

## A TENSÃO ENTRE A LUZ E A SOMBRA: UM ESTUDO DAS MESCLAGENS CONCEITUAIS EM LUZESCRITA, AS OBRAS INTERMIDIÁTICAS DE ARNALDO ANTUNES

### THE TENSION BETWEEN THE LIGHT AND THE SHADOW: A STUDY OF THE CONCEPTUAL BLENDS IN LUZESCRITA, THE INTERMEDIATIC WORKS BY ARNALDO ANTUNES

*Sandra Mina Takakura\**

Universidade do Estado do Pará, Belém, PA, Brasil

**Resumo:** Este artigo apresenta os resultados de estudos das metáforas realizadas em uma pequena seleção de obras da exposição intitulada *Luzescrita* (2013-), que reúne as artes experimentais assinadas por Arnaldo Antunes, Fernando Lazslo e Walter Silveira. Foram selecionados trabalhos assinados por Arnaldo Antunes, com a montagem e registro permanente em fotografia de Fernando Lazslo, nos quais foram observados os embates entre dois ou mais conceitos que resultaram em um terceiro conceito renovado. A escritura poética de luz, estruturada pela tensão entre a luz e a sombra, acessa metáforas complexas e plurissignificativas que permitiram pensar em mesclagens de conceitos. Por metáforas compreendemos as combinações criativas entre unidades lexicais conhecidas que apresentam sentidos diferentes dos significados dicionarizados. A noção de efeito de genericidade de Adam e Heidmann (2004) permitiu identificar os traços poéticos e artísticos nas obras. Considerando a literatura e a arte como mídias distintas, podemos apontar o caráter híbrido das produções por meio da intermedialidade de Rajewsky (2002) e Clüver (206; 2007). O estudo da metáfora foi pautado na noção de mesclagem conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A relevância deste estudo pauta-se no desenvolvimento de um novo método de pesquisa necessário para o escrutínio de objetos intermediáticos e na novidade semântica observada.

**Palavras-chave:** intermedialidade; Rajewsky; Clüver; mesclagem conceitual; Arnaldo Antunes.

**Abstract:** *This article presents the results of a study on metaphors based on a selection of works from the exhibition entitled Luzescrita (2013-), which gathers experimental arts by Arnaldo Antunes, Fernando Lazslo and Walter Silveira. I selected those ones signed by Arnaldo Antunes, with the assemblage and permanent register in photography, by Fernando Lazslo, in which I observed the tension between two or more concepts, resulting in a third renewed concept. The poetic writing of light, structured on the tension between light and shadow, accesses complex and meaningful metaphors that allowed a reflection on the conceptual blend. As metaphors, I refer to the creative combinations between known lexical units that conveyed meanings, distinguished from the ones found in dictionaries. The notion of the effect of genericity drawn by Adam e Heidmann (2004) allowed identifying the poetic and artistic*

---

\* Doutora da Universidade do Estado do Pará – UEPA, Belém, PA, Brasil; sandramita@hotmail.com

*traces in the selected works. Considering literature and arts as distinguished media, we could point out the hybrid aspect of those works, based on the notion of intermediality, posited by Rajewsky (2002) and Clüver (2006; 2007). This study on metaphors had its foundation on the conceptual blend (FAUCONNIER; TURNER, 2002). The relevance of this research lays on the development of a new method of research required for studying the intermediatic objects and on the semantic novelty observed. .*

**Keywords:** *Intermediality; Rajewsky; Clüver; Conceptual Blend; Arnaldo Antunes.*

## Introdução

O projeto intitulado *Luzescrita* (2013-), realizado em coautoria com o fotógrafo Fernando Lazslo e o artista visual Walter Silveira, sob curadoria de Daniel Rangel, teve início em 2002, estendendo-se até o presente momento, sendo considerado um processo experimental artístico e literário. Atualmente conta com cerca de sessenta obras que exploram o tema geral da escrita realizada por meios tecnológicos, especificamente a luz, em suas variadas formas.

Cumpre chamar atenção para o título da exposição (*Luzescrita*) e sua união com a fotografia (foto = luz + grafia = escrita). A fotografia é a luz escrita ou escrita da luz, segundo o sentido etimológico grego. A exposição reúne a escrita da luz de Arnaldo Antunes e a luzescrita de Walter Silveira, ambas com montagens e registros em fotografias de Fernando Lazslo. O artista Lazslo ainda participa com suas experimentações solas em fotografia. A escrita poética revela-se por meio da tensão estabelecida entre a parte iluminada e a área oculta, ou seja, por meio do contraste entre a luz e a sombra.

Todas as informações técnicas das obras, como material e dimensões, foram citadas diretamente dos encartes da publicação do evento realizado no Rio de Janeiro, em 2013, e da retificação no encarte que acompanhou a exposição ocorrida em 2017, em São Paulo. Outras informações foram disponibilizadas pelos organizadores do evento em 2017.

Na edição da exposição realizada em São Paulo, no Espaço Cultural Porto Seguro, trinta e sete obras ficaram em mostra, sendo dezoito de autoria de Arnaldo Antunes, quatorze de Walter Silveira e cinco fotografias de Fernando Lazslo. Para este estudo, foram selecionadas somente as obras cuja autoria foi atestada como sendo de Arnaldo Antunes. Dessas foram selecionadas sete obras que

apresentavam o embate entre dois conceitos que resultaram em um terceiro conceito renovado. O objetivo deste estudo, portanto, é o escrutínio desse processo sob o escopo da mesclagem conceitual de Fauconnier e Turner (2002).

Os trabalhos foram concebidos no contexto da convergência de mídias e artes, sendo considerados neobarrocos sob a perspectiva artística (MACHADO, 2008 [2007]). O material utilizado para se conceber as obras, podendo ser considerado o meio por meio do qual a escrita poética é concebida, também influencia na construção do sentido (MCLUHAN, 1964).

Alguns dos suportes materiais possibilitam uma experimentação tátil. A movimentação dos objetos-arte, permitindo a interação entre o artista e o público, revelam uma experiência kinestética<sup>1</sup>, vivencial e sensível. O meio material, dessa forma, também entra na constituição da mensagem (MCLUHAN, 1964) e pode corroborar para o estabelecimento das relações de sentidos na obra, podendo ainda ser estruturadas através de *oposições* e *contrastos*, no nível semântico.

As análises apresentadas a seguir foram agrupadas segundo os jogos semânticos explorados. O poeta, ainda, faz uso de recursos expressivos pautados na materialidade da unidade lexical, observada nas desagregações que podem resultar, no que lhe concerne, em remotivações semânticas de elementos constituintes. Tais fenômenos que se processam no nível semântico podem ser apreendidos como metáforas decorrentes de mesclagens conceituais.

## Intermedialidade e mesclagem conceitual

As obras de Arnaldo Antunes selecionadas para este estudo apresentam efeitos expressivos de poesia e arte. Tal aspecto pode ser compreendido por meio da noção de Adam e Heidmann (2004) de *genericidade*, “a ligação de um texto com categorias genéricas abertas”, que na prática envolve o reconhecimento dos “efeitos de genericidade, inseparáveis do efeito de textualidade” (ADAM; HEIDMANN, 2004, p. 62). A observação do caráter heterogêneo das obras pode ser compreendida sob a noção de genericidade de um texto, que permite “observar as potencialidades

---

<sup>1</sup> A escolha pelo termo “kinestético” deu-se pelo seu uso recorrente em experiências sensoriais pautadas principalmente no movimento de objetos e de corpos.

genéricas, que o atravessam – sua participação em um ou vários gêneros” (ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009], p. 21). Os gêneros são observados em variados campos do conhecimento, não se restringindo ao literário. A noção de gênero permite sistematizar produções em áreas como a das artes plásticas e visuais.

Adotando-se a visão de que a literatura e a arte constituem mídias, a compreensão da linguagem híbrida da obra que congrega tanto a literatura quanto a arte pode ser aprofundada por meio da noção de intermidialidade. Irina O. Rajewsky (2012) traça as três formas de relações entre as mídias, a *transposição intermidiática*, a *referência intermidiática* e a *combinação intermidiática*. Na *transposição intermidiática* se observa a mudança de uma mídia para outra, com a mudança de linguagens ou códigos. A *referência intermidiática* é compreendida como:

uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2012, p. 25-6).

Já a *combinação intermidiática* é vista como a relação resultante de “pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Clüver (2006; 2007) explica tais categorias adotando uma subdivisão em *textos multimídias*, *textos mixmídias* e *textos intermídias*, que se enquadram melhor neste estudo. Os textos multimídias são aqueles formados por componentes em mídias distintas que, uma vez separadas, mantêm sua coerência e autonomia (CLÜVER, 2006; 2007). Nessa categoria, estão elencadas as combinações das ilustrações em livros.

Ainda segundo Clüver (2006; 2007), os textos mixmídias são um pouco mais complexos, pois ainda que se identifiquem seus componentes que se situam em mídias distintas, não é possível separá-los mantendo-se uma coerência de sentido. São exemplos de ocorrência desse tipo de texto as histórias em quadrinhos, os selos postais e os cartazes publicitários, nos quais se pode identificar a presença de mídias distintas, como o texto verbal e as imagens. Nas performances de bandas e cantores, observa-se a relação dos corpos dos músicos com a dança, com a

manipulação de instrumentos musicais e com a emissão de voz, acompanhando a melodia e a harmonia. No entanto, seus componentes não podem ser considerados como sendo itens autônomos e coerentes fora daquele contexto.

E, finalmente o texto intermídia<sup>2</sup>, explica Clüver (2006), é aquele que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20). Ou seja, nele, observam-se fenômenos como a fusão ou interação entre as mídias que participam da estruturação de uma determinada obra. Nessa categoria elencam-se as experimentações em artes visuais e plásticas e em literatura, como as instalações de objetos-arte na exposição *Luzescrita* (2013-). Nessa exposição, por exemplo, a caixa acrílica (*watermater*) serve de suporte para a escrita poética, ao passo que a escrita de luz realiza-se por meio de um suporte com furos (*olhuz*) que, sendo iluminada, produz um contraste entre luz e sombra. Ainda, a escrita em adesivos escuros (*ilumina elimina*) sobrepostos sobre um painel refletor de luz torna impossível a sua dissociação do todo da obra. Nesses casos, há claramente a fusão ou convergência das mídias: literatura, artes visuais e artes plásticas. Uma tendência natural do gênero híbrido observada é o apagamento das fronteiras das linguagens, devido à convergência dos meios constituintes.

Conforme se verificam nas criações de Arnaldo Antunes, a produção verbocovisual não se restringe às propriedades da unidade lexical e do texto, mas resulta das relações entre a literatura, o tátil e o kinestético nas experimentações.

As ocorrências de metáforas em obras intermediáticas demandam a adoção de teóricos como Barbosa (1981), que permite observar as transformações operadas no nível semântico em textos multimodais. Ao falarmos de obras que estabelecem relações intermediáticas, chamamos a atenção aos estudos de Gilles Fauconnier e Mark Turner (2002), cujas pesquisas permitem pensar o texto multimodal e textos que exploram outras semioses, como imagens.

---

<sup>2</sup> Vale a pena ressaltar que o fenômeno intermediático se denomina de *intermedialidade*, e o termo referido ao *objeto*, estruturado por meio de *composição* intermediática, com um elevado grau de imbricamento, ou seja, de fusão de mídias, nomeia-se *intermídia*. A intermídia, portanto, depende principalmente do nível de imbricamento das linguagens de mídias distintas que participam na estruturação de uma obra.

A inovação conceitual descrita como mesclagem conceitual estrutura-se na forma de *redes de alcance duplo* (*double-scope networks*), que resulta de conceitos com distintos enquadres que ocupam diferentes espaços de *input*. Sendo projetados ao espaço de mescla, há a ocorrência de um terceiro conceito, soma de partes dos conceitos que lhe deram origem (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 131). Os estudos de Fauconnier e Turner (2002) foram adotados justamente pela preocupação dos autores em trabalhar a textualidade verbal aliada àquela produzida por meio de outras semioses.

A mesclagem conceitual, segundo os autores, pode ocorrer por meio da tensão metafórica observada na combinação entre as unidades lexicais, ou ainda juntamente com a mesclagem formal, ou seja, em conjunto com o processo de cruzamento lexical. Basílio (2005) propõe uma divisão para os assim chamados cruzamentos lexicais, segundo as operações dos processos de formação. O processo que explica os fenômenos observados nessa pesquisa é o descrito como entranhamento, que “consiste na fusão de duas palavras pela interposição de uma à outra” (GONÇALVES; ALMEIDA, 2007, p. 86). Quanto maior o número de elementos fônicos compartilhados entre os formadores, maior é o entranhamento.

Para Gonçalves (2006), o processo de mesclagem resulta em um elemento que “pode ser interpretado pela soma dos conteúdos parciais” (GONÇALVES, 2006, p. 237) e que possui função lexical, ou seja, ocorre o processo de nomeação de uma nova entidade.

O processo, no entanto, só se torna viável se as bases formadoras apresentarem “uma correspondência fonológica” que promove a “soldagem” para constituir a fusão ou mesclagem, assevera Cardoso (2016, p. 292). Como se leva em conta somente partes de pelo menos dois elementos constituintes, “não há concatenação escrita, mas fusão num plano multilinear” (GONÇALVES, 2006, p. 237). Dessa forma, o processo formal também resulta em um processo de fusão conceitual.

## Mesclagens conceituais

A análise se inicia pelo painel *Imagigabytes*, publicado como poema no livro *Palavra Desordem* (ANTUNES, 2002), que passou a constar como acervo de exposição no mesmo ano, como se observa no registro na fig.1.



Fig. 1. Sequência do poema e painel Imagigabytes

Fonte: Antunes (2002); Registro na exposição<sup>3</sup>

A metáfora *imagigabytes* resulta de processos sucessivos. A unidade lexical *imagem* combina-se através do processo de fusão lexical formando *imagigabytes* ← *imagem* + *giga* + *byte*. A *imagem* relaciona-se à memória visual humana associada à capacidade de reter e processar informações passadas e realizar projeções futuras.

Na criação, a memória humana mescla-se à memória de um computador, conceitos situados em espaços distintos de *input* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Projetados ao espaço de mescla, ocorre a tensão entre o ato de imaginar, pautado na capacidade da memória humana, e o processamento de informação, baseado na memória do computador. O conceito resultante mescla o corpo humano ao computador. Trata-se de uma imagem híbrida entre um ser humano orgânico e uma máquina inorgânica. Thomas Tadeu (2000) explica tal ser como sendo o ciborgue:

<sup>3</sup> Todos os registros pessoais foram realizados em câmera de celular, em São Paulo, em jun. de 2017.

Os ciborgues vivem de um lado e do outro da fronteira que separa (ainda) a máquina do organismo. Do lado do organismo: seres humanos que se tornam, em variados graus, “artificiais”. Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos (TADEU, 2000, p. 11).

O corpo ciborgue encapsula o indivíduo contemporâneo que passa por melhoramentos em sua anatomia por meio da tecnologia, na medicina, no esporte, na produção cultural e artística. O sentido de corpo híbrido de homem e máquina remete ao processo de produção da obra, realizada pelo artista com o uso de tecnologias diversas como a broca, a luz, e a fotografia. O poeta constrói, dessa forma, um metadiscorso artístico literário em sua obra que se situa na convergência dos campos artístico e literário.

A obra, à esquerda, é uma composição de quadros formados a partir de uma “placa de policarbonato preta furada com broca elétrica” iluminada por “lanterna Sure Fire, com a luz direcionada para a lente da câmera” (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p. 96). O painel em exposição é composto por nove fotografias de 42 cm x 32 cm de dimensão cada uma, impressas em metacrilato com efeitos diversos. As imagens foram produzidas em meio analógico, em filme 4x5 Kodak 6105 e Tri-X, reveladas normalmente em E6, C41 e D76. O poema de Arnaldo Antunes recebeu montagem e fotografia de Lazslo (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013). Tal processo detalha a relação de *transposição intermediática* da mídia poema e cartaz para a arte-processo e, posteriormente para o registro em fotografia. A configuração espacial da primeira obra é mantida na obra transposta, podendo indicar uma relação de *referência intermediática* com a obra que lhe deu origem.

A obra é composta por uma colagem de uma variedade de efeitos de impressão a partir dos registros da placa de policarbonato iluminada. A arte contemporânea provoca o efeito de apagamento dos limites das noções de original e cópia, uma vez que todas as impressões são possibilidades criativas que partem de um modelo em policarbonato. A partir do registro em fotografia, o modelo recebe múltiplos tratamentos de impressões com variados padrões de cores e sombras. Exploram-se dessa forma, além das oposições dos tons claro e escuro, os contrastes de nuances de cores que variam entre o branco, marfim, bege e preto. A relação



intermediática observada é a de *combinação*, com elevado grau de imbricamento, portanto, uma *intermídia* (RAJEWSKY, 2002; CLÜVER, 2006; 2007), pela apropriação da linguagem artística na produção da obra poética, resultando em convergência de linguagens e constituindo o estilo neobarroco artístico.

As combinações observadas são de escrita clara em fundo escuro, escrita escura em fundo claro, escrita bege em fundo escuro e escrita escura em fundo bege ou marfim. Portanto, o *contraste* de cores evidencia a própria escrita poética de maneira criativa. O painel resulta de uma colagem de registros permanentes de um processo efêmero iniciado a partir da iluminação de uma chapa com orifícios. A imagem é realçada a partir de novas tecnologias, e o meio, dessa forma, também se torna mensagem (MCLUHAN, 1964), resultando em efeito de repetição do sentido da metáfora (LOTMAN, 1973). O artista, desse modo, explora a metalinguagem na obra.

Na obra *Olhuz* (2002), fig. 2 a seguir, observamos novamente o processo de fusão lexical e mescla conceitual.



Fig. 2. Painel Olhuz

Fonte: Antunes; Lazslo (2013, p. 37)

A metáfora que nomeia a obra *Olhuz* pode ser compreendida por meio do cruzamento lexical entre as unidades lexicais *olho* e *luz*,  $olhuz \leftarrow olho + luz$ . Com o processo de fusão formal, ocorre, concomitantemente, a mesclagem conceitual de *olho* e *luz*, situadas em espaços de *input* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Projetados ao espaço de mescla, as unidades lexicais produzem uma tensão resultando em *olhuz*, que expressa os olhos de luz ou luzes formadas por olhos. Pontos de luz percorrem cada orifício aberto na placa de acrílico. A obra também

retrata o encontro entre o olho do apreciador e os pontos de luz provenientes da placa iluminada por meio do registro da fotografia.

Lazslo assina a montagem da obra em placa de policarbonato preta, na qual foram abertos orifícios com broca elétrica. Sendo iluminada por uma lâmpada fresnel de 2.000 w, inicia-se o processo de escrita de luz *olhuz* (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p. 93).

Baforadas de cigarro sopradas em frente ao objeto perfurado produziram o efeito de holograma na escrita, evidenciando o caminho percorrido pela luz. O processo efêmero foi registrado em fotografia, também por Lazslo. O registro foi realizado em meio analógico, em filme 4 x 4 Kodak 6118, sendo impresso em metacrilato, na dimensão 40 cm x 50 cm (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013). O processo de escrita foi realizado por meio da interação entre o homem e a tecnologia (MCLUHAN, 1964), ou entre o humano e o não humano (LATOUR, 2005).

No dizer popular, os olhos representam *a janela para a alma*, permitem o acesso à verdadeira índole do indivíduo que se encontra oculta. A obra *olhuz* simula vários olhos abertos que emanam luz, permitindo o acesso à luz que incide no verso da placa por meio dos orifícios abertos. Através do efeito da fumaça de cigarro em frente ao objeto, é revelada a escrita na forma de holograma, provocando tensão entre a luz e sombra, entre o ato de revelar e ocultar as áreas simultaneamente até atingirem os olhos do apreciador da obra.

A obra é concebida na convergência entre a literatura e a arte, sendo, portanto, uma *intermídia* (RAJEWSKY, 2002; CLÜVER, 2006; 2007). Congrega, ao mesmo tempo, variadas mensagens através das palavras e dos meios de que fizeram uso nas várias etapas de produção. Tais aspectos revelam o estilo neobarroco artístico do poeta.

A análise da obra *Gen Et* pauta-se no jogo semântico e na desagregação vocabular.



Fig. 3: Gen Et; poema e foto de instalação  
Fonte: Antunes (2002), Antunes; Lazslo (2013, p. 25)

Este livro foi publicado como poema em *Palavra desordem* (ANTUNES, 2002), como se observa na imagem à esquerda, sendo transposta à experimentação em escritas de luz na exposição *Luzescrita* (2013-), visualizada na figura à direita. Essa repetição da mesma poesia em diversos momentos da trajetória artística de Arnaldo Antunes demonstra o potencial expressivo da metáfora em distintos contextos.

No livro *Palavra desordem* (ANTUNES, 2002), *Gen Et* é realizada por meio de uma fonte sem preenchimento. Já na exposição *Luzescrita* (2013-), o poema *Gen Et* recebeu montagem e fotografia de Fernando Lazslo. O processo de montagem parte da escrita através de broca elétrica sobre uma “placa de policarbonato preta, sendo posteriormente iluminada com fresnel de 2.000 W, produzindo um efeito de escrita sobre uma parede branca” (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA 2013, p. 92). Seu registro foi realizado por Lazslo, em fotografia em filme 4x5 Kodak 6118, com revelação normal em lambda (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA 2013).

Uma forma de compreensão dá-se por meio da truncação de *gente* em *gen*, *gente* → *gen*, e a inversão da última sílaba *te* para *et*. Outra forma de apreensão do processo é por meio da combinação da unidade truncada *gen* com o elemento *et*, que resulta na fusão de duas bases, *eu* e *tu*, *et* ← *eu* + *tu*. O elemento em comum *u* é excluído em seu processo. A expressão resultante *Gen Et*, portanto, implica em um sentido renovado não observado em *gente*, que significa um conjunto homogêneo de seres semelhantes. O novo sentido de *Gen Et* refere-se a um conjunto de seres plurais, não homogêneos, no qual o *eu* conhecido e o *tu* desconhecido unem-se em sua constituição.

Através da escrita realizada por projeção de luz, *Gen Et* ganha tons futuristas e tecnológicos, acentuando o sentido da fusão entre as bases *gente* + *ET*, denotando o humano e o extraterrestre, o terráqueo e o alienígena. O humano e o não humano alienígena mesclam-se conceitualmente, resultando em um ser híbrido (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A metáfora explica a relação entre os seres e o espaço, pois o ser humano pertence ao espaço conhecido, ao passo que o extraterrestre é relacionado ao espaço *desconhecido*. A obra, portanto, parte das unidades lexicais com sentidos *opostos* para desconstruí-las.

Podemos ainda pensar em *gen* como sendo o elemento truncado a partir de *gene*, da genética, que remete ao conjunto de características de toda a *gente*. O *et*, de origem latina, pode indicar a somatória ou a inclusão dos seres diversos que compõem o ecossistema do planeta.

Os seres são híbridos, e tal mistura derruba barreiras entre o conhecido e o desconhecido, entre o humano e o extraterrestre. Conhecer o outro implica em tornar familiar o desconhecido, assim como a si próprio. A procura pelo outro implica, portanto, em buscar a si próprio. A obra é concebida na convergência de literatura e de arte e mídia, através de um processo que suaviza os limites entre elas constituindo uma *intermídia* (RAJEWSKY, 2002; CLÜVER, 2006; 2007). Tal processo sinaliza o estilo neobarroco do campo artístico desenvolvido pelo poeta.

Arnaldo Antunes também realiza experimentações com o recurso expressivo dos estrangeirismos combinados com as unidades lexicais vernáculas como em *Moondo* (2009), fig.4.



Fig. 4. Sequência do painel e poema Moondo  
Fonte: Registro na exposição; Antunes (2015, p. 63)

A metáfora *moondo*, que nomeia a obra, resulta do processo de fusão vocábular entre a unidade lexical *mundo*, em língua portuguesa, e a unidade lexical em língua inglesa correspondente à lua, *moon*: *moondo* ← *mundo* + *moon*. O poeta experimenta o estrangeirismo *moon* com o efeito de estilo. A materialidade morfofonológica comum observada em ambas as unidades lexicais: *mundo* [mUndo] e *moon* [mUn] permite a *soldagem* que resulta na nova unidade lexical (CARDOSO, 2016, p. 292). A mescla formal vem acompanhada da mesclagem conceitual a partir da projeção da palavra *moondo* (*moon* + *mundo*), cujos *os* remetem à lua em língua inglesa *moon* (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

A obra foi publicada no livro *Agora aqui ninguém precisa de si* (ANTUNES, 2015), à direita, resultante de um processo convergente entre a poesia, a caligrafia e a tipografia. A letra *o* foi preenchida com tinta, criando um efeito de pingos grossos que se assemelham ao olhar de uma personagem. O ser associado à lua é o lunático, que observa o leitor no plano superior da página em *moon*. O elemento *do* possui a letra *d* totalmente preenchida, ao passo que a letra *o* permanece esvaziada. O efeito resultante é o de olhar expressivo, com um olho aberto e outro fechado, que se repete na obra *o buraco do espelho está fechado*.

O poeta, por meio da desagregação da palavra *moondo*, estrutura a obra, evidenciando a presença da lua (*moon*) no plano superior, tendo o elemento *do* no plano inferior. Tal estrutura reflete a relação entre a lua e o planeta Terra em termos de espacialidade, estabelecendo *contraste* com a representação da obra de mesmo título na exposição, na qual se observa a relação espacial invertida com a lua (*moon*) no plano inferior e o elemento relativo *do* no plano superior.

A obra à esquerda, que consta na exposição, foi concebida como processo efêmero a partir da projeção de três pontos de luz Dedolight na parede (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p. 95). O registro em fotografia foi realizado em meio analógico, em filme Fuji 4x5 Provia 100 F, com lente de 180 mm. Sobre o filme, o poeta riscou as letras com o uso de estilete. A revelação foi realizada em processo E6 normal, com impressão em lambda, na dimensão 127 cm x 160 cm, segundo o encarte da exposição *Luzescrita* (2013). O projeto possui montagem e fotografia de Lazslo, sendo o poema de autoria de Arnaldo Antunes.

A escrita resultou de variados processos que convergiram, tornando-se um produto na exposição. A obra apresenta os efeitos de genericidade tanto das artes visuais, segundo os processos de concepção de arte, como de poemas, ricamente pautados na experimentação linguística (ADAM; HEIDMANN, 2004). Devido ao grau de imbricamento entre as duas mídias, artes visuais e literatura, é considerada uma *intermídia* (RAJEWSKY, 2002; CLÜVER, 2006; 2007). A obra é concebida na convergência da literatura e da arte.

A nova unidade lexical *moondo*, nesse contexto, refere-se a mundos imaginários e resulta da combinação de parte dos conceitos denotados em *mundo* e *lua* (*moon*). A arte, ainda, explora a circularidade da projeção das luzes na parede, que remete à relação metonímica com a lua cheia e os planetas, compreendidos como o mundo humano.

A lua (*moon*) remete ao louco ou o ser lunático que habita o mundo imaginário. O louco frequentemente é associado ao poeta, que cria mundos distintos, sonha com realidades diferentes e amores diversos. O poeta integra a literatura à arte, estabelecendo relações em rede com a natureza (*lua/moon*) e a tecnologia (*luz*) concomitantemente (LATOURE, 2005). Como resultado, tem-se a ampliação das possibilidades interpretativas, pois há a ocorrência do *contraste* entre os mundos do ser humano comum e do poeta, do sonhador ou do louco, através da projeção das luzes/luas na parede.

O poeta realiza experimentações em objeto arte e usa estrangeirismos de modo expressivo também na obra *Watermater* (ANTUNES, 2017).



Fig. 5. Sequência da instalação *Water Mater*

Fonte: Registros na exposição<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Registro pessoal, em São Paulo, em junho de 2017.

A obra intitulada *Watermater* (ANTUNES, 2017) é uma instalação composta por uma estrutura em acrílico transparente. A escrita se inicia com uma letra em uma estrutura móvel, que pode ser rotacionada, alternando entre *W* e o seu inverso *M*. O elemento *ater* é recortado diretamente na caixa. A arte possibilita a leitura alternada das unidades lexicais *water*, em língua inglesa com o sentido de *água*, e *mater*, de origem latina, incorporada ao vernáculo com o sentido de *mãe*. Tais unidades lexicais, estruturadas materialmente e visualmente, alternam-se e estabelecem o ritmo, através da semelhança sonora e dos sentidos diferentes. O estrangeirismo assume uma função expressiva no contexto da obra (CARDOSO, 2013).

A obra cria uma instabilidade de sentidos, permitindo comutar as unidades lexicais *water* e *mater*. O poema minimalista pode ser compreendido segundo a estrutura (substantivo + substantivo), através de uma relação de coordenação formada pela união de *água*, em língua inglesa, *water*, e *mãe*, em latim, *mater*: *water* + *mater* ou *mater* + *water*.

Em *water* + *mater*, ocorre a mescla conceitual entre as unidades lexicais, resultando em *água mãe* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O conceito resultante centra-se no elemento água como uma entidade geradora de vida na natureza. O líquido está presente nos seres que compõem a grande rede da natureza, inclusive no corpo humano. No corpo feminino, a água associa-se à vida, sendo grande parte do conteúdo que preenche a placenta, onde a nova vida é acomodada.

Já em *mater* + *water*, os espaços mentais entram em tensão e resultam na mesclagem: *mãe água* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O novo conceito permite pensar em uma mãe detentora das propriedades da água que permite o desenvolvimento da vida. Enquanto na configuração anterior o foco recai sobre a água, nesta configuração, o corpo feminino é explorado por meio de sua capacidade procriadora.

O objeto arte posicionado na instalação tem ao seu fundo a projeção de um vídeo dirigido por Anna Turra que mostra imagens de águas de rios que escorrem ruidosamente. O visitante pode interagir com a obra, modificando as letras no objeto de acrílico ao mesmo tempo em que apreende a projeção de imagem e som da água em movimento. A luz proveniente da projeção penetra o objeto arte e ilumina os olhos do apreciador como um prisma, permitindo, por sua vez, a leitura da escritura do poema. Há um movimento que parte da obra aos olhos do apreciador

e outro movimento que se inicia no corpo do visitante através do toque e do olhar em direção à obra. O processo circular retrata a interação entre humano e não humano (objeto/obra) no processo de apreensão.

A rigidez do objeto confeccionado em acrílico e a ação mecânica de mover a letra inicial contrastam com o registro do movimento e da liquidez da água na natureza ao fundo. Tem-se, portanto, o *contraste* entre o produto decorrente do homem e da tecnologia e o registro do recurso disponível na natureza.

A obra evidencia a relação entre o homem, a natureza (*water*) e a cultura (*mater*), realizada através da mediação da tecnologia (vídeo, suporte de acrílico). Demonstra as relações estabelecidas em rede na sociedade (LATOURE, 2005) em um processo criativo artístico e poético. Com o enfraquecimento das fronteiras entre as mídias constituintes, a literatura e as artes plásticas, pode-se considerá-la uma *intermídia* (RAJEWSKY, 2002; CLÜVER, 2006; 2007).

A metáfora do líquido tem recorrência nas obras do poeta, como observado nas tensões entre o *líquido* e as *experiências* no capítulo quatro, na forma de fluidos corporais como saliva, sangue e suor, mares e rios. Em *Palavra desordem* (ANTUNES, 2002), a água retorna na forma de água placentária em conexão aos rios, lagos e mares. Em *Et Eu Tu* (ANTUNES, 2003), o líquido retorna na forma de nuvem, mares e de fluidos corporais, como a menstruação.

Observamos outro uso de estrangeirismo de forma expressiva em um objeto arte intitulado *Luz inside incide light*.



Fig. 6: Sequência do painel Luz e instalação Luz inside incide light

Fonte: Registro na exposição

A obra *Luz inside incide light* é um poema-objeto confeccionado em caixa de material acrílico transparente, nas dimensões são 51 cm x 50 cm x 30 cm. Em seu interior, observa-se uma luz neon com as inscrições *luz inside* e, na parte



exterior, adesivos em fita reflexível recortada no formato das palavras *incide light* (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p. 92). A obra combina palavras do vernáculo (*luz, incide*) com palavras em língua inglesa (*light, inside*), pautando-se na semelhança sonora.

Os versos são estruturados ritmicamente pela repetição do ditongo em língua inglesa [aI] em *inside* [insaId] (dentro) e *light* [laIt] (luz), e pela aproximação sonora de *inside* [InsaId] (dentro) e *incide* [IncidI]. O poema estrutura-se através de escolhas e combinações de unidades lexicais com aproximações de sons e contrastes de sentidos, estabelecendo, dessa forma, um jogo entre sons e sentidos. O poema pode ser compreendido literalmente como *luz dentro, incide luz*, resultante das combinações entre palavras estrangeiras e vernáculas com o intuito expressivo. (CARDOSO, 2013).

A escrita em neon *luz inside* incide do interior da caixa acrílica, encontrando a escrita de *incide light* em fita reflexível no exterior, subpondo-se a ela. Tal efeito visto de frente pelo apreciador é retratado na fotografia de Lazslo também em exposição, observada na imagem superior. A imagem foi captada por câmera digital modelo Canon 5 D Mark II e impressa em metacrilato, nas dimensões 66 cm x 100cm (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013).

O ponto de luz posicionado no teto em frente ao objeto projeta na parede os versos em fita *incide light* na forma de sombra nítida, evidenciada na segunda imagem de cima para baixo. Ao mesmo tempo, a fita reflete a luz incidida, projetando-a na forma de escrita de luz invertida no chão em frente ao objeto, observada na imagem inferior. Os pontos de luz posicionados rentes à parede, acima do objeto, preenchem o objeto de luz, eliminando sombras sobre ele. Nesse processo, suaviza a escrita invertida projetada no chão, diminuindo sua nitidez. Os pontos de luz cruzam-se, criando dois efeitos de escritas: de sombra e de luz.

A leitura realiza-se de forma linear e não linear, através da escrita em neon, em fita no objeto e em sombra projetada sobre a parede em luz, no chão. Dessa forma, as diferentes escritas na obra são estruturadas espacialmente. O meio (*medium*) também se torna mensagem, entrando em harmonia com o conteúdo dos versos (MCLUHAN, 1964). A mensagem acerca do tema da luz materializa-se na forma de luz neon no interior da caixa de acrílico, e essa também incide sobre a mensagem

escrita em fita reflexiva no exterior da caixa. No processo de concepção, as noções *opostas* como interior e exterior entram em tensão e resulta em expressividade.

O poeta explora, portanto, a espacialidade e a escrita de luz na obra, também transposta no livro *Et Eu Tu* (ANTUNES, 2003), situada no contexto do corpo feminino como aquele que carrega a luz no seu interior, explorando a metáfora cotidiana do corpo da mulher *dar à luz*. Esse embate entre as luzes na *exposição*, porém, ocorre na interação do homem com o meio tecnológico, pois a luz representa a energia que pulsa as máquinas, ilumina os espaços, que, por sua vez, ganham vida. O homem simula o processo de criação Divina do Criador, por meio de suas invenções e aparatos tecnológicos animados pela energia artificial, representada pela luz. A sobreposição de variadas formas de escrita desafia a fronteira entre as mídias constituintes, literatura e artes plásticas, sendo, portanto, considerada uma *intermídia* (RAJEWSKY, 2002; CLÜVER, 2006; 2007).

Em *Ilumina Elimina*, o poeta vale-se de variados processos criativos que estruturam um jogo semântico e expressivo apresentado a seguir. Fig. 7.



Fig.7: Sequência do painel Ilumina Elimina

Fonte: Registro na exposição

A obra *Ilumina elimina* foi incluída no evento realizado no Espaço Cultural Porto Seguro em 2017, sendo instalada em um corredor de vidro entre o ambiente da exposição e o elevador. O painel foi confeccionado em material adesivo reflexivo cobrindo totalmente as dimensões em vidro de 2,20 m. de largura por 2,28 m. de

altura e 2,43 m. de largura por 2,80 m. de altura. Sobre esse painel espelhado, foram feitas aplicações de adesivo preto recortado no formato de unidades lexicais variadas<sup>5</sup>.

A obra é estruturada ritmicamente e visualmente através de um jogo lexical composto por unidades lexicais de sons aproximados: *ilumina*, *elimina*, *ilimina*, *lume*, *elumina*, *alumina*, *lâmina*. A metáfora *ilimina* é compreendida como resultado de cruzamento vocabular, *ilimina* ← *ilumina* + *elimina*. Com a fusão formal das palavras, ocorre também a mescla conceitual, a partir da projeção de dois espaços distintos de *input* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O sentido expresso na unidade lexical resultante *ilimina* remete ao ato de iluminar que resulta na eliminação de algo.

A metáfora *elumina* pode também ser compreendida através do processo de cruzamento lexical, *elumina* ← *elimina* + *ilumina*. A mescla conceitual também ocorre entre as unidades lexicais situadas em espaço de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A unidade lexical resultante expressa a ação de eliminar algo, resultando em iluminação.

Portanto, ocorrem duas mesclas conceituais: a presença de luz que elimina ou dissipa algo e a eliminação de algo que resulta em iluminação. O jogo lexical em *elumina* e *ilimina* promove também um jogo semântico remetendo à iluminação que pode estar associada ao Nirvana budista de superação de si para alcançar a iluminação do espírito. Tal processo dá-se através da eliminação do *eu* ou do ego individualista em favor de um *eu* que se constitui como parte da grande comunidade humana e universal.

As unidades lexicais *lume* e *alumina* possuem aproximação sonora e semântica, podendo ser agrupadas em torno de semas comuns, como a luz. Já a unidade lexical *lâmina* possui aproximação sonora com as unidades lexicais mencionadas, sem, no entanto, apresentar relação semântica direta. Sua relação dá-se no nível material da instalação, como nas lâminas espelhadas que refletem a luz servindo de fundo para a escrita em adesivos pretos. Pode ainda representar o objeto de corte, uma vez que a lâmina corta, podendo eliminar o excesso. Nesse sentido, o poema estrutura-se na concisão e no corte de excessos de adornos sintáticos.

---

<sup>5</sup> Informações gentilmente cedidas pelo Espaço Cultural Porto Seguro.

O painel contém a escrita poética que se distribui tanto pelo espaço real quanto pelos espaços virtuais criados no processo de reflexão, produzindo o efeito de flutuação da escrita, o que ressalta o caráter *intermídia*. Nesses novos espaços criados, inserem-se também os visitantes, que se mostram como elementos *mixmídias*, aprofundando sua complexidade. Portanto, o efeito expressivo e estético produzido alia a *mixmídia* à *intermídia* (RAJEWSKY, 2002; CLÜVER, 2006; 2007).

As experimentações em escritas de luz apresentadas neste estudo foram realizadas no contexto da convergência das mídias (MACHADO, 2008[2007]), sendo que as experimentações lexicais concisas resultaram em jogos semânticos expressivos.

### Considerações finais

As artes plásticas pautam-se cada vez mais na palavra, valendo-se dos recursos tradicionalmente conhecidos como literários. E a literatura, por sua vez, vale-se de recursos materiais e plataformas midiáticas, típicos do campo artístico em seu processo de produção, circulação e consumo. Esse duplo movimento observado nas produções incluídas neste estudo demandou um estudo interdisciplinar que envolveu o escrutínio das criações, levando-se em conta os meios e os materiais envolvidos na montagem das instalações das obras. Tais aspectos foram amparados na inclusão do meio e do suporte da obra no mapeamento semântico e conceitual das metáforas. A adoção da noção de mesclagem conceitual permitiu o estudo das experimentações de palavras em obras intermediáticas selecionadas para este estudo. A escolha por Machado (2008[2007]) possibilitou pensar no processo de convergências de mídias como um fenômeno significativo na constituição de sentido das metáforas nas obras selecionadas.

O processo formal produtivo foi o de fusão vocabular, que ocorre simultaneamente com a mesclagem conceitual em “imagigabytes ← imaginação + giga+ byte”, “olhuz ← olho + luz”, gen et ← gen + et (eu + tu), “moondo ← moon + mundo”, “ilimina ← iluminar + eliminar” e “elumina ← eliminar + iluminar” na exposição.

Tal fato demonstra a relação intrínseca entre os processos formais linguísticos e a produção de novos conceitos nas obras analisadas. A tensão entre a luz e a sombra permitiu que fossem reveladas as escrituras poéticas expressivas. O estudo,

ainda, ressaltou a relação entre o homem e a tecnologia sem excluir as conexões estabelecidas com a natureza, a cultura e a sociedade, assim como a criatividade do poeta em se apropriar de linguagens cada vez mais híbridas e midiáticas para se produzir um efeito estético e expressivo.

## Referências

ADAM, J. M.; HEIDMANN, U. Des genres à la généricité: l'exemple des contes (Perrault et les Grimm). In: *Langages*, 38 année, n. 153, p. 62-72, 2004.

\_\_\_\_\_. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. São Paulo: Cortez, 2011.

ANTUNES, A. *Palavra Desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANTUNES, A.; LAZSLO, F.; SILVEIRA, W. *Luzescrita*. Encarte de instalação. Curador Daniel Rangel. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 5 de set. a 27 de out. de 2013.

BARBOSA, M. A. *Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo*. São Paulo: Global, 1981.

BASÍLIO, M. Cruzamentos vocabulares como construções morfológicas. *Anais do IV Congresso Internacional da ABRALIN*: Brasília: Unb, 2005, p. 387- 390.

CARDOSO, E. de A. *O léxico no discurso literário: a criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea*. São Paulo: USP, [s.n.], 2016. (Tese de livre docência não publicada).

\_\_\_\_\_. *Drummond: um criador de palavras*. São Paulo: Annablume, 2013.

CLÜVER, Claus. Inter textos / Interartes / Inter mídia. *Aletria* 14, p. 9-39, jul.- dez., 2006.

\_\_\_\_\_. Intermidialidade. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2008.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Best Books, 2002.

TAKAKURA, S. M. A tensão entre a luz e a sombra: um estudo das mesclagens conceituais em Luzescrita, as obras intermidiáticas de Arnaldo Antunes

GONÇALVES, C. A. V.; ALMEIDA, M. L. Bases semântico – cognitivas para a diferenciação de cruzamentos vocabulares em português. *Revista Portuguesa de Humanidades I: Estudos Linguísticos* 11 (1), 2007, p. 85-95.

GONÇALVES, C. A. Usos morfológicos: os processos marginais de formação de palavras em português. *Gragoatá*. Niterói, n. 21, 2. sem. 2006, p. 219-241.

LATOUR, B. *Reassembling the Social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford U. P., 2005.

MACHADO, A. *Arte e Mídia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008 [2007].

RAJEWSKY, I. O. intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e Estudos interartes*. Belo Horizonte: UFMG, p. 15-45, 2012.

RANGEL, D. Luzescrita: Poesias escritas com Luz. In: ANTUNES, A.; LAZSLO, F.; SILVEIRA, W. *Luzescrita*. Encarte de instalação. Curador Daniel Rangel. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 5 de set. a 27 de out. de 2013, p. 6-7.

TADEU, T. *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica. 2000.

Recebido: 31/7/2019.

Aprovado: 30/9/2019.