospositivo pensamento:

Compreendemos que o caráter antropológico do romance é a porta de acesso ao teológico. Os romances enquanto estrutura narrativa e obra literária vão além de uma narração ou de um relato. Neles está o contexto social, econômico, racial, religioso, político, cultural, ideológico. Portanto, o teológico está no momento em que a literatura romanesca aborda a problemática humana, que, por sua vez, é a evidência do caráter antropológico. (2004, p. 107).

A literatura é um espelhamento da condição humana e assistimos, no relato de Douglas, uma combinação entre o auxílio ficcional e a dimensão antropológica, apontando para uma forma abrangente da realidade, ou seja, esse jogo dialético acentua as relações humanas.

E essa distinção pode ser apreciada na voz de Dona Arquimina, ao relatar o caso do padre Magalhães, de que se “enrabichou” com uma moça chamada Salviana e a deflorou. O resultado dessa relação foi o espancamento sofrido pelo padre feito pelos familiares da moça.

Em meio a essa cena aparece a citação “O amor cobre uma multidão de pecados, disse Pedro. Mas não de padre. Padre não pode pecar.” (2011, p. 261), alusiva à primeira Carta de Pedro, 4:8. E Dona Arquimina condiciona a extensão do limite do amor, no ato do padre Magalhães.

O leitor, na altura dessa visualidade devaneante, encontra-se no quarto e último capítulo do romance, “O espelho quebrado das encantarias”, e imerso no universo líquido do narrador-personagem, vislumbra a presença de um vazio, passado intertextual: “Quando navego por estes rios, tenho a sensação de que Deus caminhou

mesmo nessas águas.” (p. 325). Agora a repetição vem acrescentada de uma afirmação sensorial sobre a presença de Deus nas águas.

Inferimos nitidamente que Paes Loureiro utiliza-se de uma estrutura narrativa da Bíblia como um protótipo estético da citação retirada do livro de Gênesis: “A terra estava informe e vazia; e o Espírito de Deus soprava sobre a superfície das águas.” (ROCHA, 2022, p. 17).

Admiramos as palavras de Topia, quando o mesmo avulta o caráter subsidiário da intertextualidade:

Toda a literatura anterior a uma obra então concebida como um vasto depósito de exemplos (e mesmo de *exemplo*, no sentido retórico do termo), um repertório de acesso livre e público dividido numa série de compartimentos já preparados, mina da qual o escritor só tem de extrair o fragmento suscetível de ilustrar o seu próprio enunciado. Mas o termo ‘ilustração’ indica bem o estatuto ancilar da citação. (1979, p. 172).

A espacialidade líquida na qual o narrador-personagem está envolto, estimula sua memória e, utilizando-se de uma constante repetição, desloca do texto bíblico para o seu presente ficcional a presença divina, como se uma espacialidade concebida pela sua imaginação pudesse presentificar uma grandeza transcendente que não deixa de reaparecer criativamente.

A voz do narrador-personagem, ao intercambiar os tempos, o agora ficcional com o passado, em “Deus caminhou”, provoca no leitor um imbricamento temporal, uma justaposição concretizacional proveniente dessa combinação pelo acoplamento de tempos díspares, esculpidos com palavras pausadamente pensadas e postas no fluxo narrativo.

A troca de tempo pode ser detectada em três níveis: (i) para avançar na confecção de sua história, o romancista necessita de uma descrição específica que procura investigar tanto o estado de ânimo das personagens, como também joga com a combinação ou diálogo de seus pares; (ii) as alterações espaciais, que também solicitam a criação de um prosseguir, próprio da manifestação prosaica, e, em última instância, (iii) o seguir na direção das conexões que darão sustentabilidade às sequências de clarividência relacionadas ao tema do romance, que foi posto na capa do livro como o título do romance, ou tema que será desenvolvido.

Durante o fluxo narrativo, o narrador-personagem, ao registrar uma parada do canoero, que dava ingresso à mercearia do seu Joaquim Portuga, no rio Maracapucu,

o leitor depara-se com o encontro do narrador-personagem com o Velho Belarmino, homem sábio, conhecedor dos relatos da região e ouvido exímio que não revelava as fontes das histórias que contava. Quando apresentado ao narrador-personagem, indagou pelas novidades, e este imaginava que o Velho Belarmino fosse um leitor de almanaque, de Bristor, da Bíblia ou de romances históricos. Mas Belarmino não revelava as suas fontes e anuncia: “– Sei por que sei. As coisas são assim porque são assim... Há o tempo de plantar e o tempo de colher...” (2011, p. 349).

O asseveramento de Belarmino é um tipo de conciliação direta com o texto do livro de Eclesiastes [3:2]. Uma afirmação dogmática enche a espacialidade do pronunciamento do Velho Belarmino e associa à sua percepção um pensamento, como forma de autenticar, na sua visão, aquilo que é.

Nos debruçamos diante do proferimento do Velho Belarmino para destrinchar a questão intertextual e temporal num plano existencial. Falar em intertextualidade é rever o processo da vida. Na formação do embrião humano, há uma série de combinações que facilitam a existência da vida. A intertextualidade está em todo o processo humano.

O processo intertextual requer a combinação não só de um conteúdo do passado, como também solicita uma presença de um centuplicar eloquente. Temos aqui um convênio de tempos diferenciados e um comparecimento imaginário de um escritor que viveu em um tempo diferente do escritor do presente, que vai da última fase escritural de Salomão à escritura romanesca paesloureiriana.

Ressaltamos que o tempo engendra um tipo estrutural de escrita em cada escritor. No caso de Salomão, captamos o movimento do tempo nos seus três livros, o poeta bíblico expõe o vigor amoroso no livro *Cântico dos Cânticos*, na sua juventude; como homem de meia idade, reconhecemos uma atenção filosófica no livro de Provérbios e, na sua terceira idade, detectamos um pensar sobre a vaidade e a manifestação do tempo na prática humana, no livro de Eclesiastes.

No caso de Paes Loureiro, depois de uma experimentação poética longa, o poeta resolveu escrever o romance CC, acordando espacialidades: Belém com o município de Abaetetuba e uma temporalidade contextualizada.

Fazemos, aqui, outra recomendação sobre distintas temáticas que poderão florescer, como a dimensão imaginária dos personagens. Por hora, saímos da intertextualidade eclesiástica, e chegamos em outro campo intertextual referente à

segunda carta de Timóteo, e no meio de uma conversa obscena, um personagem vigilante manifesta-se:

Nisso, interveio um homem que estava quieto, de cócoras sobre uma saca de feijão, próximo à porta.

– Vocês, parece que estão perdidos. Não, não parece. Já estão perdidos...

Era um evangélico recém-convertido. Homem de pele amarelecida, testa escapando das sobrancelhas para a nuca, queixo mal sustentando os fiapos da barba, boca triturando resmungos. Quando chegava ao final de cada frase, deitava a língua de fora num movimento rápido, como se estivesse lambendo as últimas sílabas. Deixara de beber. Andava quase sempre de camisa de mangas compridas e não perdia uma chance de doutrinar. Repetia trechos da Bíblia, de que não mais se separava, como lição decorada na escola:

– ‘Se com ele morremos, com ele viveremos. Se com ele sofremos, com ele resignaremos. Se nós o renegarmos, também ele nos renegará!’. Vocês se esqueceram de Deus. ‘Se Ihe somos fiéis, ele permanece fiel’. [...]

Retornou o pregador:

– Eu tenho esperança que vocês hão de compreender a palavra de Deus. ‘A esperança é a âncora da alma. Dias virão’, diz o Senhor. (2011, p. 357)

Detectamos, no fragmento acima, a presença de dois intertextos bíblicos: “Se com ele morremos, com ele viveremos.” (ROCHA, 2022, p. 1176); e “A esperança é a âncora da alma” (p. 1263).

Para o narrador-personagem, a sua condição de enclausuramento não organizava uma estrutura permanente da sua existência, ao contrário, pela presença das duas citações bíblicas, o leitor pode concretizar que o narrador-personagem se apoiava nesses textos para continuar sua existência, como essa esperança foi alimentada pelo texto do apóstolo João ao fortalecer os cristãos do primeiro século com sua escrita apocalíptica.

A estrutura do Apocalipse acompanha toda a trajetória narrativa do CC. Exemplo disso é que, no final do livro, temos a seguinte menção voltada para a espacialidade da Nova Jerusalém, combinada com um *flashback*:

Uma cidade nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para o marido. ‘Uma cidade onde todas as lágrimas serão enxugadas, não haverá mais morte, nem luto, nem clamor e nem dor haverá mais. Por ela correm rios de água e de vida’. Essa cidade só podia ser para quem sonhasse com ela. Cada um abria o selo de um envelope de sua imaginação para encontrar dentro dele o cartão-postal da cidade

desejada. Para cada um, ela era o que era, como desejavam que fosse [...]. (2011, p. 366).

Avistamos, no fragmento, uma combinação do mundo celestial proveniente do Apocalipse (Ap. 21:9-27) com uma visão onírica individualizada.

Quando leitor chega diante desse fragmento, pode ampliar as parcialidades do romance, com o qual durante o período da leitura conviveu e até sentiu-se sufocado com tanto isolamento. O CC, que pode ser nomeado como um espaço limitado e um tempo que foi construído ao longo da narrativa de forma lenta, quando chega em sua finalização, coloca o leitor diante de uma espacialidade infinita, validando uma concretização esteticamente encantadora.

A Nova Jerusalém na descrição joanina é uma singularidade para a humanidade, já para o narrador-personagem é uma tipicidade para cada pessoa. Na sua narrativa, cada pessoa pode imaginariamente fabricar a espacialidade desejada e a temporalidade da sua cidade.

Para o leitor criar seu ato concretizacional, imaginando um determinado fechamento espacial, é surpreendido com o aparecimento de um espaço transcendental, ilustrado pela presença da Nova Jerusalém, registrada pelo João autor do Apocalipse e à qual o João de Jesus agrega essa dimensão transcendente no romance

A busca por significado é um sinal de que o homem procura dar constantemente uma resposta para sua existência. Silva nos diz que os animais não filosofam sobre a morte, de maneira contrária a nós:

[...] por causa da transcendência construímos momentos, fazemos obras de arte, música, poesia, coisas, enfim, que deem um significado para a nossa existência. Queremos um sentido para o fato que ultrapasse o seu contexto imediato. Algo que vá além do próprio acontecimento.

Aí entramos no dilema. É que uma coisa não pode ter sentido em si mesma a menos que seja infinita e eterna. Todo sistema fechado só tem sentido fora dele. Essa é uma premissa, até agora não refutada, que já fora assumida por vários pensadores, como Iben Rushad, filósofo no século 12, Gödel, Wittgenstein e Jonathan Sacks. (2018, p. 209).

O romance, como estrutura que se encerra em suas palavras, vê em outras espacialidades a expansão de sua existência. Pensar no espaço literário é ruminar a significância da palavra como. Esse conectivo nos dá a definição comparativa de uma

realidade, do mesmo modo, amplia nossa visão, aguçando os nossos sentidos para as mais variadas viabilidades de aproveitamento, ou reconhecimento, do emprego do espaço em uma obra literária.

No caso da obra de Paes Loureiro, reconhecemos o uso dessa conexão para ampliar as imediatas espacialidades. As descrições espaciais e temporais contextualizadas não sustentam de forma suficiente a mundividência do autor Paes Loureiro e ele recorre à transcendência apocalíptica da Nova Jerusalém, que surge numa dimensão imaginária-onírica.

Podemos afirmar que a intertextualidade é um tipo de montagem. Ao buscar elementos de outros textos, o autor procura montar o seu quebra-cabeça narrativo com pedaços externos, que vão dar visibilidade para o tipo de montagem imagística que pode compor aquele contexto ficcional.

Paes Loureiro, ao operar com o transporte dos fragmentos bíblicos, traz para o novo contexto ficcional uma contingência de aberturas para o leitor, estabelecendo novas possíveis concretizações.

O leitor não ativa um sentido ao ler os fragmentos bíblicos intertextualizados por meio da imagem gerada por essa lacuna, que pode ser concretizada como uma memória do presente, do instante lido, que não é a das referências bíblicas e nem a do CC, mas, sim, por meio da simbiose, em outros termos, da combinação originada pela aproximação dos dois textos.

No seu último parágrafo do texto, a estratégia da forma que aparece no desfecho, com a nomeação de: Para além do espelho? A esse respeito, Jenny frisa o ponto em que deve chegar sua reflexão sobre a intertextualidade:

Nem sempre (longe disso) a mania intertextual tem um projeto tão radical. Mas, à luz deste exemplo extremo, pode adivinhar-se que a intertextualidade nunca é anódica. Seja qual for o seu suporte ideológico, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora. O que faz dela o instrumento de palavra privilegiada das épocas de desagregação e de renascimento culturais. (JENNY, 1979, p. 49).

A intertextualidade não é só um retrato semântico e insignificante de um diálogo. Segundo o depoimento de Jenny, pelo menos três benefícios podem dinamizar o texto de um autor que se utiliza desse expediente: (i) dá visibilidade ao autor, mostrando o nível do texto que está sendo escrito; (ii) estimula a criação de

novas imagens e (iii) potencializa a criação literária, resultante da “estratégia da mistura”.

Inferimos que, no acúmulo de imagens pode habitar uma concentração de significações. E Topia, destrinchando no diálogo intertextual uma combinação inalterada, reforça: “A citação torna-se então um texto-enxerto que ‘pega’, isto é, que se enraíza no seu novo meio e nele tece laços orgânicos.” (1979, p. 175). Apreendemos que a modelagem de um texto A antigo no texto B recente passa por uma coexistência não isolada, mas que confere à nova realidade textual uma imbricação possível de configurar um engendramento renovado, alcançando uma sobrevivência que não é excludente, e sim conciliatória, como no caso apurado, entre espacialidades e temporalidades diferenciadas, de um lado o contexto bíblico, do outro a circunstancialidade amazônica.

## 4.2 O silêncio espaço-temporal

Para avançar na direção da exploração espaço-temporal do silêncio, mapeamos 15 fragmentos para distinguir e apurar a extensão que ele ocupa na narrativa paesloureiriana. Mas o ato de dar ao silêncio essa visualização nos contextos espaço-temporais é solicitado porque o entendermos não como um vestuário da linguagem, atuando num sentido secundário, e, sim, uma primordial substância que atende às necessidades exigidas pela narrativa romanesca.

Principiamos a sondagem da presença do silêncio na angulação espaço-temporal no romance de Paes Loureiro com o pensamento da linguista Eni Puccineli Orlandi.

A busca dos caminhos que vão sendo abertos no interior da narrativa romanesca se dá por meio dos formatos que conseguiremos concretizar, principiando pela noção de silêncio. Logo na introdução do seu livro *As formas do silêncio* (2007), Orlandi reforça o entremeamento do silêncio:

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio, nos levam a colocar que o silêncio é ‘fundante’. Desse modo, nesta reflexão, procuramos indicar as várias pistas pelas quais alcançamos esse princípio da significação: o silêncio como fundador. Paralelamente, aprofundamos a análise dos modos de

apagar sentidos, de silenciar e de produzir o não-sentido onde ele mostra algo que é ameaçada. (p. 14).

A palavra é tanto portadora de significado, como também, esconde essa acepção. O silêncio não deixa de ser um aparente aterramento da linguagem. Anunciamos esse semblante porque não é a sua razão, apesar de gerar essa fisionomia, mas permite rastrear uma brecha para expor uma realidade mais adiante da linguagem.

O silêncio não é a negação da linguagem ou do dito. Como toda forma de linguagem tem uma maneira de expressar, não é um apagamento da linguagem e, em outros termos, inscreve-se na estrutura narrativa, em particular no romance de Paes Loureiro, local de partida de nossa mediação.

Aquilo que é dito pelo narrador-personagem, está encharcado de silêncio, como se fosse um transpassamento. Estar em silêncio requer daquele que se encontra imerso nessa espacialidade uma prontidão para exaurir essa ambiência potencializadora de novos espaços. Nesse sentido, as palavras vão nascendo desse recinto marcadas por uma designação temporal:

O relógio bateu as três horas da madrugada. Eu poderia andar com tranquilidade pelo ambiente àquela hora, percorrendo os espaços do salão na penumbra. O que não ocorria durante o dia e nem até a meia-noite enquanto o café estivesse funcionando (LOUREIRO, 2011, p. 14).

No amplo espaço silencioso da temporalidade “três horas”, a voz preenche a solidão insular. O efeito estético concretiza-se numa dimensão temporal. Não podemos desvincular o ato da leitura do tempo. O espaço da página exposta diante do leitor exerce um tipo de atração e é justamente nesse ajuste temporal, na relação do leitor com o fragmento, que concretizamos a posterior resolução. Documentamos aqui uma experiência estética e o que emergiu como significado foi o nosso estacionamento perante essa contingência trazida pela cobertura do silêncio, no período de três horas da manhã, que canaliza o tempo para uma estrita liberdade.

O tempo pode dar uma sugestão para o leitor e, ao perceber essa recomendação, ele chega numa concretização progressiva, apontando para possíveis repetições temporais condicionadas pelo isolamento do narrador-personagem. Essa duração é escoimada pelo tempo aproveitado.

Esse tempo também proporciona o surgimento de um sentimento de alegria, mesmo condicionando um estado psicológico angustiador para o narrador-personagem, e pode ser compensado pela sensação de vagar pelos “espaços”, projetando a intimidade do seu ser nessa dimensão espacial.

O espaço que buscamos caracterizar não é só o das dimensões métricas enclausuradoras do narrador-personagem, mas também o aspecto silencioso como um espaço onde a linguagem se movimenta explorando proporções diferenciadas. O espaço do silêncio concretizado pelo leitor, por meio da materialidade da palavra combinada com outras palavras, expressa a linguagem do silêncio.

Quando repousamos nosso olhar nesse primeiro fragmento, podemos captar o salto da palavra “penumbra”. Essa atração está na encetadura da concretização, traz para o momento da concretização a lembrança de um fechamento espacial ao adentrarmos na narrativa romanesca, compreendendo esse fecho silencioso que aponta para um avançar do discurso narrativo, e que atende às necessidades imaginativas do leitor.

Nesse contexto, essa expansão do silêncio foi mostrada por Orlandi como componente da vida:

O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito. (2007, p. 13).

O silêncio é uma substância preparatória. Esse retroceder não tem sentido de recolhimento e, ao contrário, atua como exercício preparatório para um avançar e como ‘respiração’ que acontece num momento exclusivo da linguagem.

Em seguida, Orlandi exhibe a sua concepção fundante do silêncio:

Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: *o silêncio é fundante*. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso. (2007, p. 29; grifos da autora).

O parecer de Orlandi, sendo um de seus pensamentos cruciais sobre o silêncio, beira a intempestividade pelo fato de colocar seu raciocínio numa fronteira entre o

dizer e o não dizer. Esse avançar da “matéria significativa”, por mais que o silêncio promova um cessar, efetivamente, ocupa um lugar próprio, para o qual está destinado.

Estendendo esse pensamento de Orlandi para o interior do CC, frisamos a aflição vivenciada pelo narrador-personagem que, mesmo assim, não deixa de registrar a espacialidade da cidade de Belém, seus anseios.

O sofrimento contido na alma do narrador-personagem gerou a antecipação própria de uma atmosfera silenciosa. Tanto do estado emocional quanto do espaço em que o mesmo estava imerso, com o seu relacionamento obstruído:

Essa atraente convivialidade provinciana em uma região ainda isolada, em plena Amazônia, mas ansiosa de acompanhar as ‘últimas notícias’ do velho mundo. Eram frestas abertas para os ruídos europeus e do sul do País, no silêncio que cercava essa ilha quieta que era Belém. (2011, p. 16).

Alcançamos uma concretização pelo pronunciamento do narrador-personagem voltado para a condição prévia do dizer. Essa anterioridade implementa um desejo, a probabilidade de informações provenientes de outras espacialidades, ‘ruídos europeus’, chegarem na cidade das mangueiras por meios de aberturas mínimas, ‘frestas abertas’.

De acordo com esse pensamento, somos levados a pensar em dois tipos de concretização, a do autor e a do leitor. Tomamos, na nossa ponderação, a ideia de que o leitor realiza uma segunda concretização, pois o autor já realizou a sua primeira consubstanciação.

Para descrever o espaço taciturno, Paes Loureiro teve que interpretar essa dimensão. No caso da primeira concretização do autor, alojamos sua percepção do contexto histórico. O silêncio, nessas porções narrativas que acabamos de apreciar, foi diluído pela forma como o narrador-personagem entende o contexto em que o mesmo foi gerado.

Numa espacialidade onde uma parte exterior do salão estava cheia de conversas e a do narrador-personagem vazia, concretizamos um desejo em difusão, mas que se recolhe à solidão do Café Central, e a proliferação de significados temporais não se acabrunham diante da limitação espacial.

Por esse impedimento de comunicação, concretizado pela ausência de tangibilidade, o crescimento de um desejo comunicador retrocedente aguçou a formulação de crescentes silêncios atingíveis, principalmente quando o tecido

narrativo é confeccionado com a memória de uma ‘convivialidade’ e o narrador-personagem recolhe dessa intimidade silenciosa um plano de subjetividade pelo qual o silêncio constantemente está vivenciando e se reinventando.

A compreensão do silêncio passa por um atravessar. E esse trespassar pela linguagem e a singularidade da palavra fez Orlandi detectar uma espacialidade indicadora de novos sentidos, e esses conteúdos vão se proliferando, tornando o silêncio ‘fundante’, condutor de uma gênese das acepções semânticas. Assim “[...] quando dizemos que há silêncio nas palavras estamos dizendo que elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio ‘fala’ por elas; elas silenciam.” (2007, p. 14). Enfim, as palavras esbanjam sentidos, por outro lado, escondem definições.

Estando o silêncio no plano da ausência, infere-se a probabilidade resistente de emergir nesse recinto uma atração para o não dizer completamente.

Ainda mais, o silêncio atado a um recinto específico pode gerar o tipo tenso do silenciamento sufocante. E, no processo de concretização, o leitor vivencia essa dimensão silente, como pode ser fitado no seguinte excerto:

Sendo um dos lugares que passaram a ser vigiados pela polícia militar, pelo menos era o que se presumia, a freguesia foi diminuindo e se modificando. Em contraste com seu passado, o salão progressivamente se afundava num barranco de tijuco movediço de silêncio e vazio. (LOUREIRO, 2011, p. 17).

No processo de concretização, o leitor vive em duas dimensões silenciosas nessa peculiar ambiência. A primeira está ligada à condição do leitor, que silenciosamente ancora-se no texto, criando um horizonte de expectativas, por outro lado, ao perceber os vazios silenciosos direcionados pelo texto, concretiza uma camada silenciosa proveniente da reduzida ‘freguesia’.

O silêncio solicita uma espacialização apropriada para a sua manifestação. Esse contraponto indica a noção imposta pela dimensão silenciosa quando carrega para outro local o esvaziamento do espaço, formulando outra sequência temporal e recuando esse presente para um passado contextual: “barranco de tijuco”.

A condição esvaziante do Café Central foi comparada pelo narrador-personagem a uma espécie de “vácuo” expondo sua extensão. A dimensão espacial absorvente é mapeada pelo silêncio e agregada ao tempo que corria, promovendo aos antigos frequentadores do Café uma temporalidade agradável.

No encontro do leitor com o texto, temos o aparecimento de uma existência imaterial, o leitor cria uma realidade imaginária abstrata. Damos materialidade a essa ideia por mediação dos gestos ou da escrita. No nosso caso, o fragmento lido aparece documentado nesse espaço do papel pelo resultado concretizador. O narrador-personagem expressa nessa ambiência, estimula por meio da sua fala, o fortalecimento do silêncio.

A presença silenciosa num ato concretizador pode ser absorvida pelo leitor como recurso que o autor utilizou para falar do “rio”, “barranco”, da “cidade” e o silêncio emerge de uma paisagem, um surgimento proveniente da alma do narrador-personagem.

Essa interiorização do silêncio formaliza-se como marca fundante assimilada por Orlandi: “Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: *o silêncio é fundante*. (2007, p. 29; grifos da autora)”. De fato, admitimos que dá materialidade ao significado, operando como a realidade mais evidente sem ser entendido como acessório da linguagem.

Outra manifestação do silêncio que conseguimos fisgar é a capacidade de desvelar e velar uma realidade exemplificada por intermédio de uma reinação da memória:

A canoa continuava conduzida pelas remadas firmes do remeiro Manegundes, sempre calado e de cara amarrada, que recomeçava a empurrar a viagem. Os remos golpeavam o corpo das águas, como facas que retalhassem um grande peixe. Uma súbita melancolia própria das longas e silenciosas viagens tornou-se nova e imprevista passageira. Afinal de contas, eu estava deixando para trás os lugares que sempre amei, as pessoas caras à memória, a doçura da infância passada à beira do rio. (LOUREIRO, 2011, p. 25).

Um estado de silenciosidade domina a alma do narrador-personagem e, em decidido soflagrante, essa disposição é interrompida pela quebra desse silêncio. Mas, por outro lado, o silêncio norteia as palavras e o comportamento do narrador-personagem, retendo as palavras para que as mesmas rompam com a espacialidade, silenciosas, presentificadas e direcionadas para o personagem Manegundes e seu estado de silenciosidade, existindo numa fronteira, ocupando o lugar do não dizer, mas dizendo, juntamente com o dizer explícito.

Quando o narrador-personagem faz referência a uma renovação da prostração, efetivamos o aparecimento no centro dessa espacialidade, de um indicador. O que o

silêncio está mostrando? Esse tipo de aparição remete o leitor para outra paisagem do romance, como aquela em que a narrativa faz referência a “uma súbita melancolia”.

A maneira como as palavras vão gerando silêncios e como eles são confeccionados com palavras solicita uma lembrança. Diante disso, a célula narrativa favorece um reviver de espacialidades amorosas, “pessoas” e a “doçura da infância”.

Defronte de um texto, quando o leitor pensa no deleitamento da infância, investe nesse mesmo texto de forma injuntiva, ou seja, cria uma determinação, estimulando seu interesse no sentido de cumprir uma tarefa concretizadora e, em parte, essa imposição é gerada pelas estratégias utilizadas pelo autor. A situação criada pela circunstância contextual da narrativa romanesca faz o leitor programar antecipadamente um horizonte de expectativas.

Chegamos ao ponto de avaliar a funcionalidade do silêncio. Estendemos o nosso pensamento para captar que o silêncio não é só um marcador de tempo necessário ao andamento da linguagem. Mas coloca em jogo o próprio andar da geração de novos sentidos, mesmo sendo o seu fim de interrupção temporal.

Quando o leitor se concentra no texto, seu programa concretizador marcha para a formalização de uma concretização e, expulsando as outras perspectivas, concentra-se nas extensões imaginativas provocadas no narrador-personagem pelo distanciamento da canoa de seu município, Abaetetuba.

O que falamos sobre o silêncio como realidade matricial da linguagem foi mobilizado por Orlandi ao verificar não o aspecto negativo ou redutor do silêncio, por uma perspectiva matemática não seria o menos, mas, sim, o “mais”, o “multiplicador”, como ação impositiva diante da linguagem:

Essa possibilidade, aliás, já está tematizada na linguagem corrente em expressões que se opõem, como as que seguem:

*Estar* em silêncio/Romper o silêncio

*Guardar* o silêncio/Tomar a palavra

*Ficar* em silêncio/Apropriar-se da palavra [...] (2007, p. 31; grifos da autora).

Todo um movimento espacial pode ser apreciado nas posições que o silêncio ocupa, mantendo uma disposição serena diante do barulho produzido pela linguagem e compondo o painel contextual proposto pela narrativa romanesca.

Por mais que, num primeiro momento, possamos captar o silêncio como pausa, no caso do fragmento anteriormente exposto, reconhecemos que a realidade patenteada pelo silêncio fomentou a criação de Paes Loureiro.

Uma algazarra de pios e gritos de diferentes pássaros embaralharam-se nas sombras. De repente, como vindo de um lado do real, luzes começaram a brilhar em vários pontos das margens escuras do rio. Eram moradores ribeirinhos que, numa silenciosa solidariedade, tinham o hábito de levar para o trapiche, ou colocar nas janelas de suas casas, a luz de candeeiros ou lamparinas, a fim de que o desconhecido viajante pudesse orientar-se em sua escura jornada. (2011, p. 38-39).

Começamos a indagar esse fragmento pelo seu conteúdo. O que tem nesse espaço? E o que o autor cria nessa ambiência, coloca com palavras, no espaço idealizado? Cada ambiência focalizada recebe, por parte do narrador-personagem, uma atenção particularizada contempladora de uma gradação: luz e sombra.

O que antecede a presença do silêncio é a convulsão sonora dos “pássaros”, e a narrativa expande-se pela movimentação dos ribeirinhos no espaço penumbroso. Essa transposição ambiental está amparada pelo fundo cromático: luminescência e escuro.

Repousando o nosso olhar nesse fragmento, somos, na condição de leitores atentos, levados para o exame da dispersão gerada pelo silêncio nessa célula narrativa, numa escuta concretizada por meio da fala circunspecta do narrador-personagem, como forma de dominar semanticamente esse estado, fato que apuramos nas palavras de Orlandi: “A linguagem é conjunção significativa da existência e é produzida pelo homem para domesticar a significação.” (2007, p. 32).

A narrativa paesloureiriana não é só um transplante de uma vivência histórica. Mas cria uma ambiência espaço-temporal com o interesse de reter, ter um conhecimento consciente do seu espaço amazônico e de seu contexto histórico.

Trazemos para esse momento o pensamento de Gilles Deleuze, sua ponderação sobre a repetição e o não conformismo de uma realidade duplicadora, ao formular que a repetição é uma existência nova:

Do mesmo modo, a repetição, em sua essência, é imaginária, pois só a imaginação forma aqui o ‘momento’ da vis repetitiva do ponto de vista da constituição, fazendo com que exista aquilo que ela contrai como elementos ou casos de repetição. A repetição imaginária não é

uma falsa repetição que viria suprir a ausência da verdadeira; a verdadeira repetição é a da imaginação. Entre uma repetição que não para de se desfazer em si e uma repetição que se desdobra e se conserva para nós no espaço da representação, houve a diferença, que é o para-si da repetição, o imaginário. (2018, p. 80).

Como conseguimos entender, a repetição possui níveis de manifestações que se comportam internamente relacionadas com uma espacialidade exterior. No pensamento de Deleuze, não podemos pensar na repetição sem ao menos recorrer à diferença, que participa da espacialidade da repetição.

Acentuamos, aqui, o aspecto da via imaginária. A verdade narrativa no caso do romancista Paes Loureiro manifesta-se pelo lado ficcional e suas repetições vão aglomerando-se no plano da criatividade literária.

A projeção da repetição como singularidade atende à exigência de ser a criação de uma realidade. Esse duplicar não está condicionado à constância do significado, ao contrário, reveste-se de uma camada diferenciada, buscando a totalidade das coisas, por mais que esteja atrelada a um instante narrativo, conforme podemos extrair da porção narrativa paesloureiriana, por essa perspectiva deleuzeana. Colocamos em foco o ato repetitivo do remeiro:

O remeiro continuava no seu repetitivo ritmo, oscilando vigorosamente pra-frente-pra-trás-pra-frente, na monótona coreografia de um balé silencioso e sempre gesticulando o torso e a cabeça como quem estava de acordo com o que quer que fosse. Diante de uma natureza de revelações súbitas, eu já ia devorando com o olhar a paisagem visível-invisível. [...] com o olhar procurava alcançar o coração das coisas. Estava atento a tudo. (LOUREIRO, 2011, p. 40).

Na região em que vive o homem amazônida, existe uma ambiência apropriada para a convivência com o silêncio. Como elemento de repetição, ele traz para a constituição espacial do silêncio o ensejo repetitivo das pausas.

O escopo proposto pela visão do narrador-personagem mostra sua qualidade de artesão narrativo, sendo o silêncio a imanência da concretização acompanhando o ritmo do remeiro.

No fragmento que acabamos de registrar, encontramos uma limitação específica das palavras. Onde essas palavras não conseguem chegar em termos de sentido, podem estimular a concretização do leitor a chegar nessa dimensão sígnica,

como, por exemplo, na maneira investigativa como o narrador-personagem posicionou-se diante da natureza: “Estava atento a tudo”.

O leitor, diante dos vazios que vão sendo afigurados a contar das designações silenciosas subtendidas, chega ao âmago dessa narrativa, que propõe estimular uma compreensão contextual de uma vivência amazônica, um certo tipo de restauração temporal, por intermédio das pausas concretizadas e estimuladoras dos tempos que ficaram submersos, como imagens penumbrosas e que são aos poucos clarificadas, já no contexto do leitor.

O leitor coloca-se diante desse fragmento narrativo recheado de palavras e volta-se para o seu repertório, podendo encontrar um eco naquilo que está fora de si, formulando uma concretização singular, pois o homem amazônida está constantemente em suas viagens diante dessa paisagem.

Em parte, a linguagem é suficiente para dar conta de toda a realidade que envolve o leitor, seja tanto da sua realidade material, quanto da realidade ficcional na qual o leitor se encontra. Por consequência, o trânsito nesse espaço promove um proliferar de incompletudes e cada vez mais o silêncio expande-se no plano da ausência.

A linguagem do silêncio permanece contida na sua esfera silenciosa e pode manifestar-se significativamente por meio de uma verbalização, segundo a qual Orlandi observa: “É preciso insistir que a matéria significante do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação.” (2007, p. 33). A “significância”, aqui, aparece como uma exteriorização da linguagem.

Demasiadamente, intensificamos o que antecede a potência imaginária contida nesse fragmento formador de uma temporalidade enchida de isolamento na proporção espacial:

Pouco a pouco, em meio às luzes refletidas, somente eu fiquei, não sei por quanto tempo, a olhar minha solidão multiplicada nos espelhos. Foi quando ouvi novamente aquele tropel obsessivo soando lá fora. Levantei-me. Andei em silêncio e apressado até a porta. Abria-a com cautela. Lá na rua, vindo por sob o túnel de mangueiras, da direita para a esquerda, aproximava-se fogueiro cavalo vermelho com as crinas em chamas, até passar em frente ao Café e desaparecer, fogueira levada pelas mãos da noite. (LOUREIRO, 2011, p. 51).

O que preenche esse espaço? Essa área vivenciada pelo narrador-personagem está integralizada por uma ambiência que, por meio de um espelhamento ou reflexo produzido pelo espelho, sugere um profundo sufocamento gerado pelo sofrimento vivenciado, e esse estado é ludibriado temporalmente pela conversão do sofrimento para um plano criacional. De certa forma, o autor aproveitou essa ambiência para gerar novas células narrativas que, obsessivamente, dá andamento ao narrar.

Quando pensamos nos efeitos que uma obra pode causar, gerados por interferência da percepção do leitor, imaginamos a mente do leitor no sentido de um repositório. Esse resultado provém de uma leitura estimuladora de algo que suscitou a mente do leitor e que se encontrava bem distante temporalmente de uma lembrança imediata.

O que selecionamos para evidenciar a presença do silêncio espaço-temporal segue o sentido de uma impenetrabilidade. O silêncio é um produtor de taciturnidades. Ao gerar concretizações nesse nível penumbroso, cria a expectativa de uma realidade voltada para o insulamento intensificado e sua dimensão imaginária, como capturamos no pronunciamento do narrador-personagem: “Pouco a pouco, em meio às luzes refletidas, somente eu fiquei, não sei por quanto tempo, a olhar minha solidão multiplicada nos espelhos. (2011, p. 51).

O espaço para a caracterização do silêncio exerce uma função decisória no pronunciamento de tal exercício combinador. Isso pode ser certificado nas palavras de Orlandi:

Na floresta amazônica, nas margens do grande rio Xingu, compreendemos a importância fluida do silêncio. Ou melhor, compreendemos que há uma relação fundamental (fundadora) entre o homem e o silêncio, em face da significação. (2007, p. 40).

Orlandi, procurando dar uma resposta sobre a realidade cultural do silêncio e seu aspecto antropológico, toma essa efetividade amazônica como exemplo de uma espacialidade onde a realidade do silêncio faz-se patente, e o narrador-personagem pensa similarmente nessa espessura silente.

Assim como foi na poesia de Mallarmé, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, de acordo com o pensamento de Orlandi, o silêncio é uma realidade basilar “fundante” na produção do discurso. Essa propriedade existente nas obras dos

autores arrazoados, do mesmo modo encontramos nas obras de Paes Loureiro, tanto na sua poesia, como apuramos no terceiro capítulo terceiro da pesquisa quanto no romance que estamos aqui explorando.

A forma como silêncio irradia-se, aproxima-se da percepção, por parte do leitor, de um vazio. À vista disso, faremos dois esclarecimentos: (i) o vazio pode ser retratado como expectativa; (ii) o silêncio como indicador comunicacional é tanto um ponto de vista da linguagem como uma abertura para o leitor chegar num espaço específico da narrativa romanesca.

Segundo nossas elucubrações, o vazio é uma realidade contida no texto, percebida pelo leitor como formato de concretizar um segmento literário. Em peculiar, já que estamos nesse momento sondando o silêncio na dimensão espaço-temporal, temos o privilégio de buscar na realidade silenciosa uma dupla viabilidade concretizadora, a do silêncio e a do vazio.

A aproximação dessa combinação nos chama atenção pelo fato de que o silêncio pode sugerir vários vazios e, retornando para a viagem do narrador-personagem, sublinhamos um aspecto sobre o conhecimento do homem amazônida, em privativo o do personagem Manegundes, representante de uma prática:

Manegundes tornava-se uma pessoa estranha naquele seu vago silêncio. Ele conhecia as manhas das enchentes e vazantes, percebia os perigos do rio pelo cheiro da maresia e era digno da maior confiança. Talvez os remeiros fossem trabalhadores em extinção pela população dos pequenos barcos motorizados e multiplicação das estradas. (2011, p. 53).

A realidade ficcional desse fragmento é expandida pela presença do silêncio, que funciona, ou opera, como presentificação da concretização do leitor. Parece que na descrição feita pelo narrador-personagem diante dessa materialidade, Manegundes emerge pela força do presente instruído pela frequência do silêncio. Essa célula narrativa onde encontramos a presença da exposição de uma destreza será otimizada na parte final de nossa tese, em que avolumaremos um raciocínio sobre a presença do conhecimento amazônida no romance *Café Central*.

Ingressando na dimensão plural e singular do silêncio: os silêncios, o silêncio, Orlandi faz a subsequente assertiva: “[...] o silêncio não fala, ele significa.” (2007, p. 42). Essa alegação nos faz pensar na relação daquilo que não é com o estatuto daquilo que é o silêncio e sua exposição em conexão com a produção de significados.

A insônia rege a narrativa entre o silêncio e o tempo. Essa duração quase sinonímica impõe uma experimentação enigmática:

Na voz do vento, vinha o apelo febril das procuras. Nessas noites ribeirinhas, o tempo parecia não exercer o seu reinado e depunha as armas. O tempo se rendia à imaginação. Ao silêncio respondia outro silêncio. Quando emergia a nostalgia cortante de um enigma, certamente havia de ficar para sempre sem resposta. A resposta de um enigma seria sempre outro enigma, enquanto a língua do rio lambia a pele das praias estendidas no barranco. (LOUREIRO, 2011, p. 56).

A proposta do narrador-personagem de utilizar o silêncio não é a de estancar a possível concretização realizada pelo leitor. Quando a mesma surge, gera uma possibilidade procriadora de sentidos. Essa prática nos traz à memória a execução relacionada com a crítica genética. Quando uma palavra é riscada do borrão de um escritor, esse ato, segundo a percepção dos críticos genéticos, é de que ali, naquela espacialidade, poderá surgir o um novo pensamento.

Trazemos esse exemplo para ilustrar nossa concepção de que a presença do silêncio na narrativa paesloureiriana é um recurso não de negatividade, ou apagamento e fim, mas, sim, de continuidade. A ficção não pode parar.

Neste caso, o silêncio assume o perfil de uma figura irônica. Não quer silenciar, mas, sim, gerar novas viabilidades narrativas. Reconhecemos que em cada espacialidade a produção do silêncio assume formatos diferenciados e, diante disso, o narrador-personagem agrega um grau abismal e nos diz muito sobre a alternativa de ver, na paisagem que está sendo elaborada por meio de palavras diante do leitor, uma cortina onde seu abaixamento foi interrompido.

Dessarte, a presença da palavra “enigma” tida como uma prelucidação daquilo que o leitor poderá concretizar é imprescindível nesse momento de leitura.

Os espaços solitários vivenciados pelo narrador-personagem são matérias brutas que aparecem na linguagem romanesca, traduzidos pelo autor na forma da palavra “silêncio” ou por meio da transposição misteriosa atravessada pelo tempo submetido à ideação basilar no dizer de Wittgenstein: “[...] a relação do silêncio com a linguagem mostra a constituição essencial da linguagem” (WITTGENSTEIN, 1961 *apud* ORLANDI, 2007, p. 54).

Outra forma de se compreender a realidade ficcional pode ser instruída pelo texto, pelas multiformas pelas quais o silêncio é apresentado numa espacialidade

obscurecida. Nessa continuidade, buscamos, na designação temporal, uma indicação para orientar o nosso sentido, que pode ser automaticamente desvirtuado pelo movimento narrativo: “Eu contemplava tudo enquanto o arco do silêncio da noite ia passando por sobre as ondas, no violoncelo das águas.” (LOUREIRO, 2011, p. 86).

Em outras palavras, Orlandi, ao escrever “silêncio fundador”, releva a porção comunicativa e precursora do silêncio:

A hipótese de que partimos é que o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar. O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como uma *falta*. (2007, p. 68: grifos da autora).

O silêncio da maneira, como é posto por Orlandi, ocupa uma posição central na esfera da elaboração dos sentidos, ao preludiar um movimento que segue para a formalização de sentido.

Na dianteira de uma obra-prima, o narrador-personagem exala sua admiração reforçada por um imobilismo emergente: “Em silêncio, como se do lugar não tivéssemos saído, nos percebemos novamente em seu quarto. Eu, sentado na cadeira diante da moldura central vazia do O Jardim das Delícias Terrenas, a obra-prima do Bosch.” (LOUREIRO, 2011, p. 124)<sup>5</sup>.

Outrossim, conseguimos detectar, por meio de Orlandi no plano da temporalidade, e em particular da história, duas maneiras significantes do silêncio:

Em face da história, o silêncio significa de várias maneiras:

- a) Em relação ao futuro (o ‘projeto’ do discurso, a multiplicidade de sentidos);
- b) Em relação ao passado (o já-dito que retorna na forma do interdiscurso, e que se re-formula. (2007, p. 91).

---

<sup>5</sup> Paes Loureiro faz uma referência a uma das principais obras do pintor nascido no Ducado de Brabante, no norte da Bélgica, Hieronymus Bosch, pseudônimo de Jeroen van Aken: O Jardim das Delícias Terrenas, tela pintada por volta de 1500, representante do humanismo renascentista. Essa referencialidade nos reporta para o diálogo que o romancista tem com as outras artes, fora da literatura. Na entrevista realizada com Paes Loureiro no final de nossa pesquisa constataremos a intensificação desse diálogo.

Consideramos o enunciado narrativo silencioso de Paes Loureiro inserindo-se numa cadeia temporal. Depreendemos, pelas palavras de Orlandi, que o silêncio, ao instaurar uma pausa no discurso, antecede uma projeção. Por outro lado, não deixa de ser uma reconfiguração do passado, convivendo com o limite do espaço e do tempo e promovendo o jogo do passado com o presente, conciliando essa combinação em vista de propiciar uma vindoura realidade espaço-temporal.

No cenário narrativo de Paes Loureiro, emerge outro remeiro, chamado Paulo-Hesíodo-surdo-remeiro, assumindo uma postura suspensiva:

As palavras oscilavam, a cada remada de Paulo-Hesíodo-surdo-remeiro, acompanhando o seu ir e vir de pêndulo.

Silêncio.

As batidas do remo na água marcavam o compasso desse silêncio que parecia espumar após cada remada. Ruídos dissolvendo-se logo em seguida para serem quebrados com novas remadas, e novamente espumar, para dissolver-se outra vez no tumulto das espumas.

Um silêncio maior do que a floresta novamente se fez em tudo.

Ciganas, vez a vez, mexericavam na várzea de tajás.

Depois de algum tempo, mas não muito, talvez no tempo de duração da passagem de uma nuvem de periquitos em revoada cheia de idas e vindas, Paulo Hesíodo retomou o fôlego da conversa [...]. (2011, p. 326-327).

A presença do silêncio tem uma direção específica. Ao aludir sobre o desequilíbrio das “palavras” e a ação do personagem Paulo-Hesíodo-surdo-remeiro, o leitor pode aclarar um movimento no espaço narrativo temporal interdito na medida resfolegada, mesmo dirigindo-se para uma mobilidade balouçante.

O leitor, a partir do momento que entra em contato com a linguagem romanesca, pode concretizar uma série de efeitos provocados pelo espaço-tempo em que o silêncio foi produzido, exclusivo do fragmento, nomeadamente: um tempo silencioso materializado pelas batidas do remo, a dissolução da soada, a área do “silêncio” maior do que a “floresta”.

Em princípio, o leitor coloca-se numa fronteira. Vive entre a informação ditada pelo texto e sua concretização. Viver constantemente nos entrelugares faz com que o leitor adquira uma experiência forjada pelos atos da leitura, criando uma floresta singularizada de concretizações situada numa combinação triádica: espaço-silêncio-tempo.

O condicionamento espacial gera a probabilidade para outra circunstancialidade do silêncio proveniente desse contexto espaço-temporal. O jogo

apreciado acontece entre o sentir do autor e o exteriorizar do narrador-personagem. Aqui, o dizer está condicionado ao silenciar e deixar de selar.

Depois do silêncio vem a voz narrativa e seguidamente, dessa voz, a pausa do silêncio. Notamos que o dizer e o não dizer estão combinando-se constantemente: “Depois de algum tempo em branco, o pêndulo-remador continuava movimentando-se à minha frente sem parar. Reabriu-se a cortina de silêncio e a conversa retornou à cena.” (LOUREIRO, 2011, p. 331).

Ao pensarmos o silêncio como linguagem, percebemos que ele atua em duas extremidades. Pode ser tanto gerador de linguagem, no caso de se situar no início da linguagem, como na sua continuidade por meio de pausas e no seu prolongamento como uma interminável interligação de criações memoriais: “Somente a imaginação continuava seu trabalho de recolher sementes para os jardins da memória [...]” (LOUREIRO, 2011, p. 344).

A pausa na partitura musical indica uma ausência de notas musicais, e não existe isoladamente. No caso do uso do silêncio, esse vazio também não está fora do conjunto narrativo; longe disso, funciona como conector das ideias veiculadas nesse instante narrativo.

Alcançamos o aparecimento do silêncio por uma via explícita e seu fenecimento. Em alguns segmentos narrativos, o narrador-personagem deixa alumiado o aparecimento desse desfecho pela passagem do batelão: “Uma nova cortina de silêncio encerrou o teatrinho daquele diálogo. O batelão rasgou no meio um tapete de mururé.” (LOUREIRO, 2011, p. 330).

Os sinais de abertura, ou os vazios por onde o leitor ingressa para concretizar sua leitura, repousam no rompimento duplicado das espacialidades: (i) nomeação de encerramento e (ii) a do término do silêncio pelo passar do batelão no “tapete de mururé”.

Para recolher essas palavras silenciosas, projetamos o silêncio para a condição de encadeador da linguagem inseparável do espaço. Seu aparecimento na narrativa de Paes Loureiro emerge a partir do espaço contextual.

Esse espalhamento do silêncio no espaço narrativo, dita a maneira abundosa como o narrador-personagem coloca-se ante sua silenciosidade. Aqui, o silêncio demarca a sua projeção. Em cada fragmento selecionado, o silêncio instaura uma situação vivenciada pelo narrador-personagem.

O silêncio provoca um movimento que vai da mudez à sua interpretação. Por mais que o contexto narrativo aponte para uma paisagem taciturna, como foi percebido nos fragmentos registrados, por outro lado, no processo concretizador do leitor, essa ambiência pode ter sua camada perceptiva interrompida pelo próprio barulho, pela presença da palavra no texto, provocando um efeito mental ressignificante no leitor, dando ênfase ao repertório do legente.

Nesse meio tempo, circunscrevemos a presença do silêncio na narrativa paesloureiriano no decurso de uma repetição tripla da palavra na sua quietude: “Silêncio. Silêncio. Silêncio.” (2011, p. 334). Nessa exemplificação particular, o que está desdobrado solicita do leitor uma resposta proveniente do efeito concretizado que faz do espaço narrativo uma dimensão ancorada no seu pensamento, também numa cadência temporal oriunda da contemplação sequencial.

No livro *Diferença e repetição* (2018), especificamente no item que trata do indeterminado, determinável e determinação: a diferença, detectamos, nas palavras de Gilles Deleuze, um conceito de repetição:

A repetição é esse lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra. Significa o mesmo dizer, no nível dos problemas, que a repetição vestida é mais profunda e, no nível das questões de onde eles procedem, que a repetição resulta do diferente. (p. 189).

O pensamento filosófico de Deleuze alcança uma tipicidade da repetição. Essa característica do duplicado, no sentido de “eco”, não deixa de espelhar um sentido próprio, pois a “repetição vestida” expressa uma espacialidade, a fundura, revelando outra dimensão e não sendo a mesma coisa.

A presença de pontos entre as três palavras “silêncio”, esboçando uma estrutura de pensamento fixo, sinaliza para o leitor a possibilidade de um significado concretizado por meio do movimento da palavra num ritmo sequencial.

Apesar de estar enclausurado em uma célula narrativa, o silêncio comunica vários sentidos, num contexto em que a realidade espaço-temporal se dissemina tanto para o autor da narrativa romanesca quanto para seu desfecho, instaurando, na concretização do leitor, a ideia de emissário. O silêncio, nesse exclusivo instante, opera à maneira de um portador, aquele que, ao ser acionado e reconhecido pelo leitor, pode, sim, ser um traço narrativo guardador das expectativas consumadas.

Por mais que estejamos encerrando essas palavras sobre a presença do silêncio na narrativa paesloureiriana, admitimos, por intermédio do pensamento de Orlandi que “[...] o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio.” (2007, p. 23).

Nesse sentido, o silêncio mostra para o leitor a alternativa de uma concretização. Caso o silêncio inunde o espaço narrativo, e venha emudecer o tempo psicológico do leitor, fará com que o mesmo, num determinado espaço-tempo, favoreça a proliferação de novos significados.

As passagens referentes ao silêncio vão sendo fortalecidas em cada fragmento narrativo e transitam constantemente para um dizer e um não dizer. Permanecem na penumbra silenciosa do texto romanesco, atestando a sua realidade mutante e quieta, dentro do propósito estabelecido pelo romancista para atender a meta espaço-temporal do seu romance.

Finalizada essa tarefa, adentraremos em outra espacialidade do romance CC, nomeada o real, o fictício e o imaginário.

### **4.3 O real, o fictício e o imaginário**

Chegamos à nossa tarefa final. Espacialidade onde temos o ensejo de destrinchar a atuação do real, do fictício e do imaginário na narrativa paesloureiriana plasmados no romance CC, com o fito de concretizar os atos de nossa leitura.

Começaremos pela explicitação do real. E, para empreender essa incumbência, investiremos no livro *O contexto da obra literária* (1995), de Dominique Maingueneau. Sobre a realidade contextual, que é uma plataforma pela qual a obra expressa-se, Maingueneau concentra-se no depoimento de Lucien Goldman, e em particular no seu livro *O Deus oculto – Estudo sobre a visão trágica nos Pensamentos de Pascal e no teatro de Racine* (1956):

Qualquer grande obra literária ou artística é a expressão de uma visão do mundo. Este é um fenômeno de consciência coletiva que atinge o máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador ou do poeta. Os últimos exprimem-no por sua vez na obra estudada pelo historiador, que se serve do instrumento conceitual que é a visão de mundo. (GOLDMAN, 1956, p. 28, *apud* MAINGUENEAU, 1995, p. 8).

Uma das qualidades da dimensão contextual da obra literária, conforme Goldman, empenha-se em expor uma fisionomia proveniente da própria vida do autor. A coerência imaginária contida na espacialidade da obra literária, pelo viés de Goldman, deve representar as aspirações de um grupo social e é gerenciada pelo autor não como uma realidade distante do texto, mas conjunturalmente incorporada ao espaço da poesia ou da prosa.

Isso, nos faz lembrar do aspecto verossímil contido em uma aprazada obra. E, para a extensão desse pensamento, recorreremos novamente a Maingueneau, que, ao evidenciar uma mundividência, legitima a espacialidade da referendada obra, ao recensear:

[...] fundamentalmente qualquer obra administra a seu modo a *relação entre o que diz e o próprio fato de que pode dizê-lo*. É necessário que ela, num único movimento, mostre um mundo e justifique o fato de que aquele mundo é compatível com a enunciação literária que mostra. (MAINGUENEAU, 1995, p. 171; grifos do autor).

Não podemos imaginar que o perfil acreditável da obra literária aflora no interior da referida obra sem que a mesma passe por uma dimensão apreensiva. Essa tensão à qual estamos nos referindo faz sentido quando o autor articula o desvelamento de uma determinada consciência e busca essa conformação com as possibilidades concretizacionais que serão fabricadas pelo leitor, mantendo uma correlação estrutural entre a obra e o leitor, desencadeando uma referencialidade apropriada para a identificação do vazio formulada pelo leitor sobre o tempo e os espaços imaginados pelo leitor.

Vamos então, auscultar o texto romanesco de Paes Loureiro, *Café Central*, para detectar essa relação da obra com seu contexto.

O sinal de uma concretização vinda desse fragmento pousa na sensação de uma leitura singularizada. O leitor avança no texto com suas referencialidades prontas para se chocarem com a informação vinda do texto e, nesse momento, somos capazes de idealizar a dimensão imaginária vivenciada pelo personagem-narrador, em dois planos:

Ali estava uma tatuagem visível do imaginário. Alguma inexplicável harmonia ocultava-se entre aqueles traços, o sentido submerso de pequeninos rios. Davam-me, noutras, horas, a impressão de que lá estivesse refletida minha mão espalmada, a exhibir os caminhos de

encruzilhadas do destino em minha vida. Não sei. Seria o reflexo do rosto enrugado do tempo? Uma complexa escritura iniciática? O certo era que não consegui olhar com indiferença esse espelho cujas linhas entrelaçadas misturavam-se com as de meu rosto refletido, mostrando-me subitamente enrugado, envelhecido. E via meu rosto, os cabelos desgrenhados pelo vento que soprava nas horas da enchente e no final das tardes dos rios. Vento que soprava no pra-lá-e-pra-cá dos ventiladores do alto das paredes. (LOUREIRO, 2011, p. 33-34).

Assim sendo, temos o ficcional e o imaginário extraídos de uma realidade contextual. O primeiro plano temporal faz adensar um tempo imaginário, manifesto como “tatuagem visível”, e o segundo faz referência ao tempo ficcional percebido e marcado pelo movimento do ventilador, expondo a combinação de tempos diferenciados, numa montagem de imagens temporalizadas, a primeira formulada via memória, e a segunda provocada pela imaginação, e toda essa articulação condensa-se por meio de uma “escritura iniciática”.

O romance toma a materialidade de uma língua para expressar uma dimensão cunhada pelo imaginário. Nesse sentido, o personagem-narrador dá uma pista de que, nessa passagem, existe uma língua que é utilizada pelo autor para ler a realidade ficcional, e a “escritura iniciática”, exposta pelo narrador-personagem, concretiza-se como necessidade antropológica. O leitor recebe esse estímulo referente à demanda de traduzir a escrita e novos sentidos são descortinados pelas digressões suscitadas, que intercambiam os tempos, como fluxo temporal.

Esse impulso dado pela voz do narrador-personagem joga com a probabilidade de mudanças; sejam elas de ordem espaço-temporal, que trazem também para o espaço ficcional, sejam elas estimulantes de outra dimensão da narrativa. A digressão, como identificamos no romance de Paes Loureiro, pode funcionar como um mecanismo mental que proporciona uma visualidade não segmentada e essa quebra solicita do leitor a formulação de novos atos concretizacionais.

As lembranças são agrupadas de maneira tal que favorecem o reconhecimento do contexto vivido em um passado distante, que agora manifesta-se como presente narrativo. O leitor pode ser atraído por esse fragmento: pela sensação de agradabilidade que o mesmo suscita, e que dialoga como os seus ecos emocionais; o que foi e não tem mais o valor de realidade e o efeito concretizado pelo leitor aponta para o congelamento do tempo. Tem-se a conservação narrativa de um evento que não passa, como se o passado imaginário convergisse para o presente ficcional.

O tempo da imaginação é um tempo autônomo. Quando o narrador-personagem repousa sua vista na paisagem espelhada para escrever seus detalhes, ingressa no tempo sem fronteira, como podemos captar no fragmento anterior, causando no leitor um efeito, no caso da narrativa paesloureiriana, provindo da combinação de palavras-fonte: “faces espelhadas” e esse arranjo, formalizado pelo leitor ao deixar-se invadir pela narrativa, vai se alterando ao longo da leitura, empreendendo aglutinar forças narrativas, o que faz gerar outros espaços e tempos vividos.

Para reforçar essa combinação de um tempo imaginário e outro presentificado, acionamos Pedro Barbosa, que acentua um conceito de imaginário e chama a atenção para a presença do real, em meio essa realidade dicotômica, realidade-imaginação:

[...] o imaginário é um ‘ecrã’, uma projeção transfiguradora que o conhecimento artístico interpõe entre nós e o real a fim de poder penetrar alguns dos seus aspectos mais esconsos ou menos evidentes. [...] Far-se-ia *jus à boutade* de Picasso: ‘A aete é a mentira que nos permite aceder a verdade’. (BARBOSA, 1995, p. 40; grifos do autor).

Pelo que estamos averiguando na obra de Paes Loureiro, essa “projeção transfiguradora” nos faz entender que o vazio como prática narrativa de interrupção necessita de uma resposta imaginativa, por que é uma realidade que regula o desenvolvimento textual, fazendo emergir algo que estava oculto no texto, funcionando como potência comunicativa.

O imaginário provoca uma ação repetitiva, principalmente quando o narrador-personagem experimenta a solidão da paisagem. Por onde passamos a vista discernimos a formação de uma imagem captada num lance do avistar:

Quando voltei a olhar na direção daquela cena, tinha compreendido que estava só. Aquela maravilha iluminada já começava a desaparecer. Lentamente. As luzes iam sendo apagadas, uma de cada vez, por alguma sacerdotisa, após a consagração de um vago mistério. Já não se viam os três mastros soberbos com as desfraldadas velas fartas de vento. A proa dava lugar a uma forma redonda e ligeiramente achatada. A noite ia apagando a imagem daquele barco iluminado de três mastros, como se derramasse tinta grafite num desenho de nanquim. Um dorso escuro e alongado reaparecia das sombras e avultava na paisagem sem horizonte. Em pouco tempo aquela nova imagem desaparecia, talvez nas ondas, talvez na curva da baía, talvez no outro lado escuro das terras-do-sem-fim da paisagem.” (LOUREIRO, 2011, p. 86)<sup>5</sup>

As formas tomam todo o espaço da imaginação, ampliando-se de tal feitio que suas dimensões são perdidas. A divagação proposta pode ser considerada como esse miolo narrativo exposto. Uma das questões que nos chama a atenção na narrativa paesloureiriana está entre a utilização do estilo e a priorização do conteúdo e nos concentraremos, nesse instante, na questão do estilo, apontando para uma caracterização singularizada.

O espaço romanesco que estamos explorando tem uma ancoragem na cultura amazônica, ou seja, o amazônico aqui descrito passa pelo crivo contextual. O itinerário percorrido pelo narrador-personagem provoca no leitor uma sensação de busca aparente. Essa aparência detectada pela concretização do leitor deixa, ou elabora, uma impressão na mente do leitor, que pode ser entendida por uma via dupla: (i) a imagem fabricada pelo autor e (ii) a aparência concretizada pelo leitor.

Tanto a feitura do autor quanto o indício imagístico formulado pelo leitor podemos concentrar no imaginário como produto do inconsciente:

[...] o sentido oculto (ou melhor, subterrâneo) do símbolo é a manifestação do inconsciente na linguagem do consciente. Assim, é mediante o símbolo (ou mito) que a noite do inconsciente emerge para a linguagem diurna da arte. Justamente porque, para a escola freudiana, só está simbolizado aquilo que foi recalcado, e só o que foi recalcado precisa de ser simbolizado. (BARBOSA, 1995, p. 71).

O que aflora na narrativa paesloureiriana é um sumiço de claridade no plano da misteriosidade. E essa perda cromática aprofunda-se quando o narrador-personagem contempla o eclipse da fronteira: “paisagem sem horizonte”.

Conseguimos reconhecer o valor estético desse fragmento pelo estranhamento que o mesmo provoca e pelo conhecimento que ele expressa.

Pela quantidade de vazios que podem ser gerados na narrativa paesloureiriana, e em particular nessa perda de horizonte, reconhecemos um valor estético proveniente de uma espacialidade amazônica. O texto literário é um evento e, quando acessamos essa realidade, o que o autor escreveu toma um sentido diferente para o leitor, provocando um impacto, ocasionando uma transformação do leitor, até mesmo no seu repertório.

Por outro prisma, o narrador-personagem convive com um jogo permanente: a herança imaginária interiorana e a eventualidade de negar o imaginário de sua cidade natal, em função de uma nova troca espacial pela cidade de Belém:

Em seguida, como quem sente que deixou para trás uma forma de felicidade, desembarquei disposto a esquecer o que vira na noite anterior. Preparava-me de corpo e alma para tornar-me cidadão de uma cidade grande. Tinha que mudar. Não poderia dar a impressão de que acreditava nessas invencionices de gente distraída da beira do rio. (LOUREIRO, 2011, p. 87).

Sua mente vagava entre o real e o imaginário. O narrador-personagem, ao afastar-se do seu contexto histórico-social, Abaetetuba, aproxima-se de outra espacialidade, Belém, deparando-se com uma nova perspectiva de vida, e sua escrita assume uma nova emoção, imergindo em outra dimensão espaço-temporal.

Temos, aqui, uma imbricação do real com o imaginário. O autor tenta, por meio de sua escritura, se aproximar da nova realidade com reservas, e o leitor, em outro plano, realiza diverso tipo de concretização. Percebemos um certo tipo de condicionamento, pois tanto o espaço quanto o tempo produzem um condicionamento, próprio da circunstância que o narrador-personagem vivencia ao longo da narrativa.

No fluxo narrativo, a ação concentra-se num jogo entre os tempos: passado e futuro. Conseguimos detectar uma aceleração quando o enunciado narrativo vai detalhando, por meio da memória, a especificidade espaço-temporal. Já quando se fala no futuro a projeção da voz altera-se pelo truncamento das ações penumbrosas. O que acontecerá no futuro?

Observamos que a passagem do tempo é manipulada pelo narrador-personagem com a presença marcante do instante. E, a começar desse anúncio, o leitor, ao ingressar no fragmento citado, questiona-se: depois que o narrador-personagem vivenciou um espaço e um tempo determinado, o que poderá vir? Essa expectativa que procura suscitar um estado de espera por parte do leitor, em torno da narrativa, emerge por meio das estratégias linguísticas, ou seja, marcas instauradas pela voz do narrador-personagem. Essa disposição do leitor pode ser atrelada à necessidade antropológica de absorver ficções que o estado do leitor suscita.

Reconhecemos, aqui, a função simbólica da imaginação, onde encontramos abrigo nas palavras de Barbosa: “Através da desconstrução do *universo real*, chega-se à criação de um *universo imaginário* [...]”. (1995, p. 96; grifos do autor). É essa a ancoragem desejada pelo autor do romance CC.

A combinação do real com o fictício e o imaginário exige uma sequência gradual que legitima a prática literária. Para que a totalidade da obra seja elaborada, há a necessidade de um mundo existente, contextual, que, por meio de uma suspensão, é potencializado para fortalecer o espaço imaginário.

O leitor, diante do texto narrativo, vai ingressando na sua interioridade: “Mas, especialmente, pelas insinuações de Madame Naty, de que me haveria de revelar, algum dia, entre o real e o imaginário, o jardim secreto da pensão, ‘que você jamais poderia imaginar...’ (LOUREIRO, 2011, p. 106). No íntimo da célula ficcional, antecipada, a seleção feita pelo autor, da espacialidade exterior a ficção, é mesclada com o imaginário, cada parte de conjunto imagístico pode ser decomposto estruturalmente e a feitura desse imaginário visa a realidade empírica, segundo o parecer de Barbosa: “[...] o Imaginário da arte parece construir sempre uma *metáfora epistemológica* que, de um modo mais imediato ou mais mediato, visa alcançar o mundo real e fornece-nos dele determinada imagem cognitiva.” (1995, p. 127; grifos do autor).

Quando o autor concebe seu contexto histórico e o transpõe para uma dimensão espaço-temporal ficcionalizada estimula no imaginário do leitor a presentificação de outra realidade, que aparece com o resultado da combinação da primeira percepção do autor, seguida de seu aspecto ficcionalizado e, por fim, temos a concretização do leitor por meio da presentificação textual.

A pintura tem, no fragmento a seguir, um motivo para a concretização. No caso da tela “Jardim das Delícias”, de Bosch, o leitor fica à vontade para gerar as suas próprias concretizações:

O que ela vivia lamentando era de ter somente conservado as duas abas laterais do tríptico ‘Jardim das Delícias. Assim, cada um que olhasse teria que imaginar o seu paraíso imaginário de delícias’ no espaço vazio do centro, preenchendo-o, segundo dizia entre risos contemplando a obra, na pintura da imaginação!  
[...] O dia é vulgar, mas a noite, mas a noite é sempre a noite, o raro teatro do imaginário. Gostava de ficar pintando durante altas horas, porque de noite criava para si mesmo no quarto uma atmosfera poética pela iluminação. (LOUREIRO, 2011, p. 116-117).

Encontramos outra oportunidade para verificar essa relação do real com o imaginário, e acentuarmos como o imaginário formula-se numa potência avaliadora do real, avançando para a realidade: “[...] nenhum *universo imaginário* pode ser

totalmente autônomo do mundo real [...]”. (BARBOSA, 1995, p. 141; grifos do autor). Barbosa, ao sublinhar o imbricamento do real com o imaginário, vê nessa ação a dependência assumida pelo imaginário diante da realidade. No caso do fragmento anterior, avistamos a passagem do tempo fabricada pelo cromatismo das luzes.

Na construção do tempo, o narrador-personagem cria uma expectativa, ao desenrolar seus enunciados que prendem o leitor a continuar o jogo da leitura, não como uma realidade ficcional distante e, sim, formalizada como uma intimidade dialógica.

A combinação do real com o fictício e o imaginário exige uma sequência gradual que legitima a prática literária. Para que a totalidade da obra seja elaborada, há a necessidade de um mundo existente, contextual, que por meio de uma suspensão é potencializado para fortalecer o espaço imaginário.

O leitor, nesse caso, pode ampliar o que foi dito pelo narrador-personagem. Essa assertiva pode ser notada nas palavras de Brandão, ao propor a extensão da compreensão de espaço:

É possível demonstrar que as reflexões da categoria espacial se observam não somente em decorrência da diversidade de situações de interlocução ou dos campos de conhecimento nos quais é utilizada, mas também no próprio cerne do *espaço literário* [...] ou seja, o espaço pode ser tanto o resultado de um enunciado dedutivo como ficcional. (BRANDÃO, 2013, p. 3; grifos do autor).

O espaço é um suporte da construção cultural e, no caso da ação romanesca, dispõe geograficamente, na espacialidade ficcional, objetos que são colocados à percepção do leitor, sinalizados pelas palavras, tal como avistamos no fragmento do romance CC: “paraíso”, “vazio” e “pintura da imaginação”.

O imaginário musical revelado no fragmento a seguir exala uma imagem amparada pela fronteira do real com o imaginário, exibindo uma espacialidade repleta de musicalidade, líquida e centralizada:

Caminhando mais para o interior daquele cenário operístico, vi em torno de um pequeno lago cercado de roseiras e de um colar de areias alvíssimas, no centro do parque, homens a cavalo que giravam em círculo num carrossel de marionetes em volta do lago, aparentemente presos pelos fios do luar e manipulados pelas mãos da noite. Pairando no ar, amarrados nos galhos da noite, figuras de asas transparentes flutuavam querendo elevar-se para o céu. Vários corpos, brancos e

negros, resplandeciam, esculturas movendo-se na relva e na folhagem. (LOUREIRO, 2011, p. 122).

A presença do corpo nessa espacialidade documenta a expressão do humano, visto pela combinação do real com o imaginário. A humanidade expressa no romance CC aparece pela preocupação que o romancista Paes Loureiro tem com a reflexão sobre o homem amazônida, onde as ações aparecem numa expectativa nebulosa, criando vazios postos estrategicamente pelo autor, formando potências concretizadoras, como vislumbramos no fragmento. Para Mendilow, esse procedimento tem um intuito específico: “Todo incidente em uma composição é introduzido com um certo objetivo, e feito para ativar certo plano.” (1972, p. 47).

Quando a imaginação gera uma imagem na mente do leitor, essa percepção começa a ser combinada com outras imagens que já existiam na mente do autor; o fictício entra em ação ativando a concretização do autor, não pelo autor, mas, sim, a partir do autor, constitui o seu sistema imaginativo.

Sendo assim, reconhecemos a importância do imaginário no processo interpretativo, pelo fato de o mesmo concentrar uma parte significativa da totalização do texto, ou seja, o seu significado final.

Nossa proposição abrange a apreensão estética via os impulsos do imaginado e principalmente na sua funcionalidade: “Discretamente, ouvia-se, vindo de caixas de som escondidas pelos galhos de algumas árvores, cantos do Carmina Burana alternados com cantos gregorianos que ecoavam como dentro de uma nave que não existia.” (LOUREIRO, 2011, p. 123-124).

Essa fusão musical do “Carmina Burana”, cantata cênica criada em 1936 pelo compositor Karl Orff com os “cantos gregorianos”, nos remete a duas percepções: (i) fornece ao leitor o engendramento de emoções explosivas e (ii) chega em temporalidades díspares, mas aproximadas, como vozes montadas instrumentalmente, e o leitor perde o horizonte da temporalidade, para ouvir somente o mar de vozes que inunda a sua concretização, o que provoca uma instabilidade espacial, por meio da transversalidade narrativa. Segundo as palavras de Brandão: “[...] o espaço é marcado pela instabilidade: há sempre o risco de que o que se toma por conhecido se apague, de que os elementos determinados percam e determinação.” (2013, p. 9).

A esteticidade contida no romance de Paes Loureiro, posta nos lances deliberados e criados pelo romancista, onde a fração estetizante desvela a cada instante, é identificada no vazio onde o narrador-personagem transfere a origem da música e dos cantos para uma dimensão imaginária: “have”.

A expansão da espacialidade não promove a sensação de liberdade. Quando o narrador-personagem perambula pelas ruas vazias de Belém, e essa ação antecede a sua chegada na praça da República, reconhecemos, nesse ato, uma expansão da consternação diante da solidão paisagística da cidade. Se o espaço é mínimo como no Café Central ou como uma caminhada noturna, a sensação de sofrimento permanece, ou seja, a dimensão dos espaços não favorece a disposição psicológica desditosa do narrador-personagem, uma vez que, em uma ação posterior, o narrador-personagem foi solto do Cenimar. Pelo fato de atravessar um espaço largo como a praça Mauá, o seu sofrimento não se encerra e, ao contrário, é intensificado com o sentimento de um possível falecimento.

A alta rotatividade dessa imagem concentra, na sua espacialidade, a originalidade narrada. A ficção não é um espelho da realidade. Ao produzir um texto ficcional, o escritor apresenta um aspecto novo do mundo. O leitor, nesse sentido, procura criar a ficcionalidade textual, e não recuperar a materialidade do mundo, instaurando o seu horizonte concretizacional, é o que logramos do seguinte fragmento:

Sentado em um banco de madeira com atrações de ferro, do lado da Serzedêlo Corrêa, fiquei por algum tempo, olhando aquele coreto. Através do esfumato da chuva, sua pesada estrutura me parecia tão leve, capaz de ser erguida sem esforço pelo vento que trançava os fios da chuva em torno dele. O vento, antigo tecelão de acasos, emaranhava o real no devaneio. (LOUREIRO, 2011, p. 129).

Essa cena gerou, na mente do narrador-personagem, a presença de uma orquestra que tocava no interior do coreto, regida por um elegante maestro vestido de um “fraque escuro de brumas” e sua regência acontecia lentamente, exibindo uma imagem íntima e inesquecível, segundo o relato de Bachelard: “E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indeléveis em nós.” (BACHELARD, 1998, p. 29).

Encontramos, no fragmento a seguir, um deslocamento espacial, com um diluir de materialidades:

Vislumbrei que os cisnes começavam a mover as suas asas, perdendo a imobilidade escultórica. Dentro do espaço interior do coreto o maestro, regendo a banda, agitava os braços à semelhança das asas de um pássaro também prestes a levantar voo. Ao mesmo tempo, no anel da cúpula do coreto, sem despregar o corpo do capitel das colunas que o circundavam, os cisnes começaram a mover as asas com mais veemência, agitando-as em uma crescente intensidade. A madrugada dedilhava as harpas da chuva. Quando todos os cisnes agitaram com solenidade e vigor as suas asas, o coreto foi sendo erguido por eles, elevando-se lentamente do chão. (LOUREIRO, 2011, p. 130).

Esse fragmento imaginário de Paes Loureiro nos remete a uma imagem onírica. E ficamos perplexos diante dessa espacialidade movente, diante de uma execução musical ascendente.

O tempo da cidade em meio a essa experiência aparece qualificado como “comprido”, e também era erguido nesse plano da verticalidade, marcado pela utilização do pretérito mais-que-perfeito, contemplado na ação dos cisnes e na intensidade da velocidade de suas asas: “começaram”.

O que acabamos de concretizar pela via temporal aponta para uma intemporalidade. Ao mudar o fluxo da narrativa, quando o narrador-personagem sai do seu espaço limitado, para flunar nas ruas soturnas de Belém, a sucessão narrativa segue da praça Batista Campos em direção a uma experiência intemporal vivenciada ao se sentar no banco da praça e viver uma experiência singularizada, e esse instante pode ser reiterado constantemente na mente do leitor.

A imagem que acabamos de reficcionalizar nos mostra a importância do imaginário, que, nas palavras de Ferreira-Santos e Almeida, assume esse papel de ordenador da realidade: “É o que realiza o imaginário. Sua função eufemizadora possibilita que nos situemos no real, ao organizá-lo imaginariamente por meio de narrativas simbólicas. (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2020, p. 44).

Depois dessa experiência visionária, o narrador-personagem volta a caminhar no túnel das mangueiras, e o vento da chuva balançava os galhos das mangueiras e as mangas caíam em quantidade. Um relato feito pelo narrador-personagem, fez-nos

lembrar de um acontecimento similar<sup>6</sup>: “De repente, após o ruído típico de folhas atravessadas por algum objeto sólido, uma succulenta manga passou a um palmo do meu rosto e caiu à minha frente sobre uma touceira.”. (LOUREIRO, 2011, p. 130-131).

Esta vivência criacional aqui contida, e antecipada de uma movimentação revoltosa, dá lugar constantemente a uma dimensão aprazível. Mesmo no estado de confinamento, há momentos de felicidade expressos pelo narrador-personagem, nos quais se pode ver essa passagem de ânimo espiritual, quando o narrador-personagem fala de suas experiências em Belém e no município de Abaetetuba. Há um jogo narrativo construído pelo narrador-personagem, quando o mesmo tem a consciência do tempo vivido imaginariamente e o tempo que é consumido na sua espacialidade extensiva. Por outro lado, há também uma inconsciência, ou seja, a não percepção da passagem do tempo. A narrativa posta pelo autor no pretérito e concedida pelo leitor como presente, segundo o parecer de Mendilow: “Na maioria das vezes o pretérito em que os eventos são narrados é transposto pelo leitor para um presente fictício.” (1972, p. 106).

Encontramos, na narrativa de Paes Loureiro, o uso do imperfeito, dando um certo tom realístico, mas consideramos também que em outros momentos a espacialidade toma conta desse tempo, fornecendo ao leitor elementos que dão sentido à paisagem que está sendo observada e fortalece suas concretizações.

A fantasia e a memória estão presentes em dois processos concretizadores: (i) do autor e (ii) do leitor. Os dois procedimentos montam-se em resultados provenientes dos dois atos de fingir: da seleção, que envolve o espaço cultural, ou seja, a realidade empírica, e da combinação, ligada às aproximações semânticas, que serão operadas pelo autor, ao criar a sua obra, e pelo leitor, ao concretizar a obra produzida pelo autor.

Trazemos para essa espacialidade o fictício como mecanismo intermediário entre o real e o imaginário. E, conceitualmente, podemos entender o fictício como um dispositivo de transposição, que dá suporte ou visibilidade à comunicação, que dá base para a formalização do imaginário, por meio da língua, e fornece elementos para o aparecimento do imaginário. Assim, processa a realidade e mostra-a como outra

---

<sup>6</sup> Saindo do campo ficcional para a realidade empírica, experimentei um acontecimento similar. Quando era gerente de grupo técnico, do Instituto de Artes do Pará, que no ano de 2000 tinha como presidente fundador, o professor e poeta Paes Loureiro, em uma tarde ao sair do referido Instituto, andando no túnel das mangueiras próximo do Teatro Waldemar Henrique, na rua Presidente Vargas, ouvi um galho estalar, imaginei que uma manga vinha na minha direção, só deu tempo de colocar a mão na cabeça e no mesmo instante a manga caiu na minha cabeça, e o impacto não foi grande pelo fato de ter colocado a mão na cabeça.

realidade, o possível de ser; estimula a presença do imaginário, sendo uma estrutura subjacente que canaliza informações do real, com a intenção de potencializar a geração do imaginário, conectando o contexto empírico com uma irrealização programada pelo imaginário.

Na descrição da elevação do coreto da praça Batista Campos, encontramos a caracterização de um tempo perdido ou inexistente. O fato provocado, instaura de forma visionária um aparente tempo devaneante.

A paisagem de uma espacialidade solitária para outra espacialidade cheia de movimentos agita a voz do narrador-personagem. Essa abstração aproxima-se de uma experiência onírica. Quem sabe talvez na taciturnidade da praça Batista Campos o narrador-personagem deu alguns cochilos e aquele monumento, Coreto, que estava diante dos seus olhos, foi transplantado para uma espacialidade onírica atemporal.

Vimos que a interação do leitor com o texto é o primeiro caminho para a formalização de uma concretização. Essa aproximação do leitor com o texto resulta numa experiência estética, podendo resultar também na formalização de uma significação que a obra aberta favorece, a formulação de um código específico para cada leitor. Isso pode ser visto no seguinte trecho: “Em minha cabeça giravam todos os espelhos do carrossel da memória, numa velocidade que não me permitia reter nem imagens, nem ideias, nem nada. Uma sensação de abulia de quem estivesse largado pela mão vazia das horas” (LOUREIRO, 2011, p. 134). A dimensão imaginária detectada no fragmento nos remete a uma engrenagem fortalecida pelos meandros devaneantes e o suporte que o narrador-personagem mantém até o final do seu depoimento, como forma de sustentar a atenção do leitor.

A desterritorialização e a perda do controle temporal podem ser vistas como um desequilíbrio narrativo. Antes de pensar nesse desregramento, partiremos para uma regulamentação temporal. Ao investir na conceitualização do tempo, Pouillon traz para esse questionamento Heidegger e Sartre, referendando que as diferenças entre os dois teóricos são de pouca valia nesse contexto:

[...] quando afirmam que a temporalidade não é um ser, mas sim um caráter do que se temporaliza. Só percebemos essa continuidade porque ela é assegurada e por assim dizer constituída pelo próprio ser que dura, isto é, pelo homem, de modo que a contingência nela observada é simplesmente a expressão da liberdade humana [...]. (1974, p. 112).

Concentramos nossa atenção num sentido contrário. Se o tempo manifesta um “caráter” daquilo que é temporalizado como forma de manipulação, a experiência vivenciada pelo narrador-personagem, previamente mencionada, segue em outro sentido.

Expressa uma memória afetada. A memória na narrativa é um instrumento que propicia o chamamento de ações vivenciadas ou imaginadas, o fato de poder recuperar um determinado tempo favorece não só a presentificação de um tempo como também dá clarividência a um determinado ato.

Mas o que se passou com o narrador-personagem vai no sentido antagônico, proveniente de um enclausuramento mental, sem controle, gerando imagens descontroladas. Sendo assim, o real e o imaginário localizam-se além do manejo narrativo e sua temática aponta para uma espacialidade quase que indescritível.

Posto isso, o que pode ser concretizado nesse núcleo narrativo refere-se à combinação de um espaço com um tempo que geram uma experiência diferenciada, disposta por uma irrealização descontrolada imaginariamente, e o leitor tem a autonomia de criar aquilo que não está claramente explicitado na narrativa.

A descrição que o narrador-personagem posta diante de nossos olhos fomenta um detalhamento da espacialidade de um entre-lugar, passagem da luz para a sombra:

O sol não sabia ainda se mergulhava no rio ou se metia entre as árvores da floresta. As nuvens de bochechas tufadas, sopravam o vento em lufadas, junto com as primeiras ondas anunciadas da enchente. A tarde começava a ser puxada pelas horas da noite para dentro do relógio. (LOUREIRO, 2011, p. 157).

Um aspecto indeciso da paisagem apresenta-se para o leitor como forma de vazio, acenando para uma temporalidade não durável, mas estagnada diante do “rio” e da “floresta”. E o tempo psicológico é demarcado pela intensidade e pela duração da emoção sentida pelo narrador-personagem. Aciona, assim, sua memória para a cena focalizada pelos fatos, que duram o tempo necessário para preencher o espaço ou presentificar um ato que ficou alojado na sua memória; sua presentificação renova o passado do acontecimento de uma cena remota, transformando espaço e tempo em ato concretizado, valorizando o presente ficcional, resultante de uma explicitação emocional do narrador-personagem.

A transmutação do som gera uma desestabilização narrativa, entre o tempo e o espaço: “O chiado intermitente das canas esmagadas na moenda era como se nessa hora extrema elas criassem vida e uma voz de humano sofrimento delas escorresse junto com a garapa.” (LOUREIRO, 2011, p. 180).

O sentir, ou vivenciar uma experiência sentimental, no caso do narrador-personagem, confere-nos uma avaliação percebida pela fala do referido narrador-personagem, formuladora de uma imagem remetida para o sofrimento assumido temporal e espacialmente no romance concretizado.

Especialmente em relação ao tempo psicológico, encontramos, nas palavras de Pearson, um registro denunciador do espaço e do tempo contidos na vida de uma pessoa: “[...] o indivíduo carrega consigo o espaço e o tempo, assim como os seus modos de percepção.” (PEARSON, p. 162 *apud* MENDILOW, 1972, p. 132). Conforme o narrador-personagem vai dando andamento à sua história contextual, seus tempos recebem reformulações permanentes pelos estados de consciência.

O narrador-personagem, ao criar um mito, promove uma mobilidade textual como uma necessidade de iluminar o ânimo do leitor: “Vá conhecer a verdade do jeito que ela quer ser. Não como nós queremos que ela seja. Sabe que os vaga-lumes nascem dos pedacinhos de estrelas caídas?” (LOUREIRO, 2011, p. 182).

O micromito contido no fragmento anterior indica o nascimento dos vaga-lumes, instaurando um tipo de origem cósmica da natureza dos insetos e uma verdade imaginária, como forma de ressignificação ecossistemática.

O mito tem uma relação profunda com o tempo e faz o leitor sentir uma experiência além do tempo, propícia à simbolização. Segundo as palavras de Paes Loureiro, em *Conversão semiótica* (2007): “O homem simboliza onde quer que ele esteja e com isso atualiza e enriquece as relações com a realidade.” (p. 17).

O tipo de concretização que se formaliza em nossa mente é como se uma realidade natural, inseto, chegasse pela primeira vez em nossa retina. A maneira como esse micromito da origem do vaga-lume faz com que o leitor imagine a dimensão cósmica da natureza, e a percepção do narrador-personagem expande-se na geografia iluminada, bioluminescência, ou seja, não só por meio da capacidade que o vaga-lume tem de gerar luz, mas, também, pela iluminação concretizacional assumida pelo leitor.

O leitor, quando se encontra diante de um texto, coloca-se com uma intenção específica, que pode ser a de um simples passatempo, ou a de investigar, como é o

nosso caso. Quando nos deparamos com o que está escrito, acionamos o nosso repertório e um mundo de impulsos vai nascendo.

No caso, do fragmento que está diante de nós depreendemos imediatamente uma espacialidade inquietante: “A natureza é como um ser enigmático de pé diante de nós. Como penetrá-la? [...] Só a imaginação sonhadora consegue compreendê-la.” (LOUREIRO, 2011, p. 190).

O texto mencionado leva o leitor para um plano simbólico, ou seja, a concretização, que, nesse caso, é onde o leitor se encontra amparado pela espacialidade textual e condicionado pelos parâmetros ficcionais, e nos faz lembrar da imaginação onírica.

Mesmo vivenciando uma espacialidade poética em Abaetetuba, o narrador-personagem, constantemente estava pensando em Belém e procurava saber das últimas notícias:

Voltei ali a me evadir caminhando como um equilibrista de circo na linha suspensa entre o real e o imaginário. Vivia-se na paz dessa realidade ribeirinha, no espaço esfumado que delineia a promiscuidade entre o imaginário e o vivido. Tudo nos envolvia em uma terceira verdade na qual vivíamos espontaneamente. Mas, apesar disso, eu não conseguia me desligar de Belém, de uns verdeazuisvioleta nas pálpebras da saudade, na seletividade da memória. (LOUREIRO, 2011, p. 220).

Viver no meio “do real e do imaginário” gera uma ação psicologicamente desequilibrada. As emoções que o leitor sente no ato da leitura geram vários conjuntos imagísticos. E aquela que pode aflorar imediatamente é a da espacialidade dividida. O narrador-personagem não só vive entre Abaetetuba e Belém como, igualmente, entre o amor dos familiares e seu amor que estava na capital do Pará: “verdeazuisvioleta”.

Nesse segmento, somos levados a pensar no conceito de imagem, pelo pronunciamento de Malrieu:

A imagem obtida pelo sujeito no termo de sua busca por vezes é mal revelada ao seu autor – surge, então, como a expressão de um estado psicológico preexistente e, também, o que nos afigura mais importante, como uma reação, como uma tomada de posição sobre si mesmo. A imagem é um momento, não apenas da tomada de consciência confusa das tendências e das atitudes, mas também da constituição destas. No decurso do ato de imaginar, com efeito, as tendências tomam *forma*, fixam-se exprimindo-se, por via dos objetos

que elas põem a descoberto. É isso que sucede com as imagens do pintor; por intermédio delas, ele logra descobrir o sentimento que procurava. O mesmo se passa com o sonhador que, durante o seu sonho, antes mesmo do seu despertar, aborda as divisões de que é vítima sem conhecer, apreendendo os contextos conflitivos dos seus atos. (1996, p. 116; grifos do autor).

Malrieu concentra seu pensamento sobre a origem da imagem no plano psicológico, o que nos faz associar essa ideia ao pensamento de Iser referente ao repertório. Quando o leitor se coloca diante de um texto literário, um conjunto de realidade já está pronto para ser acionado conforme vai entrando em contato com os vazios detectados. No caso de Malrieu, o que está em jogo é a “tomada de consciência confusa”, gerada num plano anterior a uma existência.

Aferimos, na consumação do último núcleo narrativo, a postura devaneante do narrador-personagem, na qual a barreira entre o real e o imaginário some para dar lugar a uma temporalidade suspensiva:

Não sei quanto tempo ficara nesse esfumato em que o devaneio anula os limites entre o real e o imaginário. Até que o barulho pontiagudo de espelhos quebrados me despertou do transe.  
Era de manhã no Café Central. O trabalho das picaretas e marretas começara a reduzir tudo a nada. Na parede restava apenas esse nada sem rosto e sem nome nas inúteis molduras vazias. Cada espelho demolido amontoava no chão os cacos do que tinha sido parte de uma época e de minha vida. (LOUREIRO, 2011, p. 380).

A nostalgia que envolve esse fragmento não é só a documentação de uma existência, mas, sim, uma retomada saudosa-amorosa de um percurso antropológico. José Silveira, responsável por projetar as palavras finais do livro *Variações do imaginário* (2003), ressalta essa relação da vida com o imaginário, como se o imaginário fosse o teatro da existência:

[...] o que a vida tem de imaginário é o que tem de verdadeiramente real, porque o imaginário é a fonte secreta de toda a realidade: a realidade e a irrealidade, a possibilidade e a impossibilidade são filhos primogênitos da imaginação. (ARAÚJO; BATISTA, 2003, p. 662).

O fato contextual restaurado temporalmente pelo romancista Paes Loureiro repousa numa tentativa maior, que é a de não perder uma válida história nas profundezas do “eu”, mas tornar-se, mesmo sendo simbolicamente refletida numa imagem ofuscada. Por meio do recurso libertário, coloca diante do autor um tempo

não perdido, mas recuperado pela potência ficcional, existente entre o real e o imaginário.

Atrelamos essas palavras finais ao conceito de romance projetado por Mendilow, que aproveitamos para encerrar essas palavras:

O romance é uma narrativa fictícia em prosa que visa iluminar a experiência e o comportamento humanos dentro das limitações imposta pelo meio da linguagem e pelas necessidades da forma, através da maior aproximação possível do que apreendemos como realidade. (1972, p. 267).

Quando navegamos pelos fragmentos retirados do romance *Café Central*, de Paes Loureiro, sentimos um presente ficcional proveniente dos vazios detectados. E que, nossas concretizações, atingiram um patamar que dialoga com o pensamento de Mendilow, ao projetar o romance como simbolicamente mais elevado do que a realidade empírica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de adentrarmos no estudo da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, propriamente dita, procuramos apurar os bastidores, ou seja, o que estava por trás dos conceitos iserianos. Para tal empreitada, recorreremos aos teóricos Hans Robert Jauss, Edmund Husserl, Gadamer e Roman Ingarden, que dedicaram parte de suas vidas à tarefa de entender o que é o texto, a leitura e o leitor.

Aferimos que a compreensão textual proposta por Iser fugiu das pesquisas históricas e sociológicas e repousou em duas questões relevantes: a diferença entre a constituição do sentido configurado como uma prática própria da recepção e a constituição da própria obra. Assimilamos que a constituição do sentido pelo leitor, segundo Iser, é uma atividade criadora, ao produzir os vazios discernidos pelo leitor, como forma de atualização textual.

Os três estágios do ato de fingir contribuem sistematicamente para a irrealização da dimensão empírica da realidade. A seleção irrealiza o contexto, por meio de uma escolha conjuntural; a combinação estabelece a relação com os campos semânticos, através de uma escolha espacial e adicional e o significado é formalizado a partir da neutralização referencial. Surgindo outro significado, conseguimos ver a espacialidade amazônica convertida em ficcionalidade; e autoindicação, as transgressões combinadas instaurando o mundo “como se”, por meio de uma suspensão da realidade. O que foi retirado da realidade empírica é tomado como um “como se”, segundo Iser, um “por-entre-parêntese” (2002, p. 977-978).

É justamente a partir da ilusão doada pelo texto que vamos avançando em completivas direções, percebendo outros sentidos textuais, e a nossa produtividade aparece em profusão, abundância de sentidos, originária dos vazios identificados que vão aparecendo como fórmula resolutiva, ou seja, quando o leitor concretiza um ato de leitura, a partir de uma pista deixada pelo autor, imediatamente é estimulado a presentificar o que foi passado no texto, por um processo metonímico de substituição.

O leitor se entrega à cadência narrativa e é estimulado a concretizar um determina fragmento, a partir de uma imagem formalizada no instante da leitura. O processo concretizador é uma combinação de texto, e o efeito que esse escrito causa na mente do legente. Os textos entram em movimento, tanto como o criado pelo autor como o gerado pelo leitor, em constantes permutas cognitivas.

Nesse sentido, realçamos a factibilidade textual. A exequibilidade, ou seja, aquilo que pode ser feito num ato de leitura como acontecimento, quando o fictício energiza o imaginário, à medida que identifica o posicionamento do narrador-personagem, perante a ficcionalização irrealizada.

Estamos conscientes de que a simulação ficcional não está limitada pelo nosso olhar. O exercício empreendido seguiu no sentido de nos mostrar um paralelo ao real. O ato de fingir está na base da produção literária. Ao converter a realidade empírica em realidade ficcional, e ativar a concretização do imaginário, o ato de fingir é um dos nossos aliados para que possamos desvelar o que está posto na superfície textual.

O leitor, ao entrar em contato com um texto alimenta sua história interna. Aquilo que já existe virtualmente materializado como memória, dialoga com a nova estrutura que está sendo elaborada e o ser-homem desenvolve-se.

O leitor tem a autonomia de criar aquilo que não está claramente explicitado na narrativa. Reconhecemos a importância do imaginário no processo interpretativo, pelo fato de o mesmo concentrar uma parte significativa da totalização do texto, ou seja, o seu significado final. Nesse sentido cada leitor ao entrar em contato com um texto ficcional recebe do texto um estímulo que o levará a um ato criativo. O que o texto ficcional não prevê é o tipo de figuração que será criada pelo leitor, nesse sentido o repertório do leitor é determinante, e sobre o efeito estético leva em consideração a intuição do autor, a mensagem da obra, e a harmonia dos mesmos.

Nos colocamos diante dos textos na condição de leitor teórico, assumindo uma postura meticulosa perante os juízos projetados, conscientes de que os parâmetros textuais guiaram a nossa práxis, e sempre pensando na condição de um leitor implícito, na esfera da realidade imagética fomentando o mecanismo que mobiliza a leitura.

Concebemos o ato da leitura como prática fenomenológica estudada por Wolfgang Iser e percebemos a antropologia literária como necessidade almejada pela alma humana. Enquanto, no ato, Iser procurou investigar o diálogo concretizado pelo leitor no plano dialético, na antropologia literária, concentrou sua atenção no “porque” o homem tem o desejo de ler e ficcionalizar.

A concretização é um estar no meio. Quando o leitor se coloca na centralidade do romance e sente a necessidade de atingir o que está além da sua imaginação, como um tipo de intuição avassaladora, estimulante do processo criacional instaurado pelo próprio leitor.

Quando Paes Loureiro busca estabelecer um diálogo com a Bíblia, encontramos uma série de lacunas que potencializam a concretização do leitor. Essa procura do narrador-personagem por um tempo e um espaço transcendente funciona como uma terapia, desviando a tensão psicológica vivenciada pelo narrador-personagem, diante dos espelhos do Café Central, que funcionam como espaços que favorecem uma recuperação memorial na dimensão imaginativa.

Durante as perseguições promovidas pelo Império romano aos cristãos que estavam abalados e precisavam de uma mensagem que trouxesse conforto para suas almas, o livro do Apocalipse foi a resposta de Deus, como forma de esperança para os cristãos aflitos. No caso do romance CC o autor, Paes Loureiro, opera o rapto do texto apocalíptico para também trazer-lhe uma perspectiva segura para o seu momento de aflição, apropriando-se do texto do apóstolo João, aquele que teve o privilégio de ouvir as batidas do coração de Jesus.

Conseguimos detectar o aparecimento da transcendência no romance CC, pelo fato de que o mesmo não só quer realizar um registro transplantado contextualmente, mas, estende essa prioridade narrativa para uma compreensão profunda de sua existência, por meio da busca de uma significação que está fora do seu espaço ficcional, combinando com o pensamento de Rodrigo Silva ao escrever o texto “Tocados pelo absurdo:

Mais do que *crença* ou *disposição mental*, permita-me dizer que a transcendência, na verdade, é uma busca constante por significado. Fomos dotados de uma desesperadora fome e sede de propósitos. Não basta viver, temos de saber qual o sentido da vida. O grande drama é equacionar esse desejo, por clareza com a frieza do silêncio existencial. (2018 p. 201).

O que está em jogo na construção dessa narrativa está embutido numa avaliação existencial que passa pelo crivo do sofrimento. Os sofrimentos que o narrador-personagem vivenciou desembocaram na felicidade de encontrar um espaço de liberdade. Saímos de um tom sombrio, escuro, sufocante, para um espaço de claridade, vida.

O narrador-personagem ficou numa fronteira entre a cidade celeste, a Nova Jerusalém, vislumbrada pelo João do Apocalipse, e o autor João de Jesus criador do CC. A cidade descrita por João do Apocalipse é transcendente e a cidade de Paes

Loureiro é mítica. Essa simbiose entre as cidades fornece ao leitor um espaço para a criação.

O narrador-personagem buscou a transcendência quando idealizou a Nova Jerusalém e a imanência quando consegue colocar seus pés no espaço mítico da cidade de Abaetetuba. O narrador-personagem toma os valores celestes para emprega-los na espacialidade mítica da cidade de Abaetetuba. Encontramos aqui, um transporte de vivências, da transcendência apocalíptica do João apóstolo para o espaço mítico do CC.

Além do livro de Apocalipse, outros livros da Bíblia foram canalizados para a narrativa paesloueiriana, tais como Salmos, I Tessalonicenses, Gênesis, Cântico dos Cânticos e Eclesiastes, e a revisão que a narrativa paesloueiriana faz dos textos bíblicos é sintomática, no sentido de criar um sistema de signos intertextuais.

A ficção paesloueiriana não está preocupada com a criação de um romance que está condicionado, engessado pelo contexto histórico-social de sua cultura, ao contrário, gera a possibilidade concretizacional de uma realidade transcendente, utilizando um jogo dialético entre o imanente e o transcendente. Daí a análise de alguns fragmentos bíblicos contidos no romance CC, por meio desse viés proveniente da relação da literatura com a teologia e uma instrumentalidade própria da teoria literária.

A intertextualidade gera um texto híbrido composto de contextos e vozes diferenciados. O mosaico textual fornece informações para o leitor avançar por esse vazio e formular suas concretizações, por meio não de um estranhamento, nem pela distância temporal e nem espacial, mas de um azo, uma abertura que o estimula a conjugar temporalidades e espacialidades estimulantes.

A prática intertextual é uma ação voltada para a solidificação. Quando um determinado autor traz para a sua proposta escritural o fragmento de outro texto é como se o mesmo estivesse querendo corporificar uma realidade ficcional que está solta, ou seja, a intertextualidade não é só empréstimo, mas, sim, condensação de espacialidades e temporalidades dispares.

Como toda realidade é singular e plural ao mesmo tempo, a obra literária não foge desse enquadramento. Por isso, trazemos a obra literária para o contexto intertextual. A intertextualidade não é um adorno ou acréscimo de conteúdo, efetua-se como elemento essencial da constituição literária. Entendemos, assim, que a

lembrança no processo intertextual é uma realidade decisória, no caso de Paes Loureiro, rememoração foi acionada e conectada.

No processo intertextual há um dilema posto diante da fabricação narrativa. O narrador-personagem, ao engendrar seu texto, tem a consciência de que sua criação é duplamente elaborada. Em primeiro lugar, pensa na tarefa elaborativa referente à sua singularidade e agrega a essa individualidade a pluralidade dos outros textos que serão acoplados ao seu. Reconhecemos a maneira como foi tratada a teologia relacionada com a Bíblia como uma forma eficiente de intertextualidade, um diálogo entre o texto sagrado e a literatura secular.

A narrativa paesloureiriana não se contenta com um aqui-agora, volta-se para uma transcendência. Ao ingressar em outra dimensão da realidade, a apocalíptica, o romancista encontra uma resolução conteudística que promove uma abertura para as concretizações libertadoras. A presença da narrativa apocalíptica na ficção exposta pelo narrador-personagem mostra, portanto, uma realidade que vai além de uma fabricação estética, como o autor entende tanto o fazer poético quanto romanístico num trajeto antropológico, instruímos que essa prática também eleva o texto do CC, para a reflexão de uma dimensão transcendente.

Silva, ao encerrar um texto com o título “A sede continua”, projeta um lance de luz sobre o que estamos documentando:

A atitude do ser humano em naturalmente questionar sobre o mundo e a realidade em redor mostra sua abertura para a transcendência, para uma realidade que está fora da nossa individualidade e que vai mais além daquilo que fomos, vemos ou sentimos. Em seguida nosso olhar contempla o horizonte, mas nossa intuição diz que existe algo além dele que não podemos ver, algo que atravessa e ultrapassa o limite contemplado. (2018, p. 208).

O sofrimento vivenciado pelo narrador-personagem através dos isolamentos e prisões atuaram como forma de intensificação de um pensamento suspenso, propiciador da geração de uma nova realidade.

A utilização da palavra silêncio expande-se no espaço poético e narrativo. No caso da poesia, a paisagem amazônica, particularizada na floresta e no rio, é absorvida como fonte devaneante e, em CC, as espacialidades condicionadas à criação de tempos longos e curtos, permitem ao narrador-personagem gerar novos significados, e o silêncio vai expandindo-se.

Essa substância chamada silêncio poder ser concretizada entre o real e o imaginário. E ao passarmos em revista memorialmente os fragmentos analisados conseguimos concretizar uma multiplicidade de silêncios. O silêncio na obra de Paes Loureiro não está só ligado a uma vivência espacial amazônica. Esbarra na dimensão mítica e transcendental, como tipo de contemplação. Como marcador de pausa em uma música, o silêncio funciona como passagem. Uma intermediação necessária para o desenvolvimento do discurso romanesco.

Na concepção de Wolfgang Iser, o vazio é uma parte constituinte da produção literária. Sendo assim, a brecha que o leitor identifica não deixa de ser o próprio silêncio anunciando a viabilidade concretizadora.

Para distinguir a permanência do silêncio na obra de Paes Loureiro, buscamos averiguar as fendas, aberturas que nos davam a noção da presença de uma linguagem silenciosa; a quebra de uma relação quando, por meio de uma interrupção do fluxo narrativo, o narrador-personagem vai para a outra espacialidade e começa a viver em outro tempo e, finalmente, por meio de uma turbulência que causou não uma falha, mas, sim, um deslocamento do encadeamento narrativo para outra perspectiva.

Na obra de Paes Loureiro, tanto em AF quanto em CC, o silêncio tem um lugar marcado e decretório, onde encontramos subsídios abundantes para realizar uma investigação sobre a importância do silêncio tanto obra de arte, quanto nas reflexões decorrentes da arte. A investigação sobre o silêncio aparece aqui como um fenômeno que dá conta de três elementos fundamentais em uma produção artística: o leitor, o autor e a obra, os três vivenciam uma experiência com o silêncio, que funciona como passagem. Uma intermediação necessária para o desenvolvimento do discurso romanesco, liberando para o leitor a identificação de um vazio que anuncia uma viabilidade concretizadora.

Conforme vamos lendo o romance CC acumulamos em nossa mente uma substantividade favorecedora de possíveis concretizações, chegando até nas lembranças mais recônditas da nossa mente. Na altura da nossa pesquisa, conseguimos vislumbrar entre as palavras o aparecimento de um silêncio transmutador, melhor dizendo, cada célula narrativa aparece em espaços diferenciados e em temporalidades segmentadas, que permitem o acesso a camadas silenciosas da narrativa paesloureiriana.

O CC é uma aventura no tempo do sofrimento, fuga, mas também quando o narrador-personagem se encontra em outra espacialidade como a de Abaetetuba, o

tempo assume outra qualidade, passa de um tempo confinado para um movimento que acontece numa esfera prazerosa.

É válido, ainda, comentar a capa do romance CC, que pode ser reconcretizada como uma dimensão ambígua da realidade. O contemplador não sabe se o autor do romance vê a sua imagem refletida no espelho, embaçada pela miopia da realidade, ou as percepções construídas pelo leitor geram esse tipo de projeção. O espelho é um tempo desfocado em que Paes Loureiro busca trazer para o tempo da clareza, como porta que deu, ao leitor, acesso ao contexto histórico estimulado pelo fictício e concretizado pelo imaginário.

Na relação entre o real e o imaginário, conseguimos depreender pelo menos duas demandas significativas: (i) tanto o real quanto o imaginário constituem-se estrutura de compreensão; (ii) o imaginário está na base, ou antecede o real, e repousa na experiência humana que é o resultado do real com o imaginário.

O rio, na obra de Paes Loureiro, é o espaço que absorve a vida da linguagem corrente e serve como suporte para a criação do tempo que vaga entre o real e o imaginário. Nesse sentido, a divisão do romance CC em quatro capítulos pode ser relacionada aos espaços e tempos tematicamente nomeados: No Café Central (tempo silencioso); No Jardim das delícias da Madame Naty (tempo erótico); Novamente aquém da curva além do rio (tempo memorial) e O espelho quebrado das encantarias (tempo ficcionalmente presentificado).

A apropriação contextual foi uma fórmula que Paes Loureiro encontrou para dar um escopo estético para a sua obra e, ao desligar-se do contexto histórico, encerra-se na sua dimensão imaginária como função dominante, convertendo semioticamente a cultura amazônica em matéria romanesca. Há, ainda, nesta pesquisa, uma concentração no imaginário artístico que também é interpretado pelo imaginário onírico, como pode ser percebido tanto na poesia quanto no romance, pela presença do imaginário mítico.

Ao longo deste percurso, compreendemos que, nos livros AF e CC, há um trajeto simbolicamente antropologizado, espelhando a relação da arte com a vida. Tanto a poesia quanto o romance são resultantes de uma transplantação contextual, formulados em primeira instância com os efeitos estéticos concretizados por Paes Loureiro provenientes de duas espacialidades: Belém do Pará e o município de Abaetetuba.

A poetização da infância, expressa no AF, expõe a alegria e a narração contida no romance CC ostenta os dramas do narrador-personagem e seus dilemas diante dos impasses vivenciados nos espaços enclausurados, suavizados pela presença poética e a transcendência apocalíptica.

Antes de cingirmos essas palavras, não podemos deixar de arquitetar algumas palavras sobre a literatura como matéria estimuladora da projeção crítica. A literatura é um instrumento potente. O homem vive com seu corpo pesado, e podemos até pensar analogicamente, como pássaro com suas asas pesadas fincadas na terra, e a literatura exerce essa função extraordinária de desconstruir os sentimentos cristalizados pelo peso da terra e elevá-los a patamares que nem o próprio homem imagina.

A arte tomada como ampliação da vida e sendo a própria vida do autor aparece tanto no AF como no CC, numa espacialidade valorizante da existência, pois Paes Loureiro não só reflete esteticamente sobre a realidade amazônica, como também cria um trajeto antropológico espelhante da sua própria vida, percebida de forma pulsante no seu percurso poético, ensaístico e romanesco.

A realidade contextual amazônica é o mote transplantado para o plano ficcional que assume uma dimensão imaginária impulsionada pela ficcionalidade narrativa. Ilumina a experiência do homem amazônida, fortalecendo a busca de uma significação temporal pelo ato ficcional que está na base de uma antropologia literária.

A criação romanesca de Paes Loureiro institui-se via temporalidade imaginária com a determinação de fugir de uma realidade cruel, tempo truncado e ascender a uma espacialidade esperançosa. Os dois livros aqui analisados instituem um fingimento, gerado a partir do real e do imaginário conectados pela ficcionalidade.

Para concretizar esse entendimento, nos colocamos em um ponto de flexão facilitador: tentamos formalizar as imagens a partir das palavras sinais que iam aflorando nos textos poético e romanesco. Assinalamos, porém, que essa diligência está cheia de vazios, o que viabilizará a concretização de outros pesquisadores.

Inferimos que a experiência humana-romanesca não se resume, para Paes Loureiro, nas quatro paredes da sociologia e da história. Por meio de uma trajetória antropológica, ele ecoa a necessidade ficcional ditada por Wolfgang Iser e leva o leitor a vivenciar outra camada da dimensão humana, mediante a elevação de uma experiência metafísica, contida tanto no imaginário amazônico quanto na proclamação joanina de uma espacialidade atemporal recheada de esperança.

O romance CC não deixa de ser uma compreensão espaço-temporal da cultura amazônica. A narrativa de Paes Loureiro plasmada nos espaços agrega duas geografias: a imaginação faz um percurso do município de Abaetetuba ao centro comercial de Belém, permitindo o encontro de tempos distantes do presente, seja retornando ao passado ou avançando para o futuro, pontuada por irrealizações operadas pela imaginação.

Ao combinar as imagens geradas pelo texto de Paes Loureiro, conseguimos visualizar um objeto imaginário que nos permite gerar outras imagens. O autor povoou seu imaginário por meio de uma contextualização ficcionalizada, construída por meio de conceitos, temáticas e qualidade, espaços e temporalidades provisórias.

O imaginário joga com as possibilidades da previsão, uma realidade virtualmente criada que pode se projetar tanto para o passado quanto o futuro, e não se conforma com o existente, ao elaborar constantemente novas fórmulas, fornecendo um jogo da intimidade entre exterior e interior, sem sofrer de um condicionamento fechado pela subjetividade do seu ser, expressando-se sempre conotativamente.

O imaginário pode ser considerado como um estágio elevado do texto, residindo na espacialidade final do processo ficcional, funciona como elemento organizador da vida. Observamos, a esse respeito, que os reflexos produzidos pelo real, o fictício e o imaginário de Paes Loureiro, tanto na poesia quanto na prosa, não são nítidos. Essa falta de luminosidade cria um esfumato, pelo qual o leitor pode criar suas concretizações.

Para robustecer o seu imaginário Paes Loureiro recorreu à própria experiência antropológica, aliando a postura de teórico, por meio da “conversão semiótica”, à condição do homem que habita essa espacialidade brasileira. A história do ribeirinho amazônica universaliza-se na narrativa de Paes Loureiro, por apresentar o drama do narrador-personagem no seu tempo como corte de um tempo específico, por se tratar de um romance contextualizado, conforme podemos situar na fala do próprio romancista, que está registrada na sua entrevista contida no final desta pesquisa.

A presença da narrativa apocalíptica na ficção exposta pelo narrador-personagem mostra uma realidade que vai além de uma fabricação estética, e também eleva o texto para a reflexão sobre uma dimensão transcendente.

O ato da leitura, nesse painel investigativo, constituiu-se como fonte catalizadora, ou prática que procurou apreender de forma progressiva, a partir da leitura dos textos AF e CC, o tempo espelhado e as posições que o leitor poderia

assumir. Esse ato busca uma síntese: a arquitetura textual criada pelo poeta e a percepção da beleza, entendida como uma das referencialidades artísticas.

A esteticidade contida na obra de Paes Loureiro, posta nos lances criados pelo poeta-romancista, onde a fração estetizante se desvela a cada instante, nos levam a identificar uma soma não só de beleza, na forma de cognição programada, como também, do imaginário.

Temos a consciência de que tanto o AF como o CC são realidade textuais que devem ser entendidas ‘como se’ fossem reais, realidades virtuais, e que estimulam o imaginário, gerando no leitor uma capacidade imaginante.

Encerramos essas palavras com a sensação de que existe um lastro de pesquisa ainda vasto para investigação. A obra de Paes Loureiro é uma verdadeira mina literária. Para efeito de ilustração, selecionamos temáticas que nos estimulam: (i) o saber na poesia e no romance; (ii) a relação do teórico, poeta e romancista com as outras artes; (iii) o processo de criação poética e romanesco; (iv) a dimensão imaginária da poesia e dos personagens, asseverando um tema para a próxima pesquisa: *Água da fonte e Café Central* – O tempo submerso nos espelhos: uma confluência imaginária entre as artes com os saberes.

Para concluir, invocamos o pensamento contido no interior do poema “Caminho da tese” como forma de demarcar uma impressão poética das experiências contínuas e descontínuas, além as rupturas que fortaleceram um novo repertório, que, ao longo desse percurso, passaram pela nossa alma e vão permanecer.

## CAMINHO DA TESE

O túnel do conhecimento foi iluminado  
pela palavra instigadora.

Linha seguindo a intuição da luz  
em direção à fresta colocada  
diante da voz.

Quem diria que um eu  
duplicado projetaria  
um espelho de reflexo permanente.

Guiado pela luz e sombra  
da Palavra Eterna  
ergui o memorial  
do mergulho no tubo de voz espelhada,  
saindo para dizer que a vida  
é uma constante remodelação  
e o silêncio do método  
esconde a potência do vórtice  
sendo a tese  
flor didática da voz.

(Jorge Paulino).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Jorge Paulino Duarte de. **Semente do poema**. Belém: LA Editora, 2009.

ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.). **Variações sobre o Imaginário**: Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

BACHELARD, Gaston. **Lautrémont**. Tradução Maria Isabela Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4. ed. Tradução José Américo Motta Pesanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Isabell Raposo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Epistemologia**. Tradução Fátima Lourenço Godinho e Mário Carmino Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2006.

BARBOSA, Elyana; BULCÃO, Marly. **Bachelard**: Pedagogia da razão, pedagogia da emoção. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BARBOSA, Pedro. **Metamorfoses do real**. Arte, Imaginário e conhecimento estético. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1977.

BARRETO, Elisabete Cristina Teixeira (org.). **Manual de estilo**. 3. ed. Salvador: SEI, 2009.

BECKER, Howard. **Truques da escrita**: para começar e terminar teses, livros e artigos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metacficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2006. 2142.

BÍBLIA VISUAL COM INFOGRÁFICOS. Nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.

BORBA, Maria Antonieta de Jordão. **Teoria do efeito estético**. Rio de Janeiro: UDUFF, 2003.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CABRAL, Roque. **Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia**. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1990.

CHAMPLIN, Russel Norman. **Enciclopédia de Bíblia**. Teologia e Filosofia. v. 3. São Paulo: Candeia, 1995.

COCCO, Marta Helena. **Mitocrítica e poeisa** – Regimes, imagens e mitos na poética de Lucilinda Persona. Cuiabá: Carlini & Carniato Editorial, 2016.

COLLOT, Michell. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antonie. **O trabalho de citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Jorge Campos da; PEREIRA, Vera Wannmacher (org.). **Linguagem e cognição**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

DARQUES, André. **O que é fenomenologia**. São Paulo: Editora Moraes, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3. ed. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. 2. ed. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DI NELSON. **Santa Bíblia**. Tradução Aldery Nelson Rocha. Estados Unidos: Sociedade Bíblica do Verbo / INTL. Hosanna Ministries. Corp, 2022.

EAGLENTON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **A obra aberta** – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FARIAS, Álvaro Alves de. Entrevista com Paes Loureiro. *Jornal Rascunho*. Novembro de 2002.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FERREIRA, Raphael Bessa. **Uma Amazônia poetizada**: Criações e inovações lexicais na obra de João de Jesus Paes Loureiro. 2018. 183 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo. 2018. Disponível em:  
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-13032019-093522/pt-br.php>.  
Acesso em: 24 jun. 2023.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério. **Aproximações ao imaginário**. Bússola de investigação poética. São Paulo: FEUSP, 2020. Disponível em  
<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/453/406/1590-1>.  
Acesso em: 24 jun. 2023.

FOUCAULT, Michael. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRYE, Northrop. **Fábulas de Identidade** – Estudos de Mitologia Poética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FRYE, Northrop. **Código dos Códigos** – A Bíblia e a literatura. Tradução e notas de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução Flávio Paulo Meurer. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HORTA, Anderson Braga. **Erotismo e poesia**. Cadernos de Literatura 8. Brasília: Thesaurus, 1994.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUSSERL, Edmund. **Conferências de Paris**. Edmund Husserl. Tradução Artur Morão e António Fidalgo. 1929. Disponível em: [www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net). Acesso em: 24 jun. 2023.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Tradução Urbano Zilles. 3. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. v. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996a.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. v. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY et al. **Intertextualidade**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KING, Stephen. **Sobre a escrita**. Tradução Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LARSEN, Stephen. **Imaginação mítica**: a busca de significado através da mitologia pessoal. Tradução Waltencir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LEIBING, Annette; BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle (org.) **Devorando o tempo**: Brasil, o país sem memória. São Paulo: Mandarim, 2001.

LEWIS, C S. **Reflexões cristãs**. Tradução Francisco Nunes. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019.

LIMA, Luiz Costa. (org.) **A literatura e o leitor**: Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOPES, Silvana Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Porantim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Deslendário**. Belém: Gráfica Falangola, 1981.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Altar em chamas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Pentacantos**. São Paulo: Roswitha Kemp, 1984.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Iluminação / Iluminuras** – Uma temporada no Japão. São Paulo: Roswitha Kempf, 1988.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **O Ser aberto**. Belém: Cultural Brasil – CEJUP, 1991.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Memórias de um leitor amoroso**. Rio de Janeiro: PROLER, 1995.

- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Pássaro da terra**. São Paulo: Escrituras, 1999.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Do Coração e suas Amarras**. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras Reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Fragmentos – Movimentos**. Escrituras: São Paulo, 2003.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Conversão Semiótica na Arte e na Cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Água da fonte**. São Paulo: Escrituras, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Café Central – O tempo submerso nos espelhos**. São Paulo: Escrituras, 2011.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Encantarias da palavra**. Belém: Ed. UFPA, 2017.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Triádicos – Poesia em pequenos formatos**. Manaus: Valer, 2019.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Andurá**. Amazonas: Valer, 2021.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Em busca da terra sem males**. Belém, PA: AMO! Editora, 2021.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Filosofia da dança**. Belém: Mezanino – Editorial, 2022.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **O Rei e o Jardineiro**. Amazonas: Editora Valer, 2022.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **O poeta e sua obra**: João de Jesus Paes Loureiro. Belém: Gráfica Falangola, 1982.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **A pesquisa nas ciências sociais e no direito**. Belém: Cultura Brasil; UFPA/NAEA, 2018.
- LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. Um estudo histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MALUF, Annita Costa. **Poéticas da Imanência**: Ana Cristina Cezar e Mario Siscar. 299f. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da

Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em:  
<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/418397>. Acesso em: 29 jun. 2023.

MANZATTO, Antonio. **Teologia e Literatura**: Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MENEGOLLA, Ione Marisa. **A linguagem do silêncio**. São Paulo: HUCITEC, 2003.

MIELIETINSKI, E. M. A. **A poética do Mito**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOELLER, Charles. **Literatura e cristianismo** – O silêncio de Deus. Tradução Augusto Sousa. São Paulo: Flamboyant, 1958.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Crítica da razão na fenomenologia**. São Paulo: Nova Stella; Editora USP, 1989.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. **Mito e Modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro**. Belém: NAEA, 2003.

ONATE Alberto Marcos. **Ficção e tempo na filosofia de Edmund Russerl**. Porto Alegre: EdiPUCRES, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: ed. Unicamp, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2016.

POILON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PONDÉ, Luiz Felipe. **Do pensamento no deserto**. Ensaios de filosofia, teologia e literatura. São Paulo: Editora da USP, 2009.

QUENEAU, Raymund. **Exercícios de estilo**. Tradução, apresentação e posfácio, Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette, Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. v. 1. Tradução Constança Marcondes Cezar. São Paulo: Papyrus, 1994.

RIFFATERRE, Michael. **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da Ficção** – Indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução Bluma Waddington e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SAMOYAUALT, Tiphaine. **Intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried (org.) **Palavra e imagem nas Mídias** – Um estudo intercultural. Pará: UFPA, 2008.

SANTOS, Marcos Ferreira dos. **Ode recifense à arqueologia da passagem: imaginário e imaginal em Berdyaev, Corbin, Durand e Danielle Perin Rocha Pitta**. Paralellus, Recife, v. 14, n. 34, p. 91-193. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/2248/2166>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SILVA, Rodrigo. **O ceticismo da fé** – Deus, uma dúvida, uma certeza, uma distorção. São Paulo: Ágape, 2018, p. 208.

SQUARISE, Dad; SALVADOR, Ariete. **A arte de escrever bem**. Um guia para jornalistas e profissionais do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto: 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio** – Teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix, 1979.

TOPIA, André. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

## APÊNDICE – ENTREVISTA COM JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO<sup>1</sup>

**Jorge Paulino:** A memória é um elemento decisório para a construção poética. No caso do *Água da fonte*, encontramos a recordação integrada em cada poema como forma de um desejo contido que jorra desse nascedouro. O livro anunciado pode ser entendido nesse sentido?

**Paes Loureiro:** *Água da fonte* é um livro que reúne a memória vivida, as origens ribeirinhas, a incorporação da cultura ribeirinha, entrelaçados com um sentimento atual, com a visão atual dessa memória, ou seja, uma recriação poética da memória ribeirinha e de uma fase da vida, vivida nessa condição em que o sentimento de mundo era de um pertencimento muito intenso.

**J.P.:** A contemplação para o poeta marca, na sua trajetória, um valor, procurando levar a experiência vivencial para outra dimensão, potencializando a visão de mundo do homem. De que maneira sua poesia ergue o pensamento humano?

**Paes Loureiro:** A incorporação do imaginário com a realidade, um fato comum, fato social, o que fazia parte da vida e das conversas, das comparações e especulações do dia a dia, aquele sentido próprio da cultura ribeirinha também, que é o de contemplação, é uma visão contemplativa da realidade, da paisagem do mundo, a sua frente e ao mesmo tempo uma penetração reflexiva sobre o significado daquilo que está sendo visto, daquilo que está por traz dessa paisagem, na profundidade do rio, além da floresta do outro lado do rio, ou seja, ver no visível o invisível, ou ver, no real, a imaginação provocada por esse real. Esses são os aspectos gerais do livro *Água da fonte*, além da incorporação de um cotidiano, não sequencial, mas são fragmentos, são momentos dessa memória dos fatos vividos na cidade ou que eram trazidos pela conversa, pela cultura ribeirinha, pela atividade, assim, tão espontânea, própria dessa convergência com o rio, com a floresta, e tudo isso reflete, provoca no sentimento, no coração e no pensamento de cada um.

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida pelo poeta Paes Loureiro, via whatsapp, no dia 14 de novembro de 2021, sobre o livro *Água da fonte*, e no dia 22 do mês citado, SOBRE o romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*, em Belém do Pará.

**J. P.: Na estrutura do poema estão contidos paisagens e tempos significativos para o poeta, provenientes de um devaneio poético. Como o tempo e o espaço são planejados na poesia do *Água da fonte*?**

**P. L.:** O entrelaçamento entre o tempo e o espaço é uma das virtudes do poema, porque, na verdade, quando você está fazendo um poema, você não está necessariamente no espaço nem no tempo que provocaram esse poema ou essa intuição poética. De modo que cada poema constrói o seu próprio tempo e o seu espaço, é uma construção da realidade que transforma o poema numa correalidade, que nasceu de um tempo e de um espaço real e, ao mesmo tempo, cria como uma força real o seu tempo e o seu espaço poético no poema.

**J. P.: A presença do mito é constante na sua poesia. De que maneira esse comparecimento se desenvolve?**

**P. L.:** Penso que o mito é sempre uma construção poética conceitual, ou seja, no conteúdo do mito você tem normas de comportamento, sintetizadas ou documentadas, refletidas, intuídas. Porém, esse conteúdo normativo, alegórico, digamos ético, moral, vem revestido de uma atmosfera da imaginação que envolve poeticamente esse signo, até na própria narrativa do mito, há um ritmo poético nessa narrativa mesmo que a prosa seja uma prosa muito didática, simples, mas, há uma atmosfera poética produzida pela imaginação, capturando no mito essa poeticidade, por isso, o mito é o signo de dupla articulação, ele é antropológico por um lado e poético por outro. Não quer dizer que a narrativa do mito seja um poema, mas a poesia está de tal maneira entranhada no mito que o poeta desentranha do mito a forma do poema e sua estrutura.

**J. P.: O silêncio expande-se na construção do verso. Sendo assim, que tipo de linguagem se formaliza a começar de um espaço silencioso?**

**P.L.:** O silêncio é uma linguagem intercorrente com o ruído da linguagem da palavra, mesmo escrita a palavra tem uma sonoridade imaterial para o ouvido, para o sentimento, para a leitura. Pela imaginação você percebe o som das palavras e o silêncio como uma forma entre as palavras. Mas esse é um silêncio habitual na linguagem. No poema, devemos saber trabalhar com esse silêncio no verso, a separação entre as palavras fortalece o sentido da metáfora, da alegoria do signo, do

símbolo que ele contém. O silêncio maior é entre as estrofes, porque é como se nesse silêncio maior você tivesse construindo uma expectativa para o que vem em seguida.

Costumo, nos meus poemas que não têm um verso de métrica regular e a rima que está entranhada na estrutura dos versos não é apenas no final da frase, eu costumo recortar os versos, como se fosse uma escadinha para produzir esse silêncio numa frase que aparentemente poderia ser lida de uma forma contínua. Então, provooco a interferência desse silêncio no próprio visual da estrutura do verso no poema, que fica, às vezes, numa série de escadinhas. Aquilo que não é uma coisa decorativa, não é estrutural, faz parte do ritmo, da leitura, do verso e do poema, é uma indução desse silêncio como uma forma de garantir o ritmo da leitura poética de uma frase que poderia ser lida de uma forma prosaica e que quebraria o efeito que ela tem.

**J. P.: Que tipo de exemplificação conseguimos propor para a criação poética?**

**P. L.:** O meu processo de criação poética é como se fosse um lago para o qual correm todos os rios da minha experiência vivencial, porque sempre alimentei o desejo de ter uma visão poética do mundo, compreender poeticamente o mundo, não apenas no momento de fazer o poema, mas no normal da minha vida, olhar poeticamente as relações humanas, o amor a vida, tudo, a paisagem. Por isso, para mim, o processo de criação poética é o resultado de tudo isso, o rio das leituras de poemas, o rio das teorias sobre arte, a filosofia, a antropologia, outras disciplinas da vivência pessoal, da observação da vivência dos outros. Todos esses são rios que correm para esse lago da minha intuição poética criadora, de onde brotam os meus poemas.

**J. P.: Mesmo não sendo uma meta do poeta, o poema consegue evidenciar algum tipo de conhecimento?**

**P. L.:** Penso que a poesia é forçosamente a expressão simbólica de uma cultura, expressão simbólica do sentimento conjugada com a expressão simbólica de uma cultura, porque o sentimento é produzido pela cultura em que o poeta vive, que as pessoas vivem, de modo que eu não vejo o poema como uma coisa decorativa da emoção. O poema pra mim é uma intercorrência entre emoção e conhecimento, diria que pela emoção se chega ao conhecimento. Por isso, a poesia é necessária para a compreensão da história no caso da epopeia, compreensão do homem, da mulher, da compreensão do ser. É necessário para que você aprenda a viver, a ter relações emocionais, para ter dignidade diante do mundo. Essa é a presença do saber que dá

força, uma dimensão social, vamos dizer assim, para o conhecimento, que pelo sentimento a poesia conhece. Sendo assim, é uma forma de conhecer sentindo, ao lado de sentir o conhecimento.

**J. P.: O contexto histórico-político do livro *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* motivou a edificação da narrativa romanesca?**

**P. L.:** O título do romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* decorre de uma vivência simbólica e prática, juntamente com o grupo da minha geração, em que nós discutíamos no Café intitulado Café Central, aqui em Belém do Pará. Nós éramos estudantes na faculdade de direito, isso na década de 1960, o romance foi escrito alguns anos depois de 64. Porém, nessa fase de 60 a 64, o Café Central era uma espécie de lugar dos intelectuais de ideias socialistas, comunistas, outros. Enfim, os intelectuais que tinham uma visão de transformação do mundo para a sua utopia de uma sociedade, mais justa, igualitária etc. Se reuniam ali quase que toda a noite para conversar, discutir, debater.

E nós, estudantes de uma geração mais nova, também íamos para lá para conversar, debater, também interagir com eles em alguns casos, porque alguns eram professores de filosofia, literatura, redatores de jornais, interagir com eles no sentido de fomentar o nosso desejo de lutar por uma sociedade brasileira mais justa, mas também, outras conversas, sobre arte, sobre o movimento artístico, aqui em Belém e no Brasil. Predominavam muito os exemplos da França, porque os intelectuais tinham uma educação francesa, não no sentido de compreenderem a língua, mas de admirarem os modelos canônicos que vinham da literatura francesa, da vida francesa. Havia pessoas que conheciam mais o que estava acontecendo na França do que no Pará, digamos. Um sintoma que não era particularidade de Belém.

Mas esse Café se tornou uma espécie de um símbolo, sem procurar ser isso, mas decorrente desse tipo de movimento que havia lá, era uma referência. O dono, Pepe, era um espanhol que tinha se transferido para Belém, era anti-franquista, e, por conseguinte, compartilhava dos ideais de buscar uma sociedade mais justa, democrática, ética, era o dono de um café, Café Central, mas com uma formação acadêmica cultural cultivável.

**J. P.: Fale um pouco sobre o título do romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*.**

**P. L.:** Sobre o título do romance, *Café Central – O tempo submerso nos espelhos*, justifico porque o salão do Café Central era cercado de espelhos, eram vários espelhos como se fosse um cenário de espelhos que duplicavam as imagens que estavam ali nas mesas e tudo mais. Digamos um salão de café a Belle Époque, um salão de café tipicamente daqueles ambientes de cafés, que muito tempo depois fui encontrar em Paris, quando fiz o doutorado. Então me impressionou sempre aquilo, os testemunhos daqueles espelhos e o tempo que ficava submerso neles, o tempo que passa e o tempo presente. Pois bem, esse é o ambiente simbólico que dava uma certa atmosfera muito emblemática nesse período aqui em Belém. É lá que começa a narrativa do romance. Essa parte inicial do romance está marcada pela deflagração da ditadura militar em Belém. E, digamos, historicamente, a deflagração da ditadura militar em Belém se deu com a invasão pela polícia militar do exército à sede da União Acadêmica Paraense a UAP.

Falando de uma época, 1964, já com um grande amadurecimento da política estudantil, seja a política cultural de luta por uma educação cada vez melhor, mas dentro de uma visão política de um contexto necessário para que esse tipo de educação possa acontecer. Não era uma época rica de esperança de que pudesse haver uma evolução para o socialismo no Brasil, uma luta contra os monopólios, contra a exploração internacional e sobretudo norte-americana no país e a influência, também. Enfim, a União Acadêmica Paraense era o centro efervescente de discussões artísticas culturais na cidade. Era o alvo, portanto, visado pelos que lideravam a ditadura aqui em Belém. Por isso, foi o primeiro gesto público, assim, simbólico, até ficou isso para a história da deflagração da ditadura aqui em Belém, em 64. Eu estava partindo dessa fase da União Acadêmica, estava no quinto ano da faculdade de Direito, porque só depois fiz a Faculdade de Letras, e queria ser professor de literatura, era o meu desejo, desde o curso primário ginasial, tinha essa fascinação pelo magistério. Quando vim de Abaetetuba para estudar em Belém não havia faculdade de Letras, nem curso de letras. Com isso, quem queria ensinar filosofia, literatura, história, tinha que fazer direito onde havia autorização para desdobrar esse magistério. Fiz direito primeiro, só depois fiz letras, quando foi oficializada essa faculdade em Belém do Pará. Era um engajamento que havia de todos nós, eu dirigia a parte acadêmica e teatral. Tinha um pequeno teatro lá atrás. Algumas pessoas ficavam em evidência sobretudo no mundo estudantil, e para o olhar perseguidor dessa fase que se iniciava, e muitos de nós foram presos.

**J. P.: A primeira publicação de um poeta é um marco existencial. O processo de criação de um livro passa por várias etapas. Na minha experiência, entendo que a publicação de um livro é como a realização de um casamento. No meu caso, primeiro vem uma ideia que fico cultivando e, dessa forma, denomino de namoro, depois que essa ideia já está amadurecida inicia-se a segunda fase que é a do noivado, materializado na criação do livro e finaliza com o casamento, isto é, o dia do lançamento. Como foi o lançamento do seu primeiro livro?**

**P.L.:** O meu primeiro livro de poemas que tinha sido editado pela UAP (União Acadêmica Paraense) com o apoio da UNE, ele seria lançado nesse período, no Congresso Latino-americano pela reforma do ensino superior, e foi confiscado no dia 31 de março de 1964. Então, havia representantes de todos esses países, inclusive de Cuba, estava naquela época numa efervescência da subida de Fidel Castro. Logo, foi uma invasão desgastadora. Quebraram as coisas, recolheram toda papelada existente e no meio dessa papelada foi o pacote de livros, esse primeiro livro de poema, poemas meus intitulado *Tarefa*, foi levado, destruído completamente, não ficou rastro nenhum na época, e eu mesmo não tinha cópia, estou falando numa época muito antes da do computador, estava também na secretaria acadêmica, uma vez que eu morava na casa do estudante, e não tinha muito espaço para guardar coisa assim dessa ordem.

Passei vinte e cinco anos com saudade do livro. Mas é que uma vez recebi um envelope, dentro dele um exemplar do livro *Tarefa* com a capa ruída pela umidade e um bilhete dizendo que a pessoa que enviava aquela encomenda era a mãe de um aluno, encarregado de fazer na época a divulgação na imprensa, e casualmente naquele dia de tarde ou de manhã, não me lembro, ele tinha retirado um exemplar para levar para a imprensa e fotografar as reportagens acerca do livro no seminário pela reforma universitária que estava ocorrendo. Logo, seria um lançamento assim, muito interessante, e a UNE se comprometeria a fazer o lançamento desse livro em todos os encontros promovidos por ela, em qualquer parte do Brasil que ele acontecesse.

Era uma expectativa pessoal, extraordinária, porque seria uma espécie de conhecimento daquele livro no amplo nível estudantil nacional e o apoio da UNE dava um peso muito grande para essa divulgação. Por isso, dizia a pessoa que mandou o bilhete que o filho dela tinha levado para isso. Mas, como a polícia estava invadindo

casas de pessoas que eram ligadas ao movimento estudantil também para buscar material subversivo, a senhora reuniu alguns livros que estavam lá na estante do colega, fez um embrulho e colocou em baixo do assoalho da cozinha da casa, como se tivesse enterrado em baixo do assoalho. Depois de 25 anos ela desenterrou esse material e lá dentro, quando ela viu, o meu livro, eu já havia publicado outros livros, com o nome conhecido, quando ela viu achou que esse livro deveria voltar para as minhas mãos.

Fiquei com um apenas porque ela não colocou nome nem endereço do remetente. Uma coisa que parece que veio do acaso, que veio do astral, do astro, da bem aventurança. Esse livro, sem que eu soubesse, foi feito uma edição fac-similar pela mesma gráfica que tinha produzido o primeiro, da primeira edição. E sem saber, em uma noite, no dia de aniversário meu, a Violeta, que é minha querida mulher, esposa da qual eu sou seu querido esposo, posso dizer assim, ela tinha providenciado todo esse esquema da edição fac-similar, e fez o prefácio dessa história que estou falando. Lá em casa de repente começaram a chegar os amigos, e tudo mais. Fiquei espantado de ver tanta gente. Não costumava fazer aniversário assim, e a certa altura foi feito o lançamento do livro. Estou contanto isso porque foi um fato que integrou aquele acontecimento da UAP, em que todo mundo lamentava a perda, pensando-se na altura que era a única edição possível que seria daquele livro, como se fosse o livro perdido para sempre, e que foi renascido, e teve sua via sacra portanto.

Esses acontecimentos geraram para mim o sentimento de fazer do *Café Central* o ponto de partida e para fugir da perseguição da polícia militar e do DOPS, porque outros colegas estavam sendo presos, eu tive que me esconder. Portanto, me escondi num dos quartos que ficava lá atrás do salão do Café Central por generosidade do Pepe, que era o seu dono, e a revolta dele era o que estava acontecendo, contra nós e contra o país. Depois ficou insustentável permanecer ali. Por isso, foi articulada a minha ida para me esconder durante um período numa pensão sofisticada dirigida por uma francesa, Margot, na zona do meretrício e lá tive que ficar escondido um tempo, porque era um lugar considerado seguro e essa proprietária Margot que tinha vindo para o Brasil numa companhia de dança e acabou ficando por aqui. Depois se estabeleceu em Belém, certamente com ligação com alguma pessoa da área da borracha, um campo de atividade em que circulava muito dinheiro, numa classe dominante, aqui na cidade. Mas, era uma mulher culta, e ela ficou solidária, e também me protegeu lá no quarto dela. Depois, até porque a minha

família que estava lá em Abaetetuba, onde nasci, providenciou um esconderijo, e foi bom, porque fiquei perto dos meus familiares. Foi feito um esquema pra que eu fosse para lá. Não fiquei na cidade, fui para a região das ilhas, mais de setenta, que compõem o município de Abaetetuba e lá fiquei na casa de um tio que tinha um comércio. Passado um tempo fiquei tão angustiado, ouvindo as notícias do jornal, e voltei para Belém, porque a minha preocupação era completar o curso de direito que estava no quinto ano.

Voltei para Abaetetuba para morar na casa de um amigo, família amiga, porque a casa do estudante estava interdita. Pois bem, fui chamado para depor, essa parte relativa aos estudantes não estava gerando prisões, todo mundo estava sendo vigiado um pouco nessa fase inicial. Ao depor recebi a obrigatoriedade de ficar detido, preso a domicílio, só poderia ir a faculdade de direito e voltar, pouco tempo, não foi muito. Veio um oficial da marinha lá onde estava morando dizendo que eu tinha que depor lá no arsenal da Marinha em Belém, mas que levasse roupa e tudo mais, material de limpeza, escova de dente, pasta, essas coisas assim. Claro, ficou bem evidente que não retornaria naquela noite, como não retornei nos outros dias, fiquei preso, a pressão era muito dura nesse período. Em seguida fui transferido para o Rio de Janeiro. Fiquei no porão do Ministério da Marinha que fica na praça Mauá.

Quase fui entregue para um dos caras do Bop que fica permanentemente em contato com o Cenimar [Centro de Informações da Marinha]. Que estava encarregado, em parte, de investigar os sindicatos e tudo mais, e fui entregue em lugar de um sindicalista de grande militância e condenação pesada em cima dele, por engano, depois soube que a pessoa seria transferida para a ilha das Cobras, de onde o retorno era algo absolutamente improvável, quando ocorria o retorno de lá. Foi um desses casos assim, que eu fui impedido de ser entregue por uma circunstância da própria, o porão onde estava, corrigiram o engano, fui retirado do carro do DOPS, e foi colocada a pessoa que realmente estava sendo remetida para esse destino. Depois fui solto lá, e voltei para Belém e tudo mais.

O romance termina no Café Central, mas numa outra circunstância que não vou antecipar. Porque relatei esse fato. Porque o personagem faz esse itinerário, o personagem é identificado com esse meu percurso, portanto, é um romance contextual, porque ele ficciona, cujo enredo, as linhas básicas tinham acontecido com o autor do romance. Então, há uma identificação do autor com o personagem do romance.

Digo que é um romance contextual, porque ele vive das circunstâncias e do contexto acontecido nesse período. Quer dizer, não é um romance memorialístico no sentido tradicional, é um romance contextual, a semelhança do que ocorreu com o autor. Posso ainda dizer que o romance *Café Central – O tempo submerso nos espelhos* mantém uma narrativa impregnada do efeito poético quando necessário, principalmente na parte relativa ao período de Abaetetuba, da região das ilhas, desse mergulho na natureza amazônica que esse tempo proporcionou. É quando entra a convivência com o imaginário e uma visão da vida ribeirinha e sua cultura, é uma parte que tem um certo lirismo, seja a relação entre os personagens, mas sobretudo, com a natureza, os rios, as margens dos rios, os pássaros, o tipo de coabitação, os tipos com os quais interagi nessa época, com as pessoas, os banhos de igarapé, o pôr do sol, enfim... É um momento em que o imaginário impregna a dimensão poética e narrativa. Nas outras partes, a dimensão poética aparece em função do meu estilo mesmo. Porém, nessa temporada de contato com a natureza ele se poetiza bastante.

**J.P.: De que maneira medrou a ideia da “poética do imaginário” na cultura amazônica, e qual é a relação que estabelece entre ficção e realidade?**

**P.L.:** Desenvolvi na minha tese de doutorado, no campo da sociologia da literatura, na Sorbonne, a proposta de que a cultura amazônica é o lugar de uma poética do imaginário que está presente até hoje, claro que um pouco menos nas grandes cidades. Sendo assim, a minha obra, o meu romance incorpora espontaneamente essa dimensão, porque, no modo de narrar, a impregnação desse imaginário ribeirinho vai tomando conta da narrativa, o que no final acabou sendo uma coisa boa, porque ele retira em pouco o sofrimento da primeira parte, da prisão do Cenimar, do Ministério da Marinha, ali no Rio de Janeiro. É um romance, portanto, que segue duma forma muito intercorrente o caminho de uma correalidade face ao real desdobrado naquele tempo. Quer dizer, é uma correalidade intercorrente com a realidade paralela, há uma imbricação, de uma coisa na outra. Não de uma forma puramente documental, descritiva, referencial. Há uma intercorrência mesmo, uma montagem em que ficção e realidade dependem uma da outra, de acordo com o lugar em que a narrativa vai sendo desenvolvida.

**J.P.: Os personagens figuram com seus nomes reais e ficcionais. Qual é o alvo desse jogo, e onde se encontra a nascente da sua criação, no caso do romance *Café Central*?**

**P.L.:** Tenho um carinho grande por esse romance e também para homenagear algumas pessoas não coloquei, em alguns casos, pseudônimos, criei um nome para o romance. Por exemplo, na parte inicial do romance, nas discussões que haviam, sobretudo de quinta-feira em diante à noite, entre intelectuais e artísticas, todos estudantes, coloquei os nomes reais das pessoas, é que são personagens do romance, não apenas a imagem delas com o nome diferente. Fiz isso, numa forma de homenagem explícita, aquelas pessoas que tanto bem me fizeram, no pensamento, na sensibilidade e no compartilhamento de um momento de 1960 e início de 1964, momentos tão felizes como jovens na cidade de Belém, estão presentes no romance. E procurei reproduzir um pouco o vocabulário deles, que me lembrava as posições, os pontos de vista, opiniões, senti essa necessidade de transferir para a ficção imagens urbanas do real, depois falei a eles que era uma forma de homenageá-los. Pessoas que nos conhecem vão ler o romance pensando que são personagens fictícias, mas é uma realidade presente contextual e depois os outros personagens são todos, claro, ficcionais.

São detalhes assim que acontecem na criação artística, romanesca ou poética que decorrem dos momentos das vivências do autor. Não escrevo meus romances nem meus poemas fora do meu contexto existencial, cultural da época em que estou vivendo. A poesia para mim é o ponto vélico da minha obra, quer dizer, tudo converge para ela e a impulsiona para frente. Mas a poesia faz o mesmo com relação à prosa, esmo a prosa teórica.

Sendo assim, digo que minha obra poética e romanesca, ela não nasce de livros, ela é enriquecida pelos livros, pela leitura. Mas ela nasce de um real vivido, e nesse particular tenho a sorte de ter nascido e viver, embora com muitas viagens, temporadas fora, em outros países. Contudo, viver aqui, que é uma região emblemática para o mundo, mas tratada destrutivamente pelas políticas públicas que têm sido implantadas sobre a região de há muito tempo e agravadas agora nos anos recentes que estamos vivendo. É uma região em que a realidade humana está sendo consumida pela ganância humana, em que essa floresta mais esplêndida do mundo está sendo desertificada pela cobiça e desrespeitam as pessoas que habitam nessa floresta, pelo saber histórico, está sendo transformada em frangalhos. Que você,

numa terra de águas doces de uma bacia impressionante do mundo, talvez a maior, já não pode beber dessa água, em alguns lugares, se alimentar dos peixes que vêm dessa água, pelo envenenamento dessas águas, pelo mercúrio dos garimpos ilegais e agora também facilitados.

**J. P.: Diante desse contexto, qual é a saída que você vislumbra?**

**P.L.:** O meu ponto de vista é que nós temos duas direções: lutar para que isso deixe de ocorrer para salvarmos a Amazônia, para a Amazônia dos que habitam nela e para o mundo também. E a segunda linha é mostrar, revelar os valores contidos na sua humanidade, na sabedoria dos seus povos, habitantes da floresta, ribeirinhos e urbanos. Mostrar a riqueza da sua mitologia, expor a sabedoria do seu imaginário, apresentar a grandiosidade que é uma espécie de pulmão do mundo, alguns consideram exagero, realçar o que se perde quando se consente na destruição daquilo que gera tudo isso o que estou falando.

Tenho optado, na minha atividade intelectual, pesquisa teórica e como artista, em revelar esses valores pra que as pessoas não fiquem pensando, puxa, mas por que salvar isso, salvar aquilo, por que lutar contra aquilo sem nem saber o valor que se perde pela destruição dessas formas de qualidade de vida que seriam benéficas para o mundo, pelo saber, pela ética, pelo sentido respeitoso diante do mundo, da natureza. Por todas essas qualidades, pela sua arte, pela sua cultura, por todas essas qualidades, cuja originalidade é uma diversidade no mundo atual. É uma diversidade diversa no mundo atual. Mas uma diversidade de valor, e todo valor é sempre fundamental. Tenho um texto em que caracterizo a Amazônia como uma diversidade, mas como uma diversidade diversa. Por que? Porque não é uma diversidade por ser diferente simplesmente, é uma diversidade diversa porque é uma diversidade fundamental para a vida dos seus habitantes, para a vida do mundo e pra compor esse mapa de diversidades que o mundo sempre teve, mas que agora, cada vez mais evidenciado, demonstrado veio à tona. Esse caleidoscópio de diversidade que é o mundo. E a Amazônia faz parte desse mundo e é uma diversidade que, perdida, é uma perda para o mundo também. Por isso, é uma diversidade diversa.

O meu romance, *Café Central* – O tempo submerso nos espelhos, ele, pela literatura, procura revelar o sentido que essa diversidade permite para a produção artística e literária também. É a minha contribuição humana em busca dessa terra sem males que os índios buscaram e todos nós buscamos até hoje.