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

SANDRA MINA TAKAKURA

**Criação e criatividade em gêneros híbridos: a expressividade na
poética de Arnaldo Antunes**

VERSÃO CORRIGIDA

**São Paulo
2019**

SANDRA MINA TAKAKURA

**Criação e criatividade em gêneros híbridos: a expressividade na
poética de Arnaldo Antunes**

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elis de Almeida
Cardoso Caretta.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T136c Takakura, Sandra Mina
Criação e criatividade em gêneros híbridos: a expressividade na poética de Arnaldo Antunes / Sandra Mina Takakura ; orientador Elis de Almeida Cardoso Caretta. - São Paulo, 2019.
269 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. Neologismos lexicais . 2. Literatura brasileira . 3. Metáforas conceituais. 4. Mesclagens conceituais . 5. Intermidialidade. I. Caretta, Elis de Almeida Cardoso, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Sandra Mina Takakura

Data da defesa: 29/05/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 31/05/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

*Para minha família,
dedico este trabalho construído em devoção.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos aliados espirituais por me apoiarem e me protegerem nesta realidade através do universo. O meu muito obrigada a Noboru Takakura, pela inspiração poética e pelos frutos da terra cultivada. O meu agradecimento a Chiyoko e Mayumi, pela luta e pelo amparo na construção de minha carreira acadêmica. Agradeço a Izumi e Koji, pelo suporte e pelo carinho.

O meu muito obrigada à Prof.^a Dr.^a Maria do Perpétuo Socorro Cardoso, que, através da PROPESPA-UEPA, estabeleceu o Doutorado Interinstitucional (Dinter USP/UEPA) junto ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, representada na figura da Prof.^a Dr.^a Elis de Almeida Cardoso. Agradeço à Prof.^a Dr.^a Elisa Pinheiro, por proporcionar o amparo institucional durante o curso.

Meu profundo agradecimento à Prof.^a Dr.^a Elis de Almeida Cardoso Caretta, pelas orientações nos caminhos que me permitiram construir a Tese, no árduo percurso da pesquisa e da formação acadêmica.

Sinto uma gratidão profunda pela UEPA, pelo consentimento da Bolsa Estadual no período do Programa, a qual foi crucial para a realização do aprimoramento doutoral.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Alessandra Ferreira Ignez e à Prof.^a Dr.^a Beatriz Daruj Gil, pelos valiosos apontamentos durante a qualificação, que permitiram o aprofundamento da pesquisa. O meu muito obrigada à Prof.^a Dr.^a Ana Elvira Luciano Gebara, pelos direcionamentos nos caminhos dos gêneros textuais, apresentados nos eventos ocorridos na USP, em 2017 e 2018.

Paulo Maués, muito obrigada pela revisão, pelas cinco sessões de discussões, quem muito me auxiliaram para a finalização dessa jornada.

E, finalmente, o meu obrigada de coração a Tsukimi, Harumi e Seiko, que me apoiaram nessa jornada com carinho e amor.

A rosa se rosa

Arnaldo Antunes – *Psia* (1991)

Imagem: *Rosa realística*, de Regina Takakura

: Reginait

RESUMO

TAKAKURA, S. M. **Criação e criatividade em gêneros híbridos: a expressividade na poética de Arnaldo Antunes**. 2019. 269 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Arnaldo Antunes, atuante no cenário musical nacional, devotou-se também à produção no campo literário. Sua obra apresenta traços em estilo neoconcreto centrados em experimentações da materialidade visual e sonora da palavra e alia-se ao estilo neobarroco dos excessos de adornos e repetições sonoras e semânticas com efeito de opacidade de sentidos. Um outro aspecto relevante é o diálogo com o estilo neobarroco artístico de certas obras resultante do processo de convergência entre literatura e artes visuais e plásticas. Este trabalho tem como objetivo central analisar as criações expressivas de palavras - neologismos - e as metáforas em obras que apresentam os estilos neobarroco e neoconcreto, verificando como o artista faz escolhas lexicais para manifestar toda a sua criatividade. Estudamos processos de formação tais como a derivação, composição e o cruzamento lexical e analisamos a criatividade metafórica resultante das combinações de unidades lexicais realizadas de forma expressiva. Os sentidos foram mapeados segundo transformações no campo semântico, observando-se a quebra da isotopia ou da coesão, das metáforas e das mesclagens conceituais. A recolha dos neologismos foi realizada de forma manual, passando pelo critério de exclusão segundo a consulta no Dicionário Houaiss e Villar (2009), ao passo que a seleção das metáforas se pautou na novidade expressiva. O estudo foi organizado segundo os critérios de aspectos de gêneros observados: a primeira dedicada ao estudo das metáforas e mesclagens conceituais em obras que apresentaram o efeito de genericidade de versos livres recolhidas nas obras *Psia*, *Tudos*, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, *n.d.a.*, *Agora aqui ninguém precisa de si*; a segunda, dedicada às criações lexicais formais e metáforas das obras em gêneros intermediáticos nas exposições *Luzescrita* e *Palavra em movimento*; e a terceira, centrada nas criações lexicais e metáforas em gêneros intermediáticos impressos nos livros *Palavra desordem*, *As Coisas* e *Et Eu Tu*, resultantes da convergência entre mídias – cartazes e poesia, poesia e ilustrações e poesia e fotografia.

Palavras-chave: criação lexical; criatividade; genericidade; poesia contemporânea; intermedialidade; Arnaldo Antunes.

ABSTRACT

TAKAKURA, S. M. **Creation and creativeness in hybrid genres: The expressiveness in Arnaldo Antunes's poetics.** 2019. 269 f. Dissertation (Doctorate) - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of Sao Paulo, São Paulo, 2018.

Arnaldo Antunes, an active artist in the national music scenery, devoted himself to the production on the literary field. His oeuvre presents traces of neoconcrete style centered in the experimentations on visual and audible materiality of the word, allied with the literary neobarroquism of the excess and repetitions of sounds and meanings with the effect of opacity of meaning. Another relevant aspect is the dialogue with the artistic neobarroque style, in certain works resulted from the process of convergence between literature and visual arts. This research has as main objective to analyse the expressive creation of words or neologism and the metaphors in works that presented the neobarroque and neoconcrete styles verifying how the artist makes lexical choices to express his own creativeness. We studied the processes of word formations as derivation, composition and blends and analyzed the metaphoric creativity result from the combination of lexical units made in an expressive way. The meanings were mapped according to the transformations on the semantic field, observing the break of isotopia and cohesions, the conceptual metaphors, and conceptual blends. The neologisms were collected manually, through the criteria of exclusion based on the dictionary Houaiss and Villar (2009), whereas the selection of metaphors was based on the expressive novelty. This study was organized in chapters following the criteria of the genre aspects observed: the first one specifically devoted to the study of the conceptual metaphors and blends found in works that presented the effect of genericity of new free verse collected from his works *Psia, Tudos, 2 ou + corpos no mesmo espaço, n.d.a., Agora aqui ninguém precisa de si*, ; the second one dedicated to the formal lexical creations and metaphors in the intermedial genres in the expositions *Luzescrita* and *Palavra em movimento*; and the final one directed to the lexical creations and metaphors in printed intermedial genre, in the books *Palavra desordem, As Coisas* and *Et Eu Tu* resulting respectively from the converging media, banners and poetry, poetry and images, and poetry and photograph.

Keywords: lexical creativeness; genericity; contemporary poetry; intermediality; Arnaldo Antunes.

Lista de Ilustrações

Figura 1: poema em prosa e ilustração	32
Figura 2: exagera, zera	38
Figura 3: soma	40
Figura 4: Luzescrita	45
Figura 5: Segredo não se diz.....	46
Figura 6: Camalo.....	47
Figura 7: Quem?	48
Figura 8: reflexo	52
Figura 9: desgênesis	55
Figura 10: nascemorre.....	59
Figura 11: mesclagem conceitual	76
Figura 12: A semente... ..	76
Figura 13: mesclagem semente e mestre	77
Figura 14: lunha	77
Figura 15:diagrama Lunha	78
Figura 16: Neve r:	80
Figura 17: Olhar ver	82
Figura 18: Sequência referência de uma escrita tipográfica a um objeto-arte.....	85
Figura 19: Fora de si	88
Figura 20: Olhar ver	111
Figura 21: Terra	117
Figura 22. Sequência <i>Imagigabytes</i>	128
Figura 23. Olhuz.....	130
Figura 24. Ilusinha	132
Figura 25: Sequência <i>Gen Et</i>	134
Figura 26: Sequência <i>Solto</i>	135
Figura 27. Sequência <i>Moondo</i>	137
Figura 28. Sequência <i>Watermater</i>	139
Figura 29: Sequência <i>Luz e Luz inside incide light</i>	141
Figura 30: Sequência <i>Música subcutânea</i>	143
Figura 31: Sequência <i>Perna Horizontal</i>	145
Figura 32: Sequência <i>Fome de sede</i>	147
Figura 33: Sequência <i>Em cada poro um beijo</i>	148
Figura 34: Sequência <i>Ilumina Elimina</i>	150
Figura 35: Medo	153
Figura 36: Cérebro.....	154
Figura 37: Infinitozinho.....	156
Figura 38: Eutro	158
Figura 39: Ser outro.....	161
Figura 40: êxito.....	163
Figura 41: Céu hell.....	164
Figura 42: Sequência <i>Cromossomo</i>	166
Figura 43: Anteapós.....	168
Figura 44: Excessíssssssssssssimo	173
Figura 45: In-vento	174
Figura 46: Sequência <i>Planeta placenta</i>	175

Figura 47: Cabeça-despensa.....	177
Figura 48: Cine-pensamento	178
Figura 49: Superficialma	179
Figura 50: Rejuvenecer.....	180
Figura 51: Des(a)tino	181
Figura 52: Pele viva.....	182
Figura 53: Consistência	183
Figura 54: o corpo	186
Figura 55: a água.....	188
Figura 56: as coisas	189
Figura 57: a luz.....	191
Figura 58: a cultura	192
Figura 59: as árvores	195
Figura 60: a ponte	197
Figura 61: mesclagem conceitual	206
Figura 62: Boia	207
Figura 63: Istmo	209
Figura 64: Objeto e corpo.....	212
Figura 65: Esfinge	215
Figura 66: Pégaso azul	217
Figura 67: Sequência <i>Zoom verbal</i>	219
Figura 68: Lágrima da retina.....	225
Figura 69: Acima das nuvens	227
Figura 70: Sequência <i>Água interior</i>	229
Figura 71: Beleza vista do chão.....	231
Figura 72: Pele película.....	233
Figura 73: Sequência <i>Metade</i>	235
Figura 74: O mar.....	238
Figura 75: Sequência <i>praias</i>	240
Figura 76: Braço e perna	243
Figura 77: Centauro e sereia	245
Figura 78: Corpo papel.....	249
Figura 79: Incide light	251
Figura 80: Sequência <i>Pouso no pescoço</i>	253

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. GÊNERO E ESTILO	20
1.1 Relações entre gênero e estilo	20
1.2 Gêneros discursivos na esfera literária	27
1.3 Gêneros Fluidos ou Gêneros Líquidos	30
2. LÉXICO E ESTILO	34
2.1 Criações de novas unidades lexicais: neologismos estilísticos de Arnaldo Antunes	35
2.1.1 Derivação.....	36
2.1.2 Composição.....	43
2.1.3 Cruzamento lexical.....	46
2.2 Combinações lexicais expressivas: metáforas conceituais	51
3. POÉTICAS INTERMIDIÁTICAS E INTERTEXTUAIS: NEOCONCRETISMO E NEOBARROQUISMO	57
3.1 Concretismo: a materialidade da palavra na poesia	58
3.2 Neobarroquismos na literatura.....	63
3.3 Mesclagens conceituais em obras intertextuais e intermediáticas	68
3.4 Estilo neoconcretista e neobarroquista de Arnaldo Antunes	79
4. UMA ANÁLISE DE POEMAS EM VERSOS LIVRES NOVOS: CRIATIVIDADE SEMÂNTICA	87
4.1 Metáforas do “espaço” e do “eu”	87
4.2 Metáforas do “espaço” e do “tempo”	98
4.3 Metáforas do “líquido” e da “experiência”	113
4.4 Metáforas do humano e do não humano	118
5. UMA ANÁLISE DOS GÊNEROS INTERMIDIÁTICOS NAS EXPOSIÇÕES DE ARNALDO ANTUNES: CRIAÇÕES LEXICAIS E CRIATIVIDADE SEMÂNTICA	126
5.1 <i>Luzescrita</i> : poética da escrita com luz.....	127
5.2 Palavra em movimento	152

6. UMA ANÁLISE DOS GÊNEROS INTERMIDIÁTICOS IMPRESSOS: CRIAÇÕES LEXICAIS E CRIATIVIDADE SEMÂNTICA	171
6.1 Palavra desordem.....	172
6.2 As Coisas	184
6.3 Et Eu Tu	199
6.3.1 A metáfora de viagem de Mallarmé	201
6.3.2 A metáfora de viagem de Arnaldo Antunes	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
REFERÊNCIAS	263

INTRODUÇÃO

Diferentes processos criativos podem ser verificados na obra poética de Arnaldo Antunes (1960-), um dos poetas brasileiros da atualidade, cuja obra é marcada por intensa experimentação da palavra em sua materialidade visual e sonora. Suas produções mantêm um diálogo permanente com a caligrafia, a ilustração, a fotografia, as mídias digitais e a canção. O poeta estabelece, assim, relações entre os distintos meios através de sua obra. Sua arte poética bebe da fonte da poesia contemporânea, profundamente enraizada nas transformações que ocorreram na música moderna, segundo Candido e Castelo (1981).

Arnaldo Antunes realiza, com frequência, experimentações expressivas em sua obra. São observados neologismos propriamente ditos, explicados por meio de processos concatenados, como derivação e composição, ou não concatenados, como cruzamentos lexicais, previstos na virtualidade do sistema da língua portuguesa. O poeta também faz usos criativos e expressivos de unidades lexicais dicionarizadas com outros significados, em jogos semânticos que levam em conta a materialidade visual e sonora. Esses processos podem ocasionar expansões de campos semânticos de unidades lexicais conhecidas ou resultar na exploração de novos campos conceituais.

O autor faz, na contemporaneidade, releituras e se apropria de tradições de movimentos anteriores, exibindo marcas da contemporaneidade, segundo o conceito de Agamben (2009 [2006]). O movimento concretista paulista de 1952 é apontado pelo filósofo Lorenzo Mammi e pelos críticos Tadeu Chiarelli e Alberto Tassinari, responsáveis pelo ciclo de exposições de reflexões acerca do referido movimento no centro Universitário Maria Antônia, em 2002, como sendo a inauguração da fase contemporânea ou pós-moderna nas artes.

A criação de algo totalmente novo ou inédito é muito rara, pois um movimento artístico baseia-se em outro, ora pondo em evidência certos aspectos, ora refutando as premissas que deram bases ao movimento anterior. A renovação ou a novidade sempre se deu por meio da ocorrência de mesclas de gêneros e hibridizações de mídias que permitem o rearranjo de modelos já desenvolvidos no passado.

Nesse contexto, as experimentações de Arnaldo Antunes, retomam em fase posterior, as premissas propostas pelos poetas concretos. Sua forma particular e liberta de construção da poesia revela um estilo marcado pelas repetições de sons, pelo uso de estrangeirismos, pelas criações de neologismos e, principalmente, pelo trabalho com a plurissignificação da linguagem. Parte de sua obra pode ser vislumbrada dentro da estética

neobarroca literária de sentidos opositivos e contrastivos, que pode conter referências a outros discursos de obras do passado, estabelecendo relações de intertextualidade. Outra parte de sua produção é concebida em um processo de saturação das linguagens artísticas, evidenciado por intensas experimentações da palavra, que estabelecem diálogos entre a literatura e o campo das artes e da mídia, explicados através da intermedialidade. Nesse contexto, o poeta desenvolve um estilo pautado em excessos e adornos linguísticos e trabalha com a possibilidade de diferentes interpretações, além de criar efeitos de repetição de sentidos similares por meio de formas distintas de expressar uma ideia parecida.

A respeito do poeta, observa-se uma trajetória musical de destaque nacional e internacional, que se iniciou na década de 1980, com a banda de rock Titãs. O poeta vem transitando de forma profícua no cenário das experimentações artísticas e performáticas, bem como no cenário literário. Sua obra *Ou e* (1983) foi constituída por uma caixa com dois orifícios, contendo 29 poemas impressos em páginas soltas, que poderiam ser sorteados e lidos em qualquer ordem. A obra foi incorporada ao livro seguinte, *Psia* (1986), que inclui também fotografias de instalações de objetos-arte de sua autoria.

Em *As Coisas* (2011 [1992]), experimenta o gênero poema em prosa aliado a ilustrações que tendem a um primitivismo estético. Em *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (1998 [1997]), faz intensa experimentação com a poesia, interseccionando as propriedades visuais e sonoras das palavras, produzindo um livro acompanhado de CD com as oralizações realizadas em estúdio. Em *Palavra desordem* (2002), vale-se dos jogos verbais, centrando-se principalmente nas desagregações de palavras em componentes menores, explorando uma tipografia limpa, com letras grafadas somente com contornos, sem preenchimentos. Na antologia *Como é que chama o nome disso* (2006), lança o livro *Nada de DNA*, além de ensaios, letras de músicas e experimentações com diferentes caligrafias e uma seleção de poemas já publicados anteriormente. O poeta explora a espacialidade em *n.d.a.* (2010), distribuindo palavras, sílabas ou letras nos espaços em branco do papel, inserindo fotografias e poemas. Seu mais recente trabalho, *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015), reúne uma série de fotografias de ambientes urbanos e diálogos entre a poesia e a caligrafia.

Os trabalhos colaborativos fazem-se notar em *Et Eu Tu* (2003), em que realiza um projeto em conjunto com a fotógrafa Márcia Xavier, respondendo por meio de poemas às imagens de corpos, espaços e cenários do cotidiano. O poeta participou de projetos como o minimalista *Nome* (1993), que resultou na produção de vídeo, músicas e um livro impresso, este último com características de uma pequena antologia, na qual o autor relaciona a poesia e os recursos visuais e sonoros, fazendo uso da tecnologia.

Arnaldo Antunes vem participando de inúmeras exposições, em que une seus poemas a registros fotográficos. Ao longo do tempo, os acervos foram reorganizados e incorporados em dois trabalhos: *Luzescrita* e *Palavra em movimento*. Em *Luzescrita* (2013), um projeto colaborativo realizado juntamente com Fernando Lazslo e Walter Silveira, com a curadoria de Daniel Rangel, o poeta experimenta, em sua produção, a linguagem artística dos objetos concretos, como placas e lâmpadas.

A palavra “fotografia” resulta da combinação entre dois radicais de origem grega – “foto” e “grafia” – e indica escrita de luz. A fotografia passou a ser vista como representação e arte em um mundo tecnológico, estando um passo à frente da pintura. Foi comparada à poesia, sendo descrita pelos entusiastas como a “poesia da imagem”. No projeto, os artistas Arnaldo Antunes, Fernando Lazslo e Walter Silveira mesclam as duas noções, forjando o conceito da exposição: “poesias escritas com luz”.

Os artistas fizeram uso de materiais como pólvora, lâmpadas e metal para a produção de fotografias, vídeos, objetos e instalações que integram o acervo de 30 obras da mostra. Os poemas de Arnaldo Antunes foram apresentados tendo a luz como a grande protagonista, seja na forma de sol, fogo, lâmpadas, projetores e sinalizadores. A exposição foi uma realização do Instituto de Cultura Contemporânea (ICCo) ocorreu em São Paulo (2017), Rio de Janeiro (2013), Brasília (2014), Salvador (2010), Curitiba (2011) e Vila Nova de Cerveira, em Portugal (2011).

O projeto de instalação solo intitulado *Palavra em movimento* (2015) demonstra a trajetória do artista no circuito das artes visuais contemporâneas. A mostra reuniu uma coleção de obras produzidas pelo artista nos últimos 30 anos: caligrafias, colagens, instalações e objetos poéticos, além de adesivos, cartazes, áudios e vídeos. O poeta rompe, segundo o curador da exposição, Daniel Rangel, os limites do gênero tradicional poesia, realizando diálogos com a caligrafia e as artes visuais. A câmera entra como um instrumento de captura da poesia do cotidiano a fim de observar objetos comuns, como sinais e placas de rua, imagens com movimento, formando os poemas urbanos, projetados em um conjunto de telas.

As produções, em ambos os projetos, demonstram uma preocupação com a palavra, e seus efeitos expressivos, aliada às experimentações entre a literatura e outras artes, salientando os aspectos visuais, sonoros, tácteis e kinestéticos¹.

---

¹ Kinestético: relativo ao movimento, como observado na dança, na performance, em esculturas e instalações que agregam movimentos como rotação, deslocamento, impulso etc. Táctil está relacionado a textura e volume, observados em performances, teatro, escultura, dança etc.

Esta pesquisa tem como objetivo central o estudo da expressividade na obra poética de Arnaldo Antunes, tendo como foco as experimentações criativas na língua, pautadas tanto no caráter de novidade da criação lexical, prevista pelos processos de derivação, composição e cruzamento lexical, quanto na novidade semântica. Faz-se, portanto, distinção entre a *criação* de novas unidades lexicais decorrente dos processos neológicos formais e a *criatividade* pautada no uso metafórico de unidades lexicais dicionarizadas com outros significados, utilizado como recurso expressivo.

Uma vez que o autor realiza experimentações literárias que frequentemente ultrapassam o campo literário, objetivando atingir o campo artístico, levamos em conta no estudo do neologismo e da metáfora a relação estabelecida com as imagens. Dessa forma, como objetivo específico, os processos expressivos são estudados como marcas de estilo do autor que se vale dos estilos neoconcreto, neobarroco literário e neobarroco artístico, que resultam das escolhas atreladas aos gêneros escolhidos pelo poeta.

A complexidade das obras vai ao encontro da noção do gênero *poema em versos livres novos*, desenvolvida por Britto (2011), que desobriga a adoção de premissas rígidas na construção poética, em seu sentido mais tradicional das métricas e das rimas

Outras obras que apresentaram relações profundas entre a literatura e o campo das artes visuais e plásticas são agrupadas neste estudo partindo-se da visão de que os distintos modos de expressão constituem diferentes mídias. Dessa forma, utilizamos as nomenclaturas *gêneros intermediáticos em exposições* e *gêneros intermediáticos impressos* a fim de agrupar os resultados das análises.

A análise dos sentidos é realizada mapeando-se as transformações no campo semântico, seja por meio da quebra de isotopia ou da coesão. Uma vez que as construções metafóricas observadas nos poemas produzidos em versos livres lidam com embates da vida cotidiana, seu estudo pauta-se principalmente nas metáforas conceituais, estruturais ou ontológicas, traçadas por Lakoff e Johnson (2003 [1980]), sendo agrupadas em torno dos embates entre o “espaço” e “eu”, “espaço” e “tempo”, “líquido” e “experiência” e “humano” e “não humano”. O aprofundamento do entendimento das relações entre as palavras e as imagens foi pautado sobretudo nos estudos de Fauconnier e Turner (2002), especialmente nas relações especulares, quando constatado o espelhamento, e nas relações de duplo alcance, nos casos de ocorrências de embates e mesclas de conceitos.

Justifica-se, a escolha do conjunto de sua obra poética como *corpus* de análise desta pesquisa a fim de verificar a expressividade obtida com as escolhas e criações lexicais os quais o poeta se utiliza pelos processos expressivos observados ao longo de sua obra. Foram

escolhidos para este estudo os seguintes livros, com as respectivas edições: *Psia* (2013 [1986]); *Tudos* (2012 [1990]); *As Coisas* (2011 [1992]); *Nome* (1993); *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (1998 [1997]); *Palavra desordem* (2002); *Et Eu tu* (2003); *Como é que chama o nome disso: Antologia* (2006); *n.d.a.* (2010) e *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015); além de registros e encartes das instalações *Luzescrita* (2013) e *Palavra em movimento* (2015).

Como procedimentos metodológicos, primeiramente foi realizada uma seleção manual das criações lexicais que não constam nos dicionários ou criações cujos significados observados no contexto da obra não são dicionarizados. O *corpus* de exclusão foi formado pelos seguintes dicionários: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009 – versão em CD-ROM e impressa), *Dicionário Houaiss de Elementos Mórficos* (2009 – versão em CD-ROM), ambos resultantes dos trabalhos de Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar. Já a escolha das metáforas foi realizada pautada na expressividade e na recorrência de certos temas que se configuraram como pequenos embates do ser contemporâneo no cotidiano de sua existência.

Leva-se em conta a noção de André Mirambel (1959 apud GUILBERT, 1975) sobre a criação artística não encontrar limites em sua concepção, contrastando as duas formas de criações literárias: a primeira, que se aproxima da criação artística e dá asas à fantasia sem se ater a limites, e a segunda, cuja forma de produção guarda uma relação estreita com a criação linguística e é cerceada pela comunicabilidade em uma dada comunidade linguística. As obras do poeta são produzidas em contextos de aproximações entre a literatura e as artes, ora vislumbrando uma liberdade que margeia o estilo *nonsense*, ora apresentando uma preocupação particular com as formas linguísticas e, portanto, com a própria comunicabilidade da língua. As obras selecionadas para este estudo apresentam inovações no campo linguístico por comunicarem, de forma expressiva, sentidos e experiências em um ambiente contemporâneo e urbano.

O estudo semântico da expressividade envolve o mapeamento das expansões do campo semântico, as metáforas pautadas em quebra de isotopia e as metáforas conceituais apresentadas por Lakoff Johnson (2003 [1980]) e as mesclas conceituais traçadas por Fauconnier e Turner (2002). Portanto, este estudo se realiza no campo da Lexicologia, aliado aos estudos do discurso e da Semântica.

A pesquisa divide-se em cinco capítulos, sendo que o primeiro, *Gênero e Estilo*, reúne reflexões de Bally (1951), Spitzer (1962 [1948]; 2003 [1962]), Câmara Jr. (1977) e Riffaterre (1971; 1983), acerca da estilística. Inclui também reflexões sobre os estudos de Guiraud (1970) e Bakhtin (2013; 2016 [1952-1953]), sobre gênero e estilo, bem como a apresentação da noção de genericidade, de Adam e Heidmann (2004; 2011 [2009]). São

detalhadas as experimentações em poesia em versos livres e poemas em prosa realizadas pelo poeta, indicando ora o uso de premissas tradicionais, ora a transcendência do campo da poesia para as artes visuais.

No segundo capítulo, *Léxico e Estilo*, por sua vez, são apresentados os principais processos acessados pelo poeta na concepção de suas obras. Levamos em conta tanto criações neológicas (derivação, composição e cruzamento lexical), quanto combinações lexicais expressivas, frutos da criatividade, que resultam em inovações semânticas. São também apresentadas as teorias que explicam as transformações semânticas dos novos significados atribuídos a unidades lexicais dicionarizadas resultantes da quebra de isotopia e também as metáforas conceituais.

Já o terceiro capítulo, *Poéticas intermediárias e intertextuais: Neoconcretismo e Neobarroquismo*, reúne um breve recorte das premissas do movimento concreto *Noigrandes* e do neobarroco literário sobre os excessos e repetições que produzem opacidade semântica. Inclui também um breve estudo teórico acerca da intermedialidade, que permite explicar o diálogo entre a literatura e a arte e, portanto, dá as bases para o estudo da produção do poeta em estilo neobarroco artístico de saturação de informações. Também faz parte deste capítulo a apresentação da teoria da mesclagem conceitual, que sustentou o estudo em obras que congregam a linguagem verbal e outras semioses, como ilustrações, fotografias, esculturas etc. Foi realizado um pequeno estudo em uma amostra da obra do poeta, a fim de demonstrar seu estilo neoconcreto e neobarroquista.

No quarto capítulo, *Uma análise de poemas em versos livres novos: criatividade semântica*, são reunidos os resultados dos estudos das metáforas nas obras *Psia* (2013 [1986]), *Tudos* (2012 [1990]), *Nome* (1993), *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (1998[1997]), *Como é que chama o nome disso: Antologia* (2006), *n. d. a.* (2010) e *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015) que apresentaram o efeito de genericidade, verificado nos versos livres novos (BRITTO, 2011), que desobrigam a adoção de métricas e rimas. Segundo esse critério, foram incluídos estudos realizados tanto em poemas em sua forma tradicional impressa, quanto em letras de músicas que apresentam o referido efeito de genericidade. A organização do capítulo pautou-se nas metáforas mais recorrentes: as metáforas do espaço e do eu, do espaço e do tempo, do líquido e da experiência, e do humano e do não humano.

O quinto capítulo, *Uma análise dos gêneros intermediários em exposições*, reúne os estudos das criações lexicais e da criatividade metafórica em obras que compõem o acervo das exposições *Luzescrita* (2013) e *Palavra em movimento* (2015), e que estabelecem relações de intermedialidade, uma combinação entre as linguagens artística e literária. Devido ao elevado

grau de imbricamento das linguagens das distintas mídias, as obras analisadas nessa seção são consideradas textos intermídias. A organização dos estudos seguiu a regularidade dos processos.

O capítulo seis, *Uma análise dos gêneros intermidiáticos impressos*, reúne estudos acerca das criações e da criatividade metafórica nos livros *Palavra desordem* (2002), *As Coisas* (2011 [1992]) e *Et Eu Tu* (2003). Todas as obras, analisadas nesse capítulo, são estruturadas segundo a relação intermidiática do tipo combinação. São observadas variações no nível de imbricamento das linguagens literária e artística. A obra *Et eu tu* foi analisada do ponto de vista da metáfora de viagem sugerida na obra de Mallarmé, *Um lance de dados*. O poeta realiza suas criações lexicais e suas combinações criativas buscando uma expressividade poética singular.

Nas *Considerações Finais* são apresentados os principais resultados das análises dos processos criativos recorrentes observados no conjunto da obra do poeta, levando-se em conta os efeitos de genericidade das obras.

1. GÊNERO E ESTILO

Neste capítulo, apresentamos um breve recorte do percurso dos estudos de Bally e Spitzer acerca do estilo, incluindo reflexões de teóricos posteriores como Câmara Jr. e Riffaterre. A relação intrínseca entre o gênero e estilo são centrais em Bakhtin e Guiraud e forjam as bases para as reflexões, desta pesquisa. O caráter híbrido das experimentações modernas e contemporâneas mesclam os gêneros literários, prosa e poesia, forjando novos gêneros como o poema em prosa e poemas em versos livres. Tal aspecto fluido, das produções de Arnaldo Antunes, demandou o aprofundamento da compreensão por meio da adoção da noção de *genericidade*, traçada por Adam e Heidmann (2011[2009], que permite verificar o hibridismo da linguagem, o tratamento do tema, o uso de meios materiais/ mídias e as novas estruturas composicionais.

1.1 Relações entre gênero e estilo

A partir de Ferdinand de Saussure e suas reflexões sobre a língua como sistema, o estudo do estilo passa a ser desenvolvido no campo da Linguística. Charles Bally (1951), discípulo de Saussure, realiza os estudos de estilo da língua comum, preocupando-se com o modo de expressão lógico e afetivo compartilhado pelos falantes de uma mesma língua. Os objetos de investigação, definidos como “fatos de expressão”, consistiam de construções que continham conteúdo afetivo e que refletiam as unidades de pensamento (BALLY, 1951, p.91-92). A expressividade considerada mais *natural* era relativa aos efeitos de “intensidade afetiva”, de “prazer e desprazer” e “de valor” da linguagem geral, contrastando-se aos efeitos expressivos e *evocativos* atrelados a certa época e região, como as linguagens especializadas e a linguagem literária (BALLY, 1951, p.172-178).

Já Leo Spitzer (1962 [1948], p.11) desenvolve a estilística da *parole* centrada no *corpus* literário, partindo da Hermenêutica, de Wilhelm Dilthey (1989, p.280), que relaciona a experiência externa com os processos internos de apreensão e de percepção. O estudo do estilo de um autor implicava a busca pelo étimo psicológico que subjaz às criações estilísticas (SPITZER, 1962 [1948], p.14). Seu método permitia estabelecer conexões entre o mundo interior da mente e personalidade do autor e o mundo exterior presente na obra, fato que lhe rende um rótulo psicologista. Posteriormente, teóricos como Starobinski (2011 [1970], p.24) retomam o método de Spitzer, pautando-se na linguagem presente na obra e não em intenções rigidamente atreladas à biografia do autor. A visão de Spitzer sobre a linguagem literária como linguagem cotidiana transfigurada por um impulso criativo permitia aprofundar reflexões

acerca da obra literária sem que fosse traçada uma linha divisória rígida entre os campos literário e linguístico. Para Spitzer (2003 [1962], p.39), através da prosódia, era possível acessar um “sentido-além-do-sentido” das palavras que constituíam a poesia.

Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1977) parte da visão saussureana do componente social ou sistema, a língua (*langue*), aliada às reflexões sobre as funções da linguagem. O estilo, para o teórico, refere-se à linguagem “que transcende do plano intelectual para carrear a emoção e a vontade” (CÂMARA JR., 1977, p.13). Ou seja, a expressividade resulta do “desvio da norma”, ou “deformação” da língua, motivada pela impressão da tonalidade afetiva, emotiva e expressiva na linguagem intelectual (CÂMARA JR., 1977, p.13).

O estilo é, portanto, “o balanço dos processos expressivos, em geral, de uma língua independente dos indivíduos que dela se servem” (CÂMARA JR., 1977, p.24). Tal aspecto permite o estudo de manifestações expressivas relativas a determinados grupos, em situações distintas, ou de obras literárias produzidas por um determinado autor, inserido em um contexto, período e movimento.

Já Riffaterre (1971, p.93) se mantém no campo da estilística literária “sem sair do quadro linguístico”. O estilo passa a figurar como “contraste” decorrente da variação de um “*pattern* linguístico rompido por um elemento que é imprevisível” que produz um “efeito” de sentido e expressão no texto literário (RIFFATERRE, 1971, p.56-57). Os processos estilísticos, em sua combinação semântica e fônica, segundo Riffaterre (1971, p.59), podem ocorrer de forma isolada ou agrupada.

Os estudos de Câmara Jr. (1977) e Riffaterre (1971) levantam reflexões sobre a investigação do estilo, demonstrando a necessidade de se adotar um padrão para sustentar uma abordagem de investigação das criações estilísticas. Tal abordagem não pode ser restrita à visão das criações estilísticas como sendo resultantes do desvio da norma gramatical, uma vez que as criações podem resultar dos processos previstos no próprio sistema.

Para Bakhtin (2016 [1952-1953], p.17), “Todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso”. Os gêneros são compreendidos como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2016 [1952-1953], p.12). Tal noção possui um aspecto coletivo que se traduz como um padrão regulatório e normativo. Esse aspecto permite a realização das interações cotidianas nos mais variados círculos discursivos nos campos de especialidades.

Os gêneros discursivos ocorrem nas inúmeras esferas de especialidades, com variações no nível do padrão normativo. Os gêneros desenvolvidos na esfera literária,

distintamente daqueles usados na esfera científica, em geral permitem uma liberdade maior de escolhas possibilitando imprimir o estilo individual e subjetivo:

O estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais (contudo, no âmbito da literatura de ficção os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos dessa individualidade) (BAKHTIN, 2016 [1952-1953], p.17).

A noção de enunciado, imbricada nas definições de texto atuais, é resultante de ampliações efetivadas por estudos nas áreas do discurso e da linguística textual, que servem aos propósitos deste estudo. O conceito de texto, desenvolvido por Koch e Travaglia (2015 [1990], p.08) no campo da linguística textual, estabelece relações entre texto e enunciado por envolver a cadeia comunicativa:

unidade linguística concreta (perceptível pela visão ou audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor / ouvinte, leitor), em uma situação de interação comunicativa, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente da sua extensão.

A noção de texto expandida pela interação no fluxo comunicativo inclui o autor ou o escritor no processo produtivo e o ouvinte ou o leitor no processo de recepção, distinguindo-se da noção de texto em sentido restrito, como algo acabado e fechado. A adoção da noção de texto leva à necessidade de distinção entre o texto literário e o texto não literário. A esse respeito, Ignez (2012) destaca a função referencial e cita Micheletti (2004), que aponta o nível de referencialidade como sendo um dos aspectos que distinguem a linguagem comum da literária. Na linguagem cotidiana, cujo fim é a comunicação, o nível de referencialidade mostra-se elevado, enquanto na linguagem literária, apesar da permanência da “função comunicativa”, ocorre o decréscimo na referencialidade. Na poesia, em específico, a “compactude” influencia essa redução (MICHELETTI, 2004, p.15).

Lajolo (1982, p.115) aponta a suspensão em parte ou em todo do sentido referencial como característico da linguagem literária: “através de um texto, autor e leitor (de preferência ambos) suspendem de alguma forma a convenção de significado corrente”. Esse aspecto difere notadamente em relação aos textos constituídos em outras áreas de especialidade, como a da matemática, por exemplo, que prioriza a precisão da informação, em detrimento do aspecto criativo, apresentando, dessa forma, elevado nível de referencialidade.

Por outro lado, a liberdade criativa do escritor ou poeta é limitada pelo objetivo mais ou menos expresso em comunicar, segundo Cressot (1980 [1947], p.15):

a obra literária não é senão comunicação, e qualquer fator estético que o escritor nela faça entrar não é, definitivamente, mais que um meio de, com segurança, conseguir a adesão do leitor. Tal preocupação será, neste caso, mais sistemática do que na comunicação vulgar, mas a sua natureza não é essencialmente diferente. Diríamos mesmo que a obra literária constitui, por excelência, o domínio da estilística, precisamente por implicar uma escolha mais “voluntária” e “consciente”.

O estilo no gênero da esfera literária se difere do estilo de linguagem da fala cotidiana principalmente por ser resultante de um processo de escolhas voluntárias e conscientes que produzem o efeito característico da expressão poética. Tal aspecto, por outro lado, aprofunda a noção traçada por Mirambel (1959), do ato criativo cerceado pelo limite da comunicabilidade em obras literárias. Roman Jakobson (1973) define os contornos da poeticidade em termos de função poética, na qual o eixo de seleção, operada por meio da semelhança e da dessemelhança de sentidos, projeta-se sobre o eixo da combinação pautada na contiguidade. O estudo da expressão poética, no entanto, não pode ser restrito às semelhanças e dessemelhanças de sentido, devendo incluir também as semelhanças de sons e os efeitos de sentidos acarretados, o que permite uma abordagem mais abrangente, envolvendo os aspectos sensoriais:

A pertinência do nexo som – significado é um simples corolário da superposição da similaridade sobre a contiguidade. O simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e a auditiva (JAKOBSON, 1973, p.153).

A língua, por ser dinâmica, tende a se modificar por meio do uso dos falantes. Paralelamente, os gêneros literários, sendo formas de gêneros discursivos, estão também propensos a mudanças, criações e recriações por escolhas dos autores que buscam um efeito expressivo. Tzvetan Todorov (1980 [1978], p.23) aponta que “os gêneros se comunicam com a sociedade em que ocorrem”, podendo acompanhar as mudanças da sociedade e variar entre as distintas localidades.

A tendência em observar o gênero segundo uma noção de pureza e estabilidade *a priori* significa um porto seguro para o escritor em seu processo de composição, assim como para o leitor em seu processo de leitura. Por outro lado, tal noção pode lançar o leitor ou o crítico a uma busca por aspectos comuns e próprios a um gênero, em detrimento de outros, sendo esta busca uma tarefa árdua e complexa, rendendo frequentemente discussões acaloradas. A atividade de apreensão torna-se ainda mais dificultosa em produções contemporâneas, que tendem a combinar estilos de linguagem considerados como pertencentes tradicionalmente a distintos gêneros. Os hibridismos observados na mescla de distintos estilos e usos de linguagens

podem apontar a mistura de gêneros, não atestando a sua pureza e estabilidade, enquanto um texto pertencente a um único gênero.

A dificuldade em definir os gêneros é pautada justamente na “heterogeneidade genérica constitutiva” dos textos, que podem conter traços de um ou mais gêneros, segundo Adam e Heidmann (2011 [2009], p.20). A partir da observação desse caráter heterogêneo, os teóricos desenvolvem a noção de genericidade de um texto, que permite “observar as potencialidades genéricas, que o atravessam – sua participação em um ou vários gêneros – levando-se em conta pontos de vista tanto autoriais quanto autoriais e leitoriais” (ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009], p.21). Para Adam e Heidmann (2011 [2009], p.20), a genericidade inclui o “diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativas, editorial e leitorial”. Em outras palavras, o processo de genericidade parte da premissa de uma obra ser constituída pelo gênero, tendo em vista três perspectivas: a perspectiva do *autor*, que cria a partir de determinado gênero – este que pode divergir da forma como o leitor e os críticos recepcionam a obra; a perspectiva do *editor*, que atribui um gênero à obra que pode divergir tanto da perspectiva do autor quanto da do crítico ou do leitor; e, finalmente, a perspectiva do *leitor* ou do *crítico*, que pode, durante o processo de apreensão da obra, observar traços específicos de um gênero não atribuídos inicialmente pelo autor ou pelo editor. Os estudos de Adam e Heidmann (2011[2009]) ainda demonstram que a definição de gênero do editor pode se contrapor ao modo como uma obra é recepcionada pelos leitores e pelos críticos.

Adam e Heidmann (2011 [2009], p.22) partem da visão da distinção dos gêneros sendo realizada:

por contraste no âmbito de um sistema codificado de gêneros [...] compreendido, pois, senão no interior de um conjunto de semelhanças e de diferenças entre gêneros e subgêneros definidos por um grupo social num momento dado de sua história cultural e discursiva.

A partir da identificação de aspectos comuns e divergentes relativos a um gênero é que se podem detectar os aspectos de genericidade de uma determinada obra.

Adam e Heidmann (2004, p.62) partem da noção de *gênero* para a *genericidade*, compreendida como “a ligação de um texto com categorias genéricas abertas”, que na prática envolve o reconhecimento dos “efeitos de genericidade, inseparáveis do efeito de textualidade”.

Os teóricos propõem uma perspectiva que tende a romper a visão rígida e regulatória dos gêneros, em favor de uma noção que permite o mapeamento de certos aspectos recorrentes em um ou mais gêneros em uma mesma obra, com o propósito de ressaltar seus aspectos híbridos constitutivos.

Nesse processo, os teóricos fazem uso das mesmas características comuns e recorrentes definidas pelo uso, que frequentemente resultam em normas estruturantes, a fim de identificar os efeitos de genericidade de um texto. Isso leva à afirmação de que a adoção da noção de genericidade em um estudo não exclui necessariamente a questão normativa do gênero, pois um texto passa a ser compreendido por meio de seus atributos recorrentes.

Para Todorov (1980 [1978], p.44-45), o papel regulatório do gênero é evidenciado no processo de transgressão e desobediência a um gênero na esfera literária. Ulla Fix (2006 [1997], p.275) vai além da transgressão e aborda a mescla de gêneros das esferas literária e não literária observada a partir do estabelecimento de padrões. Tendo como base as fronteiras reguladoras, é possível a atribuição de “valor estilístico” ao ato de transgressão, assevera Fix (2006 [1997], p.276). O estilo, para Fix, em gêneros híbridos, portanto, inclui necessariamente um ato de transgressão das normas que regulam e estabilizam os gêneros, que, combinados, resultam em maior expressividade.

No contexto de uma determinada obra, o estilo ainda se relaciona com o “conteúdo temático” e a “construção composicional”, forjando o próprio gênero discursivo (BAKHTIN, 2016 [1952-1953], p.12). O estilo, composto pela “seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua” realizada pelo próprio autor, encontra-se imbricada, portanto, na noção de gênero, por meio da qual ocorrem as interações entre um locutor (autor) e um público receptor (leitor) (BAKHTIN, 2016 [1952-1953], p.11-12).

Guiraud (1978 [1970], p.21) também defende a inseparabilidade de gênero e estilo e aponta as escolhas de linguagem como o foco da estilística:

A noção de gênero é, efetivamente, inseparável daquela do estilo; a cada gênero correspondem os modos de expressão necessários rigorosamente definidos, e que determinam não somente a composição, mas o vocabulário, a sintaxe, as figuras, os ornamentos.²

Guiraud (1978 [1970]) pauta-se na relação entre o estilo e a expressão em um dado gênero, constituído por meio das escolhas de palavras, das estruturas sintáticas e das figuras de linguagem.

Cardoso (2016, p.46) ressalta a importância de se estudar os processos formais previstos na língua, que passam a fazer parte da análise do estilo de um determinado autor, sempre se levando em conta o gênero discursivo em que ocorrem:

---

² “La notion de genre en effet est inseparable de celle de style, à chaque genre correspondant des modes d’expression nécessaires, rigoureusement définis et qui en déterminent non seulement la composition, mais le vocabulaire, la syntaxe, les figures et les ornements.” (GUIRAUD, 1978 [1970], p.21)

Quando se inicia o estudo da expressividade das palavras lexicais, percebe-se que muitos se preocupam com o caráter afetivo das palavras e as consideram como unidades estilísticas. É preciso voltar à relação gramática (léxico)/estilística. As palavras podem ser analisadas apenas no sistema da língua ou em estado de dicionário, mas podem também (e devem) ser analisadas como parte integrante de um enunciado concreto e de um gênero discursivo.

O estudo da gramática deve, necessariamente, levar em conta a análise estilística, segundo Bakhtin (2013, p.23), que salienta: “As formas gramaticais não podem ser estudadas sem que se leve sempre em conta seu significado estilístico”. O teórico aponta, desta forma, a relação entre a estilística e a gramática de uma língua.

As criações de Arnaldo Antunes são vistas como realizações concretas da linguagem, que só podem ser compreendidas ao se levar em consideração o contexto.

Os processos criativos e expressivos observados no conjunto de obra do poeta podem ser apreendidos através da noção descrita por Coseriu (1969 [1967]) como *sistema*, *norma* e *fala* a partir da dicotomia saussureana de *langue* e *parole*. Para Coseriu, o *sistema* representa a virtualidade criativa da língua acessada pelo autor a cada ato de criação; a *norma* refere-se às imposições culturais que se traduzem em modelos cristalizados que englobam o contexto geral e regional, além das normas gramaticais, como as normas fonológicas, morfológicas, sintáticas etc.; e a *fala* remete à realização concreta, resultante das escolhas efetivas (COSERIU, 1969 [1967], p.94-113).

O poeta realiza concretamente a linguagem em suas obras consideradas multimodais, que frequentemente envolvem a fala e a escrita. Desenvolve a virtualidade do *sistema* da língua com criações de neologismos. Em seu processo de criação, vale-se das *normas* que regem a gramática da língua portuguesa, buscando a expressividade através da conformidade ou da transgressão. Cardoso (2013, p.24) aponta que algumas vezes é justamente o “desvio estilístico” da norma gramatical que resulta em “expressividade”.

Para os teóricos Adam e Heidmann (2011 [2009], p.28), o estilo se refere às construções fraseológicas de áreas de especialidades, socioletos de vários grupos e idioletos, sendo realizado no *nível da textura microlinguística*. Já no *nível composicional*, trabalha-se a sintaxe no estudo dos tipos textuais, que respondem às questões da genericidade. Estão incluídas, neste nível, além da sintaxe da linguagem verbal, as construções plurissemióticas, que interessam particularmente ao estudo dos poemas concretos. As configurações e os motivos temáticos correspondem ao *nível semântico* de investigação de uma obra.

Os autores acrescentam ainda o *nível enunciativo*, referente às responsabilidades dos enunciadores pelo ato enunciativo e relativo ao papel que cada um ocupa na interação; o *nível argumentativo e pragmático*, que diz respeito aos “valores ilocutórios” pautados nas

intenções comunicativas; e o *nível material*, referente ao “*meio* (meio-suporte, extensão, paginação e formatação tipográfica)” do qual o(s) enunciador(es) faz(em) uso (ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009], p.28). Este último nível necessita ser expandido para os novos suportes (tais como as intermídias, observadas no acervo das exposições *Luzescrita* e *Palavra em movimento*), que permitem novas criações, nos quais se observam os efeitos característicos do gênero poesia, a poeticidade (JAKOBSON, 1973).

O estilo, na perspectiva bakhtiniana, é relativo tanto às escolhas linguísticas do autor quanto ao uso de linguagem e às questões fraseológicas, quanto ao tema abordado e às estruturas composicionais em um dado gênero. Adam e Heidmann (2011 [2009]) possuem posicionamentos similares aos de Bakhtin, pois em seus estudos o estilo recai sobre a microlinguística, que participa da construção de um texto como um todo. Associa-se, desta forma, direta e indiretamente, a todos os outros níveis descritos anteriormente, que compõem a textualidade de uma obra. Adam (1996) ressalta ainda a importância das relações e tensões internas que compõem a textualidade de uma obra, assim como atenta para as relações da obra com outros textos e discursos produzidos anteriormente, ressaltando possíveis relações intertextuais e intermediárias.

O estudo do estilo de Arnaldo Antunes parte, portanto, da observação dos fenômenos mais recorrentes no nível microlinguístico no contexto da obra, e estabelece relação com a construção da textualidade do gênero discursivo, podendo, ainda, transcender para relações extratextuais por meio da intertextualidade e da intermedialidade.

1.2 Gêneros discursivos na esfera literária

Na literatura, as experimentações na linguagem tornam-se intensas a partir do Simbolismo (BERNARD, 1994 [1959]; SANDRAS, 1995) e permitem repensar a questão de gêneros literários rígidos e estáveis como a prosa e a poesia. As distinções formais entre os gêneros poema e prosa são descritas por Moisés (1969 [1965]), através das formas de expressões distintas. Na poesia, a expressão se traduz pela “expressão metafórica do ‘eu’”, que ocorre de modo descontínuo ou segmentado nos versos, ao passo que na prosa a expressividade predominantemente ocorre de modo sequencial ou continuado (MOISÉS, 1969 [1965], p.51-52).

As mudanças iniciadas pelos simbolistas são intensificadas pelos movimentos de vanguarda e culminam em rompimento radical dos modelos clássicos pelos autores modernos. Dentre as transgressões ocorridas, destacam-se as experimentações como o poema em versos

livres e o poema em prosa, que modificaram os limites do gênero poesia. Tais formas libertas de se fazer poesia são recorrentes na produção poética de Arnaldo Antunes.

A noção de verso livre novo, de Britto (2011), explica o gênero que influencia amplamente a geração de 1960 no Brasil e possivelmente os poetas concretos, atuantes a partir da década de 1950. Distintamente do verso livre tradicional, marcadamente caracterizado pela abolição das premissas formais como a métrica e a rima, o verso livre novo aponta para a desobrigação da adoção de tal rigidez, sem necessariamente excluí-los enquanto recursos expressivos. Portanto, o poeta conta com um acervo de recursos amplo e disponível que pode acessar em seu processo criativo e composicional:

por versos curtos com *enjambements* radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força) (BRITTO, 2011, p.140).

O modelo trouxe propostas de “verso com elemento gráfico, delimitado na página pela quebra de linha, e o grupo de força (a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa)”, explica Britto (2011, p.132). Candido e Castelo (1981, p. 19) observa esta liberdade criativa na obra dos poetas modernos que se apresenta com “extrema flexibilidade e [que] permite um registro sensível da realidade interior e exterior, ampliando as possibilidades expressivas”, asseveram Candido e Castelo (1981, p.19). Representa, dessa forma, uma ruptura da métrica rígida e da obrigatoriedade das rimas, preservando a unidade mínima do poema representado pelo verso que pode lhe conferir pausa e cadência descontinuada. O verso é medido pela capacidade respiratória daquele que lê, e a liberdade da forma confere ao poema composto em versos livres uma sustentação no próprio ritmo, resultante das escolhas das palavras, segundo suas sílabas tônicas e seus acentos (CANDIDO; CASTELO, 1981).

Essa não obrigatoriedade das formas rígidas no gênero descrito, sustentado na “ondulação assimétrica peculiar ao ritmo”, representa o início da transgressão à métrica tradicional que figurava enquanto norma de composição, assevera Moisés (1969 [1965], p.184).

Novos gêneros passaram a permitir a transgressão das normas que regem o gênero tradicional poesia, cuja poeticidade é pautada no aspecto formal (JAKOBSON, 1973). Como consequência, o próprio entendimento da poeticidade passa por modificações resultantes das transformações de gênero. Os poetas modernos exploram novos gêneros que permitiram abordar novos temas, como episódios do dia a dia à crítica social e política. Não se pode mais falar em Poética universal pautada em modelos formais clássicos, mas em poéticas

heterogêneas, que exploram as variadas linguagens e falares regionais, oralidades, e a linguagem cotidiana, estruturada em versos brancos e irregulares ou versos rimados intencionalmente com o propósito expressivo.

Devido à pluralidade de formas dos gêneros híbridos, há uma dificuldade em conceituá-los. O poema em prosa facilmente se confunde com a prosa poética. Massaud Moisés (1989 [1967]) e Fernando Paixão (2013), de maneira didática, partem das indicações das bases dos grupos nominais, definindo o *poema em prosa* como *poesia*, e a *prosa poética* como *prosa*.

A prosa poética é um gênero híbrido que pode ocorrer em produções na forma de prosa ficcional, como conto, novela, romance, ou em prosa não ficcional, como autobiografias, de forma pontuada em trechos da obra ou no seu conjunto (MOISÉS, 1989 [1967], p.132; SANDRAS, 1995, p.23). Para Paixão (2013), *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, figura como um dos grandes exemplares de experimentações poéticas na prosa. Sua narrativa é constituída por meio das experiências e ações da personagem Riobaldo e das inúmeras histórias sobre jagunços, carregadas de intensa poeticidade, como assevera Paixão (2013).

Contrastando com a prosa poética, que se define como prosa, o poema em prosa pode ser definido mais em termos de “um todo orgânico, autônomo” (BERNARD, 1994 [1959], p.14), ou de “uma composição autônoma” (SANDRAS, 1995, p.22), enquanto poesia. Todavia, a autonomia do poema em prosa é vista como sendo relativa, similar à do poema em verso, uma vez que um conjunto de poemas em prosa pode ser agrupado em ciclos ou em uma série, afirma Sandras (1995, p.43).

Além da autonomia, a brevidade certamente é uma das características que se sobressai, produzindo um efeito de unidade no poema em prosa (BERNARD, 1994 [1959], p.14-15; SANDRAS, 1995, p.42). Paixão (2013, p.156) explica que, “Por mais longo que seja um texto dessa natureza, parte-se do princípio de que o movimento interno é de contenção e síntese, implicando o uso frequente de elipses e cortes bruscos”. A liberdade criativa do poeta não se contém, portanto, em número de palavras, versos ou até mesmo de páginas, mas na capacidade de síntese e de contenção de palavras que dispensam muitas vezes conectivos subordinantes de ideias entre as frases, dando preferência às relações coordenadas, frequentemente justapostas sem conjunções. Tal aspecto leva à intensidade do poema em prosa (BERNARD, 1994 [1959]).

Sandras (1995, p.43) salienta os aspectos formais que podem servir como marcas de identificação de um poema em prosa, ainda que se manifeste de maneira polimórfica, com variações entre autores:

O poema em prosa é, portanto, um texto que adota a justificação da prosa (no sentido tipográfico) e que, sem renunciar aos recursos da prosa e dos aspectos dos gêneros que utiliza, constitui, como poema, as semelhanças, nos diferentes níveis da frase e do discurso. Preocupado em tornar visível a totalidade de um efeito, ele se restringe à brevidade e à autonomia.³

O gênero poema em prosa, portanto, para Sandras (1995), resulta do hibridismo das linguagens de dois gêneros distintos: a prosa e a poesia, constituídos em um sistema de semelhanças e diferenças pertinentes aos dois. E, devido ao seu caráter plurimórfico, o gênero está propenso a mudanças nas mãos dos poetas que nele imprimem o seu modo de fazer poesia. Tais modificações ocorrem também motivadas pelo fato de as noções de poesia e de forma poética estarem em constante diálogo com as mudanças sociais e políticas que ocorrem em uma sociedade.

Adalberto Luis Vicente (1999) aponta as marcas dualísticas oriundas dos gêneros poesia e prosa, no poema em prosa. Já Riffaterre (1983) aponta a tensão localizada no campo semântico, no gênero poema em prosa. As relações entre semas de determinados signos e atributos não comumente atrelados a eles entram em choque, ocasionando tensão e efeito de sentido (RIFFATERRE, 1983).

O gênero híbrido, segundo Vicente (1999), se situa na própria modernidade, assim como na contemporaneidade. A liberdade criativa não se contém em uma única fórmula, e o poeta, em sua busca, pode lançar mão de recursos cristalizados pelo uso, no gênero poesia, como os poemas em versos, organizados segundo estrofes, almejando determinados propósitos de efeitos de sentido. Pode ainda, tal como os poetas concretos o fizeram, partir para experimentações na poesia através da noção de ideogramas e construções de imagens, assim como através da musicalidade e do ritmo estruturante. No conjunto de obras de Arnaldo Antunes, esse aspecto fluido permite o trânsito entre as linguagens de variados gêneros a priori consideradas distintas como o poema e a prosa. Devido a este aspecto, propõe-se neste estudo a adoção da noção de gênero fluido ou gênero líquido a ser explorada a seguir.

1.3 Gêneros Fluidos ou Gêneros Líquidos

A contemporaneidade pode ser melhor compreendida pela metáfora do líquido de Bauman (2001) que substitui a noção de Pós-modernismo, compreendido como sendo o oposto

---

3 “Le poème en prose est donc un texte adoptant la ‘justification’ de la prose (au sens typographique), et qui, sans renoncer aux ressources de la prose et aux aspects des genres qui l’utilisent, constitue, comme le poème, des ressemblances, à différents niveaux de la phrase et du discours, Soucieux de rendre visible la totalité d’un effet, il est contraint à la brièveté et à l’autonomie.” (SANDRAS, 1995, p.43)

do Modernismo. A Modernidade em si representou um processo de questionamento de tradições na sociedade, nas mais variadas áreas, como na economia e na política. No campo literário, o movimento modernista ocasionou rupturas com relação a modelos clássicos, instaurando novos modelos que se cristalizaram assumindo *status* de novas tradições e, portanto, de novos padrões, que, por sua vez, se configuraram como sólidos, contrapondo-se ao que, na contemporaneidade, é definido como modernidade líquida, por Bauman (2001, p.12), caracterizada pelo derretimento de tais modelos sólidos implementados pelos modernistas.

Devido a sua fluidez, o líquido acomoda-se a novos formatos, adaptando-se aos novos tempos. A metáfora do líquido de Bauman (2001) explica a fluidez de gênero descrita por Marcuschi (2012 [2011]) como sendo inerente à modernidade líquida e à contemporaneidade.

Marcuschi (2012 [2011], p.30) aponta a fluidez de gênero, o que dificulta o escrutínio de certas obras híbridas através da “forma” ou “estrutura” que visam meramente a sua classificação ou a seu enquadramento em uma determinada nomenclatura. O teórico aponta o posicionamento de Adam e Heidmann (2004, p. 62), que atestam a mudança de paradigma na passagem do gênero, enquanto categoria fixa e estável, à genericidade, uma categoria aberta que repousa sobre “a produção e / ou reconhecimento de efeitos de genericidade”, permitindo lidar com obras híbridas.

O estabelecimento de uma nova categoria de gênero pode implicar o “esquecimento” do caráter híbrido e constitutivo de um gênero. Não obstante, o que se verifica no poema em prosa são os efeitos de genericidade, relativos aos gêneros que lhe deram origem, aliados ao lado de novas características recorrentes que, por sua vez, passam a defini-lo. Dessa forma, o gênero novo pode manter suas características híbridas, assim como desenvolver novos aspectos e propriedades, tornando-se multifacetado, aprofundando sua complexidade.

Arnaldo Antunes experimenta o poema em prosa no livro *As Coisas*, estabelecendo diálogo com a ilustração:

Figura 1: poema em prosa e ilustração

Fonte: Antunes (2000 [1992], p.22-23)

A expressão da obra é realizada de forma contínua e regular, evidenciando o efeito de genericidade da prosa. Já a relação entre as ideias através de sentenças coordenadas ressalta o efeito de genericidade do poema em prosa. Em 1999, o poema em questão foi musicado, tornando-se trilha sonora do espetáculo do Grupo de balé Corpo, sendo lançado como a faixa *Momento VIII*:

Momento VIII

O corpo existe e pode ser pego.
É suficientemente opaco para que se possa vê-lo.
Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo.
O corpo existe porque foi feito.
Por isso tem um buraco no meio.
O corpo existe, dado que exala cheiro.
E em cada extremidade existe um dedo.
O corpo se cortado espirra um líquido vermelho.
O corpo tem alguém como recheio.

A realização vocal e performática do poeta segue a estrutura do poema em versos livres, estruturando-se de acordo com as pausas e os recortes realizados ao final de cada verso. A falta de continuidade e a presença de pausas e de ritmo agregados pelos limites marcados pelos versos ressaltam o efeito de genericidade de poesia. Tal efeito é percebido na musicalização do poema em prosa.

O hibridismo de gênero é acompanhado do hibridismo da linguagem, que se acomoda de acordo com a configuração espacial explorada pelo poeta com muita intensidade

na contemporaneidade. Arnaldo Antunes é, portanto, um ser contemporâneo, plural e multifacetado, músico, artista, compositor, performista, poeta, escritor, que imprime as marcas de estilo que atestam sua(s) identidade(s) nas obras.

Tal fluidez leva ao questionamento dos limites entre os gêneros poema em prosa e poema em versos livres, pois nessa transposição não ocorrem mudanças de linguagem ou de combinações lexicais. O exemplo demonstra o papel fundamental da disposição espacial e do meio, que por sua vez, ressaltam efeitos de genericidade distintos, e evidencia os estilos de linguagem e de expressão.

A literatura, enunciado de produção inerentemente social e cultural, não escapa dos fenômenos que ocorrem em uma dada sociedade, em um dado momento da História. A capacidade de conformar-se com situações e contextos distintos explica a fluidez dos gêneros, que, são acomodados a cada contexto de produção, evidenciando certos efeitos de genericidade, compondo sua expressividade (ADAM; HEIDMANN, 2004; MARCUSCHI, 2012 [2011]).

Arnaldo Antunes faz uso de uma linguagem poética que transita entre a concisão e os excessos de adornos, ora marcada pelo uso expressivo da materialidade morfofonológica e visual da palavra e ora pelos diálogos estabelecidos com outras mídias. O poeta desestabiliza o gênero tradicional poesia, adotando um estilo próprio de construção composicional, aliado às escolhas linguísticas, fraseológicas e gramaticais e ao estabelecimento de tensões temáticas (BAKHTIN, 2016 [1952-1953]).

O estudo do estilo relativo ao nível de textualidade microlinguística está intrinsecamente relacionado ao(s) gênero(s) apropriado(s) pelo poeta, podendo ocorrer a mescla de linguagens, resultando, por sua vez, em efeitos de genericidade diversos (ADAM; HEIDMANN, 2011 [2009]). O estudo do estilo tem, portanto, o seu foco inicial em torno das palavras escolhidas pelo poeta, a partir do Léxico da língua portuguesa, e, que, por vezes extrapolam os limites do vernáculo, estendendo-se às criações neológicas e metáforas.

2. LÉXICO E ESTILO

Arnaldo Antunes centra suas experimentações em torno da palavra, que se faz presente em todas as áreas de conhecimento humano. As palavras compõem o Léxico de uma língua, que formam os conceitos, em torno do quais os artistas produzem suas obras ou seus produtos culturais em variadas semioses. As palavras, vistas sob este prisma conceitual, se inserem no Léxico de uma língua definido como: “[...] um vasto universo de limites imprecisos e indefinidos”, que inclui “todo o universo conceptual dessa língua.” (BIDERMAN, 1978, p.139).

No aspecto formal, as lexias, de acordo com Pottier (1974), podem variar entre simples, composta, complexa e textual. Compreendemos a lexia simples através do entendimento que se tem da palavra em sua acepção mais tradicional, e a lexia composta como “o resultado de uma integração semântica que se manifesta formalmente” (POTTIER, 1974, p.325)⁴. Um conjunto de palavras pode ainda passar por processos de lexicalização, sendo, neste caso, considerado como lexia complexa. No momento em que o grupamento de palavras atinge a lexicalização completa, passa a ser vista como lexia textual, podendo variar entre a forma “de um enunciado ou de um texto” como “hino nacional, reza, adivinhação, provérbio...”⁵ (POTTIER, 1974, p.326).

Este último tipo, Barbosa (1981, p.287) explica como “enunciados cristalizados – ditados provérbios – que tiveram origem em combinatória livre e que, no estágio atual, são unidades memorizadas, em combinatória fixa”.

O universo lexical sofre modificações constantemente, uma vez que os falantes e membros de uma determinada sociedade ativamente realizam alterações conceituais. Nos seus falares cotidianos, podem atribuir novos sentidos às palavras, além de novos usos. Nesse contexto, Biderman (1978, p.139) destaca os escritores e poetas como sendo os falantes mais criativos:

Ao atribuírem conotações particulares aos lexemas, nos usos do discurso, os indivíduos podem agir sobre a estrutura do Léxico, alterando as áreas de significações das palavras. É por isso que podemos afirmar que o indivíduo gera a Semântica da sua língua, particularmente os indivíduos mais criativos e de maior competência linguística como os escritores e os poetas.

A sociedade sofre transformações, e, junto com ela, os movimentos culturais e artísticos produzem novas formas de expressão e linguagens. Contudo, o artista não cria algo

4 “el resultado de una integración semântica que se manifiesta formalmente”. (POTTIER, 1974, p.325)

5 “de un enunciado o de un texto”, “himno nacional, rezo, adivinanza, proverbio...” (POTTIER, 1974, p.326).

totalmente novo, mas renova as linguagens de movimentos anteriores, que podem resultar na criação de novas palavras, que, por sua vez, expressam novos conceitos. A esse respeito, Turazza (1996, p.259) explica: “a criatividade lexical resulta da aplicação, pelo produtor, de um conjunto de estratégias para suprir a falta vocabular, no ato da textualização, ou seja, com o ‘velho’, o aprendido, constrói-se o ‘novo’, o criativo”. A teórica, dessa forma, explica a nova forma criativa de investimento linguístico através do velho conhecido. Nesse processo, a memória possui um papel crucial para a constituição da própria semântica:

Ao se associar conhecimentos de mundo: ativam-se textos já ouvidos e/ou lidos e que, de certa forma, apresentam a visão de mundo individual. Tais textos são armazenados na memória a longo prazo semântica. O ato de associar conhecimentos, processados a partir de textos lidos e ouvidos, a outros conhecimentos produz o intertexto que se caracteriza pela convergência (TURAZZA, 1996, p.205).

As novas associações semânticas ocorrem na intersecção entre o texto conhecido ou velho e o texto novo. Em obras literárias que dialogam com a visualidade, além da sonoridade do texto, a relação entre o velho conhecido e o novo remotivado pode se estender às relações intermediárias, descritas por Rajewsky (2012). Imagens conhecidas, cujos discursos são apreendidos através de processos de textualização, segundo Kirby (1996, p.36), possibilitam relacioná-los a outros discursos em contextos de outras obras.

2.1 Criações de novas unidades lexicais: neologismos estilísticos de Arnaldo Antunes

Arnaldo Antunes renova as premissas de movimentos que ocorreram no passado, como o Concretismo, adotando um estilo neoconcretista em suas obras, e frequentemente experimenta a criação de novas palavras. O artista, portanto, vale-se de “combinações de elementos semântico-formais já existentes no léxico” (BARBOSA, 1981, p.168-169). A respeito dos neologismos, Guilbert (1975) explica os neologismos *estilísticos* como sendo criações que visam a expressividade e o efeito de sentido em contextos como os da literatura e da mídia.

Pruvost e Sablayrolles (2012 [2003], p.18) explicam o neologismo literário como construções conotativas: “Conotativo em essência, o neologismo literário faz parte integralmente do estilo do autor, decorre da produção individual das circunstâncias dadas e, por

esse motivo, da enunciação escolhida”⁶. O neologismo literário, portanto, é marcado pelo sentido metafórico emanado em novas criações expressivas e combinações inusitadas no contexto da obra de um determinado autor. O processo neológico em geral está imbricado com a sintaxe de uma língua, pois a criação ocorre sempre em um contexto sintagmático, assevera Barbosa (1981).

Uma unidade lexical estabelece pelo menos duas relações no que concerne ao sentido: um sentido geral e consensual, ou seja, um sentido prototípico, e um sentido específico, segundo a situação e o contexto geral da produção do enunciado. Para Villard (1993 [1991], p.132), o protótipo possui “um caráter saliente do ponto de vista social, perceptivo e memorial”⁷, tratando-se do primeiro sentido associado a uma determinada unidade lexical em um dado contexto de uso. No caso dos neologismos, há o duplo trabalho, segundo Barbosa (1981, p.109), de escrutinar o sentido geral na língua e mapear o sentido específico no enunciado, no qual o sentido é atualizado.

No nível da textura microlinguística, o poeta explora os processos formais como derivação, composição e cruzamento lexical, que resultam em unidades lexicais simples e compostas, além das metáforas que podem partir das lexias textuais ou lexias complexas, em termos de Pottier (1974). A dificuldade em agrupar este estudo segundo os processos formais demonstra a complexa mescla de linguagens na obra de Arnaldo Antunes e levanta indícios de mescla dos gêneros outrora vistos como sendo estáveis. A seguir, apresentamos os processos de experimentações expressivos mais recorrentes acessados pelo poeta na gênese de suas obras e que, somados, constituem as marcas de seu estilo.

2.1.1 Derivação

O processo de renovação linguística segue regras regulatórias impostas pelo sistema. Cardoso (2006, p.687; 2013, p.53) ressalta o processo criativo dos poetas, que visam à “expressividade” e à “produção de um efeito de sentido”, frequentemente pautado no próprio sistema de uma língua.

Uma das formas de se obter expressividade e novos efeitos de sentido é como rompimento do bloqueio lexical., compreendido como um mecanismo que regula a formação de novas unidades lexicais, quando já há na língua outras com igual função. (SANDMANN,

---

⁶ “Connotatif par essence, le néologisme littéraire participe pleinement du style de l’auteur, il relève de la production individuelle dans des circonstances données et donc de l’énonciation choisie”. (PRUVOST; SABLAYROLLES, 2012 [2003], p.18)

⁷ “a un caractère saillant du point de vue social, perceptif et mémorial”. (VILLARD, 1993 [1991], p.132)

1991, p.75). A ocorrência dos bloqueios pauta-se na recorrência de uma determinada forma que impede a formação de outra palavra com significado similar (SANDMANN, 1991, p.77). Observam-se tais fenômenos na unidade lexical resultante da base verbal e do sufixo formador de nomes + *-ção* e nomes + *-mento*, em “associação”, que impede a formação de *associamento, e “discernimento”, que impede a constituição de *discernição. O bloqueio ainda pode ser efetuado de outras maneiras, como “testemunho”, que impede a constituição de *testemunhação ou *testemunhamento, e “escritor” e “músico”, que bloqueiam a elaboração de *escrevedor e *musicador, respectivamente.

Ainda segundo o teórico, quanto mais se especializam as funções, cresce a necessidade de se criar uma terminologia diferenciada, o que “pode levar à anulação do bloqueio de formas com outro sufixo de igual função: salvar → salvação e salvamento, ressurgir → ressurreição e ressurgimento...” (SANDMANN, 1991, p.78). A distinção semântica ocorre pelo uso em campos específicos, “salvação” é tida como uma unidade lexical da esfera religiosa, relativa ao resgate de almas, ao passo que “salvamento” ilustra um sentido mais geral, de resgate físico em acidentes, escombros etc.

O efeito diferenciado e, portanto, expressivo das criações lexicais dos poetas sobre os leitores resulta da não submissão às regras de bloqueio impostas pelo sistema da língua, segundo Sandmann (1991, p.80):

O desrespeito a determinados bloqueios de regras de formação de palavras pode assumir caráter estilístico, isto é, contribuir para que a mensagem que se queira transmitir o seja com mais eficiência, isto é, chegue mais vivamente ao receptor ou destinatário.

Arnaldo Antunes faz uso desse recurso, chamando a atenção de leitores e críticos em sua poesia *O incerto*, publicada no livro *Psia*:

O incerto é
o incéu.
Anjos na tela e demônios
no pincel.
A noite sem sonhos
desceu,
e desperto (ANTUNES, 2013 [1991], não paginado).

A formação lexical de “incéu” resulta da ruptura do bloqueio lexical, imposta pela ocorrência da unidade lexical “inferno” com o sentido contrário de “céu”, que, a princípio, impede a formação de outra unidade lexical com igual significado. A criação “incéu” rompe o bloqueio da língua de maneira expressiva, aproveitando-se da virtualidade do sistema. Arnaldo Antunes une o prefixo negativo *in-* à base “céu”.

Ressaltamos que a desobediência ao bloqueio lexical não implica na não submissão às normas linguísticas, uma vez que as criações realizam a virtualidade do sistema segundo as regras de formação lexical explicitada como derivação. Tal aspecto demonstra a necessidade de se aliar o estudo das criações estilísticas dos poetas aos estudos dos processos formais de renovação lexical da própria língua.

Contudo, as criações derivacionais nem sempre resultam da ruptura do bloqueio lexical, sendo pautadas na realização da virtualidade do sistema. No poema *exagera, zera*, publicado em *Psia*, o poeta faz uso do recurso dessa natureza:

Figura 2: exagera, zera

Fonte: Antunes (2013 [1991], não paginado)

O poeta estrutura esse poema na materialidade da palavra, revelando sua veia neoconcretista. O formato piramidal resulta de sucessivos processos derivacionais prefixais, a partir raízes “exagera” e “zera”. Uma evidente demonstração de que o poeta nem sempre se vale da quebra do bloqueio lexical em seu processo criativo. Ao contrário, para o poeta, as palavras passam a representar peças ou objetos concretos, cuja materialidade se assemelha ao de tijolos ou blocos que, por sua vez, constituem visualmente uma pirâmide.

O significado dicionarizado do ato de zerar implica em “reduzir a zero, a nada; tornar (algo) sem efeito; anular” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1974). A ação em “zerar” permite saldar dívidas associadas ao ato de “exagerar”. O processo de criação ocorre por meio do prefixo *re-*, que indica “repetição, reciprocidade, intensidade” e se acopla à base verbal e expande o campo conceitual das unidades lexicais derivadas, reexagera ← re + exagera e rezero ← re + zera (BECHARA, 2009 [2006], p.367).

A ação que se repete, por sua vez, é negada por meio do prefixo *de-/des-*, que significa “oposição, negação ou falta” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.620). Como resultando, temos a criação desreexagera ← des + re + exagera, que indica a negação do ato de “reexagerar”. Assim, a necessidade de “rezerar” é extinta, e, por seu turno, resulta na criação desrezero ← des + re + zera, com o sentido de negação do ato de “rezerar”. A forma do verbo “exagerar” e

“zerar” no imperativo agrega o valor elocucional à criação e tom dogmático associado ao discurso religioso, que por sua vez, contrasta com a imagem pagã da pirâmide, constituída pela configuração espacial do poema, remetendo ao culto aos mortos no Egito.

Nas criações seguintes, observamos as duplicações sucessivas dos processos derivacionais por meio dos prefixos *re-* e *des-* dos atos de “exagerar” e de “zerar”, que ocasionam expansões semânticas. Temos quatro processos distribuídos por quatro versos, cuja materialidade é expandida gradativamente: *redesreexagera* ← *re* + *des* + *re* + *exagera* e *redesrezera* ← *re* + *des* + *re* + *zera*; *desredesreexagera* ← *des* + *re* + *des* + *re* + *exagera* e *desredesrezera* ← *des* + *re* + *des* + *re* + *zera*; *redesredesreexagera* ← *re* + *des* + *re* + *des* + *re* + *exagera* e *redesredesrezera* ← *re* + *des* + *re* + *des* + *re* + *zera*; *desredesredesreexagera* ← *des* + *re* + *des* + *re* + *des* + *re* + *exagera* e *desredesredesrezera* ← *des* + *re* + *des* + *re* + *des* + *re* + *zera*.

O processo encerra-se no último verso, “*esdesredesredesredesreza*, *redesredesredesredesre*”. Lido de forma cíclica, o final do verso acopla-se ao seu início, permitindo a seguinte leitura: “*redesredesredesredesredesredesredesredesreza*”, resultando em uma unidade lexical derivada, cuja raiz é o verbo “rezar”. O prefixo *-res*, que possui o sentido de “re”, de “repetição” ou “retrocesso”, une os versos formando a criação lexical derivada: “*redesredesredesredesredesredesredesredesreza*” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1615).

A criação é explicada pelo processo derivacional da base “rezar”: *redesredesredesredesredesredesredesredesreza* ← *re* + *des* + *re* + *des* + *re* + *des* + *re* + *des* + *res* + *des* + *re* + *des* + *re* + *des* + *re* + *des* + *reza*. A sequência criativa aponta para um sentido de “reza” e “desreza” e “redesreza”, que remetem à ideia de “exagero” e “perdão” dos versos anteriores. Nesse sentido, para a obtenção do “perdão” ou o ato de “zerar” as dívidas, recorre-se à ação de “rezar”. Com o perdão das dívidas, inicia-se novo ciclo de exageros, ocorrendo a negação do ato de “rezar”, portanto, temos “desreza”, que permite o acesso novamente ao ato considerado pecaminoso.

O verso estrutura-se na sequência sonora “redes”, esta que é desestabilizada justamente pela escolha do prefixo *res-* em “redes”. Tal quebra espelha a fragilidade dos atos de “exagerar” e da ação de “zerar”, compreendidos, respectivamente, como, “pecado/exagero” e “perdão”. O elemento “redes”, resultante da combinação entre os prefixos *re-* e *des-*, que indicam repetição e negação, respectivamente, pode ser apreendido como sentido da unidade lexical simples “rede” pluralizada, acerca da “relação em redes”. Neste contexto, a unidade lexical “redes” reforça a intrínseca relação que se estabelece entre o “pecado” e o “perdão”. Contudo, o discurso esbarra e contrasta justamente no formato piramidal do poema, que pode remeter ao símbolo egípcio pagão do culto à preservação de corpos mortos.

Na poesia *soma*, publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, é possível também observar a formação de neologismos sem necessariamente a ocorrência da quebra do bloqueio lexical:

Figura 3: soma

Fonte: Antunes (1998[1997], p.80-81)

A criação “inascível” é resultante dos processos consecutivos. O prefixo de negação *in-* se acopla a adjetivos formados pelo sufixo *-vel* a partir de bases verbais. O processo, contudo, não é simultâneo como no caso da derivação em parassíntese, que se realiza por etapas. (ALVES, 2015). Primeiramente, tem-se a forma resultante do processo de derivação sufixal em base verbal, por meio do sufixo *-vel*, ocasionando a conversão categorial para adjetivo, *nacer + vel → nascível*. Em seguida, tem-se a forma resultante do prefixo de negação *-in* em base adjetiva, em *inascível ← in + nascível*. As criações enfatizam o sentido construído na poesia como um todo. A impossibilidade de existência em um mundo implica em estar “mais que morto”. Não ter a possibilidade de ação resulta em “mais que lento: parado”. No contexto do poema, não há sequer esperanças de mudança daquela situação, pois esta é descrita como sendo “inascível”, com o sentido de ideia “inconcebível” e “nem sequer sonhável”.

Embora as gramáticas não incluam o elemento de origem adverbial *não-* na relação de prefixos, essa partícula assume a função de prefixo com conteúdo semântico de negação, que se realiza de “maneira imparcial e neutra” (ALVES, 2015, p.47-49). O prefixo *não-* nega o valor expresso em bases nominais e adjetivais, assim como nega o sentido de verbos na forma do particípio com função adjetiva, assevera Alves (2007, p.15-16; 2015, p.49).

O poeta, no poema *Silêncio entre homens que estão conversando*, publicado no livro *Tudos*, realiza criações por meio do uso do prefixo *não-*:

Silêncio entre os homens que estão conversando.
 Silêncio enquanto eles estão falando.
 Silêncio entre um som e outro
 som.
 Silêncio entre som e
 um outro
 somem.
 Silêncio entre;
 Não silêncio em.
 Silêncio vento;
 não silêncio vem.
 Silêncio ventre;
 não silêncio sêmen – Silêncio sem.
 Silêncio entre silêncios
 entrem. (ANTUNES, 2012 [1990], não paginado)

Na criação “não silêncio”, a unidade lexical “silêncio” assume o sentido dicionarizado não prototípico, “qualidade do que é calmo, tranquilo; sossego, paz; sigilo, mistério, segredo” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1743). A ideia de “não silêncio” é constituída ao longo do poema. E, em “silêncio vento”, o vento sopra esbarrando em objetos, carregando coisas, produzindo, dessa forma, sons. O “não silêncio” é a negação da calmaria, ao passo que “o silêncio vento” pode ser compreendido como uma calmaria ruidosa, afastando-se dessa forma do sentido prototípico de silêncio como “a ausência de som”.

A mesma ideia é desenvolvida em “não silêncio sêmen”, pois os movimentos microscópicos dos espermatozoides presentes no sêmen rompem a tranquilidade daquele ambiente.

Outro processo produtivo é o de derivação sufixal, assim explicado por Alves (2007, p.29): “Por meio da derivação sufixal, o sufixo, elemento de caráter autônomo e recorrente, atribui à palavra-base a que se associa uma ideia acessória e, com frequência, lhe altera a classe

O autor, portanto, por meio do acréscimo ou da redução da materialidade da unidade lexical, constitui o material sonoro e gráfico expressivo através da quantidade de sílabas e dos sufixos que se repetem. Seus versos, vistos de forma sequencial, evidenciam o ganho de motivação semântica por meio do acréscimo material. Dessa forma, a expressividade relaciona-se à ideia que se materializa na unidade lexical por meio dos processos criativos previstos na língua.

A materialidade e o processo de criação neológica revelam o estilo neoconcretista do poeta centrado em torno de uma unidade lexical simples. O poeta também realiza experimentações expressivas a partir da combinação entre duas ou mais palavras mantendo suas integridades materiais através do processo da composição.

2.1.2 Composição

O processo de formação *lexical composicional* é bastante amplo e se distingue do processo derivacional, de acordo com Guilbert (1975, p.222), justamente por ser “o produto da transformação lexical dos elementos constitutivos autônomos da frase”⁸. A composição, sendo uma redução frasal, pode ser considerada metafórica, podendo vir aliada à metonímia em textos literários. Acerca do processo composicional, Cardoso (2015, p.111) explica o imbricamento com a sintaxe e a semântica:

A composição resulta da redução de uma frase de base em que os dois membros do vocábulo composto aparecem sob a forma de elementos da relação prediativa- sujeito ou predicado. Se o sujeito não está representado no composto criado ele se encontra implicitamente. Pelo fato de os compostos passarem por uma transformação, seus elementos não são unidos apenas por espécies de vocábulos, ou seja, existe por trás da composição um impulso da sintaxe e da semântica.

O processo composicional, para Alves (2007, p.41), “implica a justaposição de bases autônomas ou não-autônomas” que, em seu conjunto, “funciona morfológica e semanticamente como um único elemento, não costuma manifestar formas recorrentes, o que a distingue da unidade constituída por derivação”. Os itens compostos, portanto, possuem a funcionalidade de uma única unidade lexical, como “beija-flor”, “girassol”, “minotauro” etc., além de não comporem formas recorrentes.

As estruturas composicionais variam segundo a relação estabelecida pelas suas partes constituintes, podendo haver entre elas subordinação ou coordenação. No caso da

---

⁸ “le produit de la transformation lexicale d’éléments constituants autonomes de la phrase”. (GUILBERT, 1975, p.222).

composição subordinada, Alves (2007, p.41) ressalta a estrutura determinante/determinado ou determinado/determinante, sendo que “a base determinada constitui um elemento genérico, ao qual o determinante acresce uma especificação, característica da classe adjetival”. As estruturas comuns para a composição determinado/determinante são “(substantivo + substantivo); (substantivo + adjetivo), (substantivo + preposição + substantivo)” (CARDOSO, 2015, p.111).

Nos casos nos quais os elementos da composição se relacionam por coordenação, as bases compartilham a mesma classe gramatical, assevera Alves (2007, p.45). Segundo Cardoso (2015, p.111), as combinações mais frequentes são (adjetivo + adjetivo), (substantivo + substantivo) e (verbo + verbo).

A composição condensa estruturas frásicas, permitindo uma velocidade maior e, portanto, possui um impacto expressivo mais intenso, podendo, assim, ser considerada um recurso estilístico (CARDOSO, 2015). No poema *Silêncio entre homens que estão conversando* (ANTUNES, 2012 [1990], não paginado), mencionado anteriormente na página p. 42, há ocorrências de criações composicionais que estabelecem relação de coordenação (substantivo + substantivo) silêncio vento; silêncio ventre, (não) silêncio sêmen.

A unidade lexical “silêncio” denota o sentido não prototípico dicionarizado de “qualidade do que é calmo, tranquilo; sossego, paz; sigilo, mistério, segredo” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1743). Podemos observar a relação determinado + determinante em “silêncio vento”, sendo que o “vento” qualifica o “silêncio, apontando a um silêncio que se alastra, domina e preenche os espaços, carregando objetos e coisas, provocando ruídos. Tal ideia é reforçada em “não silêncio”, pois denota a negação do silêncio, ou seja, da ausência de som. Já na relação determinante + determinado, o silêncio qualifica o vento. Segundo essa leitura, o vento traz a calma e a paz.

Observa-se uma relação do tipo determinante + determinado, na criação silêncio ventre, sendo que “silêncio” (calmaria) qualifica o “ventre. A quietude do espaço vazio do ventre é rompida pela corrida dos espermatozoides, pela concepção da vida na composição “não silêncio sêmen”. Por outro lado, temos também a possibilidade de observar a relação determinado + determinante, sendo que “ventre” qualifica o “silêncio”. Sob essa leitura, temos uma metáfora que remete ao mito da origem do universo, uma vez que, no princípio temos o Caos, que é o nada, o silêncio e a calma, e nasce Gaia (Mãe – Terra), Tártaro (o abismo), Eros (o amor), Érebo (as trevas), e Nix (a noite). Do silêncio origina o que conhecemos como mundo. Nessas duas unidades lexicais percebemos as subordinações dos elementos, “vento” e “ventre” que funcionam como caracterizadores de “silêncio”, assim como em outra leitura, o “silêncio” funciona como “qualificador” de “vento” e “ventre”.

Em contextos de obras literárias, a relação entre os elementos constituintes da unidade lexical composta nem sempre é clara, podendo ser apreendida tanto por subordinação quanto por coordenação. O gênero, no qual as criações ocorrem, pode apontar a uma não definição por uma relação ou outra, permitindo múltiplas possibilidades interpretativas.

Pode-se identificar, por exemplo, a relação do tipo determinado + determinante, na combinação luz + escrita, do substantivo “luz”, combinado com o adjetivo “escrita”, com o sentido de escrita de luz / com luz, ou a relação de coordenação entre as bases substantivo + substantivo, sendo que “escrita” assume a função de base nominal, com o sentido de luz e escrita:

Figura 4: Luzescrita

Fonte: Antunes; Lazslo; Silveira (2013)

A obra de Walter Silveira *Luzescrita* nomeia o projeto realizado em conjunto com Arnaldo Antunes e Fernando Lazslo. O conceito da exposição parte da noção de a “fotografia” ser uma escrita de luz. A exposição explora variados modos de escrita realizados com o suporte de elementos incandescentes, refletores ou fosforescentes que emitem, refletem ou refratam a luz, constituindo “poesias escritas com luz”.

Na obra de Arnaldo Antunes, ainda se pode observar uma motivação interna expressa em uma unidade lexical vista inicialmente como sendo simples, como em “armazém”:

Figura 5: Segredo não se diz

Fonte: Antunes (2013 [1991], não paginado)

A leitura pode partir da unidade lexical simples “armazém”, a qual o poeta enxerga em seu interior as unidades lexicais “armas” e “zen”, que por sua vez pode ser explicada como resultante do processo composicional por justaposição: Armazém ← arma + zen. O Zen é uma facção do Budismo que teve ampla penetração no Ocidente, moldando, aqui, a visão do próprio Budismo. A unidade lexical está incorporada ao dicionário sendo assim explicada:

escola do *budismo* surgida na China do sec. VI d.C. e levada para o Japão no sec., XII, onde granjeou grande importância cultural até os dias atuais, caracterizada pela busca de um estado extático de iluminação pessoal (*satori*), equivalente a um rompimento deliberado com o pensamento lógico, obtido por meio de práticas de meditação sobre o vazio ou reflexão a respeito de absurdos, paradoxos e enigmas insolúveis (*koans*); zen-budismo (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1973).

O estado extático (*satori*) é um caminho a ser percorrido com demandas de negação ou anulação das paixões e das atitudes destrutivas. Pode-se compreender o Zen como uma arma ou forma de resistência sem o confronto direto.

No armazém são estocadas as armas e os instrumentos da paz (Zen). Nessa criação, observa-se o contexto histórico da Segunda Grande Guerra, no qual, a cidade de Hiroshima e de Nagasaki foram dizimadas pelas bombas atômicas. Diz-se que as armas ocasionaram a rendição do Imperador japonês, que representava o último foco do Imperialismo do eixo, no Pacífico. Dessa forma, seguiu-se a paz, celebrada por meio de ritos budistas.

2.1.3 Cruzamento lexical

O poeta vale-se também do recurso de estilo conhecido como “cruzamento lexical”, que combina pelo menos duas bases. A distinção em relação ao processo de composição, no entanto, faz-se pela perda massiva de material morfofonológico durante o processo de formação lexical. A composição responde à combinação ou à mistura dos conceitos emanados nas bases

que deram origem à unidade lexical composta. Devido à própria natureza da operação lexical, o cruzamento lexical pode assinalar de forma gráfica e visual a mesclagem de parte dos conceitos das bases que resultam em uma ideia renovada.

O processo de formação lexical conhecido comumente como palavras-valise (ALVES, 2007, p.69) recebe inúmeros outros nomes, como: palavras *portmanteau*, nos termos de Lewis Carroll (*apud* MARTINS, 2005 [1989], p.156), amálgamas (MARTINS, 2005 [1989]), cruzamento vocabular (SANDMANN, 1992; BASÍLIO, 2005), cruzamento lexical (CARDOSO, 2006) e mesclagem lexical ou *blend* (GONÇALVES, 2006). Todas as nomenclaturas descrevem processos variados de formação lexical a partir da combinação de pelo menos duas unidades lexicais, com perdas de material morfofonológico.

Basílio (2005) propõe uma divisão para os assim chamados cruzamentos lexicais segundo as operações dos processos de formação agrupadas em três categorias. O processo conhecido como reanálise lexical resulta do rearranjo fonológico da unidade lexical fonte como no caso de “boadrasta” que se origina da unidade lexical “madrasta”. Contudo, não há ocorrências desse tipo no conjunto da obra de Arnaldo Antunes. Para esta pesquisa interessamos os dois casos apresentados a seguir. O primeiro processo, descrito como entranhamento ou interposição, “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. Este processo pode ser visualizado na obra *Camalo*, de Arnaldo Antunes e Zaba Moreau:

Figura 6: Camalo

Fonte: Antunes; Moreau (2011, não paginado)

Esse processo é visualizado na composição entre a imagem e a unidade lexical camalo ← camelo + cavalo. O sentido da criação é compreendido como um cavalo com duas corcovas nas costas (ANTUNES; MOREAU, 2011, não paginado)⁹.

O segundo processo resulta da combinação entre as bases formadoras que possuem material fonológico em comum. Uma base sofre perda de materialidade fônica explicado como processo de truncamento, combinando-se a uma base com material fônico íntegro, ou truncado (GONÇALVES; ALMEIDA, 2007, p.87). Gonçalves (2006, p.224) explica o processo semântico que ocorre no truncamento: “Como não há distanciamento de significado entre a parte (a forma reduzida) e o todo (a palavra-matriz), pode-se dizer que o truncamento não apresenta função lexical”.

Para Cardoso (2010, p. 215), a perda ocorre na materialidade morfofonológica: “há casos em que se mantém a parte inicial de uma unidade e a parte final de outra (*portunhol*), há casos em que uma unidade mantém sua integridade morfofonológica e a outra sofre uma ruptura (*showmício*)”. No poema *Quem?*, Arnaldo Antunes realiza uma experimentação dessa natureza:

Figura 7: Quem?

Fonte: Antunes (2013 [1991], não paginado)

Observando a quebra do verso, a princípio imagina-se o elemento “guém”, resultante do processo de truncação do pronome ninguém, ninguém → guém. O truncamento pode ser compreendido como “um tipo de abreviação em que uma parte da sequência lexical, geralmente a final, é eliminada” (ALVES, 2007, p.68).

O elemento “guém” combina-se ao pronome “mim” formando mim + guém → mim-/guém. A criação pode ser uma resposta à pergunta “quem?” como sendo “eu/mim” e também “ninguém”, o que implica na presença em “eu/mim” e, também, na ausência em “ninguém”. A instabilidade de sentidos ocorre com a inserção do hífen após o elemento “mim”.

⁹ No livro *Animais* (2011, não paginado), de autoria de Arnaldo Antunes e Zaba Moreau, ocorrem inúmeras experimentações com nomes de animais fictícios, resultado de cruzamentos entre duas unidades lexicais. Os sentidos são inferidos através da observação das ilustrações aliada à criação lexical, que constituem a composição intermediária.

A aproximação sonora entre “ninguém” e “mim-guém” permite compreender o processo também por meio do entranhamento, mim+ ninguém → mingué. Nesse processo preserva-se o material fonológico – ingué do pronome ninguém. Contudo a grafia “mim-guém”, com a presença da letra “m” no lugar do “n” e o hífen provocam a instabilidade de sentidos. A escolha das unidades lexicais torna-se expressiva justamente pelo contraste semântico. Assim, “mim-guém” pode-se referir a mim que é também ninguém, ou a ninguém que também sou “eu”.

Gonçalves e Almeida (2007) atestam a problemática de se reunir três processos distintos sob o termo “cruzamento vocabular”. Basílio (2010, p.203-204) retoma esta discussão propondo a terminologia “Fusão Vocabular Expressiva” ou “Fuve”, a partir da noção de entranhamento ou interposição dos elementos formadores:

O esquema correspondente à formação de fuves pode ser descrito como sendo a incorporação de um qualificador a uma palavra base de fonologia semelhante, de modo que (a) o significado da palavra base é modificado pelo significado do qualificador; e (b) o qualificador é reconhecido através de uma pequena alteração fonológica na palavra base.

A expressividade é plenamente realizada, segundo Basílio (2010), quando a relação entre a base e o qualificador é percebida pelo leitor. Em produções literárias, contudo, essa relação nem sempre é clara. Na poesia, por exemplo, as relações entre ideias, longe de estarem organizadas de forma que uma esteja subordinada a outra, frequentemente estruturam-se através de relações estabelecidas por coordenação.

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

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 a mesclagem, assevera Cardoso (2016, p.292). Como se levam em conta somente partes de pelo menos dois elementos constituintes, “não há concatenação escrita, mas fusão num plano multilinear” (GOLÇALVES, 2006, p.237).

Na canção *Inclassificáveis*, do álbum *Silêncio* (1996), cuja letra foi publicada na antologia *Como é que chama o nome disso* (ANTUNES, 2006, p.256-257), ocorre a criação “mesticigenados”, que pode ser explicada via a fusão vocabular: mesticigenados ← mestiços + miscigenados. Os elementos de correspondência fonológica [m], [s] e [i] em mestiços e miscigenados são responsáveis pela promoção da fusão em um plano multilinear. A criação

ressalta o aspecto miscigenado do povo brasileiro em sua constituição cultural e étnica. Inúmeras criações na canção atestam essa ideia multicultural e multiétnica.

A criação *orientupis* ← orientais + tupis indica a mistura do povo asiático com os povos nativos mais antigos do país, os tupis. Ideia similar é remetida na criação *orientapuias* ← orientais + tapuias, representando a mistura entre o povo asiático e o grupo nativo referido como “tapuias” que indica o povo que não se comunicava na língua tupi. Dessa forma, o poeta demonstra o encontro entre povos de áreas remotas e povos locais por meio da mistura cultural e étnica.

Já, *judárabes* ← judeu + árabes demonstra a mistura de grupos étnicos “judeus” e “árabes”, considerados opostos em suas ideologias e religiões, apontando para a harmonia étnica e cultural na constituição do país. Em *ciganagôs* ← ciganos + nagôs, temos os ciganos, o grupo nômade proveniente do noroeste da Índia, que se mistura aos nagôs, grupo originário do continente africano, identificados como aqueles que compreendiam o iorubá. Já *egipciganos* ← egípcios + ciganos aponta para a mistura entre os indivíduos que vieram da África setentrional (Egito) com os indivíduos provenientes do noroeste da Índia (ciganos). Temos o encontro entre povos de regiões longínquas que participam da formação étnica e cultural do país.

Já *iberibárbaros* ← ibéricos + bárbaros aponta para a mistura entre os povos da península ibérica e os povos considerados bárbaros, portanto, não cristãos ou civilizados que invadiram aquela região. A criação *yorubárbaros* ← yorubá + bárbaros aponta para a mistura de um dos maiores grupos étnicos da África, ao sul do deserto do Saara, que se misturou aos indivíduos de grupos considerados bárbaros e não cristãos. Temos nessas criações a expressão do encontro entre os grupos humanos que resultaram em uma mistura étnica e plural.

Em *tropicaburés* ← tropicais + caburés, temos a mistura do povo que habita as regiões dos trópicos e os caboclos, fruto da mistura entre o índio e o negro (caburé). Esta ideia é reforçada em *tupinamboclos* ← tupinambás + caboclos, que indica a mistura entre o grupo dos Tupinambás que falavam o Tupi, que se misturou por sua vez, aos caboclos ou caburés, descendentes de índios e negros.

Em *crilouros* ← crioulo + louros, temos a mistura dos africanos nascidos no Brasil e o europeu branco. E, finalmente temos *mamemulatos* ← mameluco + mulatos, que demonstra a sucessiva mistura entre os grupos étnicos, observados na combinação das unidades lexicais que apontam para a mistura entre o indivíduo europeu e o indígena e o indivíduo europeu e o negro.

O cruzamento ou fusão lexical é um processo bastante criativo e recorrente na obra de Arnaldo Antunes e que permite condensar em poucos elementos um sentido renovado. A fusão de duas ou mais unidades lexicais, no contexto de um texto literário, pode ainda resultar

na formação de um novo conceito, decorrente do processo de mesclagem. O processo formal que resulta em nova unidade lexical, portanto, produz um efeito nos níveis semântico e conceitual.

2.2 Combinações lexicais expressivas: metáforas conceituais

Arnaldo Antunes também investe sua obra criativamente por meio de metáforas, consideradas criações semânticas. Elas são resultantes das mudanças sêmicas decorrentes da combinação das unidades lexicais existentes no acervo de uma língua: “As neologias semânticas aparecem, quando se empregam signos já existentes no código, em combinatórias inesperadas ou inéditas com outros signos do enunciado” (BARBOSA, 1981, p.203). Esse processo de enriquecimento do acervo lexical de uma língua realiza-se principalmente através das alterações que se processam no campo semântico dos significantes, ou seja, por meio dos empregos da metáfora, metonímia e sínédoque (CARDOSO, 2010).

As *neologias semânticas*, segundo Rey (1985, p.69-71), resultam das relações entre significantes existentes e novos significados, ou de novas formas de nomear sentidos já existentes (REY, 1985, p.69-71).

Para este estudo, foi necessário considerar a poesia em um contexto mais amplo de interação entre um escritor enunciator que intenciona comunicar e expressar ao leitor algo por meio de sua obra. Guilbert (1975, p.69) explica a neologia semântica como um processo consciente de escolhas realizadas em determinados contextos de interação:

A criação semântica é o resultado da atividade languageira consciente de um locutor, no quadro de um sistema linguístico; sua difusão depende de condições de comunicação existentes em um ambiente particular de locutores ou em um conjunto da comunidade, ou seja, de condições sociolinguísticas.¹⁰

Tais operações previsíveis, segundo as regras que compõem o sistema de uma língua, levam Batsuji (1974, p.07 *apud* BARBOSA, 1981, p.205) a afirmar que o processo, portanto, trata de uma “criatividade governada por regras”. Neste estudo, prefere-se o termo “criatividade” no lugar de “criação” em processos expressivos em que se atribuem novos sentidos ou sentidos renovados aos significantes já existentes.

---

¹⁰ “La création sémantique est le résultat de l’activité langagière consciente d’un locuteur, dans le cadre d’un système linguistique; sa diffusion dépend des conditions de communication existant dans un milieu particulier de locuteurs ou dans l’ensemble de la communauté, c’est-à-dire de conditions socio-linguistiques.” (GUILBERT, 1975, p.69)

Através do uso da língua pelos falantes, os semas das unidades lexicais sofrem atualização, reestruturando seu conjunto. Uma unidade lexical associa-se às outras, agrupando-se em torno de um núcleo comum, o que lhe assegura uma combinatória estável nos níveis semântico e sintático. A unidade lexical ainda ocupa um determinado *topo*, ou lugar, definido por traços semânticos que permitem estabelecer uma associação em rede com outras unidades lexicais, como humano ou não humano, decorrente do *topo* mais geral – animal mamífero –, inserido do *topo* mais englobante da vida.

A criatividade, relativa ao nível semântico, pode ser explicada por meio da ruptura da isotopia, resultando em metáfora, acarretando a atualização da unidade lexical, desestabilizando a combinatória outrora considerada estável (BARBOSA, 1981). No caso da metonímia, as duas formas possuem ocorrência no mesmo *topo* ou domínio de experiência, estabelecendo relação intratópica, assevera Barbosa (1981). A sinédoque ou *generalização*, sendo considerada uma variação da metonímia, ocorre também no mesmo *topo*. No entanto, Andrade (2000, p.53) alerta: “Os limites entre a metonímia e sinédoque são muito tênues, podendo-se afirmar que não existem fronteiras bem delimitadas entre as duas figuras”.

No poema *reflexo*, de Arnaldo Antunes, publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, é possível observar um fenômeno dessa natureza. O céu possui atributos humanos em “o céu lambe a sol/a de meus pés”:

Figura 8: reflexo

Fonte: Antunes (1998 [1997], p.50)

O ato de lambe pressupõe uma boca com língua, resultando em efeito de erotização do céu. O erotismo é também um atributo humano, pois o homem é o único animal na natureza que subverte a função procriadora do sexo. O ato de lambe a sola dos pés é uma prática humana de fetichização do corpo do outro. A ação, no entanto, não é real, mas figurada, pois ocorre por

meio do reflexo do corpo do enunciador nas águas trazidas pelas ondas e não propriamente sobre o corpo do enunciador.

Nesse contexto, a metáfora e a metonímia ocorrem simultaneamente em processos condensados. A “sola do pé” relaciona-se ao corpo do enunciador, ao passo que “a onda” remete ao elemento água que molha a areia da praia. Ambos os processos ocorrem por meio da metonímia.

Um processo produtivo na obra de Arnaldo Antunes é descrito, segundo Barbosa (1981, p.287), como a ruptura da “coesão da lexia textual” das estruturas cristalizadas, como provérbios e ditados. A lexia textual, portanto, possui sentido metafórico, pois o seu discurso é apreendido pelo conjunto e não necessariamente pelo significado de cada elemento constituinte em separado, ou da soma de seus sentidos.

Tais processos de substituições podem resultar em relações metafóricas, oriundas de transposições metonímicas. Os processos de ruptura da coesão da lexia textual podem ser operados por meio da alteração da ordem das unidades lexicais; substituição de uma das unidades lexicais do conjunto; e alteração de todas ou quase todas as unidades lexicais que compõem a lexia textual original (BARBOSA, 1981).

Na canção *Música para ouvir*, atesta-se a criatividade metafórica através da quebra da coesão da lexia textual¹¹. A expressão criativa “música para boi dormir” resulta do rompimento da lexia textual “conversa para boi dormir”, cristalizada pelo uso cotidiano, que se refere a uma conversa sem importância. O processo dá-se através da substituição da unidade lexical simples “conversa” por outra unidade lexical simples “música”, que se relacionam semanticamente como formas de expressões verbais. Portanto, a criação “música para boi dormir” refere-se a um tipo específico de canção, não agradável, que pode provocar um sentimento de desprazer para quem escuta.

As metáforas podem ocorrer em todos os processos de renovação previstos no sistema da língua. E, quando envolvem o embate entre duas ideias, adquirem uma complexidade maior, sendo consideradas conceituais.

George Lakoff e Mark Johnson (2003 [1980]) pautam os estudos das metáforas através da relação entre dois domínios. As noções de domínio fonte e domínio alvo auxiliam a

---

¹¹ Para uma leitura mais detalhada acerca dessa canção de Arnaldo Antunes, queira consultar: TAKAKURA, Sandra Mina. Leituras da Poesia de Arnaldo Antunes na Era do Antropoceno. In: GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto; PEDRO, Adriana Moreira; OLIVEIRA, Agildo Santos Silva de; SILVA, Alexandra Marques; SOUZA, Douglas Rabelo; BRITTO-COSTA, Letícia Fernandes de; KOBAYASHI, Sergio Mikio. **Discurso e identidade:** múltiplos enfoques. São Paulo: FFLCH, 2018, p. 326-336. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/9788575063361>

compreensão das metáforas, que deixam de ser vistas como figuras de linguagem e passam a ser vistas como sendo conceituais (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). O domínio fonte estrutura o que se quer dizer do domínio alvo; este, por sua vez, diz respeito ao conteúdo a ser dito. Em “A vida é uma caixinha de surpresas”, o elemento “vida” situa-se no domínio alvo, sendo o conteúdo estruturado por “caixinha de surpresas”, que ocupa o domínio fonte. A vida, portanto, organiza-se através dos atributos como “imprevisibilidade” e “surpresa”, relacionando-se às afirmações como “eu não previa isso” etc.

Para os teóricos, a metáfora e a metonímia, estabelecidas comumente como sendo processos distintos pautados respectivamente na *substituição* e na *associação*, podem ser observadas como duas noções que se intercomunicam. Atuam, dessa forma, em conjunto no processo de entendimento da cultura e da religião de um determinado grupo, estabelecendo, assim, conexões com os ritos e as experiências do cotidiano desse grupo (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). A sinédoque, uma forma de *generalização*, pode ainda corroborar para as modificações no campo semântico da unidade lexical.

Apesar de a metáfora e a metonímia ocorrerem de forma complementar, Lakoff e Turner (1989) traçam a distinção entre elas por vias do domínio conceitual. A metáfora conceitual se configura com a presença de dois domínios, sendo que a compreensão do domínio alvo acontece por vias da estrutura do domínio fonte. Por outro lado, a metonímia opera em um único domínio conceitual, no qual uma entidade situada em um esquema se refere a outra entidade no mesmo esquema.

Lakoff e Johnson (2003 [1980]) classificam as metáforas em três tipos, segundo relações conceituais: estruturais, orientacionais e ontológicas.

As metáforas estruturais são aquelas que constroem um conjunto conceitualmente, organizando atividades relativas e o próprio uso de linguagem (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). O poeta investe em metáfora estrutural em um fragmento do poema em prosa *As pedras são muito mais lentas do que os animais...*, publicado no livro *Tudos*: “Nem todas as respostas cabem num adulto” (ANTUNES, 2012 [1990], não paginado). Neste contexto, o corpo é visto como um recipiente com capacidade limitada. O conhecimento aloja-se no interior do corpo, respeitando tal limite. Dessa forma, explica-se a capacidade de um adulto em comportar uma quantidade limitada de conhecimento.

As metáforas orientacionais organizam uma série de conceitos, uns em relação aos outros, em termos de espaço. No poema *desgênesis*, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si*, o poeta explora as noções de pecado e erro associando-os ao movimento especificamente voltado para baixo.

Figura 9: desgênesis

Fonte: Antunes (2015, p.27)

No fragmento “a que sucumbo / desde eva”, a questão do pecado original é vista como uma queda, em um movimento para baixo. A noção de condenação devido ao pecado e a ida ao inferno também são associadas ao movimento para baixo, no fragmento “até o tombo na treva / do futuro”. Em ambos os casos, os movimentos voltados para baixo são associados a sentidos negativos.

A partir dessa relação entre a espacialidade e os conceitos, seguimos para as metáforas ontológicas, consideradas desdobramentos das metáforas orientacionais:

Assim como as experiências básicas da orientação espacial humana levam as metáforas orientacionais, nossas experiências com os objetos físicos (especialmente nosso próprio corpo) disponibilizam as bases para uma variedade enorme e extraordinária de metáforas ontológicas, ou seja, modos de observar eventos, atividades, emoções, ideias, etc. como entidades e substâncias.¹² (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980], p.25).

Elas explicam a forma de compreensão do mundo, sendo decorrentes das experiências realizadas a partir de um determinado olhar uniformizante. Dessa forma, é possível

¹² “Just as the basic experiences of human spatial orientation give rise to orientational metaphors, so our experiences with physical objects (especially our own bodies) provide the basis for an extraordinary wide variety of ontological metaphors, that is, ways of viewing events, activities, emotions, ideas, etc. As entities and substances.” (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980], p.25).

categorizar as experiências em grupamentos distintos. O indivíduo assim torna-se capaz de racionalizar as próprias experiências. Essa necessidade do ser humano em observar objetos físicos, para se situar, explicar e compreender fenômenos igualmente físicos, faz parte de sua vida cotidiana.

A metáfora ontológica pode ocorrer em conjunto com os processos formais de renovação linguística. Na poesia de Arnaldo Antunes, os processos frequentemente aparecem condensados, sendo necessário descomprimi-los para acessar os seus sentidos.

No poema anterior, *Desgênesis*, observado na página 55, o poeta explora a saída do Paraíso no trecho “puro / liso / livre / de paraíso” e representa a negação do equilíbrio e da harmonia inicialmente gozados no Gênesis. A perda, ao mesmo tempo, representa um ganho. Pois o enunciador celebra a libertação de regras, o mergulho nas paixões humanas observado na combinação das unidades lexicais “fruto” e “furta”

O título do poema *desgênesis* ou não *gênesis* indica a negação do Gênesis e a privação do Jardim do Éden, a primeira morada humana, que por sua vez permite o acesso ao conhecimento observado no jogo de palavras “do sabor” e do “saber”. E a metáfora cotidiana “todo santo dia” explica a realização deste futuro infernal no próprio cotidiano. No contexto do poema, a unidade lexical simples “santo” expressa em tom irônico, o preço pago pela liberdade, a penúria da rotina cotidiana.

A obra de Arnaldo Antunes, produzida na contemporaneidade, ou na modernidade líquida, segundo a noção de Bauman (2001), dialoga com os fenômenos e as mudanças ocorridos na sociedade. Sua produção apresenta uma fluidez, explicada pelo hibridismo de gênero no campo literário, resultante das experimentações em poema em versos livres e poema em prosa com as premissas de movimentos anteriores, como o Concretismo e os estudos de teóricos como Haroldo de Campos acerca do neobarroquismo literário. Certas produções podem, ainda, resultar da convergência de mídias, estabelecendo conexões entre a literatura e a música a literatura e as artes plásticas e visuais, sendo possível nelas atestar o caráter híbrido e intermediário.

3. POÉTICAS INTERMIDIÁTICAS E INTERTEXTUAIS: NEOCONCRETISMO E NEOBARROQUISMO

As obras de Arnaldo Antunes estabelecem diálogo com a contemporaneidade, na qual se instauraram a crise do verbo (palavra) e a da arte. Agamben (2009 [2006], p.63-64) afirma que as elaborações estéticas, formais e ideológicas podem ser compreendidas como sendo marcas do tempo da produção de uma determinada obra.

Para Agamben (2009 [2006]), o poeta contemporâneo é aquele capaz de perceber o que se encontra oculto ou velado, fora do foco ou do brilho desse seu próprio tempo. Aliada a este aspecto, a obra contemporânea é aquela marcada pelo tempo do poeta, além de incluir as marcas de tempos passados por meio de referências às obras de períodos e movimentos anteriores ao dele.

As marcas da temporalidade na obra de Arnaldo Antunes são notadas nos temas abordados, em respeito ao questionamento contemporâneo da palavra enquanto representação da coisa na obra intitulada *As Coisas*; na referência aos mitos gregos que figuraram em variadas obras de épocas anteriores, como o Pégaso, a sereia e o centauro na obra *Et Eu Tu*. São temporalidades construídas por meio de referências diretas como os mitos ou as analogias a textos e obras de períodos anteriores, também observado entre *Et Eu Tu*, do poeta, e a obra *Um lance de dados*, de autoria de Mallarmé.

Arnaldo Antunes insere as marcas de seu tempo, por meio de releituras, que realiza de premissas de movimentos passados para construir seu estilo próprio. Faz experimentações centradas na palavra visual e sonora, muito exploradas pelos poetas concretos no passado, além de desenvolver gêneros híbridos no campo literário e em gêneros que estabelecem relações entre a poesia e as artes visuais e plásticas.

As inovações genéricas arnaldianas decorrem de variados discursos de renovação do fazer poético, que se intensificaram no modernismo, cristalizando novos modelos, e o período posterior que Bauman (2001) nomeia como Modernidade líquida, que dissolveu os sólidos permitindo uma linguagem híbrida e fluida.

Premissas contemporâneas atualizam os discursos e integram cada vez mais a linguagem da literatura à arte e à mídia, permitindo a ocorrência de gêneros intermediários. Suas experimentações, portanto, podem ser apreendidas por vias da intertextualidade, quando sua produção faz menção às obras anteriores, e da intermedialidade, em momentos pelos quais se percebe a mistura da linguagem da literatura e das artes.

3.1 Concretismo: a materialidade da palavra na poesia

Arnaldo Antunes, em entrevista concedida na ocasião da divulgação de seu trabalho *Ao Vivo em Lisboa*¹³, afirma que sua geração foi marcada pela efervescência da poesia concreta, que advogava a libertação formal dos modelos instituídos ao mesmo tempo em que estabelecia premissas que permitiam o diálogo da literatura com os campos das artes plásticas e visuais. Esse contato com autores e obras concretas, especialmente com os artistas que compuseram o grupo *Noigrandes* com base em São Paulo, marca profundamente sua produção artístico-literária.

O referido grupo, formado pelos poetas Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Eugen Gomringerl, ficou conhecido pelo nome da revista intitulada *Noigrandes*, lançada primeiramente em 1952. Suas experimentações na poesia concreta têm início com construções frásicas em versos, que, ao longo das cinco publicações da revista, passaram por modificações, resultando na abolição do próprio verso. Foram realizadas intensas experimentações em torno da palavra, valendo-se da materialidade visual e sonora, e estruturação rítmica espaço-visual. Devido à ampla aderência aos movimentos de vanguarda europeia, a postura dos poetas concretos assemelhava-se aos ímpetus de ruptura dos modernistas de 1922, distinguindo-se, porém, dessa geração que tinha em Mário de Andrade e Manuel Bandeira dois ícones, pois estes se debruçaram a esmiuçar os mitos e os falares regionais, imprimindo a coloquialidade e a regionalidade na linguagem poética (BOSI, 1970), postura não endossada pelos concretistas.

O movimento concreto pautava-se em duas tendências antagônicas: de um lado, o futurismo desenvolvido por autores como Marinetti e Apollinaire; e, de outro, o primitivismo, que evocava uma linguagem pré-razional, preconizada por movimentos como o Dadaísmo. Nas palavras de Haroldo de Campos (1992, p.247), “A poesia concreta, brasileiroamente, pensou uma nova poética, nacional e universal”, tendo como base o processo antropofágico, deglutindo obras e reflexões de figuras como Joyce, Mallarmé, Apollinaire e Pound.

Bosi (1970, p.530-531) lembra que os poemas concretos, no plano linguístico, seguem normas de substituição de estruturas frasais, típicas dos versos, por construções nominais ou sintagmáticas, com preferência por “substantivos concretos”. Seus experimentos linguísticos são plurais com ocorrências de “neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas,

---

¹³ Vídeo de divulgação do trabalho *Ao vivo em Lisboa*. 17 de maio de 2017. Disponível no perfil de Facebook oficial de Arnaldo Antunes em: <<https://www.facebook.com/arnaldo.antunes/videos/1395846690495750/>> Acesso em 14 de setembro de 2017.

termos plurilíngues”, que permitem leituras em trajetórias não lineares, e “*paronomásia*”, relações entre significantes de sons aproximados, estabelecendo, dessa forma, relações não arbitrárias e motivadas entre significantes e significados (BOSI, 1970, p.530-531).

O poema concreto intitulado *nascemorre*, de autoria de Haroldo de Campos, publicado no livro *Teoria da poesia concreta*, ilustra a experimentação expressiva da palavra:

Figura 10: nascemorre

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

haroldo de campos

Fonte: Haroldo de Campos (2014, [1965], p.87)

As relações não arbitrárias ocorrem com a motivação semântica nos neologismos estilísticos observados no poema que realizam a virtualidade do sistema da língua. Temos os processos de derivação, por meio do prefixo *re-*, que indica repetição em *remorre* ← *re* + *morre*, e por meio do prefixo *des-*, que indica negação em *desnasce* ← *des* + *nasce* e *desmorre* ← *des* + *morre*. A repetição da morte, observada em “*remorre*”, no entanto, é possível somente com a sequência explicitada na composição *nascemorrenasce* ← *nasce* + *morre* + *nasce*. Nas sociedades ocidentais, este ciclo pode ser explicado por meio da narrativa Cristã, cujo batismo simboliza um novo nascimento. Já nas religiões asiáticas, o ciclo de nascimento e de morte ocorre a cada respiração, pois por meio da inspiração ganhamos a vida, e a cada expiração, morremos, repetindo o ciclo de vida e morte a cada instante.

Haroldo de Campos explora a materialidade da palavra no poema, compondo versos com comprimentos variados que possibilitam ao leitor visualizar figuras geométricas na forma de triângulos. O poeta explora o simbolismo do número três, presente na narrativa Cristã na forma de Pai, Filho e Espírito Santo, no ciclo que se completa em “*morrenascemorre*”, composto também por três bases. Em “*remorre*”, ocorre a repetição da sílaba “*re*” resultando

em efeito fonológico complementar, com a aproximação sonora do verbo “remoer”, remetendo aos arrependimentos em vida.

A materialidade da palavra, para os concretos, não se desvincula da verbivocovisualidade do poema, pensada a partir da obra seminal *Finnegans Wake*, do escritor irlandês James Joyce (1939). O termo “verbivocovisual”, amplamente advogado pelo grupo *Noigrandes*, foi cunhado por Joyce, no contexto da referida obra, para descrever uma cena de corrida de cavalos (CAMPOS; CAMPOS, 1971).

A grafia “verbovocovisual” foi adotada a fim de produzir uma expansão teórica, pois o termo “verbivocovisual”, em Joyce, refere-se às propriedades que emanam da materialidade e dos sentidos das criações lexicais. Nesse estudo, o termo “verbovocovisual” refere-se às relações descritas por Joyce acerca da palavra, abarcando também as relações intermediáticas que se estabelecem na produção poética a partir das premissas do Concretismo, estendendo-se ao estilo neobarroco.

A relação intermediática na literatura não é nova, sendo que a obra de Stéphane Mallarmé foi considerada um marco das experimentações do ritmo visual, da configuração espacial e dos usos tipográficos de forma não convencional. Mallarmé (Separata de: CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p.08), no prefácio de sua obra *Um lance de dados*, explica o seu processo de construção resultante das experimentações artísticas nos gêneros, poemas com versos livres e poemas em prosa, com as quais retoma certos pontos de contato entre o campo musical e o campo literário, destacando a convergência entre os dois meios.

Em *Um lance de dados* (1975 [1897]), o poeta francês distribui os versos por páginas abertas, explorando a espacialidade. O ritmo, na obra de Mallarmé, está intrinsecamente ligado à espacialidade da página trabalhada na disposição dos versos ao uso de recursos tipográficos que marcam a entoação e a sonoridade e à musicalidade resultante das escolhas e combinações das palavras. Portanto, o ritmo é considerado estruturante no poema, fazendo parte do processo de construção, observado no nível composicional (ADAM, HEIDMANN, 2011 [2009]).

A obra *Calligrammes* (1966 [1925]), de Guillaume Apollinaire, reúne, além de poemas em versos rimados, poesias experimentais que estabelecem diálogos com a pintura por meio da configuração visual do poema como um todo, retratando, além da vivacidade pictórica, a sonoridade dos ambientes urbanos. A materialidade da palavra é aproveitada para constituir a configuração visual do poema, sendo estabelecida a relação intermediática entre a literatura e a pintura ou as artes visuais. Na produção do poeta, destaca-se um intenso diálogo com o espírito inovador de um período no qual emergiam novas tecnologias de produção e reprodução

de sons e imagens. Com a ausência de pontuações, a obra de Apollinaire apoia-se no ritmo constituído pelos efeitos visuais e sonoros resultantes da disposição das letras e das palavras nas páginas e dos recursos de tipografia.

A estruturação do poema efetivada de forma visual e direta em Apollinaire torna-se menos direta e mais abstrata tanto na obra de Mallarmé, quanto na do poeta americano e. e. cummings, que realiza suas experimentações poéticas tendo o foco não mais no verso, mas na palavra. Augusto de Campos (2012 [1999]) ressalta os processos criativos de cummings, que resultam de experimentações peculiares da materialidade da palavra, como as construções anagramáticas, a desagregação espacial, as inserções de letras maiúsculas e sinais gráficos no interior da palavra. A estruturação da poesia composta pelo processo de atomização das palavras agrega “efeitos construtivos e sinestesia do movimento e fisionomia descritiva”, assevera Augusto de Campos (2012 [1999], p.25).

Em *Cantos*, de Pound, observa-se a construção da obra em palimpsesto, na forma de colagem de inúmeras referências às obras de autores como Ovídio, Confúcio, Homero etc., e às figuras históricas como Adams e Jefferson, além de menções à mitologia grega e narrativa Cristã.

Revisitando as reflexões dos poetas concretos, desenvolvidas a partir de Mallarmé, Apollinaire, cummings, Joyce e Pound, podemos compreender os questionamentos profundos dos processos criativos atentando à relação entre o plano do conteúdo e o da forma, ou seja, do conteúdo e da materialidade da palavra. Tais reflexões levam às aspirações de obras nas quais se destacam a convergência entre a materialidade manifesta na forma e na visualidade e o plano contedístico (IGNEZ, 2012, p.52).

A noção de ideograma permite o entendimento de uma determinada ideia através da compreensão de suas partes constituintes, que inclui, além de trechos da obra, a própria materialidade da palavra, de que se fez uso. Pound (2006 [1973], p.26) explica o ideograma chinês como aquela escrita que “*significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade pertinente às diversas coisas que ele configura”, diferente da palavra que *representa* a coisa. O processo de criação ideogrâmica, explica o autor, distinto da criação verbal, resulta da combinação de partes de ideogramas já conhecidos que guardam características ou qualidades da coisa, ação ou situação. Tal processo poderia guiar a leitura de obras literárias e a apreensão de obras artísticas como a pintura, a partir de suas partes constituintes, estendendo-se à ideia totalizadora da obra.

Haroldo de Campos (2014 [1965], p.141-142) explica a estreita relação que a poesia concreta estabelece com a síntese ideogrâmica, que, por sua vez, encerra os aspectos verbovocovisuais:

a importância que, para a moderna estética da poesia, possui o sistema chinês de escrita- o ideograma, afirmação que não deve ser tomada como um desejo de substituir simplesmente uma ordem linguística por outra, mas parte da consideração do instrumento ideográfico como o processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência. Por isso também, chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de *poema concreto*.

A partir dessa noção de olhar ideográfico na poesia concreta, é possível compreender a concisão e seu caráter minimalista, atendendo à urgência comunicativa do mundo contemporâneo, evocando a relação da produção da obra com a tecnologia e meios digitais. Assim como aponta o aspecto antidiscursivo do movimento que remete ao primitivismo estético, que implica necessariamente resistência à linguagem racional, linear e coerente.

O movimento concreto representou uma efusão sincrônica, na qual referências do passado foram resgatadas, como a poética de Sousândrade e Oswald de Andrade, no campo literário, as cores e as marcas regionais de Volpi, na pintura, estabelecendo diálogos com figuras ilustres no campo da música, da arquitetura e do urbanismo.

O caráter heterogêneo observado na produção cultural na contemporaneidade, explicado em termos de “modernidade líquida” de Bauman (2001), demonstra o hibridismo de gêneros e estilos de linguagem, diálogos entre as diversas formas de artes, a comunicação entre os campos de conhecimentos, reinterpretações dos discursos e renovações estéticas de premissas desenvolvidas no passado.

O poema concreto, segundo Décio Pignatari (2014, p.100), passa a ser visto como uma rede de relações “gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaço temporal – que é o ritmo”. Acerca da espacialidade, da visualidade e da relação com o som, muito foi nutrido do cinema, de estilo de montagem soviética de Serguei Eisenstein, que permitiu repensar as formas de traduzir ações, influenciando os poetas em seus processos criativos de produção, com linguagens promovidas pelas tecnologias emergentes, assevera Pignatari (1975, p.89).

Com o tempo, cada autor concreto passou a buscar seu próprio estilo, desmembrando o movimento. Em suas experimentações, Décio Pignatari e Augusto de Campos

se dedicaram com mais afinco à área da Semiótica, enquanto Haroldo de Campos enveredou por novas experimentações que o situam no estilo neobarroco.

Posteriormente, a poesia concreta foi incluída como um dos arcabouços culturais da Tropicália, combinada a elementos da cultura e da música popular e da erudita, que transitam do Iê iê iê à Bossa Nova. A palavra cantada influenciou a poesia, e os poemas passaram a ser musicados, estabelecendo pontes entre as diversas áreas de conhecimento, gerando linguagens híbridas e gêneros intermediários. A materialidade verbocógnitiva da palavra neste contexto não se atém mais ao papel, às artes visuais e à sonoridade da palavra, necessitando ser expandida à musicalidade, ao ritmo, à melodia e ao corpo do artista que interpreta a poesia na forma de canção.

Nesse período de intensa efervescência, tem-se a transcrição criativa da letra da canção *Batmacumba*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, faixa incluída no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), realizada por Augusto de Campos. E, em fase posterior à Tropicália, têm-se a composição e a interpretação de Caetano do poema *O Pulsar*, de autoria de Augusto de Campos, em 1975, assim como a interpretação do fragmento de *Galáxias*, intitulado *Circuladô de Fulô*, de autoria de Haroldo de Campos, em 1991.

A produção do movimento concreto em Haroldo de Campos estabelece relações estreitas com o neobarroquismo, que também possui um aspecto plural de produção e um tom transgressor das formas estabelecidas.

3.2 Neobarroquismos na literatura

O neobarroco, considerado um movimento da América Latina, segundo Irlemar Chiampi (2010 [1998]), resulta de sua história, mestiçagem e ruínas históricas. Seu estudo parte das reflexões de Severo Sarduy (1974) acerca do barroco, e visa situar o estilo nos períodos moderno e contemporâneo.

A obra neobarroca “é identificada por sua autoconsciência poética, enquanto superfície que exhibe sua gramática, que se inscreve a sua pertença à literatura (a um gênero, a um tipo de discurso); é tautológica, por seus gramas sintagmáticos” (CHIAMPI, 2010 [1998], p. 29). O uso de signos em um texto neobarroco notadamente situa um determinado texto no campo literário ainda que ocorram variações de estilo de autor para autor. Contudo, o texto neobarroco resulta de questionamentos acerca da própria linguagem poética, que evidencia uma metapoética característica, frequentemente pautada em variadas maneiras de expressar ideias

similares. Tais efeitos de ecos semânticos ressaltam uma tautologia neobarroca de excessos, adornos e repetições.

Sarduy (1974) é considerado o grande estudioso do barroco e do neobarroco na América Latina. Seus textos são o ponto de partida de reflexões de estudos sobre o neobarroco tanto no campo literário quanto no artístico. Podemos destacar alguns pontos sobre o barroco que guiam as reflexões neste estudo:

Arte da *argúcia*: a sintaxe visual organiza-se, em função de relações inéditas: torsão de um dos termos ou hipérbole / noite súbita sobre o outro; nudez / autonomia do ornamento relativamente ao corpo racional do edifício, adjetivo / advérbio que o distorce, voluta: todo o artifício é válido desde que sirva o argumento, apresentação autoritária, sem vacilações, sem *nuances*. *Tudo para convencer* (SARDUY, 1988, [1974], p.27).

Sarduy lança mão de termos da arquitetura, como “ornamento independente do corpo racional do edifício” e “voluta” (ornamento espiralado) para descrever a escrita ornada de um texto barroco. A inusitada combinação de unidades lexicais, de modo a provocar um efeito de novidade, exagero e distorções semânticas lança luzes sobre o objeto e a ação descrita. Contudo, os excessos também tornam os sentidos opacos, escurecendo-os, ou seja, são, como o quer Sarduy, como “a noite súbita sobre o outro”. Os signos no barroco, segundo Sarduy (1988 [1974], p.22), são organizados de forma oposicional:

resto de significado, vestígio privado das suas motivações, sem ligação assinalável com um referente *rendilhado*: na poesia barroca, as palavras que designam os materiais canônicos da ourivesaria não funcionam como signos plenos, mas num sistema formalizado de oposições binárias – como “marcadores” de sinal positivo ou negativo; ou seja, como valências puras.

A centralidade da antítese na construção da textura do barroco implica salientar apenas determinados aspectos e qualidades das unidades lexicais que se relacionam através de oposições. O processo de esvaziamento de significados pressupõe uma mudança de estado do signo pleno para o signo em seu uso particular, em determinados contextos e situações da obra, assumindo a qualidade de signo esvaziado, que conserva somente suas valências, frequentemente seu sentido superficial que entra em confronto com outros signos, formando uma antítese.

Distintamente do barroco, um signo dificilmente se esvazia por completo nas criações de Arnaldo Antunes, sendo que as relações estabelecidas entre os signos podem ocorrer por oposição e por contraste, desafiando o pensar binário e dual. Este aspecto pode ser compreendido como a marca da contemporaneidade e da crise do verbo com sentido estável.

Devido a estes aspectos, a obra do poeta não pode ser vista como sendo barroca, mas, como neobarroca.

O barroco subverte o signo, a linguagem e o suporte simbólico da comunicação centrada em um referencial estável, esbanjando nos ornamentos e na necessidade de se repetir continuamente de forma a suplementar o que falta, estabelecendo continuamente um jogo, resultando em uma obra aberta (SARDUY, 1988 [1974], p.94-95).

Entrevistado por Roberto González Echevaria (1972), Sarduy explica o barroco na modernidade como sendo um fenômeno intertextual pautado na recorrência do que ele denomina como grafismo (*grafting*) textual, que ocorre através de citações, referências e principalmente por meio da paródia, na qual a imagem suscitada explicita uma outra que a contradiz.

A estética do neobarroco é descrita por Chiampi (2010 [1998], p.16) como constituída pela “exaltação dos espaços, das figuras e dos corpos”. Nessa linha, o neobarroco recai sobre uma materialização concreta de sentimentos abstratos no próprio corpo, ou ainda em um erotismo cru, desvelado (CAMPOS, 1992, p.249; SARDUY, 1988 [1974], p. 95).

Chiampi (2010 [1998]) fala ainda das ruínas deixadas pela história na escritura neobarroca como rastros significantes e menciona *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e seus fragmentos de palavras como escritura de uma nação, considerando-o uma amostra do estilo neobarroco.

Acerca de *Galáxias*, Haroldo de Campos fala, em entrevista, à *Folha de S. Paulo*, concedida a Carlos Rennó, publicada na *Folha Ilustrada*, em 23 de outubro de 1984, página 25:

A poesia concreta respondeu a uma das vertentes de minha personalidade, as “Galáxias” respondem a outra. Que elas tenham podido coexistir, é algo que me demonstrou a inexistência de uma oposição antagônica entre barroquismo e concretivismo. Como o demonstraram, no nível plástico, Ouro Preto e a arquitetura de Brasília. Não se teria sido possível, por outro lado, sem a experiência de rigor e controle do acaso da poesia concreta, disciplinar o turbilhão barroquizante que a escritura galáctica desencadeia. Pulsão e contenção são os dois polos dialéticos que regem o “Livro das Galáxias”, que eu gostaria de definir meio sorrindo, como um manual de cosmonáutica textual.

O teórico e escritor, portanto, aponta a possibilidade de coexistência do estilo concreto e do estilo neobarroco. Esse aspecto Chiampi (2010, [1998]) explica através da pluralidade de estilos do neobarroquismo, que encontra variações de autor para autor, o que implica estudos igualmente plurais, ainda que se observe a possibilidade de identificação de certos aspectos comuns entre distintos autores. O estilo neobarroco haroldiano distingue-se do estilo neobarroco de outros autores justamente pela sua bagagem concretista e experimentações

nas distintas áreas das artes e pelo estabelecimento de diálogos com as diferentes mídias. O neobarroquismo de Arnaldo Antunes, de forma similar, parte de uma bagagem neoconcretista, pautando-se na materialidade verbovocovisual da palavra e vai além das experimentações situadas no campo da literatura para adentrar no campo de convergência entre a literatura e a arte e a mídia.

A profusão de linguagem verbovocovisual, explorada na obra haroldiana, encerra a ideia central de um relato de viagem, inclusive pelo mar, ecoando a jornada de *Ulisses*, na *Odisseia*, de Homero, e a aventura de um único dia de Leopold Bloom, em *Ulysses*, de James Joyce, além de ressoar o embarque à jornada em *Cantos*, de Ezra Pound. A obra haroldiana vislumbra criações neobarrocas e concretas, ambas constituídas pela “intertextualidade, pela fragmentação do discurso, pela metalinguagem, pelo apego pelas obras abertas, pelo jogo das palavras e pelos neologismos” (IGNEZ, 2012, p.55).

Os efeitos de sentido, alerta Ignez (2012, p.61-62), são distintos: no estilo neobarroco, observa-se uma “clareza relativa” provocada pelo “exagero descritivo” que torna o referente opaco, ao mesmo tempo em que se verifica uma resistência ao simplismo modernista através do rebuscamento metafórico, ao passo que no estilo concretista verifica-se a expressão direta e clara resultante das formas que tendem a se harmonizar diretamente ao plano de conteúdo, por meio das construções rítmicas e dos jogos semânticos.

Ignez (2012, p.60) aponta a distinção entre as construções no estilo barroco e no estilo concreto norteadas segundo o tratamento da sugestão:

O Concretismo [...] busca um uso linguístico sintético ao passo que o Barroco e o Neobarroco perseguem um uso linguístico prolixo, rebuscado, baseado na amplificação e na proliferação. Constata-se, no entanto, que tanto concretistas como barrocos e neobarrocos exploram a parte formal da palavra e do texto para sugerir aquilo a que se faz referência, mas no Concretismo, a sugestão e a leitura dão-se de maneira imediata, ao passo que, no Barroco e no Neobarroco, o “enigma” vai sendo descoberto de modo mais lento.

Os poetas concretos partem de Mallarmé, conhecido como o poeta das sugestões. A técnica envolvida no processo de construção poética foi descrita pelo poeta francês em entrevista concedida a Jules Huret, publicada no *L'Echo de Paris*, em 14 de março de 1891, na seção *Enquête sur l'évolution littéraire*, na página 2: “A contemplação dos objetos, a imagem que se solta suscitados por eles é o canto ... Nomear um objeto é suprimir três quartos do gozo do poema que é feito da felicidade em adivinhar gradualmente: *sugeri-lo*, aí está o sonho”¹⁴.

¹⁴ “La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont les chant... Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve”. (MALLARMÉ, 1891, p. 2)

Tanto o barroco quanto o neobarroco ocorrem em momentos de intensas movimentações no globo terrestre. O primeiro ocorre no século XVIII, no contexto das grandes navegações e explorações de novas terras operadas por meio dos processos coloniais nas Américas. E o segundo nomeia as produções decorrentes de um contexto no qual ocorrem os fluxos migratórios e os movimentos em massa resultantes da polarização dos territórios em centro e periferia, global e regional, motivados pelos fluxos de capital.

No contexto da América Latina, o estilo neobarroco apropria-se de ruínas da História para ressignificar discursos oficiais que naturalizam o processo colonial, assim como excluem a cultura e as tradições indigenistas, desistoricizando, conseqüentemente, o discurso nacional, criando novas unidades lexicais ou produzindo novas metáforas.

Como explicitado por Sarduy, Haroldo de Campos, Chiampi e Ignez, as criações neobarrocas provocam uma opacidade semântica e demandam um processo de decifração de sentidos. A estabilidade do signo é abalada no estilo neobarroco, pois ocorre o esvaziamento de sentido. Simultaneamente a este processo, certas valências são ressaltadas, resultando em renovação de sentidos. O novo sentido é, por sua vez, identificado em contraste à significação perdida, que encontra seu registro em dicionário ou nos usos costumeiros.

Machado (2008 [2007], p.75) explica o estilo neobarroco, na contemporaneidade, no campo das artes e da mídia como uma “tendência geral da arte e dos meios contemporâneos caracterizada pela recusa das formas unitárias ou sistemáticas e pela aceitação deliberada da pluridimensionalidade, da instabilidade e da mutabilidade como categorias produtivas no universo da cultura”.

O valor estético da saturação, do excesso e da instabilidade permite que mídias outrora consideradas distintas estabeleçam relações de convergência na constituição de uma obra aberta:

A técnica mais utilizada consiste em abrir “janelas” dentro do quadro para nelas invocar imagens, de modo a tornar a tela um espaço híbrido de múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos. Essa espécie de escritura múltipla, em que textos, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram para compor um tecido de rara complexidade, constitui a própria evidência estrutural daquilo que modernamente nós convencionamos chamar de uma estética da *saturação*, do *excesso* (a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo) e também da *instabilidade* (ausência quase absoluta de qualquer integridade estrutural ou de qualquer sistematização temática ou estilística). Trata-se, numa palavra, de superpor tudo (textos, imagens, sons) ou de imbricar as fontes umas nas outras, fazendo-as acumularem infinitamente dentro do quadro, de modo a saturar de informação o espaço da representação (MACHADO, 2008 [2007], p.74-75).

A concepção atual no campo da mídia também mostra profunda necessidade de modificações epistemológicas, com a dissolução das “fronteiras formais e materiais entre os

suportes e as linguagens”, outrora definidas pelos clássicos fotografia, cinema e música, assevera Machado (2008 [2007], p.69). A utilização da tecnologia na literatura foi visualizada por Augusto de Campos no diálogo com as artes visuais e plásticas.

Na contemporaneidade, após as crises do verbo e das artes, busca-se por experimentos “mais prósperos e inovadores de hibridização, de fusão de estruturas discretas”, assevera Machado (2008 [2007], p. 64-65). As artes em sentido amplo sofrem expansões significativas, forçando a adoção de uma perspectiva de mídias convergentes.

O neobarroco artístico permite verificar os pontos de contato, ou seja, as convergências entre as mídias em determinada obra. O neobarroquismo literário, por sua vez, estabelece conexões com o neobarroco artístico, como se observou na obra haroldiana. Na década de 1990, Haroldo de Campos oralizou 16 fragmentos dos 50 cantos de *Galáxias*, com a participação de Arnaldo Antunes. A obra intermediática recebeu o título de *Isto não é um livro de viagem*, sendo lançado juntamente com o livro em sua versão impressa, pela Editora 34. O título estabelece um jogo semântico ao negar a condição de livro da produção, sem se desvincular da ideia de viagem, construída na obra. Arnaldo Antunes, por sua vez, constrói a sua versão de um livro sobre a metáfora de uma viagem em *Et Eu Tu* (2003) em diálogo com as fotografias de Márcia Xavier.

3.3 Mesclagens conceituais em obras intertextuais e intermediáticas

A produção de Arnaldo Antunes situa-se na contemporaneidade e apresenta as marcas de seu tempo, assim como as várias temporalidades na forma de referências a textos produzidos no passado, além de estabelecer relações com obras de artistas de campos distintos, como as artes plásticas e a música (AGAMBEM, 2009 [2006]). A relação com outros textos pode ser realizada de forma indireta, sendo apreendida na própria construção do estilo do autor, que parte de revisitações e releituras de premissas sobre poesia, música e outras formas de arte. Em algumas produções, as relações intertextuais com textos específicos são mais evidentes, ao passo que outras estabelecem relações intermediáticas com produções em outras mídias na forma textual impressa tradicional ou em objeto-arte: fotografia, colagem e caligrafia.

A intertextualidade foi o termo cunhado por Julia Kristeva (1969, p.64) para se definir as relações imbricadas na textualidade de uma obra: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. A noção ampla de texto em Kristeva permite atentar à tal relação entre textos multimodais e as relações entre um texto e as produções em variadas semioses ou mídias. A relação entre um texto e outras

mídias é possível, uma vez que a apreensão de imagens é operada através da textualização, ou seja, da construção de narrativas, que, por sua vez, possibilitam a compreensão de seus discursos (KIRBY, 1996, p.36).

Posteriormente, Kristeva (1981, p.309) descreve a intertextualidade que se apresenta no processo de leitura e apreensão de uma obra como sendo “uma constelação de textos que se recortam e se juntam em uma leitura dita quadro (livro, poema, peça musical), leitura jamais finalizada”¹⁵. Portanto, a noção de intermedialidade já está inserida nos estudos de Kristeva acerca da intertextualidade. Essa noção ampla permite a apreensão de obras contemporâneas nas quais podemos observar a ocorrência de referências a outros textos e produções em mídias diversas.

A intertextualidade permite realizar leituras de obras como o poema em prosa sem título publicado no livro *Psia*:

Porque eu te olhava e você era o meu cinema, a minha Scarlet O'Hara, a minha Excalibur, a minha Salambô, a minha Nastassia Filípovna, a minha Brigitte Bardot, o meu Tadzio, a minha Anne, a minha Lorraine, a minha Ceci, a minha Odete Greycy, a minha Capitu, a minha Cabocla, a minha Pagu, a minha Barbarella, a minha Honey Moon, o meu amuleto de Ogum, a minha Honey Baby, a minha Rosemary, a minha Marilyn Monroe, o meu Rodolfo Valentino, a minha Emanuelle, o meu Bambi, a minha Lília Brick, a minha Poliana, a minha Gilda, a minha Julieta, e eu dizia a você do meu amor e você ria, suspirava e ria (ANTUNES, 2013 [1991], não paginado).

Esse poema é uma declaração de amor a um ser feminino e está estruturado por meio da enumeração de vários personagens e objetos que assumem a função de codinome da amada. A primeira identificação da amada é realizada por meio da expressão “meu cinema”, revelando uma relação entre a literatura e a mídia distinta. A entidade feminina assume o papel de variados personagens de obras literárias femininos e masculinos transpostos à tela do cinema ou da televisão. A variedade de codinomes reforça as múltiplas identidades que a amada assume em sua relação com o enunciador.

Referências a filmes como *E o vento levou* são realizadas por meio da menção à personagem Scarlet O'Hara. O poeta também faz referências a personagens femininas como: Salambô, que dá nome ao romance de Gustav Flaubert, escrito em 1862; Nastasya Filippovna, a personagem do romance *Idiota*, de Fiodor Dostoiévski, publicado em 1869; Ceci, uma referência à Cecília, do romance de José de Alencar *O guarani*, escrito em 1857; Capitu, a personagem do romance de Machado, *Dom Casmurro*, publicado em 1899; e Cabocla, do

---

¹⁵ “une constellation de textos qui se recourent et s’adjoignent en une lecture du dit tableau (livre, poème, pièce musicale), lecture jamais achevée”. (KRISTEVA, 1981, p.309)

romance homônimo de Ribeiro Couto, lançado em 1931. Os romances mencionados sofreram transposições para o gênero filme, estabelecendo, dessa forma, relação de intermedialidade com a obra impressa.

O poeta também menciona o personagem masculino Tadzio, do romance de Thomas Mann, *Morte em Veneza*, escrito em 1978, para se referir à amada. O romance foi adaptado tanto para a ópera quanto para o cinema, estabelecendo relações de intermedialidade.

Menções a filmes como *O amuleto de Ogum* (1977), dirigido por Néelson Pereira dos Santos, e *Excalibur* (1981), dirigido por John Boorman, remetem às aventuras de personagens masculinos que lidam com amores proibidos. Observamos, portanto, no poema, uma relação estabelecida por meio da textualidade com o cinema.

As referências a outras mídias são possíveis, uma vez que o poeta menciona a modelo francesa, diva da cultura pop da década de 1950 e 1960, Brigitte Bardot, assim como Marilyn Monroe, modelo e atriz americana que encantou uma geração com seu estilo de atuação e suas atitudes. As divas pop Bardot e Monroe concediam entrevistas para revistas e para a televisão, faziam aparições em filmes no cinema e em programas de televisão, além de estamparem as capas de revistas. Nesse contexto, é possível estabelecer múltiplas relações no processo de leitura do poema com entrevistas e artigos publicados em revistas de moda, filmes, programas de televisão e fotografias. Há uma confluência de linguagens midiáticas que se convergem no poema arnaldiano. No momento da leitura, o leitor acessa o seu estoque mental reunido a partir de exposições a variados gêneros discursivos em distintas mídias como televisão, rádio, fotografia, revista de moda, literatura etc, reconhecendo na obra as relações de intertextualidade e de intermedialidade.

Nas produções do poeta, portanto, destacamos as conexões entre as mídias distintas, que transitam entre o campo literário e o artístico. Compreendemos a mídia sob a ótica semiológica e funcional, descrita segundo o teórico alemão Jürgen E. Müller (2012)¹⁶. O termo mídia (*medium*) no singular passa a ser intercambiável com as noções de mídias, no plural, e a tecnologia em si, expandindo para uma noção ampla que inclui “palavras orais e escritas”, além de invenções e avanços relativos “aos processos socioculturais e históricos” que ocorreram na sociedade ao longo dos últimos séculos (MÜLLER, 2012, p.76). Nessa noção ampla de mídia, portanto, são incluídos o registro e a veiculação de textos com ou sem imagens, literatura, jornal,

---

¹⁶ O seu artigo intitulado *Intermedialidade revistada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito* é tradução da versão em língua inglesa, *Intermediality revisits: Some reflections about basic principles of his axe de pertinence*, em *Media borders, multimodality and Intermediality*, organizado por Lars Elleström, publicado por Palgrave MacMillan, em 2010.

revista em quadrinhos, charge, panfletos etc.; registro e/ou transmissões de sons por meio de telefones, telégrafos, fonógrafos, rádio, telefone celulares, walkman, CD Player, mp3, player etc.; registro e/ou veiculação de imagens, com ou sem a linguagem verbal em suas multimodalidades, na televisão, no cinema, em vídeos etc. A tecnologia, portanto, também atinge a produção do campo artístico, permitindo dessa forma, considerar a arte enquanto mídia, que comunicam e expressar uma mensagem, ainda que no estilo *nonsense*.

A formação de novas mídias pode ser pensada a partir de combinações de mídias já conhecidas, compreendidas por meio da noção de intermedialidade ou relações intermidiáticas. O meio torna-se primordial na compreensão de uma obra, conforme aponta Marshall McLuhan (1964, p.27), em “o meio é a mensagem”. Os meios, dessa forma, passam a constituir também a mensagem, fato observado também por Adam e Heidmann como nível material de uma obra (2011 [2009], p.28).

Nesse contexto, o corpo deixa de constituir uma oposição à matéria escolhida para constituir uma obra. A tecnologia passa a ser constitutiva do corpo humano, integrando as habilidades e as qualidades, uma vez “que os nossos sentidos humanos, de que os meios são extensões, também se constituem em tributos fixos sobre as nossas energias pessoais e que também configuram a consciência e experiência de cada um de nós” (MCLUHAN, 1964, p.37).

Irina O. Rajewsky (2012) traça as formas de relações entre as mídias, conhecida pelo termo geral relações intermidiáticas ou intermedialidade. Para a teórica, há três formas de se compreender os fenômenos intermidiáticos. A primeira é a *transposição midiática*, na qual se observa a mudança de uma linguagem em uma mídia para outra linguagem e outra mídia. Para este estudo, interessam os dois outros tipos, a *referência intermidiática* e a *combinação de mídias*.

Ao traçar a *referência intermidiática*, Rajewsky retoma em parte a noção de intertextualidade de Kristeva, uma vez que as relações intertextuais podem incluir as relações intermidiáticas:

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).

A menção, em determinada obra, de produções de outros autores de épocas anteriores pode ser considerada, portanto, uma relação entre mídias. No poema em prosa mencionado anteriormente, na página 70, observam-se variadas relações intermidiáticas entre

o cinema e a poesia, estabelecidas por meio das referências às personagens como Scarlet O'Hara e Tadzio.

No contexto da produção de Arnaldo Antunes, observamos tais fenômenos principalmente em trechos da obra *Et Eu Tu* (2003), nos quais se observam as referências a figuras míticas. Fazem parte da natureza dessas relações: a musicalização de poemas, na qual é mantida a materialidade verbal em parte ou no todo, e a imitação de certas técnicas de uma mídia em outra, de acordo com Rajewsky (2012).

A outra forma de intermedialidade, de acordo com Rajewsky (2012, p. 24), é a *combinação de mídias* ou *combinação intermediática*, resultante de “pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação”. Tais relações podem se apresentar em variados graus de imbricamento das mídias que participam da obra constituindo *configurações multimídias*, *mixmídias* e *intermídias*.

Clüver (2006; 2007) explica tais categorias adotando a nomenclatura de *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, manteriam sua coerência e autonomia (CLÜVER, 2006; 2007). Nessa categoria, estão elencadas as combinações das ilustrações de Rosa Moreau e os poemas de Arnaldo Antunes que constam no livro *As Coisas* (2011 [1992]).

Ainda segundo Clüver (2006; 2007), os textos mixmídias seriam um pouco mais complexos, pois ainda que se identifiquem seus componentes, que se situam em mídias distintas, não seria possível separá-los mantendo-se uma coerência de sentido. São exemplos de ocorrência desse tipo de texto as histórias em quadrinhos, os selos postais, 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, com a emissão de voz, acompanhando a melodia e a harmonia. No entanto, seus componentes não poderiam ser considerados como sendo itens autônomos e coerentes fora daquele contexto.

E, finalmente o texto intermídia, explica Clüver (2006, p. 20), 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”. Ou seja, observam-se fenômenos como a fusão ou interação entre as mídias que participam da estruturação de uma determinada obra.¹⁷ Nessa categoria elencam-se as

---

¹⁷ 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

experimentações em caligrafias e poesia, as obras que estabelecem diálogos com as placas ou sinais e a poesia (*Palavra desordem*, 2002), pois há a impossibilidade de se realizar a separação dos seus componentes segundo as distintas mídias. Estão incluídas na categoria de intermídias, as instalações de objetos-arte em exposições (*Luzescrita*, 2013-; *Palavra em movimento*, 2015). Tal fato explica-se, pois, a caixa acrílica (*watermater*) serve de suporte para a própria escrita poética ao passo que a luminária (*Ilusinha*) e o tubo cilíndrico (*Infinitozinho*) servem de meios pelos quais são realizadas a escritura poética, sendo, portanto, impossível a sua dissociação do todo da obra. Nesses casos, há claramente a fusão ou convergência das mídias: literatura e artes visuais ou artes plásticas.

Contudo, tais categorias não são puras e podem ocorrer concomitantemente. A canção em si, segundo Clüver (2006; 2007), é um texto multimídia, que se sustenta na materialidade sonora e verbal, pois alia os instrumentos musicais da orquestra ou banda e a voz. Quando ela é realizada como performance, além do aspecto de texto multimídia, ela também incluirá o texto mixmídia, pois irá envolver a presença dos corpos do cantor e dos membros da banca ou orquestra, seus gestos, coreografia, olhar, atitude, contato com o público. Tais elementos não podem ser dissociados do todo do evento intermediático.

As formas de intermedialidade podem ocorrer em conjunto em uma mesma obra, nem sempre sendo possível desmembrá-las. Uma tendência natural do gênero híbrido é o apagamento das fronteiras das linguagens, devido à convergência dos meios constituintes.

Em um primeiro momento, a produção literária verbovocovisual referiu-se ao labor criativo da unidade lexical, nos limites de uma mesma mídia – o texto literário. Em um momento posterior, conforme se verifica nas criações de Arnaldo Antunes, a produção verbovocovisual não se restringe mais às propriedades da unidade lexical, nem do texto, mas resulta das relações entre a literatura e o tátil e o kinestésico nas experimentações entre mídias diversas como a literatura e as artes visuais.

As ocorrências de metáforas em obras intermediáticas demandaram a adoção de teóricos que permitam vislumbrar tais relações, uma vez que as noções desenvolvidas por Lakoff e Johnson (2003 [1980]), assim como os estudos de Barbosa (1981), são restritos a 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 em tirinhas etc.

---

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.

No livro *As Coisas* (2011 [1992]), notamos que os poemas estabelecem diálogos com ilustrações, sendo compreendidos por meio da relação intermediática do tipo combinação, resultando em texto multimídia (RAJEWSKY, 2012; CLÜVER, (2006). A relação semântica entre o texto e a imagem, nesses casos, dá-se por meio de *redes especulares* (*mirror networks*), segundo a noção de Fauconnier e Turner (2002), sendo que a imagem reflete a ideia construída nas metáforas descritas em um texto.

No estudo de Fauconnier e Turner (2002), as metáforas conceituais são vistas como *redes de alcance único* (*single-scope networks*). Nelas, dois conceitos ocupam espaços mentais de *inputs* com enquadres distintos, sendo que um enquadre se sobressai ao outro. Ou seja, esse modelo corresponde às metáforas fonte-alvo, traçadas por Lakoff e Johnson (2003 [1980]), sendo expandidas a textos intermediáticos.

No fragmento “Nem todas as respostas cabem num adulto”, do poema em prosa intitulado *As pedras são muito mais lentas do que os animais...*, publicado no livro *Tudos* (ANTUNES, 2012 [1990], não paginado), o corpo é visto como um recipiente. Os conceitos de corpo e de conhecimento situam-se em espaços mentais distintos, com enquadres diferentes, sendo que o enquadre de “conhecimento” se sobrepõe ao de “corpo”. Dessa forma, “corpo”, além de organizar, estrutura o conteúdo denotado em “conhecimento”.

O poeta faz uso do referido verso em dois momentos. Primeiramente, no fechamento do poema em prosa publicado no livro *Tudos* em 1990:

As pedras são muito mais lentas do que os animais. [...] As chuvas vêm da água que o sol evapora. [...] Os dedos dos pés evitam que se caia. Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam. As máquinas de fazer nada não estão quebradas. Os rabos dos macacos servem como braços. Os rabos dos cachorros servem como risos. As vacas comem duas vezes a mesma comida [...] Palavras podem ser usadas de muitas maneiras [...] As músicas dos índios fazem cair chuva. [...] Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto (ANTUNES, 1990, não paginado)

E, em outro momento, o poeta realiza uma seleção dos enunciados do poema em prosa, reorganizando-os no gênero canção, estabelecendo uma relação intermediática do tipo referência. Neste contexto, o verso finaliza a primeira estrofe da canção *Maneiras*, composta com David Calderoni, em 1998:

Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam
Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo
As máquinas de fazer nada não estão quebradas
Nem todas as respostas cabem num adulto

As pedras são muito mais lentas do que os animais
As chuvas vêm da água que o sol evapora

As músicas dos índios fazem cair chuva
Os dedos dos pés evitam que se caia

Os rabos dos macacos servem como braços
Os rabos dos cachorros servem como risos
Palavras podem ser usadas de muitas maneiras
As vacas comem duas vezes a mesma comida

No primeiro caso, o enunciado encerra a ideia central do poema em prosa voltado para o tema do conhecimento do homem acerca do mundo. No segundo caso, destacam-se os efeitos de genericidade de canção e de poesia. O fechamento na canção, contudo, se faz a cada estrofe, por meio da própria letra e da harmonia (GOODWIN, 1992). O tema central, neste caso, é evidenciado no título *Maneiras* e explicita modos diferentes de comportamento e formas de viver expressos através da “palavra”. No contexto da canção, o homem deixa de ser o tema central, denotado no poema em prosa, e, no seu lugar, consta o seu instrumento de saber, a “palavra”, que passa a assumir a centralidade. Portanto, o verso “Nem todas as respostas cabem num adulto” figura como fechamento da ideia apenas da primeira estrofe, que explora a impossibilidade de se responder a todos os questionamentos e ao ócio denotado nas máquinas paradas. Em ambos os contextos, podemos pensar em metáfora conceitual, pois lidam com a metáfora do corpo enquanto recipiente que comporta o saber. O conceito de recipiente portanto, estrutura o conceito de corpo/ homem.

Enquanto nas *redes de alcance único* o embate entre dois conceitos resulta em um conceito que estrutura o outro, há casos nos quais o embate de pelo menos dois conceitos situados em espaços mentais distintos resulta em um terceiro conceito por meio do processo de mesclagem. Essas relações interessam a este estudo justamente por permitirem o mapeamento de metáforas conceituais complexas nas poesias resultantes dos processos de mesclagens conceituais.

Estas, descritas como as *redes de alcance duplo* (*double-scope networks*), são descritas como o processos decorrente da projeção de pelo menos dois conceitos com distintos “enquadres” que ocupam diferentes espaços de *inputs*, para o espaço de mescla; como resultado temos um conceito final, fruto da somatória de partes dos conceitos que deram origem (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p.131). Observe a seguir o diagrama que explica o processo da mesclagem conceitual:

Figura 11: mesclagem conceitual

Fonte: diagrama adaptado a partir de Fauconnier e Turner (2002, p. 46)

No poema cujo texto integral é pura e simplesmente “A semente ensina/a não caber em si”, publicado no livro *Palavra desordem*, o efeito de genericidade da obra evidencia a poesia em versos livres e a placa com palavras de ordem, de que fazemos uso em avisos e protestos:

Figura 12: A semente...

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

Temos a mesclagem conceitual entre “semente” e “professor” que ocupam espaços de *inputs* distintos. A criatividade na combinação das unidades lexicais não se restringe à atribuição de características humanas à semente. Ao contrário, os conceitos de “semente” e “professor” fundem-se no poema.

Figura 13: mesclagem semente e mestre

Fonte: diagrama adaptado a partir de Fauconnier e Turner (2002, p. 46)

O ensinamento da semente em romper a casca e sair para o mundo leva ao ensinamento abstrato e filosófico da necessidade de superação das próprias limitações para que o homem viva e conquiste os seus objetivos no mundo. Dessa forma, o conceito resultante na obra remete ao do papel de mestre, atribuído a um elemento da natureza.

Na obra de Arnaldo Antunes, os processos conceituais podem ainda ocorrer de forma condensada. Em *lunha*, publicado em *Agora aqui ninguém precisa de si*, tem-se a relação de rede especular e de duplo alcance, que resulta em mesclagem conceitual:

Figura 14: lunha

Fonte: Antunes (2015, p.65)

A criação *lunha* resulta da fusão entre as unidades lexicais “lua” e “unha” em lunha
 ← lua + unha, explicada através do cruzamento lexical entre as unidades lexicais com perda de

material morfofonológico no processo. A criação refere-se a uma lua minguante, parcialmente iluminada pelo sol, que se configura no céu no formato de uma lasca de unha humana. O formato curvo da lua minguante relaciona-se ao formato da unha, ocorrendo, assim, a associação *especular* entre a imagem e a nova unidade lexical, descrita em termos de Fauconnier e Turner (2002).

A dimensão diminuta do astro no céu, no entanto, é apenas aparente, pois é ocasionada pela distância do mesmo em relação ao observador na Terra. Já a dimensão pequena da unha humana é real e independe do olhar do enunciador. Dessa forma, os conceitos de “lua” e “unha” situados em distintos domínios conceituais projetam-se ao espaço de mescla formando “lunha”, que estabelece relação entre a lua e o homem/enunciador.

Figura 15:diagrama *Lunha*

Fonte: diagrama adaptado a partir de Fauconnier e Turner (2002, p. 46)

A “lua” é recorrente como símbolo do poeta, louco e lunático, que fala através de metáforas e metonímias, quebrando, assim, a racionalidade na linguagem. A unha evidencia metonimicamente os dedos do poeta que se dedicam a escrever, por meio da máquina de escrever, e modernamente por meio do computador. Nesse domínio mais abstrato, “lua” se associa ao poeta, ao passo que “unha” se relaciona de maneira mais concreta ao ato da escrita. Dessa forma, lua e unha sofrem mesclagem conceitual remetendo ao ato da criação poética como sendo um processo concreto e ao mesmo tempo abstrato, de viagens reais e / ou figuradas a outros mundos.

No processo de projeção, certos aspectos são selecionados em detrimento de outros em “lua” e “unha”. Portanto, o processo evidencia, ao mesmo tempo em que oculta,

determinadas características e propriedades dos conceitos localizados nos espaços distintos de *inputs*. É importante salientar que as obras de Arnaldo Antunes nem sempre os conceitos ou os atributos que se mesclam estarão evidentes, pois o poeta escreve por enigmas que necessitam ser decifrados.

Após a visitação aos conceitos reunidos no primeiro e no segundo capítulos, podemos vislumbrar os recursos de estilo acessados pelo poeta em cada nível descrito por Adam e Heidmann (2011 [2009]). No nível da textura microlinguística, temos os processos de criação formal de novas unidades lexicais, as escolhas e combinações expressivas entre as unidades lexicais conhecidas, com sentidos diferentes daqueles dicionarizados. No nível semântico, cabe o estudo das expansões dos campos semânticos, das quebras de isotopia, da ruptura da coesão da lexia textual, em termos de Pottier (1974) e das construções de metáforas conceituais (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]) e mesclagens conceituais (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

Já no nível composicional, escrutinam-se os efeitos de genericidade da obra, a sintaxe e as construções plurissemióticas. Contudo, o estilo centrado no nível da textura microlinguística encontra-se imbricado em todos os outros níveis inclusive o sintático e o material.

O estudo dos recursos plurissemióticos, vislumbrados nos níveis composicional e material das obras, será aprofundado por meio das noções de relações intermediáticas, segundo Rajewsky (2012) e Clüver (2006;2007) permitindo também identificar os traços de estilo neoconcretista e neobarroquista do poeta.

3.4 Estilo neoconcretista e neobarroquista de Arnaldo Antunes

Arnaldo Antunes bebe da fonte dos poetas concretos do grupo *Noigrandes*, que se pautaram na sintaxe visual de Mallarmé (1975), pautada na distribuição espacial; na atomização da palavra de cummings (2012), que desmembra a palavra até o limite dos grafemas e nos efeitos ideogrâmicos da relação entre as partes e o todo de Pound (2006 [1973]). Em sua obra, é evidente a veia neoconcreta, pautada em experimentações intensas na literatura estabelecendo intensas relações com a música e as artes visuais, além de explorar a materialidade sonora e visual das palavras.

O poeta ainda responde por meio de sua obra à crise da palavra, preconizada, entre outros, por Jameson (1985), acerca do esvaziamento dos sentidos das metáforas através das repetidas ocorrências em contextos de variadas obras. No entanto, tal esvaziamento acontece

na medida em que são operadas novas relações de semas, estabelecendo relações de oposições e contrastes com os significados originais. Nesse processo, certas valências, outrora não percebidas, ou atribuídas àqueles signos, são ressaltadas. Tais relações podem ser constituídas através de uma sintaxe ornada que confere opacidade semântica ao texto em estilo neobarroquista (CHIAMPI, 2010 [1998]; SARDUY, 1974; IGNEZ, 2012) ou ainda pela concisão e pela predileção por unidades lexicais de sentido concreto, evidenciando o estilo neoconcreto (IGNEZ, 2012). A opacidade dos sentidos típica de textos neobarroquistas, portanto, pode resultar de estilos distintos, ou de um conjunto de recursos que podem aliar os diferentes estilos.

A materialidade da palavra nacional é também relacionada à palavra estrangeira, por meio da similaridade visual e sonora, nas obras de Arnaldo Antunes. Dessa forma, os limites da língua nacional são abalados, com usos de unidades lexicais de origem estrangeira de forma expressiva. Biderman (1978, p.35) explica: “O poeta combina os elementos da norma e do sistema linguístico, de maneira inesperada, projetando o seu poema para além dos limites da língua”. Os escritores e poetas, sendo também usuários da língua, realizam variadas experimentações na linguagem no processo de produção de suas obras. A intenção criativa lança o poeta em busca de novas formas expressivas em sistemas linguísticos estrangeiros.

Em textos literários, de acordo com Cardoso (2013, p.279), a escolha pela unidade lexical estrangeira ocorre “em substituição ao vernáculo, com o objetivo de obter expressividade”. O efeito expressivo operado no campo semântico processa-se pela precisão, uma vez que a unidade lexical estrangeira assume o caráter de conjunto com sentido “estável, monossêmico ou cristalizado” (ALVES, 2007, p.78). A poesia a seguir ilustra o uso de estrangeirismo com o intuito expressivo:

Figura 16: Neve r:

Fonte: Antunes (2013 [1991], não paginado)

Na língua inglesa, a palavra “never”, com sentido de “nunca”, é enfatizada comumente através da partícula “ever”, constituindo o conjunto estável “never ever”. Há ainda

a relação semântica de oposição entre *never*, com o sentido de “nunca”, e *ever*, que significa “sempre”. No contexto do poema, a palavra estrangeira “never” sofre desagregação, sendo possível identificar a unidade lexical vernácula “neve” em seu interior. A combinação entre *never* e neve leva ao aprofundamento da compreensão da relação entre “nunca” e “neve”, ou da não ocorrência de neve.

A palavra estrangeira “ever” sofre um acréscimo de sílaba “ão”, sendo possível identificar a unidade lexical vernácula “verão” no conjunto do segundo verso. A combinação entre *never*/neve: *ever*/ verão estrutura-se por meio da oposição entre *never* (nunca) e *ever* (sempre) e neve (inverno) e (sol) verão.

A remotivação das palavras estrangeiras “never” (nunca) e “ever” (sempre), no contexto literário, desestabiliza o sentido fixo e cristalizado atestado por Alves (2007). O uso da palavra estrangeira é, portanto, um recurso estilístico e expressivo de que o poeta faz uso em seu processo criativo.

A distribuição espacial das unidades lexicais sobre a página, observada em Mallarmé, representa um recurso pluri-semiótico. Os poetas concretos aliaram o recurso mallarmeano à atomização da palavra explorada por Cummings, constituindo o seu próprio processo composicional. Arnaldo Antunes vale-se também desses recursos observados na desagregação das unidades lexicais em sílabas e letras, aliada à inversão dos elementos constituintes ou à inserção de elementos gráficos.

Cardoso (2013) explica a experimentação na materialidade da palavra na forma de desagregação com o intuito expressivo que ocorre entre prefixo e base, base e sufixo, base e terminação e outras formas nas quais a morfologia da palavra não é respeitada. Os elementos desagregados podem ainda ser remotivados e assumir outros sentidos.

No poema *Olhar ver* (ANTUNES, 2010, p.50), o poeta faz usos de recursos pluri-semióticos para compor uma estrutura visual e espacial, simulando a queda de uma folha de árvore, evidenciando o estilo neoconcreto. A atomização das unidades lexicais através do desmembramento até o limite das letras permite variadas leituras e formas de compreensão. A unidade lexical “folha”, neste contexto, remete tanto à folha de uma árvore quanto à página de um livro, que são apreendidas pelo olhar:

Figura 17: Olhar ver

Fonte: Antunes (2010, p.50)

A opacidade de sentidos nesse poema pode resultar da combinação entre o estilo neoconcreto, observado na configuração espacial, na escolha por unidades lexicais com sentido concreto, na desagregação vocabular e na atomização das unidades lexicais, e o estilo neobarroco literário, que resulta da remotivação dos elementos desagregados, das repetições de unidades lexicais que constituem a tensão semântica por meio de uma linguagem prolixa com excesso de adornos. Semanticamente, o poeta estabelece a tensão entre “ver”, que implica em ato fisiológico, e o “olhar”, que remete ao ato de apreensão do mundo.

Tal aspecto demonstra que a mescla de linguagens e recursos pode resultar em hibridismos de estilos na obra. Dessa forma, nem sempre é possível determinar claramente os limites entre os estilos neoconcreto e neobarroco, que podem vir mesclados.

A repetição observada no poema anterior funciona como um recurso estilístico de construção rítmica e melódica do texto poético. O efeito sonoro não se desvincula do efeito semântico, pois tais efeitos “podem estabelecer ligações complementares entre as palavras, ao

se introduzir na organização semântica do texto”¹⁸ (LOTMAN, 1973, p.167). Em *Olhar ver*, a repetição do verbo “ver” ocorre na forma dos elementos “ver” observada no interior das unidades lexicais desagregadas “cadáver” e “verde”.

As repetições sonoras estão intrinsecamente conectadas com a gramática de uma língua, uma vez que podem ocorrer através da recorrência de unidades lexicais simples, sintagmas, estruturas sintagmáticas parciais, ou ainda estruturas verbais maiores, como versos ou estrofes (LOTMAN, 1973). No poema mencionado, o poeta explora a repetição com a estrutura sintagmática “cada ver” e a unidade lexical “cadáver”.

Os processos podem ainda lidar com construções sinonímicas, quando se processam como “repetições de elementos semanticamente homogêneos”, cujo limite é a recorrência da mesma unidade lexical (LOTMAN, 1973, p.191). Esses recursos podem agregar um tom tautológico, ao repetir sentidos por meio de expressões distintas, aproximando a obra do estilo neobarroquista.

Não há ocorrência de sinônimos perfeitos, mas de unidades lexicais simples e textuais com sentidos aproximados. Este efeito é observado no jogo do poeta na escolha pelas unidades lexicais “olhar” e “ver” com sentidos aproximados. Outro efeito expressivo é pautado justamente na repetição de uma unidade lexical idêntica à outra, sem a recorrência de sentidos (LOTMAN, 1973). A repetição de sons e estruturas, dessa forma, implica fenômenos que se processam no nível semântico.

A obra de Arnaldo Antunes responde à crise no campo da arte, expressa por Artur C. Danto (1996) como o fim da arte, outrora engendrada em um fluxo temporal linear de progressão histórica e estética. Sobre a arte contemporânea, Santaella (2009) explica o hibridismo presente na mescla de diversas linguagens, destacando uma variedade de objetos e não objetos, processos permanentes e efêmeros, que cada vez mais dependem de registros permanentes em fotografia e em vídeo. A criação artística, portanto, aponta a uma arte contemporânea diversa e plural realizada por meio de inúmeras técnicas e variados suportes materiais disponíveis.

A tecnologia torna-se o *meio* pelo qual se concebe uma obra artístico-literária, tornando-se também *extensão* do corpo, em termos de McLuhan (1964). Os meios agregam sentidos às criações, acessados no contexto das produções. As obras do poeta engendram recursos de linguagens em estilos neoconcretos e neobarrocos, realizáveis através do hibridismo de gêneros e/ou da convergência entre os distintos meios. O poeta, dessa forma, experimenta

---

¹⁸ “Les répétitions phoniques peuvent établir des liaisons complémentaires entre les mots, en introduisant dans l’organisation sémantique du texte.” (LOTMAN, 1973, p.167)

criativamente, fazendo uso de recursos tecnológicos diversos que possibilitam novas técnicas e viabilizam a utilização de certos materiais de modo a produzir discursos e sentidos renovados (ANTUNES, 1999, p.108).

Sua obra apresenta traços neoconcretos, como a predileção por palavras com sentido concreto, a economia de palavras e o minimalismo, a experimentação visual e sonora estruturante, além de traços neobarrocos literários observados no excesso de adornos e na opacidade de sentidos. O poeta ainda explora o estilo neobarroco artístico ao produzir obras resultantes das relações intermediáticas através da convergência entre distintas mídias, com a saturação de linguagens.

Os neologismos frequentes em obras concretas, figuram como recurso criativo de estilo nas obras de Arnaldo Antunes, ora condensado por meio do minimalismo neoconcreto, ora por meio dos adornos neobarroquistas. As metáforas são recorrentes na obra do poeta e ocorrem na forma de jogos semânticos de substituição e associação, provocando tensões de oposição e contraste, tendendo ao estilo neobarroquista. Contudo, por meio da escolha e combinações de palavras com sentido concreto do falar cotidiano, o poeta constitui suas metáforas com traço concretista.

A profusão de experimentações intermediáticas realizadas pelo poeta nas obras selecionadas para esta pesquisa demandou a organização dos resultados segundo os efeitos de genericidade e suportes materiais em: Gêneros Intermediáticos em Exposições e Gêneros Intermediáticos Impressos. Esta classificação que elaboramos é meramente didática e visa somente à organização deste estudo. O gênero intermediático em exposições, como o nome demonstra, inclui os acervos das exposições *Luzescrita* (2013) e *Palavra em movimento* (2015), na forma de objetos-arte, caligrafias, instalações, fotografias, que se convergem com a poesia.

A concepção poética de *Luzescrita* (2013) realiza-se na convergência da arte e da mídia e da literatura, resultando em textos intermediários, com alto nível de imbricamento das linguagens das mídias que compõem o acervo. Uma das técnicas recorrentes é a escrita resultante da projeção de luz sobre uma placa preta com orifícios abertos com o uso de brocas elétricas. A escrita poética com luz, então, é projetada sobre uma superfície, revelando-se no contraste com a sombra, sendo considerado neobarroquista do campo artístico. O processo efêmero de escrita é registrado pelo fotógrafo Fernando Lazslo, que dá suporte à obra evidenciando a convergência de mídias. Nesses casos, o nível material também influi no estudo do estilo, uma vez que também constitui o conceito da obra.

Em *Palavra em movimento* (2015), o poeta experimenta, entre outros meios, a caligrafia e a poesia de veia concreta, formando escritas coloridas com forte apelo visual. A

concepção da obra ocorre também no estilo neobarroco artístico. Existem também as repetições de unidades lexicais e os adornos, operados no nível da textura microlinguística, que evidenciam um traço neobarroquista literário.

Os gêneros intermediáticos impressos, também indicados no nome, referem-se às obras que estabelecem relações intermediáticas que foram lançadas ao público na forma de livros impressos, como o *Palavra desordem* (2002), *As Coisas* (2011 [1992]) e *Et Eu Tu* (2003). A relação de intermedialidade, nestes casos, ocorre em sua versão impressa, no formato de livros, distinguindo-se dos acervos físicos das exposições.

Figura 18: Sequência referência de uma escrita tipográfica a um objeto-arte

Fonte: Antunes (2002); Antunes (2016 [2005], p.24)

A obra à esquerda, publicada no livro *Palavra desordem* (2002), resulta das experimentações em poema em versos livres e placas com mensagens de ordem, por meio do uso da escrita tipográfica, sendo também concebida no processo de convergência de mídias, o que evidencia o estilo neobarroco artístico. O estilo neoconcreto do poeta também é observado na experimentação da materialidade visual e sonora da palavra.

O poeta, frequentemente, estabelece relações de referência em sua obra com suas próprias obras pretéritas, realizando experimentações em mídias diversas, como se observa na figura à direita, a arte visual, resultante do uso de adesivos coloridos, exposta também como acervo na exposição *Palavra em movimento* (2015). Nessa configuração circular, as letras são mais orgânicas, pois remetem ao formato circular da célula / do óvulo, que acomoda os cromossomos em seu interior. Dessa forma, demonstra-se que a criatividade do artista não se atém a um único gênero. Ambas as produções podem ser consideradas como sendo intermídias, pois há a fusão de pelo menos duas linguagens de mídias em sua constituição.

Observa-se a referência do poema à esquerda, na obra circular à direita, constituída em outra mídia, preservando-se a materialidade da linguagem verbal, como uma forma de repetição (LOTMAN, 1973). Esse recurso de estilo é frequentemente acessado pelo poeta de forma criativa. Suas experimentações em poemas em prosa aliadas às ilustrações de Rosa Moreau, no livro *As Coisas* (2011 [1992]), estabelecem relações intermediáticas do tipo combinação, resultando em textos multimídias, sendo possível identificar e isolar os componentes em mídias distintas, uma vez que mantém certa autonomia. Nesse gênero, o poeta abusa das combinações entre as unidades lexicais conhecidas e jogos de repetições de sons ou sentidos semelhantes. As sentenças coordenadas estruturam os poemas e relacionam diferentes maneiras de expressar ideias similares ou formas similares que denotam ideias diferentes.

No livro *Et Eu Tu* (2003), Arnaldo Antunes estabelece diálogo poético com as fotografias de Márcia Xavier, configurando a relação intermediática do tipo combinação, que se constitui ora como textos *mixmídias*, resultante da combinação entre as distintas mídias, e ora como textos *intermídias*, resultantes da fusão entre as mídias, não sendo possível a sua separação.

O poeta experimenta também a intertextualidade como processo criativo, relacionando sua obra com obras produzidas no passado por poetas de outros períodos. Para esta pesquisa, foi selecionado o texto mallarmeano *Um lance de dados* (1975) como obra de contraste, que possibilitou a organização do estudo segundo as metáforas sobre viagem. O poeta também explora o erotismo na obra, abusando do estilo neobarroco por meio de adornos linguísticos, operados no nível da textura microlinguística e no nível semântico, assim como estabelece relação do texto com as imagens de corpos, registrados por Xavier, estruturadas no nível composicional. Em outros momentos, o poeta vale-se da concisão das palavras, que ressalta um estilo neoconcreto, operado no nível da textura microlinguística.

Parte das experimentações realizadas pelo poeta apresentam o efeito de genericidade de poemas em versos livres novos, resultantes do hibridismo das linguagens da prosa e da poesia, com o uso expressivo dos recursos tradicionais da poesia, ou, ainda, podem estar aliadas às outras mídias, como a música e as artes. Os resultados nesses casos foram organizados segundo os temas recorrentes, operados no nível semântico como metáforas do “espaço” e do “eu”, metáforas do “espaço” e do “tempo”, metáforas do “líquido” e da “experiência” e metáforas do “humano” e do “não humano”. Os estudos das transformações semânticas foram mapeados segundo as metáforas conceituais de Lakoff e Johnson (2003[2980]) e as mesclagens conceituais de Fauconnier e Turner (2002).

4. UMA ANÁLISE DE POEMAS EM VERSOS LIVRES NOVOS: CRIATIVIDADE SEMÂNTICA

Arnaldo Antunes realiza experimentações em poemas em versos livres novos, segundo a concepção de Britto (2011), que define como uma forma liberta de poesia, desobrigada das premissas poéticas rígidas como as métricas e rimas, sem, no entanto, aboli-las enquanto recursos criativos. Tais experimentações constam nos livros *Psia* (2013 [1986]), *Tudos* (2012 [1990]), *Nome* (1993), *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (1998[1997]), *Como é que chama o nome disso: Antologia* (2006), *n. d. a.* (2010) e *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015), que serviram de corpora para o estudo, cujos resultados são apresentados neste capítulo. Foi observada a recorrência de metáforas constituídas em torno de tensões semânticas específicas, “eu” e “espaço”, “espaço” e “tempo”, “líquido” e “experiências” e “humano” e “não humano”. Tais relações demonstram ora um estilo neobarroquista literário por meio de ornamentos sintáticos que repetem ideias similares reforçando a tensão central, ora um estilo neoconcretista pautado no uso da linguagem concisa e na escolha de unidades lexicais com sentidos concretos.

O estudo dos sentidos foi pautado nas transformações ocorridas no campo semântico, nos processos resultantes de quebras de isotopias e rompimentos das lexias textuais. Os casos que apresentaram mais complexidade foram estudados através da noção de metáforas conceituais estruturadas em domínio alvo e domínio fonte, ampliadas aos textos multimodais e intermediáticos (LAKOFF; JOHNSON, 2003[1980], FAUCONNIER; TURNER, 2002) e mesclagem conceitual (FAUCONNIER, TURNER, 2002).

4.1 Metáforas do “espaço” e do “eu”

As metáforas orientacionais, segundo Lakoff e Johnson (2003 [1980]), fazem parte do falar cotidiano e evidenciam a forma por meio da qual nos relacionamos com o mundo. As expressões com orientações espaciais relacionam o espaço com determinados estados e emoções, observados, por exemplo, no dito popular “estar por cima da carne seca”, em que o movimento de baixo para cima remete à alegria e ao sucesso, ao passo que, em “estar cabisbaixo”, o movimento de cima para baixo denota a tristeza.

As metáforas orientacionais mais elaboradas passam a ser vistas como metáforas ontológicas, que permitem tipificar as experiências humanas, discernir posicionamentos ou opiniões e visões de mundo.

Nesta seção, são apresentados os resultados dos estudos das metáforas ontológicas centradas na relação entre o enunciador e o mundo/espço físico. A recolha foi realizada em obras que apresentaram o efeito de genericidade de poemas em versos livres novos, definidos segundo Britto (2011), como sendo as formas libertas de poesia, desobrigada das premissas estruturais rígidas como as rimas e a métrica. A propriedade concreta do próprio corpo do indivíduo, que pode evidenciar um estilo neoconcreto, está presente nas canções *Fora de si*, *O buraco do espelho está fechado*, e nas poesias *Por mim*, *Li o livro* e *Pensamento vem de fora*.

Em *O buraco do espelho está fechado*, *Li o livro* e *Pensamento vem de fora*, o poeta explora com mais intensidade as unidades lexicais com sentido concreto. Seu estilo neobarroquista é observado nos adornos e repetições de ideias similares decorrentes de expressões resultantes de combinações de unidades lexicais conhecidas com sentidos diferentes dos dicionarizados, sendo mais evidente em *O buraco do espelho está fechado* e *Pensamento vem de fora*.

As obras selecionadas apresentam um efeito de genericidade (ADAM; HEIDMANN, 2004) de poema em versos livres novos, sendo incluídas também canções, nas quais observamos tais efeitos expressivos.

Figura 19: Fora de si

Fonte: reprodução do vídeo, Mário; Vinício (1994)

A canção *Fora de si* consta do álbum *Ninguém* (1995) e recebeu publicação posterior na seção *Algumas letras de música*, da antologia *Como é que chama o nome disso* (2006). O vídeo musical foi lançado em 1994, com a direção geral de José Mário e edição de Marcus Vinício. A performance de Arnaldo Antunes, em estilo punk, observado na figura à direita, é intensa e vigorosa. As palavras são “cuspidas” em tom áspero, em meio a movimentos

de cabeça convulsivos, com ampla movimentação no palco e manipulação de microfone com pedestal.

As cenas longas de palco desenrolam-se em um cenário no qual se notam, ao fundo, três camisas brancas enormes, que são infladas, observadas na figura à esquerda. A composição do vídeo apresenta uma sequência de cenas em planos médio e longo, com efeitos de *zoom in* aproximativos e cortes abruptos, com inserção de cenas com enquadramento do artista em *close up*. A movimentação em palco se faz em meio a uma guitarra convulsiva, ao mesmo tempo em que imagens inseridas por edição se sobrepõem à imagem do artista e do cenário no palco. A edição do vídeo, desta forma, reforça a intensidade daquela performance.

Notam-se variadas formas relações de intermedialidades nessa produção. A canção é um gênero intermediário do tipo combinação, sendo considerada uma multimídia, estruturada por meio de recursos sonoros e verbais. No momento que o artista realiza a performance no palco, temos além do aspecto multimídia da canção, o aspecto mixmídia, presente nos corpos do artista e dos membros da banda sobre o palco, com seus gestos e atitudes que se somam à produção.

A produção responde ao estilo neobarroquista do campo artístico de saturação de informações (MACHADO, 2008 [2007]), resultante da combinação entre a poesia, a canção e o vídeo musical.

O músico e poeta vale-se da metáfora do cotidiano “ficar fora de si” para construir a letra da canção. A expressividade do artista dá-se pelo desvio da norma, produzindo construções agramaticais (CARDOSO, 2013). Rompe-se a coesão textual, com a substituição de elementos que causam o efeito de estranhamento:

eu fico louco
eu fico fora de si
eu fica assim
eu fica fora de mim

eu fico um pouco
depois eu saio daqui
eu vai embora
eu fico fora de si

eu fico oco
eu fica bem assim
eu fico sem ninguém em mim
(ANTUNES, 2006, p.250)

A substituição do pronome “mim” por “si”, na forma gramatical “eu fico fora de mim”, resulta na forma agramatical “eu fico fora de si”, pois a forma reflexiva exige a concordância do sujeito com pronome objeto em número e pessoa, na variante da língua

portuguesa brasileira. No entanto, observamos o sujeito na primeira pessoa do singular e o pronome na terceira pessoa do singular, o que ocasiona uma desconexão expressiva.

Na sequência “eu fica assim / eu fica fora de mim”, tem-se a colocação do sujeito na primeira pessoa e o verbo na terceira pessoa, ambos no singular, ocorrendo, dessa forma, a transgressão da regra gramatical com fim estilístico (CARDOSO, 2013). O verbo “ficar” denota uma relação entre o enunciador e o espaço e um dado estado de consciência. Em “eu fica fora de mim”, o enunciador desocupa determinado espaço, remetendo a um estado de não consciência.

Na segunda estrofe, a associação entre os espaços e o estado de consciência é reforçada também pelo recurso de “desvio estilístico” da norma gramatical (CARDOSO, 2013, p.24). O respeito à coesão textual ocorre em sentenças que denotam o estado consciente e centrado em “eu fico um pouco / depois eu saio daqui”. Para denotar os estados de não consciência, a coesão textual é rompida com fins estilísticos. Estes ocorrem na não observância da concordância entre sujeito e verbo e nas construções reflexivas, na discordância entre o sujeito e o objeto: “eu vai embora / eu fico fora de si”.

A metáfora do corpo enquanto recipiente é abordada na terceira estrofe, em “eu fico oco”. O esvaziamento do corpo implica saída do estado consciente para o estado de não consciência. Observamos novamente construções agramaticais resultantes do desvio da norma para denotar os estados não conscientes em “eu fica bem assim / eu fico sem ninguém em mim”. Tais versos reforçam o estado de não consciência por meio da quebra da concordância do verbo “ficar”, tendo o sujeito na primeira pessoa do singular aliado ao verbo na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo, em “eu fica bem assim”.

O estado de não consciência não implica uma experiência negativa, mas uma postura de resiliência, expressa no mesmo verso “eu fica bem assim”. Dessa forma, o poeta constrói as tensões entre o indivíduo e o espaço por meio de metáforas ontológicas que relacionam o espaço ocupado pelo “eu” consciente como sendo dentro (de mim) e o espaço ocupado pelo “eu” inconsciente ou “outro” como sendo fora (de mim). As metáforas também indicam a relação de corpo como recipiente permitindo compreender o “eu” que se situa “dentro” ou “fora” dele, demonstrando o estado consciente e o estado alterado de consciência, respectivamente. Essas noções são reforçadas pelo uso de construções agramaticais que promovem a discordância gramatical com o intuito de buscar mais expressividade. O aspecto concreto é evidenciado no corpo do enunciador, que ocupa espaços desconexos, reais e irreais, e configura-se como marcas de estilo neoconcreto do poeta. As tensões semânticas observadas

nas unidades lexicais que indicam espacialidade resultam em opacidade de sentidos e evidenciam um estilo neobarroquista.

A obra *O buraco do espelho está fechado* foi lançada como canção no álbum *O Silêncio*, de 1996, e, posteriormente, publicado como poema em *Dois ou + corpos no mesmo espaço* (1997), em *Amores Diversos* (2003) e em *Melhores Poemas* (2012).

A canção foi incluída na trilha sonora do filme *Bicho de sete cabeças* (2001), uma adaptação do livro autobiográfico, intitulado *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno. O roteiro do filme foi adaptado por Luiz Bolognesi e a produção, dirigida por Laís Bodanzky. A personagem Wilson de Souza Neto, interpretada por Rodrigo Santoro, corresponde à figura de Carrano, na adaptação. A letra da canção torna-se escritura na parede do hospital psiquiátrico, sendo ficcionalmente atribuída a um dos pacientes. Wilson, durante uma crise, lê a escritura para poder compreender como sobreviver àquele ambiente. A cena é embalada pela voz de Arnaldo Antunes, através desta canção.

A forma como o artista interpreta a canção permitiu sua inserção como parte da narrativa fílmica. O tom grave de sua voz produz um efeito sonoro soturno na canção e que expressa a experiência de aprisionamento da personagem em um mundo, sem a possibilidade de libertação.

Notam-se variadas formas de relações intermediáticas. Partimos do gênero canção, que se constitui como combinação, organizada como texto multimídia, estruturado principalmente por meio da emissão de voz e um arranjo minimalista. Sendo impressa em um livro, a canção ganha um novo suporte material, que se aproxima da poesia impressa, salientando o caráter de texto multimídia. No contexto do filme, a canção passa a ser impressa na parede, recebendo novo suporte material, tornando-se parte da narrativa fílmica, ressaltando também o aspecto de texto multimídia. No entanto, nos gestos e atitudes da personagem que lê e acompanha a escrita poética do cenário, a produção arnaldiana passa a receber um novo aspecto de texto mixmídia, pois não é possível retirar um componente de cena sem que ocorra uma perda de sentidos substancial.

O poeta constrói as metáforas ontológicas que retratam as experiências do enunciador e sua relação com o mundo, por meio de unidades lexicais que denotam espacialidade. A metáfora presente no título da canção *O buraco do espelho* pode ser apreendida por meio da intertextualidade/intermedialidade com a obra *Através do espelho*, de Lewis Carroll, na qual a personagem Alice visita um outro mundo ao cruzar o limite do espelho. A metáfora, portanto, representa a divisão entre o mundo racional e o mundo irracional, a consciência e a inconsciência. O mundo irracional, a princípio, está associado ao mundo

refletido no espelho. Por meio do contato com as personagens que habitam naquele mundo onde a não racionalidade impera, Alice inicia o seu questionamento acerca de seu próprio mundo.

A canção responde ao estilo neobarroquista do campo artístico devido à saturação de informações de variados campos, como o poético, o musical e o fílmico (MACHADO, 2008 [2007]), e às relações intermediáticas que nela são estabelecidas. A linguagem híbrida acessada pelo poeta permite a sua acomodação como canção e poema, e ainda como narração fílmica. São múltiplas as possibilidades interpretativas da obra. O poema canção segue abaixo em sua integralidade, publicado como poesia em *2 ou + corpos no mesmo espaço, Tudos*:

o buraco do espelho está fechado / agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto,
outro acordado / no lado de lá onde eu caí / pro lado de cá não tem acesso / mesmo
que me chamem pelo nome / mesmo que admitam meu regresso / toda vez que eu vou
a porta some / a janela some na parede / a palavra de água se dissolve / na palavra
sede, a boca cede / antes de falar, e não se ouve / já tentei dormir a noite inteira /
quatro, cinco, seis da madrugada / vou ficar ali nessa cadeira / uma orelha alerta, outra
ligada / o buraco do espelho está fechado / agora eu tenho que ficar agora / fui pelo
abandono abandonado / aqui dentro do lado de fora. (ANTUNES, 1997; 2012).

No mundo refletido e irracional, o enunciador, assim como a personagem Alice, precisa manter-se em estado de alerta, expresso em “agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto, outro acordado”. A expressão pauta-se no rompimento da lexia textual “dormir com um olho aberto e outro fechado”, com o sentido de estar sempre vigilante aos acontecimentos que ocorrem em seu entorno. Em “um olho aberto, outro acordado”, observamos que o sentido de “olho aberto” sofre um esvaziamento, deixando de denotar necessariamente o ato de estar acordado ou consciente, e ocasiona, dessa forma, um efeito expressivo de estranhamento. Neste contexto, o advérbio de lugar “aqui”, em “eu tenho que ficar aqui”, sofre expansão semântica, passando a indicar além do lugar no qual o enunciador se encontra, o estado de não racionalidade ou não consciência.

Esse estado irracional nega o sentido literal do verbo “dormir”, em “dormir com um olho aberto e outro fechado”, uma vez que o sentido desta estrutura é semelhante ao estado de vigília, expresso como permanecer “com um olho aberto, outro acordado”. O enunciador comunica sua tentativa inútil de dormir: “já tentei dormir a noite inteira / quatro, cinco, seis da madrugada / vou ficar ali nessa cadeira / uma orelha alerta, outra ligada / o buraco do espelho está fechado”. A metáfora estrutura-se novamente por meio do rompimento da lexia textual “dormir com um olho aberto e outro fechado”, com a substituição de quase todos os seus elementos em “vou ficar ali nessa cadeira / uma orelha alerta, outra ligada”.

O ato de dormir é negado, e o enunciador permanece sentado em estado de alerta, acordado. Em sua vigília, o enunciador passa horas escutando cuidadosamente, fato expresso

em “uma orelha alerta”. A orelha, descrita como “ligada”, associa-se a uma máquina que pode ser ligada e desligada, portanto, relaciona-se ao automatismo involuntário do próprio corpo. A unidade lexical “máquina”, situada no domínio fonte, estrutura o conteúdo da unidade lexical “orelha”, situado no domínio alvo (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). A metáfora conceitual resultante remete à propriedade mecânica da orelha que se estende a todo o corpo humano. E expressa uma crítica ao mundo contemporâneo, no qual as ações dos sujeitos são pautadas no automatismo dos gestos e das ações.

A metáfora ontológica nesta obra mescla os advérbios de lugar aos estados de consciência: “no lado de lá onde eu caí / pro lado de cá não tem acesso”. Ocorre, portanto, a mescla de “cá” e “lá” aos estados de consciência e de não consciência, respectivamente, situados em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O sentido de “lá” aponta para o espaço de trás do espelho, como um estado de não consciência e de não racionalidade, ao passo que o advérbio “cá” denota o estado de consciência e de razão, que se situa à frente do espelho. Estar preso no lado de lá demonstra a condição de não consciência e de não racionalidade do enunciador e sua impossibilidade de retornar ao estado de consciência.

A impossibilidade de se sair desse estado não racional é explicada também por meio de palavras que passam a denotar noções de lugar: “mesmo que me chamem pelo nome / mesmo que admitam meu regresso / toda vez que eu vou a porta some / a janela some na parede / a palavra de água se dissolve / na palavra sede, a boca cede / antes de falar, e não se ouve”.

A escolha pela unidade lexical “regresso” indica o afastamento de um determinado espaço. Já as unidades lexicais como “porta” e “janela” aparecem como saídas daquele espaço que o enclausura. No entanto, as saídas desaparecem, impossibilitando o seu retorno.

O estado de não consciência e de não racionalidade é explorado na impossibilidade de fala e de uso de linguagem. A materialidade da “palavra” é explorada por meio da propriedade líquida e volátil, traduzindo-se em falta, em “a palavra de água se dissolve / na palavra sede”. A unidade lexical “sede” denota essa falta ou ausência de palavras que escaparam como água, pois a boca, que deveria articular, não consegue fazê-lo, e “a boca cede” se desmanchando, impossibilitando a fala e a comunicação. A escolha pela unidade lexical “cede”, com som aproximado à “sede”, cria um jogo lexical com efeito de repetição de sons parecidos com contrastes de sentidos.

A impossibilidade de sair desse estado, a negação da palavra e o silêncio ocasionam a permanência do enunciador no estado de aprisionamento: “agora eu tenho que ficar agora / fui pelo abandono abandonado / aqui dentro do lado de fora”. A espacialidade associada ao estado de consciência é relacionada à temporalidade “agora”, o tempo da poesia contemporânea,

de um presente que se alonga e se estende. A unidade lexical “abandono” possui o sentido de “sociedade” no contexto “fui pelo abandono abandonado”.

O advérbio “aqui” abre a poesia, denotando um estado de não racionalidade, sendo repetido ao final do poema, indicando a sua permanência naquele estado que implica em exclusão da sociedade, expresso em “aqui dentro do lado de fora”. O poeta vale-se de quebras resultantes da combinação de unidades lexicais que estabelecem contrastes semânticos, como olho “aberto” e olho “acordado”, orelha “alerta” e orelha “ligada”, e da desconexão entre os espaços lá e cá, “aqui dentro do lado de fora”, para expressar a sua crítica à sociedade.

Seu estilo neoconcreto está nas escolhas de unidades lexicais com sentidos concretos, como “espelho”, “buraco”, “olho”, “orelha”, “água”, “boca”, “cadeira”, que possuem a propriedade de ocupar espaços físicos. Já o estilo neobarroco encontra-se em adornos e ornamentos, nas combinações diversas de unidades lexicais que repetem estados e sentidos similares e ocasionam tensões semânticas. O poeta mescla estilos com o intuito criativo e expressivo, sem se conter a uma única tendência.

No poema intitulado *Por mim*, publicado no livro *n.d.a.*, o poeta explora a espacialidade através da estruturação do poema em versos curtos centralizados na página:

não sei
 se é meu
 ou de mim
 o eu
 que rima
 com fim
 talvez
 ali
 ou além
 alguém
 seja eu
 por mim
 (ANTUNES, 2010, p.80).

À primeira vista, o poema pode ser visto como sendo conciso. No entanto, as construções não revelam a tendência à economia de palavras. Em “não sei / se é meu / ou de mim / o eu / que rima / com fim”, o enunciador almeja explicar sua relação consigo próprio, indicado por: pronome possessivo “meu”, pronome reto “eu” e pronome oblíquo “mim”. A tensão semântica é construída a partir do questionamento acerca dos pronomes, usados para se referir ao enunciador. A escolha por um pronome ou outro dá-se pela posição que este ocupa na sentença. O pronome oblíquo “mim” é pós-verbal e pode ocorrer ao final da sentença. Desse modo, o pronome “mim” relaciona-se com a unidade lexical “fim”, justamente pela

possibilidade de ocorrência ao final da sentença. A relação é estabelecida pela associação semântica e pelo contraste de sons (LOTMAN, 1973).

Nos versos “talvez / ali / ou além / alguém / seja eu / por mim”, observamos as metáforas ontológicas que permitem apreender a relação entre o enunciador e o mundo. O sujeito enunciador ocupa a posição no mundo, que pode ser referida como “aqui”, que estabelece oposição aos advérbios de lugar “ali” e “além”, que indicam o lugar ocupado pelo outro, referido como “alguém”.

Os advérbios “aqui” e “ali”, situados em determinado espaço de *input*, e as pessoas referidas como “eu” e “outro”, situadas em outro espaço de *input*, são projetadas ao espaço de mescla, resultando em mesclagem conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Dessa forma, “aqui” passa a apontar o espaço ocupado pelo “eu”, ao passo que “ali” passa a marcar o espaço do outro. Assim sendo, a relação entre o “eu” e o “outro” passa a ser caracterizada pelo distanciamento espacial entre eles. Tal fato é reforçado pela escolha do pronome indefinido “alguém”, referente à terceira pessoa do singular, que ocupa o espaço “ali” ou “além”, assinalado como o espaço do outro. Este “alguém” ou “outro” poderá assumir a condição de sujeito, no lugar do enunciador, expresso em “seja eu / por mim”.

O fechamento do poema evidencia a impossibilidade de o enunciador assumir a sua própria identidade, por isso levanta questionamentos acerca de o outro, que ocupa outro espaço, poder assumir o controle de suas experiências e agir em seu lugar. Subjaz, em tal atitude, um ato de resignação de um sujeito submisso e sem poder. O poeta descreve um ser contemporâneo impotente, perdido entre espaços que são preestabelecidos. O aspecto neoconcreto dessa obra está no próprio corpo do sujeito que ocupa espaços físicos. Esta associação entre espaço e sujeito (eu / aqui e alguém / ali / além), para ilustrar o tema do sujeito contemporâneo desconexo, através de um poema minimalista, constitui uma marca de estilo neoconcreto do poeta. Ao mesmo tempo, as tensões semânticas provocam a opacidade de sentidos evidenciam o estilo neobarroquista literário do poeta.

No poema minimalista *li o livro*, publicado no livro *n.d.a.*, o poeta explora a visão de mundo por meio da leitura. O ato de ler desperta no leitor a curiosidade, modificando a forma como ele se relaciona com o mundo e a maneira de apreender as experiências. Tal atividade pode ainda estremecer as bases outrora consideradas sólidas, como seus posicionamentos frente a determinadas questões:

li o livro,
vi o vidro,
minha sola absorveu o chão.

fui o que deseja
(o que quer
que seja)

agora sou o mundo
que me inunda,
só.

minha sola absolveu o solo.
(ANTUNES, 2010, p.77)

O poema conciso estrutura-se ritmicamente através de jogos lexicais resultantes de combinações entre as unidades lexicais com similaridade de sons como “livro” e “vidro”, “sola” e “solo”, “absorveu” e “absolveu”. Tal aspecto, aliado à estruturação espacial, aproxima-o do estilo neoconcreto.

Em “li o livro, / vi o vidro, / minha sola absorveu o chão”, o “chão” representa metonimicamente o espaço que o enunciador ocupa no mundo, ao passo que a “sola” de seu sapato representa a relação que ele estabelece com o mundo a partir da posição que ele ocupa. O ato de ler o livro permite ao enunciador uma mudança de perspectiva implicada em “vi o vidro”, pois, ao contrário do espelho, o vidro permite enxergar o outro lado e vislumbrar outras perspectivas e opiniões distintas.

Naquele momento, o enunciador percebe o estranhamento acerca de si próprio em “fui o que deseja / (o que quer / que seja)”. Esse reconhecimento de que assumira identidades que o outro desejava ou aspirava marca a mudança de perspectiva, acerca de si próprio.

A relação do enunciador com o espaço é desenvolvida na relação com o mundo em “agora sou o mundo / que me inunda, / só. // minha sola absolveu o solo.”. O enunciador vislumbra as possibilidades do mundo externo ao seu redor e as internaliza, ou seja, o espaço exterior invade o seu espaço interior, ou seu espaço mental. A ideia do enunciador sobre si, formada sob a perspectiva inicial de outra pessoa, passa a ser consolidada através de suas próprias escolhas denotadas na escolha da palavra “só”.

O estilo do poeta é evidenciado através de uma inclinação neoconcretista, observada na predileção por unidades lexicais de sentido concreto como “livro”, “vidro”, “mundo”, “solo” e através do poema minimalista disposto espacialmente de forma diferenciada do que ocorre numa produção clássica, por exemplo. A exploração temática do sujeito solitário e contemporâneo, que assume o papel de leitor e experimenta experiências de (des)conexões identitárias em relação ao mundo, também pode ser considerada como uma das marcas de estilo

do poeta relativas ao seu tempo de existência. A produção cultural, dessa forma, estabelece diálogo com o tempo e o lugar do poeta.

O poema *Pensamento vem de fora*, consta na obra *Tudos* e explora a experiência cognitiva do pensamento e sua relação com os espaços:

Pensamento vem de fora
e pensa que vem de dentro,
pensamento que expectora
o que no meu peito penso.
Pensamento a mil por hora,
tormento a todo momento.
Por que é que eu penso agora
sem o meu consentimento?
Se tudo que comemora
tem o seu impedimento,
se tudo aquilo que chora
cresce com o seu fermento;
pensamento, dê o fora,
saia do meu pensamento.
Pensamento, vá embora,
desapareça no vento.
E não jogarei sementes
em cima do seu cimento.
(ANTUNES, 2012 [1990])

Em “Pensamento vem de fora / e pensa que vem de dentro”, o pensamento sofre mesclagem conceitual com o ser humano, passando a gozar de *status* de entidade (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O próprio pensamento pressupõe a sua origem como estando ligado ao interior do corpo de forma errônea, uma vez que ele se associa ao espaço exterior ao corpo.

O poeta diferencia o pensamento que se origina no espaço exterior daquele cuja origem se encontra no ato reflexivo e interiorizado referido em “pensamento que expectora / o que no meu peito penso”. O pensamento, enquanto um ato racional associado ao cérebro, entra em tensão ao ser associado ao coração e aos sentimentos e afetos, tensão esta indicada em “no meu peito”.

Ocorre, assim, a tensão espacial dentro x fora relativa à ação de pensar. O pensamento, situado no domínio alvo, ganha a propriedade de “muco ou catarro”, situado no domínio fonte (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). O pensamento assume o caráter de sintoma de gripe ou resfriado, ou seja, de uma secreção que deve ser necessariamente eliminada em um movimento de dentro para fora do próprio corpo, apontado por meio da unidade lexical “expectora”.

O poema é composto através dos recursos tradicionais da poesia, como rimas alternadas, estruturado ritmicamente pela repetição do som /p/, em “pensamento”, “expectora”,

“pensa”, “peito” e “penso”. Essa movimentação aliterante em /p/ é uma sugestão sonora da própria tosse evocada no texto. Concomitantemente, a fluidez característica do efeito de genericidade de prosa é evidente em “Por que é que eu penso agora / sem o meu consentimento?”. O poeta faz uso do recurso de *enjambement*, conectando dois versos sem pausa, agregando também um tom elocucional.

Em seguida, o enunciador endereça-se ao pensamento enquanto entidade para que esta desapareça: “pensamento, dê o fora, / saia do meu pensamento. / Pensamento, vá embora, / desapareça no vento”. O enunciador remete, dessa forma, à mescla conceitual entre a atividade cognitiva, o pensamento e o ser humano situados em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O pensamento assume o papel de um ser incômodo que deve ser dispensado pelo enunciador. A entidade indesejada necessita, dessa forma, desocupar um determinado espaço, outrora ocupado.

O enunciador descreve os pensamentos alheios aos seus como sendo aqueles que impedem o florescimento dos dele: “Se tudo que comemora / tem o seu impedimento, / se tudo aquilo que chora / cresce com o seu fermento;”. Há, portanto, um embate entre os seus próprios pensamentos e os pensamentos de outros indivíduos, alheios aos dele. O embate finaliza com a expulsão dos pensamentos alheios aos seus e a recusa em compartilhar os seus próprios pensamentos ou ideias em “E não jogarei sementes / em cima do seu cimento.”. Por fim, o pensamento e as sementes mesclam-se conceitualmente, denotando o potencial criativo (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A metáfora da semente recorre em outros contextos, como já observados em *A semente ensina a não caber em si* (ANTUNES, 2002), na página 77.

O poeta explorou a tensão entre os discursos do sujeito/enunciador e os de outros indivíduos, que falam a partir do local ou espaço que ocupam no mundo, constituindo os embates discursivos marcados pela diferença espacial.

A recorrência do tema configurado na tensão entre o “espaço” e o “eu” no conjunto da obra do poeta pode ser considerada uma marca de seu estilo. As experiências do indivíduo e a sua relação com o espaço, por sua vez, resultam em questionamentos e formações de novos conceitos que permitem repensar o homem contemporâneo e solitário no mundo.

4.2 Metáforas do “espaço” e do “tempo”

O tempo abordado na atualidade em inúmeras obras é o agora, ao qual mini relatos ou referências a textos do passado e projeções futuras são inseridos em meio a um cotidiano que se estende continuamente. O poeta explora a tensão espacial e temporal com mais

intensidade em algumas obras selecionadas para o estudo, cujos resultados são reunidos nesta seção.

As metáforas, selecionadas, tiveram ocorrência em obras que apresentaram o efeito de genericidade de poemas em versos livres novos, definidos segundo Britto (2011), como sendo distintos dos versos livres tradicionais, que simplesmente abolem a rigidez da estrutura poética da métrica e da rima. Ao contrário, o poeta ao fazer a escolha pelos versos livres novos pode-se valer de quaisquer recursos expressivos inclusive os da métrica e da rima no processo composicional de sua obra.

Os estudos demonstram a predileção do poeta pelas unidades lexicais com sentido concreto nos poemas *Nocaute* (corpo, asilo, pele, casulo), *Inferno* (borboleta, asa, casulo, sêmen, escroto, esgoto, fonte, sereia, joio, trigo), *Pedra cristal* (minério e mineral), *Pássaro* (pássaro e aroma), *Esquecimento* (chiclete, bola, leite, seio, filho, feto, bolha, olhos) e *Olhar ver* (folha, cadáver), o que evidencia sua veia neoconcreta. Tais unidades lexicais apresentam propriedades físicas em poder assumir determinados espaços e se mesclam ao tempo como a morte do corpo, a continuidade eterna do inferno, as transformações da pedra em cristal, o movimento dos pássaros e do aroma pelo ar, o nascimento da criança, o cair da folha e o movimento descendente da escrita, respectivamente. O poeta ainda explora o recurso visual na configuração da estrofe com mais intensidade em *Pássaro* e *Olhar ver* e com menor intensidade em outros poemas.

O estilo neobarroquista do poeta é mais evidente no poema *Inferno*, com suas repetições de formas distintas da mesma ideia de esterilidade, e no poema *Olhar ver*, que se pauta nas repetições de sentidos através dos elementos remotivados pela desagregação vocabular. O poeta, portanto, parte de um estilo neoconcretista e em algumas obras mescla ao estilo neobarroco.

No poema *nocaute*”, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si*, a temporalidade é explorada em relação ao espaço constituído pelo corpo envelhecido:

ileso em meu asilo
 de carne e pele
 passo
 do impasse que me impede
 ao impulso que me impele
 ao impacto
 e peço
 ao tempo que apressa o passo
 do ímpeto ao inevitável
 que me livre
 de empate
 e me leve
 leve
 ao nocaute

do casulo que me isola
 agora
 (ANTUNES, 2015, p.15)

O poeta estrutura os versos com metrificações irregulares e constrói jogos lexicais: “ileso em meu asilo”, “impasse que me impede / ao impulso que me impele / ao impacto”, “o tempo que apressa o passo”, “e me leve / leve” “do casulo que me isola”. O jogo da repetição de sons estrutura o ritmo do poema, resultando em expressividade estética, auditiva e verbal (LOTMAN, 1973).

Em “ileso em meu asilo / de carne e pele”, o poeta explora a metáfora conceitual do corpo como recipiente (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). O corpo não só contém a entidade ser humano, mas sofre a ação da temporalidade, tornando-se envelhecido. Portanto, no contexto do poema, o “eu” relaciona-se à espacialidade do próprio corpo, através do qual ganha existência no mundo. A temporalidade está na escolha da unidade lexical “asilo”, que se refere ao lar dos idosos, local de repouso e provavelmente a última morada, antes da morte, de muitos idosos no mundo contemporâneo.

O poeta desconstrói também a expressão cotidiana “carne e osso”, que se refere à presença do ser real no mundo, substituindo a unidade lexical “osso” por “pele”. Dessa forma, realiza experimentações metafóricas, por meio da ruptura da coesão da lexia textual (BARBOSA, 1981), realizando jogos semânticos. Tal substituição reforça a noção do corpo ser um recipiente que aloja o próprio enunciador.

Os sentimentos em relação à morte relacionam-se à espacialidade, formando metáforas conceituais (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). O “espaço” situado no domínio fonte estrutura o sentimento do enunciador em relação à morte, situado no domínio alvo. Em “do impasse que me impede”, ocorrem a ausência de deslocamento e a permanência de um sujeito em determinado espaço, o que indica o temor da morte que impede o movimento de aproximação. Em “impulso que me impele / ao impacto”, temos um movimento para fora daquele espaço e um desejo do confronto que se visualiza na escolha da unidade lexical “impele”.

Notamos a unidade lexical “pele” no interior da forma conjugada do verbo “impelir”, que nos leva a observar a remotivação interna: impele ← im + pele. O prefixo de negação *im-* acoplada à base “pele” resulta na negação da pele em “impele” e evidencia a morte da pele e, por extensão metonímica, a morte do próprio corpo. A unidade lexical “impacto” indica o *momento* do encontro do enunciador com a própria morte. O confronto final ocorre pela *espacialidade*, uma vez que se estreita o espaço que separa o “eu” da “morte”.

O tempo e o ser humano, situados em espaços de *inputs* distintos, mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O tempo assume a forma de entidade à qual o enunciador se endereça em “e peço / ao tempo que apressa o passo / do ímpeto ao inevitável / que me livre / de empate / e me leve / leve / ao nocaute / do casulo que me isola / agora”. O tempo tem o poder de definir a intensidade da vida, assim como a da morte.

O enunciador tenta negociar com a entidade tempo, o processo relativo à própria morte expressa através da metáfora da luta de boxe (LAKOFF; JOHNSON, 2003[1980]). O conceito de morte, situado no domínio alvo, é estruturada pelo conceito da luta de boxe, situado no domínio fonte. Neste contexto, a unidade lexical “empate” refere-se a uma luta longa e sofrida, na qual não há vencedores ou perdedores. Portanto, indica a morte enquanto um processo agonizante, lento e torturante de um corpo que definha por longos períodos sobre um leito. Desta forma, ocorre a expansão do campo semântico da unidade lexical “empate”, de forma a incluir o sentido de uma morte lenta e demorada.

A unidade lexical “nocaute”, que dá o título ao poema, indica uma luta que finaliza de forma ágil. Nesse sentido, expressa a morte instantânea, súbita, rápida e sem misericórdia. Ocorre, portanto, a expansão do campo semântico de “nocaute” para indicar a boa morte.

O corpo envelhecido representa esse processo de maturação da entidade humana alojada em seu interior. No momento da partida, o corpo deixa de ser o asilo que comportara a alma ou entidade e assume o *status* de “casulo” no interior do qual ocorrera a transformação da alma. O corpo, ou o casulo, torna-se o limite que “isola” o ser humano da nova realidade. A morte torna-se, portanto, o momento de libertação da alma para o outro mundo, simbolizado pela imagem da borboleta livre de seu casulo.

No fechamento do poema, a escolha pela palavra “agora” indica um ato elocucional, uma solicitação à morte, de que sua partida ao outro mundo seja imediata. A opacidade, a plurissignificação e a concretização do abstrato surgem justamente pelas metáforas de morte (empate/nocaute/impacto) e do corpo (asilo, casulo), resultante das combinações lexicais expressivas do poeta.

O corpo sofre a ação do tempo, torna-se um casulo a ser rompido, passando a ser ruína e mero vestígio de um ser que outrora existiu no mundo. A escolha pelas unidades lexicais “asilo”, “casulo”, com propriedades físicas de poderem ocupar espaços, assim como unidades lexicais associadas ao esporte “boxe” como “empate” e “nocaute” evidencia uma inclinação neoconcreta do poeta, juntamente com a aparente concisão e a disposição visual do poema. Contudo, o poema estrutura-se por meio de ornamentos sintáticos, que agregam complexidade, tensões semânticas e opacidade de sentidos, constituindo o estilo neobarroquista do poeta.

O poema a seguir, intitulado *Inferno*, do projeto *2 ou + corpos no mesmo espaço*, possui uma realização sonora na voz do próprio artista. O poeta faz referência direta à obra *Inferno*, de Dante, na epígrafe, por meio de um fragmento em latim, que alerta cada um que ouse cruzar os portais rumo ao submundo, “deixa toda a esperança antes de adentrar”:

“lasciate ogni speranza voi ch’entrate”

Aqui a asa não sai do casulo, o azul
 não sai da treva, a terra
 não semeia, o sêmen
 não sai do escroto, o esgoto
 não corre, não jorra
 a fonte, a ponte
 devolve ao mesmo lado, o galo
 cala, não canta a sereia, a ave
 não gorjeia, o joio
 devora o trigo, o verbo envenena
 o mito, o vento
 não acena o lenço, o tempo
 não passa mais, adia,
 a paz entedia, para
 o mar, sem maremoto,
 como uma foto, a vida,
 sem saída, aqui,
 se apaga a lua, acaba
 e continua.

(ANTUNES, 1998 [1997], p.59)

O alerta também serve os leitores que ousam ler o poema, realizando um movimento de cima para baixo, simulando a descida ao inferno. O poeta, por um lado, faz uso constante do recurso de *enjambement* e estabelece conexões entre os versos, reforçando a ideia da descida ao fim da página, agregando fluidez à obra. Por outro lado; por meio de vírgulas, ocasiona quebras internas nos versos, demonstrando as dificuldades e sofrimentos que marcam a visitação do inferno. Os efeitos de genericidade resultantes são o de poema em versos livres com ausência de rimas, que ora são fluidos e ora são entrecortados, mesclando as características da prosa e do verso respectivamente.

O tema “inferno” é explorado pelo poeta, que o constrói a partir de trechos descritivos por meio de estruturas com sentido negativo, marcadas pelo advérbio de negação “não”. Em “Aqui a asa não sai do casulo”, o poeta sugestiona a imagem de uma borboleta que se metamorfoseou no interior de seu casulo, sem, no entanto, conseguir romper o invólucro e alçar voo. A impossibilidade de se libertar do envoltório revela a não renovação de vida naquele local. Observamos a metáfora da prisão estéril expressa por meio do casulo não rompido.

Em “o azul / não sai da treva”, o poeta constrói um ambiente soturno, reforçando a ideia expressa no verso anterior. O “azul” pode indicar a cor da asa da borboleta que não rompe

o casulo e que permanece em seu interior, concomitantemente com a cor do céu, que observamos em um dia ensolarado. As trevas cobrem, literalmente, todos os espaços, construindo um submundo escuro, no qual a luz não penetra. Portanto, não há luz ou sol naquele espaço para que a cor azul seja percebida na atmosfera.

Observamos a mesclagem conceitual entre a terra e o ser humano em “a terra / não semeia” (FAUCONNIER; TURNER, 2002). As unidades lexicais situadas em espaços de *inputs* distintos são projetadas ao espaço de mescla. A terra passa a assumir um *status* de entidade responsável por cultivar a vida vegetal. No entanto, notamos a não renovação dos ciclos de vida nesse ambiente.

Sentido similar é construído em “o sêmen / não sai do escroto”. As gônadas alojadas no escroto que, em tese, formam os espermatozoides que compõem o sêmen não amadurecem, tendo como resultado a esterilidade do ser macho. Essa impossibilidade reprodutiva é aliada à inércia nos versos seguintes, nos quais o poeta constrói um ambiente inerte, sem movimento.

A mera tentativa de imprimir movimento é anulada em: “o esgoto / não corre”, “não jorra / a fonte” e “a ponte / devolve ao mesmo lado”. O poeta constrói imagens estáticas e fotográficas através de sentenças negativas que retratam a ausência de movimento. Não há escoamento de resíduos líquidos e sólidos, pois o esgoto encontra-se parado, a sede não é saciada, e a água não jorra da fonte. E, por fim, a possibilidade de imprimir movimento em um corpo é anulada, pois a ponte não conecta espaços distintos. O campo semântico da unidade lexical “ponte”, portanto, sofre expansão.

Naquele espaço, o galo que simboliza a aurora do dia não rompe o silêncio com o seu canto, pois “o galo / cala”. O tempo não se renova em novos ciclos. Até mesmo o ser mítico como a sereia não seduz os homens com sua voz em “não canta a sereia”, uma vez que, no inferno, não há necessidade de seduzir os homens à morte, pois estes já gozam a sua condição de pós-morte.

O poeta no trecho em que se lê “a ave / não gorjeia” nega o conhecido verso do poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias (1846, p.2), “as aves que aqui gorjeiam / não gorjeiam como lá”¹⁹, estabelecendo, dessa forma, referência intertextual. O inferno, ao contrário, não é espaço ufanista que irá inspirar saudades. Não ocorre o distanciamento saudoso da terra, nem mesmo sua exaltação. No poema, o enunciador vive o inferno, que pode simbolizar qualquer espaço real ou mítico, no qual o tempo encontra-se estático e estéril.

---

¹⁹ DIAS, A. Gonçalves. *Canção do exílio*. In: _____. *Primeiros cantos: poesia*. Rio de Janeiro: Casa de Eduardo & Henrique Laemmert, 1846. Citação com atualização ortográfica.

A passagem bíblica da parábola do joio e do trigo acerca da necessidade de se distinguir os homens justos e bons dos pecadores (MATEUS, 13: 24-30) é subvertida para “o joio / devora o trigo”. Através da intertextualidade, é possível apreender o discurso renovado da passagem no poema, pois os homens considerados maus consomem os homens ditos bons e justos, indicando o prevalecimento do mal sobre o bem. A verdade de que o bem triunfa não se aplica naquele espaço.

No inferno, não há possibilidade de se construir longas narrativas como as descritas na Bíblia e conhecidas como o *verbo sagrado*, que explica a origem da vida por meio da Criação dos seres e que constitui a origem da humanidade. Em “o verbo envenena / o mito”, a palavra deixa de ser divina para assumir o *status* de profana, destruindo as narrativas consideradas estáveis e monolíticas como a narrativa que explica a condição humana e existencial na Terra.

O local não é o de despedidas, nem de acenar de lenços, pois “o vento / não acena o lenço”. O vento mescla-se ao ser humano (FAUCONNIER; TURNER, 2002), assumindo atributos humanos. Contudo, mesmo possuindo tal capacidade, não acena o lenço, e o cenário permanece estático e inerte. O ato simbólico de despedida, percebido através da mudança da posição do lenço no ar em um fluxo temporal, denota afetividade. O valor estático anula a temporalidade e, neste contexto, os sentimentos de afeto.

O poeta explora a questão da temporalidade como um marasmo permanente em “o tempo / não passa mais, adia”. O tempo, por si só, não possui esta autonomia considerada humana em postergar eventos e compromissos. Ocorre, portanto, a mescla conceitual entre o “tempo” e o “humano”, que são situados em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A permanência em um determinado estado, sem possibilidade de mudança, domina o cenário do inferno.

Em “a paz entedia para / o mar, sem maremoto”, a paz simboliza o marasmo humano, opondo-se, assim, aos “maremotos”, que implicam os próprios conflitos entre variados grupos de seres humanos. O mar, dessa forma, mescla-se conceitualmente com o ser humano, situado em um espaço de *input* distinto (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O mar calmo ou parado representa a humanidade em seu estado harmônico e a ausência de conflitos. Tal estado também indica a imposição da continuidade de um certo estado, a sobrepujança de apenas um posicionamento ou opinião pertencente a um determinado grupo sobre todos que habitam naquele espaço.

A vida é associada à ausência de movimento no contexto do poema, representada pela metáfora da fotografia em “como uma foto, a vida”. A foto retrata um cenário, congelando o movimento e o momento, preservando, dessa forma, o tempo e o espaço; ao passo que a vida

possui um dinamismo e uma mutabilidade, que a torna imprevisível. O poeta descreve o inferno como a negação da vida, apontando a impossibilidade de mudança e de renovação ao longo da construção de seus versos.

O inferno é por fim descrito como um espaço fechado sem saídas, coberto pela escuridão reforçada em “sem saída, aqui, / se apaga a lua, acaba / e continua.”. A lua deixa de refletir a luz do sol, e a noite impera. Aquele espaço representa um perpétuo fim, pois há uma continuidade depois de seu término.

O poeta explora variadas metáforas para descrever o inferno em termos de relação espaço e tempo, resultando em uma obra aberta para diversas interpretações. Sua escolha por unidades lexicais com sentidos concretos como “casulo”, “terra”, “ponte”, “sêmen”, “esgoto”, “ave”, “sereia”, “fonte”, “joio”, “trigo”, que possuem a propriedade de ocupar espaços, evidencia o estilo neoconcreto.

O poeta vale-se do recurso da repetição dos temas do marasmo e da esterilidade de vida (LOTMAN, 1973), produzindo um efeito de opacidade semântica e de ornamento, aproximando-se do estilo neobarroquista. As referências intertextuais não se limitam a repetir discursos, o poeta, longe disso, por meio de reinterpretações de passagens bíblicas e do poema de Gonçalves Dias, renova discursos explorando novos sentidos e conceitos.

No poema *Pedra Cristal*, publicado no livro *n.d.a.*, o poeta explora a metáfora do tempo por meio das modificações operadas no material:

por fora pedra,
dentro cristal
e entre as camadas
o caminho
do minério
ao mineral.
(ANTUNES, 2010, p.78).

A matéria explorada no poema é a “pedra”, que sofre uma transformação ao longo do tempo, passando a ser considerada “cristal”. Portanto, a “pedra” e o “cristal” podem ser considerados como dois estágios de um mesmo material. A espacialidade associa-se à temporalidade no próprio material abordado no poema. O estágio da pedra é assinalado no exterior do objeto, observado em “por fora pedra”, e a fase do cristal é ilustrada no interior, em “dentro cristal”. A associação dos estágios evolutivos do objeto (pedra e cristal) aos espaços (dentro e fora) resulta em tensão entre tempo e espaço, ocasionando a mescla conceitual na obra (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O estágio da pedra marcado pelo espaço exterior e o estágio do cristal marcado pelo espaço interior intercomunicam-se no próprio objeto.

Levam-se anos para que a estrutura interna de uma rocha ou pedra seja reorganizada, passando à configuração de um cristal. A pedra e o cristal representam, portanto, diferentes estágios evolutivos de um mesmo material, que são distanciados pelo fluxo temporal. A pedra representa o tempo passado ou anterior, ao passo que o cristal indica o tempo presente ou posterior.

O processo evolutivo da rocha é impresso no próprio material, aspecto observado nos versos “e entre as camadas / o caminho / do minério / ao mineral”. Portanto, o aprofundamento da matéria é denotado na escolha das unidades lexicais “camadas” que representam o “caminho” evolutivo percorrido pelo material que se traduz em vestígios temporais. A espacialidade, neste caso, marca a metáfora do processo ou da passagem de um estado a outro.

O “minério” refere-se à pedra ou tempo anterior, enquanto o “mineral” aponta para o “cristal” ou tempo posterior. Ao se abordar a espacialidade de fora para dentro em “do minério ao mineral”, ou seja, da pedra para o cristal, narra-se um processo evolutivo às avessas, pois o ciclo de transformação foi operado primeiramente no interior, indicado pelo cristal que se formou em sua parte interna, estendendo-se para a camada mais externa, que manteve o estágio de pedra em seu exterior.

Em um poema conciso, o poeta constrói metáforas que condensam sentidos que, uma vez submetidos à descompressão, permitem compreender as transformações que são operadas no mundo. O poeta explora o tempo e seus vestígios por meio de metáforas que mesclam o tempo e o espaço, em um poema minimalista com fortes traços neoconcretos, uma vez que o poema, estruturado no formato de um pequeno bloco, remete à ideia de uma rocha. Tais aspectos observados no poema resultam das escolhas do poeta e constituem uma marca de seu estilo.

O poema *Pássaro* (ANTUNES, 2010, p.46), publicado no livro *n.d.a.*, também apresenta um traço neoconcretista muito evidente, apreendida em sua configuração visual e espacial, que resulta em efeito de sentido, que se manifesta no leitor, no processo de leitura:

```

aqui
aquilo passa
  pássaro
    aroma ali
      is
        so

      passou
        asso

          viu
            ouviu
              viou

```

O poeta estrutura espacialmente a obra, sugestionando a ideia de uma revoada de um bando de pássaros pelo céu. A espacialidade é também o tema acessado por meio da escolha dos advérbios de lugar “aqui” e “ali” no trecho “aqui / aquilo passa / pássaro / aroma ali / is / so / passou”. As palavras escolhidas pelo poeta possuem uma aproximação sonora, além de apresentarem sentidos que denotam contrastes em “aqui / aquilo” e “passa / pássaro”. O advérbio “aqui” denota o espaço onde o pássaro referido como “aquilo” desloca-se.

Em sentido dicionarizado, “aquilo” “designa algo que se encontra distante, no espaço ou no tempo” tanto do locutor, quanto do interlocutor (HOUISS; VILLAR, 2009, p.169). A combinação entre o advérbio “aqui”, que denota o local onde o locutor se encontra, e o pronome “aquilo”, que aponta ao pássaro que voa, ocasiona a princípio uma desconexão espacial. No entanto, a palavra “aqui” pode denotar um sentido de espacialidade mais geral e englobante, como cidade e país, onde o pássaro distanciado no céu alça o seu voo.

Já o advérbio de lugar “ali” denota o espaço onde o aroma se alastrou, dissipando-se. O aroma, por sua vez, é referido pelo pronome “isso”, que “substitui o nome de algo que está afastado” do locutor e mais próximo do interlocutor (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.94). Temos novamente a combinação entre duas palavras que denotam espacialidade: “ali”, com um sentido mais geral e englobante, que pode indicar o local onde o interlocutor se encontra, e “isso”, em referência ao aroma, que não possui forma e se transborda espacialmente pelo ar.

O voo dos pássaros no céu ocorre de modo rotineiro e de maneira prolongada, uma vez que se trata de um fenômeno que se estende ao longo de um determinado tempo. Esse aspecto temporal é ressaltado na forma do verbo “passar” no presente do indicativo, na terceira pessoa do singular. A temporalidade dos pássaros difere do tempo do aroma. Os pássaros são avistados por um período até desaparecerem por completo do campo de visão dos interlocutores, ao passo que o aroma não permite sua visualização e se dissipa rapidamente.

O poeta explora outros recursos que produzem um efeito fonológico complementar por meio da repetição de sons similares em “asso / viu / ouviu / viou”, sendo que a aliteração de /v/ remete à sonoridade do assovio. A partir do cruzamento lexical em assoviu ← assovio + viu, o poeta mescla conceitualmente as unidades lexicais “assovio” e “viu”, situadas em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER 2002). A desagregação vocabular permite visualizar o elemento constituinte “viu”, preservando o seu sentido. Portanto, a metáfora resultante indica um assovio ou silvo, que desperta a atenção do olhar (ver). Da mesma forma, ao atribuir ao pássaro, não humano, uma ação humana (assoviar + arremedo do canto do pássaro), o poeta efetua a mesclagem do não humano ao humano.

Geralmente, o processo de apreensão da presença de pássaros em um determinado ambiente dá-se através do canto que desperta a atenção do (inter)locutor. Este, em seguida, realiza uma busca pela origem do ruído por meio do olhar. Tais práticas são ressaltadas na sequência dos verbos na terceira pessoa do singular, no pretérito perfeito, “viu / ouviu”, indicando tanto o ato de ver quanto o de ouvir envolvidos no processo de apreensão do pássaro que alia a audição e a visão.

A criação “viou” mescla formalmente a noção de “ver” e “ouvir”. O verbo “ouvir”, conjugado na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito sofre truncamento e resulta em “ou”, ou ← ouviu. O elemento truncado inicial “ou” comumente agrega-se à parte inicial da palavra. No poema, ao contrário, o elemento truncado “ou” acopla-se à parte posterior do verbo “ver”, conjugado na terceira pessoa do singular, do pretérito perfeito, “viu”. Dessa forma, explica-se a criação como “viou ← viu + ou”, que se acomoda por meio da interpenetração entre o verbo “ver” na forma conjugada “viu” e o elemento truncado “ou” de “ouviu”. A criação reforça o sentido explorado no poema do processo de apreensão do pássaro envolver a apreciação visual e sonora.

O poeta explora no poema imagens que aliam o “espaço” ao “tempo” por meio de metáforas como as cenas de pássaros que voam no céu e o aroma incolor, que se alastra pelo ambiente. A estruturação espacial do poema, na página, capta o dinamismo apreendido pelo olhar e pela sensibilidade auditiva e olfativa. O conjunto dos recursos estéticos que aliam o visual e o sonoro pode ser considerado como sendo marcas de estilo neoconcreto de Arnaldo Antunes.

O poema intitulado *esquecimento*, publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, também explora o recurso sensorial na produção de efeito de sentido:

Vem de dentro
e passa
pra fora como cheiro,
assa
do recheio
até a casca,
vem do meio
se propaga,
flash
explodindo a hora
que o encapa
como boca que o chiclete
masca
e fora
a bola cresce, estoura,
como o leite
vem do seio
cheio

ao filho
 fora
 como feto fora
 dentro
 como agora
 esse momento
 bolha
 fecha os olhos de dentro-
 acorda, esquecimento.
 (ANTUNES, 1998 [1997], p.17)

A obra é produzida no contexto da convergência de mídias, em estilo neobarroquista artístico, e conta com realização sonora na voz do poeta na faixa do CD que acompanha o livro. Ela apresenta o efeito de genericidade de poema em versos livres novos, definidos segundo Britto (2011), que se vale de recursos da poesia como o uso de aliterações e repetições de sons e explora a metáfora que alia o espaço ao tempo, sendo possível apreendê-la através da poeticidade.

O poema é estruturado em versos curtos centralizados que forçam o leitor a uma leitura pausada, comprometendo a fluidez. O poeta explora o conceito de esquecimento, situado no domínio alvo, estruturado a partir de conceitos de pão e bola de chiclete, situados no domínio fonte (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]).

Em “esquecimento vem de dentro / e passa / pra fora como cheiro, /assa / do recheio / até a casca”, o conceito de pão estrutura o conceito de esquecimento. Devido a presença das unidades lexicais “recheio” e “casca”, adotamos a noção de pão para realizar este estudo, contudo, acreditamos que a possibilidade interpretativa do trecho não se atém somente a esta noção. A imagem do processo de cozimento do pão, que se dá por meio do crescimento da massa em seu interior, forçando a saída do miolo, cabe perfeitamente nas noções de “recheio” que rompe para fora de sua crosta. O “esquecimento”, no poema, realiza o movimento de estourar, que ocorre quando a massa do pão é assada, exalando um cheiro de seu interior para o exterior.

O poeta explora o esquecimento segundo o conceito de uma goma de mascar em “vem do meio / se propaga, / flash / explodindo a hora / que o encapa / como boca que o chiclete / masca / e fora / a bola cresce, estoura”. A bola de goma de mascar sendo inflada por meio da inserção de ar em seu interior culmina em uma explosão, forçando para fora o ar nele contido.

As imagens adotadas neste estudo são o do pão e da bola de goma de mascar, pois, reforçam a ideia do movimento de dentro para fora, que culmina em liberação de conteúdo interno, como o miolo e o ar, respectivamente. O movimento do interior para o exterior é reforçado na comparação do movimento do leite materno que vem do interior do seio para fora

em “como o leite / vem do seio / cheio / ao filho / fora”. Este trecho permite construir uma narrativa curta sobre uma mãe que amamenta o seu filho.

A ideia construída no poema é explicitada em dois trechos. Em “a hora que o encapa”, o poeta explora o invólucro mesclando-o ao conceito de tempo (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O conceito resultante explica a noção de capa aliada à maturação, que, por sua vez, pode-se compreender como a bolsa (referida, no poema, como “bola” ou “bolha”) que estoura espontaneamente em um determinado momento, liberando o bebê.

Em “como feto fora / dentro / como agora / esse momento / bolha / fecha os olhos de dentro- / acorda, esquecimento”, o movimento que explora a espacialidade é associado à temporalidade em “agora”, indicando o nascimento da criança. É possível apreender um trecho narrativo acerca da saída do bebê, do corpo materno para o mundo, com o rompimento da bolsa. Em “fecha os olhos de dentro”, temos a metáfora da morte do feto, que pressupõe o nascimento do bebê. Sua memória referente ao período que passara no interior do corpo da mãe é apagada, nesse processo.

O poeta expressa em “acorda, esquecimento” o nascimento da criança para uma nova vida, pós-uterina, trazendo consigo o esquecimento primordial do ser humano. Portanto, o tema do poema expresso no título está relacionado ao nascimento que representa a mudança de espaço do interior para o exterior do corpo materno, assim como o fim do tempo de vida intrauterina e o início do tempo de vida extrauterina. O ato de nascer implica o esquecimento do tempo vivido no interior do útero. O nascimento representa a nova temporalidade e a nova espacialidade, possíveis somente por vias do esquecimento primordial do ser humano.

O poema *Olhar ver*, publicado no livro *n.d.a.*, já foi abordado anteriormente sob outro aspecto na página 82. Neste estudo, observamos o recurso da espacialidade na estruturação do poema:

Figura 20: Olhar ver

Fonte: Antunes (2010, p.50)

A tensão semântica é estabelecida entre as unidades lexicais “ver”, que indica capacidade fisiológica de enxergar, e “olhar”, que envolve uma experiência sensitiva e cognitiva na apreensão de algum objeto, pessoa ou fenômeno na relação entre o locutor e o mundo.

A desagregação vocabular permite visualizar elementos que são repetidos, como “ver” e “olhar”, no interior de outras unidades lexicais. A atomização da unidade lexical com desmembramento até o limite dos grafemas ocasiona motivações semânticas de seus elementos. A unidade lexical “folha”, desmembrada em f + olha, resulta na motivação de “olha” em seu interior. As desagregações das unidades lexicais cadáver ← cadá + ver, verde ← ver + de e escrever ← escre + ver motivam o elemento em seu interior com o sentido do verbo “ver”. Um jogo semântico também resulta da aproximação de sons em cadáver ← cadá + ver e cada ver.

O poema pode ser lido como “em cada f/olha /ver/ o cada/ver/ de cada/ ver/de que/ escre/ ver/ em cada f/olha”. O espaço e o tempo sofrem mesclagem conceitual no poema, uma vez que a folha pode se referir tanto à página de um livro como à parte de um vegetal onde é realizada a fotossíntese, conforme exposto na primeira incursão feita sobre esse poema, em passagem anterior. A folha representa, portanto, tanto o espaço apreciado e apreendido pelo olhar no processo de leitura quanto o espaço de apreciação que remete à natureza.

O ato de olhar é referido no jogo de apreciação de um morto em “cada ver” e “cadáver”. A morte, nesse contexto, evidencia a ação temporal sobre uma página escrita e a folha de árvore arrancada do galho, que, por sua vez, se torna um “cadáver” verde que percorre o espaço até o chão, de forma irregular, deslocando-se para a direita e para a esquerda. Tal movimento é denotado na configuração espacial do poema, que simula o movimento de queda de folha do galho de uma árvore. O referido percurso é também realizado pelo leitor durante o processo de leitura. A passagem do tempo é marcada por meio do deslocamento espacial sobre a página.

A obra também assume a função de metapoesia, pois o trajeto da “folha” de árvore também remete ao processo de escrita do poema. Uma vez finalizado, desvincula-se do instrumento por meio do qual se conectara fisicamente ao poeta (um lápis, uma caneta, um computador etc.), passando a sofrer também a ação do tempo. O poeta, portanto, estrutura conceitualmente a poesia por meio de um fenômeno da natureza. A noção de queda das folhas de árvores, situada no domínio fonte, organiza o conceito de poema, situado no domínio alvo (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]).

O estilo neoconcreto do poeta é observado na configuração espacial do poema, na escolha por unidades lexicais com sentido concreto e nas experimentações na materialidade das unidades lexicais por meio da desagregação vocabular e da atomização das unidades lexicais, ou desmembramento de seus componentes até o limite de seus grafemas. A desagregação ocasiona a remotivação dos elementos constituintes das palavras, que, por sua vez, resulta em linguagem prolixa com excessos e adornos. Observamos, nesse contexto, reforçando o que já foi afirmado noutra passagem desse estudo, a ocorrência da mescla de estilos neoconcretista e neobarroquista no tratamento da linguagem.

A seguir, são exploradas as metáforas que permeiam o conjunto da obra do poeta evidenciando a forma fluida da água associada à vida e às experiências.

4.3 Metáforas do “líquido” e da “experiência”

Esta seção reúne o resultado das análises de poemas que abordam justamente as metáforas que se centram na tensão entre o “líquido” e a “experiência” com ocorrência em poemas que apresentaram o efeito de genericidade de versos livres novos (BRITTO, 2011). Vale a pena apontar que são formas mais libertas que desobrigam o uso de premissas rígidas sem, no entanto, abolir tais recursos expressivos que permanecem à disposição do poeta. O gênio criativo arnaldiano, contudo, não se atém somente ao literário, que constitui uma mídia, e lança mão da experimentação intermediática, aliando ao poema, uma imagem. O poeta, dessa forma, extrapola o campo da literatura, realizando experiências de aproximação com o campo das artes visuais, como se observa no poema *Terra*.

A escolha pelas unidades lexicais de sentido concreto evidencia o estilo neoconcreto do poeta em *Estou cego a todas as músicas* (musa, peito, blusa, céu, língua, saliva, dente, gengiva, sangue, carne crua, pele, carne viva, roupa, pele nua, canto), *Pensamento água* (vasilha, gotas, água, ilha) e *Terra* (casulo, asas). Contudo, o ornamento sintático provoca a opacidade de sentidos em *Pensamento água*, aproximando-se do estilo neobarroquista.

O tema do líquido é recorrente na obra de Arnaldo Antunes na forma da água, o elemento mais abundante no planeta Terra, o conteúdo da bolsa que aloja o feto e dos fluidos corporais. É através do líquido que todos os seres, incluindo o humano, conectam-se em uma grande rede na natureza. O poeta, frequentemente, associa o líquido presente no corpo às próprias experiências do indivíduo, e frequentemente tal relação ocorre por meio da metonímia.

Devido a tal complexidade, o tema do líquido e das experiências humanas causa uma tensão semântica, ocasionando a opacidade de sentidos, o que pode evidenciar o estilo neobarroquista do poeta. Contudo, essa tensão semântica recorre em menor intensidade em outros poemas como *Esquecimento*, no qual observamos a presença do leite materno, visto na página 110, dando sustentação a outros temas centrais, como é o caso da tensão entre o espaço e o tempo. A presença do líquido na forma de mar, rios e de conteúdo do útero encontra o seu ápice na obra *Et Eu Tu*, construído através do erotismo em estilo neobarroquista a ser analisado posteriormente no capítulo seis.

Primeiramente, apresentamos o poema *Estou cego a todas as músicas*, publicado no livro *n.d.a.*:

Estou cego a todas as músicas,
Não ouvi mais o cantar da musa.
A dúvida cobriu a minha vida
Como o peito que me cobre a blusa.

Já a mim nenhuma cena soa
 Nem o céu se me desabotoa.
 A dúvida cobriu a minha vida
 Como a língua cobre de saliva
 Cada dente que sai da gengiva.
 A dúvida cobriu a minha vida
 Como o sangue cobre a carne crua,
 Como a pele cobre a carne viva,
 Como a roupa cobre a pele nua.
 Estou cego a todas as músicas.
 E se eu canto é como um som que sua.
 (ANTUNES, 2012 [1990], não paginado)

Nesse poema, publicado no livro *Tudos*, Arnaldo Antunes constrói uma metapoesia centrada no sofrimento decorrente da falta de inspiração. Tal tormenta está associada aos fluidos corporais como o suor denotado no último verso: “E se eu canto é como um som que sua”. O poeta explora também o líquido na forma de sangue e saliva para construir o tema da dúvida que detalha a falta de inspiração do artista.

Em “A dúvida cobriu a minha vida”, o poeta faz uma alusão ao uso coloquial “estar coberto de dúvida”, ressaltando o sentido literal do verbo “cobrir” como o ato de envolver determinado objeto ou corpo por meio do uso de um tecido. A dúvida mescla-se conceitualmente ao tecido, situado em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A metáfora da dúvida é reforçada em: “Nem o céu se me desabotoa”. O verbo “desabotoar” significa descobrir, despir, e, no contexto do poema, opõe-se à ideia de dúvida que cobre a vida do poeta. O mundo do poeta continua coberto pela dúvida, uma vez que o céu também se encontra coberto por nuvens, impedindo a passagem da luz ou dos raios do sol.

A noção de a dúvida cobrir uma pessoa é recorrente em uma sequência de comparações que fazem o uso do líquido, reforçando a mesma ideia de forma tautológica: “Como a língua cobre de saliva / cada dente que sai da gengiva [...] Como o sangue cobre a carne crua, / Como a pele cobre a carne viva, / Como a roupa cobre a pele nua.”. Portanto, a experiência da dúvida associa-se ao líquido na “saliva”, que hidrata a língua e cobre os dentes, permitindo ao sujeito falar.

As imagens cruas denotadas na escolha das unidades lexicais “carne”, “carne viva” e “sangue” apontam ao sentimento doloroso, associado à dúvida. Pois o “sangue”, que reveste a carne, jorra por conta do corte e do rompimento das veias. O poeta faz um jogo novamente valendo-se da “pele”, que envolve a “carne viva” e da “roupa”, que protege “a pele nua”, enfatizando a profundidade do sentimento de dúvida por meio das camadas de carne, pele e tecido. Este trecho evidencia o estilo neobarroquista por meio dos ornamentos sintáticos, que reforçam a mesma ideia e provocam a opacidade de sentidos.

Por meio do uso de recursos tradicionais da poesia, como a rima e a métrica, Arnaldo Antunes estrutura ritmicamente a sua obra. Nos versos iniciais, o poeta constrói os argumentos para explicar sua experiência dolorosa. Em “Estou cego a todas as músicas / não ouvi mais o cantar da musa”, o poeta explora a falta de inspiração por meio da imagem da musa.

O enunciador, ao não conseguir mais escutar o canto da musa, não é inspirado a compor ou a cantar. A apreciação musical é também um deleite visual, pois o enunciador mostra-se “cego a todas as músicas”. Tal expressividade resulta da quebra de isotopia (BARBOSA, 1981), pois o poeta associa a propriedade visual à canção que tradicionalmente apresenta somente a propriedade sonora.

Há uma interdição na relação entre o poeta e a musa em “Como o peito que me cobre a blusa / Já a mim nenhuma cena soa”. O peito masculino nu aproxima-se de um corpo feminino vestido, denotado em “blusa”, peça típica do vestuário feminino. Esta metáfora simboliza o bloqueio entre o poeta e a musa inspiradora. A dúvida que cobre a vida do poeta como um tecido está associada à musa vestida (“blusa”).

Nos versos finais, o poeta retoma a questão da propriedade visual da canção: “Estou cego a todas as músicas. / E se eu canto é como um som que sua”. O tecido/dúvida que cobre o enunciador o cega, apagando o seu campo de visão, impedindo a sua inspiração artística. A canção figura no poema como o canto da musa não visto ou apreciado, e no canto do poeta que se traduz em labor físico, sem deleite. O poema encerra-se com a relação entre o suor associado à experiência dolorosa do enunciador.

A combinação entre as unidades lexicais com sentido concreto como “tecido”, “blusa” “sangue” e “saliva”, que possuem propriedades de ocupar espaços, evidencia o aspecto neoconcreto do poeta, ao passo que os ornamentos sintáticos e as comparações repetem o mesmo sentido de variadas formas, resultando em opacidade de sentidos e no estilo neobarroquista do poeta.

No poema *Pensamento água*, publicado no livro *n.d.a.*, o poeta explora o tema do pensamento associado à metáfora da água, evidenciado no título:

pensamento atrás de pensamento
(alguns ao mesmo tempo)
como gotas numa vasilha
de água
água água
em volta de uma ilha
de água
em
água água
dissolvida,
que não seja

(se veja),
 mas que, por
 (vapor)
 quase ser
 vista,
 ex
 ista

(ANTUNES, 2010, p.167)

A sequência de pensamentos é comparada ao líquido com sua propriedade fluida em “gotas numa vasilha / de água / água água / em volta de uma ilha / de água / em / água água / dissolvida”. Os conceitos de pensamento e de água, situados em espaços de *inputs* distintos, sofrem mescla conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O pensamento passa a assumir as mesmas propriedades da água.

A imagem visualizada nesse trecho é a de um recipiente preenchido com gotas de água. Gradativamente, com o acúmulo de líquido em seu interior, há formações de ondulações circulares, constituindo uma pequena “ilha de água” ao seu centro, esta que literalmente salta do recipiente a cada gota inserida. Uma vez no ar, a pequena “ilha” líquida, ao bater na superfície aquática, retorna rapidamente, para em seguida se incorporar a essa superfície, dissolvendo-se no conteúdo da vasilha.

O pensamento assume o valor do líquido contido em um dado recipiente, que pode ser apreendido como o próprio corpo humano. Portanto, o poeta explora a metáfora conceitual do corpo enquanto recipiente (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]), dentro do qual é alojado o pensamento, que se configura como líquido.

A água transforma-se em vapor, tornando-se quase aparente, como se observa em: “mas que, por / (vapor) / quase ser / vista, / ex / ista”. De forma análoga, o pensamento é sublimado em pequenas atitudes e gestos do dia a dia. E, devido a este fato, pode ser percebido pelos interlocutores. Assim como o vapor atesta a presença da água, o pensamento, através dos pequenos gestos, atesta a existência do próprio enunciador no mundo. O poeta faz uso da metáfora da água para expressar a complexidade do pensamento, possibilitando diferentes interpretações. O estilo neoconcreto do poeta é percebido nas escolhas por unidades lexicais de sentido concreto como a “água” e suas propriedades de se conter em uma “vasilha”, e no formato do poema que remete à ideia de um cálice ou recipiente, mas, sobretudo, à própria clepsidra, o relógio de água, que marca temporalmente a existência do indivíduo, por meio do gotejamento.

A obra *Terra*, publicada no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, disposta em duas páginas, é formada pela imagem do planeta aliada a um poema minimalista que evidencia efeitos de genericidade de poema em versos livres:

Figura 21: Terra

Fonte: (ANTUNES, 1998 [1997], p.40-41)

A relação de intermedialidade, estabelecida entre duas semioses distintas, o poema e a imagem, evidencia a saturação de mídias, apontando para o estilo neobarroquista artístico (MACHADO, 2008 [2007]). Identificamos as distintas mídias que compõem a obra, no entanto, não se trata de uma relação de composição de texto multimídia, observada na justaposição entre um poema e uma ilustração, que se mantém autônomas. Neste caso em específico, trata-se de uma composição de texto mixmídia, uma vez que a poesia se encontra inserida no mesmo plano escuro onde o planeta repousa, ocorrendo o imbricamento das duas mídias na constituição do sentido da obra. É possível ainda, identificar as mídias que mantêm uma relativa independência, mas que retiradas de seu contexto perdem valores semânticos substanciais.

Em “casulo / azul / guarda as asas / da água”, ocorre a condensação de sentidos. A escolha pelas unidades lexicais “casulo” e “asas” remete ao significante oculto “borboleta”. O “casulo azul” remete à borboleta azul, que por sua vez, pode simbolizar o próprio planeta Terra.

O planeta e a borboleta, situados em espaços distintos de *inputs*, mesclam-se conceitualmente, resultando em um sentido renovado (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A metáfora do “casulo azul” estabelece ainda uma relação especular com a imagem do planeta Terra (FAUCONNIER; TURNER, 2002), expandindo sua possibilidade interpretativa de modo a incluir na metáfora do “casulo azul” o conceito do próprio planeta e seu ecossistema. O campo

semântico da unidade lexical “casulo”, portanto, é expandido, passando a incluir o sentido de “planeta” e simulacro de toda a vida do planeta. A unidade lexical casulo ainda ressalta a fragilidade da vida, que inspira cuidados e atitudes responsáveis de preservação, expandindo dessa forma ainda mais seu campo semântico.

O “casulo azul” estabelece relação de intertextualidade com o enunciado do astronauta russo Yuri Gagarin, o primeiro homem a ser lançado em órbita, feito ocorrido em 1961, durante a Corrida Espacial. O astronauta, ao observar, do espaço, o nosso planeta, afirma: “A Terra é azul. Como é maravilhosa, incrível.”. O adjetivo “azul” do enunciado de Gagarin ecoa na obra e aponta a presença da água que tingem o planeta com rios, mares e oceanos que permitem vislumbrar as expressões como “planeta azul” e “planeta água”.

O planeta assume o papel de guardião da vida, descrita através da metáfora da borboleta em “guarda as asas / da água”. O elemento mais abundante do planeta, a água, sofre mesclagem conceitual, segundo a noção de Fauconnier e Turner (2002), com a imagem da borboleta na metáfora “asas da água”. A unidade lexical “asas” representa a vida delicada e frágil, associada à liberdade e à autonomia, denotada na capacidade de voar e de se movimentar livremente. A vida no planeta ocorre justamente através da harmonia resultante do movimento de rotação em torno de si próprio e de translação ao redor do sol e pela presença do elemento água. O movimento e a água são primordiais para que ocorra a vida no planeta e explicam a metáfora “asas da água”. A imagem do planeta, que paira no espaço como um casulo guardião da própria vida, reforça a metáfora da Terra.

Nas produções arnaldianas, a tensão entre o líquido e a experiência pode ser considerada uma marca de estilo recorrente. A escolha pelas unidades lexicais “líquido” e “água”, que denotam elementos com propriedades físicas como capacidade de ocupar espaços e solvência, evidencia seu estilo neoconcreto. As tensões semânticas internas, juntamente com os adornos linguísticos e jogos lexicais, por sua vez, aprofundam a complexidade das produções, ressaltando, em Arnaldo Antunes, o estilo neobarroquista de fazer poesia.

4.4 Metáforas do humano e do não humano

Esta seção reúne os resultados de estudos realizados em metáforas centradas na tensão entre o ser humano e o não humano, recorrente na obra de Arnaldo Antunes, sendo evidente em alguns poemas e canções. A recolha foi realizada em obras que apresentam o efeito de genericidade de poema em versos livres novos, definidos por Britto (2011) como uma forma liberta da obrigação da adoção de critérios rígidos formais de construção poética, sem, no

entanto, aboli-los. O poeta tem a liberdade de estruturar sua obra adotando expressivamente, os critérios inclusive formais de construção composicional.

O poeta faz uso de unidades lexicais com sentido concreto nas obras analisadas e constrói a metáfora do humano e do não humano: *Do tronco da pitangueira florida* (tronco, orquídea, ferida), *Ela* (ela, palma da mão, copa das árvores, sol, rios), *A fera* (senhoras e senhores, sofredores) e *O buraco* (semente, terra, céu, corpo, chuva, defunto, cadáver). O aspecto neobarroquista é visualizado com mais intensidade nos trechos descritivos, que compõem os versos de *Ela* e *O buraco* e que resultam em opacidade de sentidos.

A tensão semântica frequentemente resulta em opacidade de sentidos e aprofunda a complexidade do poema, evidenciando um estilo neobarroquista. Os poemas escolhidos caracterizam-se por concisão, economia de palavras e poeticidade e evidenciam o estilo neoconcretista.

O poema intitulado *ferida*, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si*, é um dístico minimalista no qual observamos os efeitos de genericidade de poesia, pela organização em verbos, e de prosa, pela possibilidade de se apreender um pequeno trecho narrativo:

do tronco da pitangueira florida
a orquídea florindo na ferida
(ANTUNES, 2015, p.113)

Nesse poema, o poeta relaciona duas plantas em específico, a orquídea e a pitangueira, que se encontra lesionada. A noção de “ferida” associada à lesão física possui um sentido dicionarizado como “tudo aquilo que cause mortificação; dor, mágoa” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.886). A escolha pela unidade lexical “ferida” é expressiva, uma vez que, diferentemente da unidade lexical “cicatriz”, que indica uma lesão fechada, seca e não dolorida, denota algo aberto, pulsante e doloroso. A pitangueira estabelece uma relação com a orquídea justamente por meio da falha que possui em seu tronco.

Em comparação com a pitangueira, que possui um tronco estável, a orquídea, sendo uma variedade epífita, necessita crescer sobre o suporte do tronco de outras árvores, em busca de luz. No poema, há uma relação peculiar entre as plantas, que vai além da descrição usual de mero suporte para obtenção de luz. Os conceitos de pitangueira e de orquídea mesclam-se ao conceito de humano, situados em espaços distintos de *inputs* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Desse processo, resultam uma pitangueira e uma orquídea com atributos humanos.

A pitangueira está viva e florida, ainda que seu tronco esteja ferido, o que pode indicar o não comprometimento de suas funções, assim como a capacidade humana de

autossuperação. A suposta falha no tronco da pitangueira serve de recipiente que aloja a bela e delicada orquídea, também em flor. A relação entre as flores demonstra o companheirismo e a capacidade de transmutar dor em beleza, unindo-as por meio da amizade. A tensão semântica entre o humano e o não humano estrutura a obra minimalista.

No poema a seguir, intitulado *ela*, publicado no livro *n.d.a.*, o poeta explora uma entidade feminina com força descomunal:

ela é a fome devoradora
ela molha todas as coisas
depois ela seca tudo
e incendeia
ela abre a palma da mão sobre a copa das árvores
quando o sol cai ela fica
cheia
ela chora todos os rios
(ANTUNES, 2010, p.198)

O pronome nomeia uma entidade feminina, referida como “fome devoradora”. O elemento que possui tal poder aglutinante e que é recorrente no conjunto da obra do poeta é precisamente a água, à qual se somam todas as experiências corporais do ser humano, inserindo o humano na grande rede da natureza e seus processos cíclicos. Nesse sentido, a água e o ser humano, que ocupam espaços distintos de *inputs*, mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

O sentido é reforçado nos versos seguintes, pois a água, em seu estado líquido, “molha todas as coisas”. E, sendo volátil, evapora, deixando o local propício para o fogo. Em seguida forma nuvens carregadas, que ocasionam relâmpagos capazes de incendiar campos secos. Tal noção é compreendida em: “depois ela seca tudo/e incendeia”. A água, que apresenta a propriedade de mudar de estados, do líquido ao gasoso, do gasoso ao líquido, é vista como uma entidade consciente, dotada de desejo, sendo responsável por molhar os espaços, na forma de chuvas e rios, ao evaporar, pode deixar o ambiente seco e propício ao incêndio.

Em seu estado gasoso, a água torna-se nuvem, estendendo-se sobre áreas verdes, impedindo a incidência dos raios solares diretamente no solo. A água em forma de nuvem produz um gesto afetivo humano em “ela abre a palma da mão sobre a copa das árvores”, produzindo sombras, amenizando as altas temperaturas resultantes da irradiação dos raios solares.

No momento em que o sol se põe, os vapores de água se precipitam na forma de gotas de orvalho arredondadas, que, por sua vez, unem-se formando bolhas maiores e, devido à gravidade, escorrem para a terra. Esta junção das gotas é expressa na escolha do adjetivo “cheia” em “quando o sol cai ela fica/cheia”.

Por fim, o poeta atribui à água a capacidade humana de sentir emoção, pois “ela chora todos os rios”. A água passa por ciclos que se renovam e ajudam a manter seu estoque no globo terrestre, preservando a vida no planeta. A escolha do poeta pela unidade lexical “rio” resulta em efeito expressivo. O ser humano produz lágrimas salgadas, ao passo que o choro atribuído à entidade nomeada como “ela” alimenta os rios de água doce, sendo, portanto, potável e capaz de saciar a sede. Assim sendo, o poema estrutura-se também na tensão entre o humano e o não humano. O poeta explora a tensão semântica, ocasionando a opacidade de sentidos, evidenciando o estilo neobarroquista literário.

O poema *A rosa se rosa*, publicado no livro *Psia*, pode ser apreendido através do estabelecimento das relações intertextuais e intermediáticas com produções anteriores:

A rosa se rosa
A rosa rosa
Arroz
(ANTUNES, 2013 [1991], não paginado)

O efeito fonológico complementar das unidades lexicais no primeiro verso “se rosa” permite a associação com a unidade lexical “cirrose”, do poema de Vinicius de Moraes intitulada *Rosa de Hiroshima*, interpretada pelo grupo *Secos e Molhados*, que tinha Ney Matogrosso como vocal principal. Observa-se que tal associação ocorre por via de uma referência intermediática, que se estabelece entre o poema de Arnaldo Antunes e a versão do poema de Vinicius, musicada por Gerson Conrad. Vinicius (1960 [1954], p.155) descreve a rosa como sendo: “A rosa com cirrose/A anti-rosa atômica/Sem cor, sem perfume” e evidencia as propriedades da bomba atômica.

Já em Arnaldo Antunes a rosa tinge-se de rosa, e cora-se de vergonha e dor em “A rosa se rosa”. A flor e o ser humano, a partir de distintos espaços de *inputs* que ocupam, mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

Em “A rosa rosa”, a flor passa a representar a ferida que se abriu por conta da radiação atômica. A cor rosa da pele descamada em carne viva e exposta tinge o corpo machucado e degradado pela radiação.

O poema fecha com o verso “arroz”, base alimentar do povo japonês, que pode simbolizar a nutrição e o desenvolvimento de um povo comprometido pela radiação. A bomba

tingiu de rosa uma região geográfica, causando destruição e morte. A bomba tingiu de rosa os campos de arroz e os corpos de um povo, causando fome, sofrimento e dor.

A cor rosa reforça a relação com o Japão, uma vez que o símbolo daquele país é a imagem da cerejeira em flor na primavera, que tinge de rosa os espaços públicos. A morte foi superada, pois após o longo inverno, a primavera renova a vida. O sofrimento foi superado com a instauração da paz.

O minimalismo no poema condensa múltiplos sentidos, permitindo interpretações diferentes. A opacidade de sentidos provém da concisão do poema estruturado em estilo neoconcreto.

No poema *A fera*, publicado no livro *n.d.a.*, é possível a apreensão de um pequeno trecho narrativo, que se desenrola em um cenário circense:

Senhoras e senhores,
vão embora,
por favores.

A fera
não tolera
sofredores.

(ANTUNES, 2010, p.165)

O enunciador assume a persona de um apresentador de espetáculo de um circo que realiza apresentações com animais. Através do uso do pronome de tratamento no primeiro verso, o poeta adiciona ao texto o tom prosaico: “Senhoras e senhores”. A mensagem direcionada para um público é reforçada pelas formas pluralizadas “por favores” da locução adverbial que goza certa estabilidade “por favor” e o plural do advérbio “embora”, “emboras”. Por meio desse recurso, o poeta transfere a elas a ideia de plural do vocativo. A pluralização das expressões produz um efeito expressivo enfático que reforça a quantidade de expectadores que assistem à cena.

A fera, centro das atenções, não suporta o sofrimento do público, observado em “A fera / não tolera / sofredores”. Nesse contexto, o conceito de besta selvagem e o ser humano sofrem mescla conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O efeito resultante é o de ironia, pois o público, sendo humano, deveria se sensibilizar com o sofrimento da fera que se encontra cativa e adestrada vivendo em condições insalubres longe de seu *habitat* natural.

Inversamente, os seres humanos, sendo cativos, vivem em situações insalubres e, portanto, são considerados “sofredores”. A fera não se sensibiliza em relação ao sofrimento humano, pois não tolera sofrimento ao seu redor. Dessa forma, tem-se a tensão entre o humano e o não humano, pois a fera possui atributos humanos da intolerância e da falta de empatia.

Atributo semelhante é observado no público humano, que manifesta uma insensibilidade em relação ao sofrimento da fera. O minimalismo e a predileção pelas unidades lexicais de sentido concreto evidenciam o estilo neoconcreto do poeta, ao passo que o jogo semântico ressalta seu estilo neobarroco.

Tensão similar ocorre na letra da canção intitulada *O buraco*, do álbum solo *Silêncio*, lançado em 1996, publicada em *Como é que chama o nome disso: Antologia*, em 2006:

o buraco ensina a caber
a semente ensina a não caber em si
a terra sabe receber
a caveira ri
o céu ensina a tudo caber
o corpo cabe
a terra sabe receber
o cadáver

corpo enterrado
sobre corpo enterrado
adubando o chão
a morrer
ninguém foi ensinado
e todos morrerão

a chuva ensina a chorar
o tempo ensina a parar de chover
a terra sabe receber
a chuva
o buraco ensina tudo a acabar
no fundo
a terra sabe receber
o defunto

corpo enterrado
sobre corpo enterrado
adubando o chão
a morrer
ninguém foi ensinado
e todos morrerão
(ANTUNES, 2006, p.254-255)

A texto apresenta o efeito de genericidade de poema em versos livres, sendo possível o seu escrutínio por meio do estudo de mesclagens conceituais. O conceito de professor é explorado, sendo possível apreender a mescla conceitual sucessiva ao buraco, semente, céu, chuva e tempo (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A metáfora da semente recorre no conjunto da obra do poeta, já mencionados na página 77, em “A semente ensina a não caber em si” e na página 98, no poema intitulado *Pensamento vem de fora*, que menciona a recusa do enunciador em lançar sementes ao cimento. No primeiro caso, o campo conceitual de semente mescla-se ao do professor resultando em um terceiro conceito, de semente mestre, e, no segundo caso, o campo semântico de semente é expandido para abarcar o conceito de “conhecimento”.

O buraco faz parte de vários ciclos de vida, como o de semeadura na terra, observado em: “o buraco ensina a caber / a semente ensina a não caber em si”. O buraco ensina a medida exata, pois ele deve ser profundo o suficiente para cobrir a semente e alojar as raízes da futura planta. Já a semente denota um sentido oposto, o de libertação, pois rompe a casca, explode e germina, tornando-se uma planta, podendo florescer e dar frutos. Por um lado, temos a resignação da cova, por outro, a transgressão e a libertação dos próprios limites para a conquista do mundo, explicitadas na semente.

A tensão entre o humano e o não humano pode ser também apreendida em “o céu ensinar a tudo caber”. O céu representa o espaço vasto, no qual cabem aviões e até mesmo as estrelas. Devido a este aspecto, seu ensinamento para a humanidade passa a ser de acolhimento e a receptividade.

Os elementos da natureza também assumem o papel de educador, uma vez que “a chuva ensina a chorar / o tempo ensina a parar de chover”. A chuva, com a sua precipitação de água sobre a terra, ensina a esquecer todas as mágoas, limpar desgostos e a se transformar, iniciando novos ciclos. A água da chuva evapora e forma as nuvens no céu e novamente se precipita na forma de líquido. A chuva ensina a normalidade do choro e do sofrimento, como parte da vida e da experiência humana. O tempo, por sua vez, “ensina a parar de chover” e, portanto, ensina a humanidade o momento de interromper o choro e o ciclo de dor e sofrimento.

Todos esses ensinamentos levam a humanidade ao mesmo ciclo da semente, de nascimento, crescimento e morte. A vida da semente se inicia em um buraco, ao passo que o fim da vida do ser humano termina em um buraco, “o buraco ensina tudo a acabar”. Distintamente da semente que rompe a casca para conquistar o mundo com seus ramos, uma vez que é lançada em um buraco, a humanidade enfrenta o buraco como o seu destino, na forma de um corpo sem vida. Entretanto, destaca-se também uma minúcia dessa contraposição entre o humano e o não humano, a qual acaba por aproximá-los ainda mais: etimologicamente, semente remete a sêmen, induzindo à percepção de um movimento cíclico em que o fim/morte e o começo são similares. A terra nesse contexto remete ao corpo feminino, que sendo fecundado pelo(a) sêmen/sememente, gera e perpetua a vida. Semear a terra, portanto, implica em semear o corpo feminino.

A terra e o ser humano mesclam-se conceitualmente, segundo a noção de Fauconnier e Turner (2002), assumindo o comportamento humano. O homem não foi ensinado a morrer, porém haverá o momento de enfrentar o fim de sua vida, a terra possui o conhecimento e a sabedoria em recepcionar o “cadáver”/“defunto”, que se torna adubo. No buraco, o homem recebe os últimos ensinamentos da terra, que atua como o último professor.

O poema explora o tema da morte através da tensão semântica entre o humano e o não humano, possibilitando inúmeras interpretações. As unidades lexicais em sentido concreto, como “buraco”, “semente” e “chuva”, que possuem propriedade de ocupar espaços, apontam ao estilo neoconcreto. A opacidade de sentidos ocasionada pelas tensões semânticas sucessivas evidencia o estilo neobarroquista literário. E a convergência entre a música e a poesia ressalta a intermedialidade relativa ao neobarroquismo artístico (MACHADO, 2008 [2007]).

No próximo capítulo, são apresentados os resultados dos estudos realizados em uma seleção do acervo de obras de duas exposições de autoria do poeta.

5. UMA ANÁLISE DOS GÊNEROS INTERMIDIÁTICOS NAS EXPOSIÇÕES DE ARNALDO ANTUNES: CRIAÇÕES LEXICAIS E CRIATIVIDADE SEMÂNTICA

Neste capítulo, são analisadas as expressividades das criações lexicais e das inovações semânticas de Arnaldo Antunes em duas mostras: *Luzescrita* (2013) e *Palavra em movimento* (2015).

A relação intermediária vislumbrada nas obras reunidas neste capítulo é fruto da *combinação* de pelo menos duas mídias distintas, a literatura e as artes plásticas e/ ou visuais que sofrem fusão no processo criativo. O poeta vale-se, portanto, da linguagem imagética e plástica, aliada ao material verbal para produzir sua obra, que assim pode ser situada no campo literário (RAJEWSKY, 2012). Devido ao elevando grau de imbricamento das linguagens constituintes, podemos afirmar que as obras analisadas nesta seção são consideradas *intermédias*.

Sendo um fenômeno semiótico, a arte comunica-se através do material ou do meio utilizado para a sua produção. Portanto, a escolha pelo material ou meio pelo poeta assinala uma forma de comunicar ou expressar certo sentido. O material concreto de que o poeta fez uso pode evidenciar uma tendência a um neoconcretismo mais plástico. Tal inclinação converge-se com o estilo neobarroquista do campo artístico, que busca a convergência de linguagens para a produção de uma obra (MACHADO, 2008 [2007]). O critério de seleção das obras para este estudo pautou-se na produção literária como sendo cerceada pela comunicabilidade linguística, traçada por Mirambel (1959), ainda que a linguagem artística fizesse parte de sua estrutura composicional. As obras, como objetos-arte que não apresentaram o uso de palavras em sua estrutura, portanto, que se situaram inteiramente no campo artístico, foram excluídas deste estudo. Posteriormente, a expressividade permitiu selecionar as obras que continham criações neológicas e combinações semânticas inovadoras.

As experimentações são organizadas em torno de temas evidenciados de forma geral no título das exposições *Luzescrita* (2013) e *Palavra em movimento* (2015), a serem explicadas com mais detalhes nos tópicos de análises. O poeta experimenta através das *criações lexicais*, resultantes dos processos previstos no sistema, e da *criatividade*, decorrente de combinações e escolhas expressivas.

O estudo da expressividade das criações e das inovações semânticas pautou-se no mapeamento das expansões do campo semântico das unidades lexicais. Aos casos mais complexos, seguiram-se estudos segundo a noção de metáfora conceitual de domínio alvo e

domínio fonte (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002) e o fenômeno de mesclagem conceitual em obras intermodais e intermediáticas (FAUCONNIER; TURNER, 2002). As criações expressivas exploraram a instabilidade da palavra segundo relações de oposição e de contraste operadas nos níveis semântico, composicional e/ou material.

5.1 *Luzescrita*: poética da escrita com luz

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, enquanto 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.

Cumprе 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 no sentido primeiro, com base nos elementos provenientes do 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.

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. Entre as dezessete obras de autoria do poeta, foram selecionadas treze que apresentavam inovações semânticas e neologismos estilísticos.

As obras foram concebidas no contexto da convergência das mídias e das artes, sendo consideradas neobarrocas sob a perspectiva artística (MACHADO, 2008 [2007]). Foram observadas nas experimentações intensas relações intermediáticas do tipo *combinação*, sendo possível identificar a presença de pelo menos duas mídias distintas: a literatura e as artes plásticas ou visuais. Devido ao imbricamento das linguagens midiáticas constituintes, não sendo, portanto, possível desmembrá-las, as consideremos textos *intermídias*. Devido a essa saturação de informações, as intermídias foram consideradas como sendo obras em estilo

neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]). A materialidade da obra também exerceu um papel fundamental no estudo, pois contribui para a construção do sentido do neologismo ou da inovação semântica.

Sobre os objetos selecionados, alguns dos suportes materiais permitem uma experimentação tátil, outros, a interação entre o artista e o público, por meio da movimentação de objetos-arte, permitindo uma experiência kinestética. 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, por meio de *oposições* e *contrastes*.

Observamos, portanto, os efeitos de genericidade (ADAM; HEIDMANN, 2004) de obra de arte devido à linguagem apropriada por meio de escolhas de meios materiais e de obra literária pelas escolhas e combinações lexicais expressivas.

As análises apresentadas a seguir foram agrupadas segundo os processos de criações lexicais formais, seguidos pelos recursos expressivos, como uso de estrangeirismos e jogos semânticos centrados em metáforas. O poeta ainda faz uso de recursos expressivos em estilo neoconcreto pautados na materialidade da palavra, observados nas desagregações, que podem resultar, por sua vez, em remotivações semânticas. Nas obras, notamos os efeitos expressivos de expansão do campo semântico, além de metáforas e/ou mesclagens conceituais.

A análise se inicia pelo painel *Imagigabytes*, em que se observa a criação do neologismo que nomeia a obra:

Figura 22. Sequência *Imagigabytes*

Fonte: Antunes (2002); Registro na exposição²⁰

²⁰ Todos os registros pessoais foram realizados em câmera de celular, em São Paulo, em junho de 2017.

Imagigabytes foi publicado como poema no livro *Palavra desordem* (2002), como observado na imagem à esquerda, e passou a constar como acervo de exposição no mesmo ano. O poeta explora a materialidade da palavra, desagregando-a em elementos menores “imag / igab / ytes”, propondo, portanto, uma nova distribuição da linearidade tradicional da escrita.

A criação lexical “imagigabytes” resulta de processos sucessivos. A unidade lexical “imagem” combina-se através do processo de cruzamento lexical com “gigabyte” formando *imagigabytes* ← *imagem* + *giga* + *byte*. A memória humana está também associada à capacidade de reter e processar informações visuais passadas e realizar projeções futuras.

Na criação, a memória humana mescla-se à memória de um computador, conceitos situados em espaços distintos de *inputs* (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. E, resulta em uma imagem híbrida entre um ser humano/orgânico e uma máquina/inorgânica. Thomas Tadeu (2000, p.11) explica tal ser como sendo o ciborgue:

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.

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.

A obra, à esquerda, é o registro de 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 com 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).

O sentido de corpo híbrido de homem e máquina do ciborgue remete ao processo de montagem e produção da obra, vislumbradas pelo poeta e manipuladas por Lazslo, com os usos de tecnologias diversas como a broca, a luz, e a fotografia. O poeta participa do processo

criativo da obra e constrói, dessa forma, um metadiscurso artístico literário em sua obra, que se situa na convergência dos campos artísticos e literários (MACHADO, 2008 [2007]).

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, o marfim, o bege e o preto. A relação intermediária observada é a de *combinação*, que se traduz por um texto *intermídia*, no qual se encontram imbricadas a linguagem da arte e da literatura. Devido ao processo de saturação de informações, a obra pode ser considerada uma produção em estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]).

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. O meio, dessa forma, também se torna mensagem, resultando em efeito de repetição do sentido da criação (LOTMAN, 1973). O plano formal reflete o plano conteudístico da obra. O artista, portanto, explora também a metalinguagem na obra.

Na obra *Olhuz* (2002), observamos novamente o processo de cruzamento lexical e mescla conceitual:

Figura 23. Olhuz

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

A criação neológica que nomeia a obra, “olhuz”, pode ser compreendida por meio do cruzamento lexical entre as unidades lexicais “olho” e “luz”, $\text{olhuz} \leftarrow \text{olho} + \text{luz}$. Com o processo de fusão formal, ocorre concomitantemente a mesclagem conceitual das unidades lexicais “olho” e “luz”, situadas em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Projetados ao espaço de mescla, as unidades lexicais produzem uma tensão resultando na criação “olhuz” que expressa os olhos de luz, ou luzes formadas por olhos. A luz percorre cada orifício aberto na placa de acrílico, sendo direcionada para baixo formando raios artificiais, simulando pequenos sóis. 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 furadeira elétrica. A placa com orifícios foi iluminada por uma lâmpada fresnel de 2.000 w, iniciando o processo de escrita da palavra “olhuz” com a luz (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p.93).

Baforadas de cigarro sopradas em frente à placa produziram o efeito de hologramas 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 4x4 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; LATOUR, 2005).

Vale ressaltar outras possibilidades de se ler a unidade lexical “olhuz” como um exemplo daquilo que Starobinsk (1974) chama de *As palavras sob as palavras*, pois “luz” está, anagramaticamente, sob “olhuz”:

O	L	H	U	Z
L	U	Z		

Na vertical, a escrita, ainda, pode ser compreendida por meio da atomização de palavras, que estabelece um jogo até o limite dos grafemas, um eco da arte desenvolvida por cummings no passado, realizado na contemporaneidade por Arnaldo Antunes. A letra “o” acima, representa o grande sol ou um glóbulo ocular, que irradia “luz” sobre o mundo. Com a inserção da letra “H” na materialidade da palavra “luz”, a criação se completa, pois carrega o sentido de “homem” ou “humano”. O ser humano, por sua vez, depende da tecnologia, da luz e da energia que ocupa o topo do mundo e da civilização atual.

No dizer popular, os olhos representam “as janelas para a alma”, que 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 a partir dos orifícios. Através do efeito da fumaça de cigarro à frente da placa, é revelada a escrita na forma de holograma, provocando tensão entre a luz e a sombra, entre os atos de revelar e ocultar as áreas simultaneamente até atingir os olhos do observador que aprecia a obra. Portanto, o meio escolhido para a concepção da obra estabelece relação de *oposição* (luz x sombra) em seu processo de produção.

A obra é concebida na convergência entre a literatura e a arte, congregando 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 (MACHADO, 2008 [2007]).

Na obra *Ilusinha*, temos um jogo lexical, o poeta visualiza de forma criativa o sufixo aumentativo *-ão*, na palavra “ilusão”, realizando uma substituição pelo sufixo diminutivo com sentido oposto *-inho*:

Figura 24. Ilusinha

Fonte: Antunes; Lazslo (2013, p.18)

Na unidade lexical ilusão não há sufixo, mas o autor o enxerga e, ao fazer a substituição de “-ão” por “inho”, consegue o efeito de sentido desejado. Cressot (1980 [1947], p.78-79) explica a substituição do sufixo para adequação de materialidade da palavra: “o neologismo, pelo menos na escrita artística, visa igualmente, por substituição do sufixo, uma adequação do volume ou da ressonância da palavra à ideia”. O aumento do volume na criação resulta em um jogo semântico, o sufixo diminutivo produz uma palavra com maior volume se

comparada à produzida por meio do sufixo aumentativo -ão, vislumbrado pelo poeta no interior da palavra “ilusão”. O poeta, portanto, alia o plano formal ao plano conteudístico na criação.

A obra *Ilusinha* (2010) é um poema-objeto composto por uma luminária de dimensões diminutas: 8 cm x 8 cm x 2 cm, com a inscrição “ilusinha”, em tinta preta (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p.92). Não se trata de uma ilusão acentuada, grande, mas de uma pequena ilusão.

O objeto-arte foi exposto em um ambiente escuro em separado. Na mesma exposição, em uma área iluminada, também se encontrou seu registro em fotografia, de autoria de Lazslo, realizado em câmera digital modelo Canon Mark II, com impressão em lambda, na dimensão 66 cm x 100 cm (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013).

A escrita, realizada, em tinta preta, sobre uma pequena luminária, explora as noções opostas como claro e escuro, por meio da espacialidade. A escrita é realizada em dimensão desproporcional ao tamanho do objeto, estruturando-se através da desagregação vocabular, que rompe a unidade lexical sem que o limite da sílaba seja respeitado. Explora-se a pequena dimensão do objeto iluminado opondo-se à grande dimensão das letras em tom escuro.

É possível reconhecer no interior da palavra “ilusinha”, a realização sonora da forma diminutiva da unidade lexical “luz”, luzinha ← luz + inha que indica a reduzida intensidade da luz, que é incluída no campo semântico da criação. Portanto, a obra *Ilusinha* é composta por um pequeno objeto iluminado, que serve de suporte para a escrita. Instalada, sendo posicionada em uma grande sala não iluminada, ocasiona uma tensão (claro x escuro). O enquadramento do registro fotográfico revela a relação do pequeno objeto iluminado à esquerda, e o grande espaço escuro à direita. A obra *ilusinha*, portanto, estabelece relações de *oposição* entre claro e escuro, iluminado e não iluminado, pequeno e grande. Sua concepção resulta da convergência de mídias, poesia e arte, e devido ao nível de imbricamento das linguagens pode ser considerada um texto *intermídia*. Devido a essa saturação de processos e informações, podemos identificar traços de estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]).

Na obra *Gen Et*, por sua vez, o poeta faz uso do jogo semântico e da desagregação vocabular como recursos criativos:

Figura 25: Sequência *Gen Et*

Fonte: Antunes (2002), Antunes; Lazslo (2013, p.25)

A obra *Gen Et* foi publicada como poema no livro *Palavra desordem* (2002), como se observa na imagem à esquerda, sendo transposta à experimentação em escrita de luz na exposição *Luzescrita* (2013), visualizada na figura à direita. Essa repetição da mesma poesia em dois momentos da trajetória artística de Arnaldo Antunes demonstra o potencial expressivo da criação em distintos contextos.

No livro *Palavra desordem*, *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 furadeira 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).

A concisão da obra possibilita a apreensão de diversos sentidos, evidenciando o estilo neoconcretista do poeta. Uma forma de compreensão dá-se por meio do truncamento 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 do processo da fusão de duas bases, “eu” e “tu”, et ← eu + tu, que possuem o elemento em comum “u”, que, por sua vez, é excluído durante o processo. A criação resultante “Gen Et”, portanto, implica 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, segundo a noção de Fauconnier e Turner (2002), resultando em um ser híbrido. A metáfora explica a relação entre os seres e o espaço, pois o ser humano pertence ao espaço conhecido, enquanto 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, para ser mais pleonástico), 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 a mistura derruba barreiras entre o conhecido e o desconhecido, entre o humano e o extraterrestre. Conhecer ao outro implica em conhecer o desconhecido, assim como a si próprio. Buscar ao outro implica, portanto, em buscar a si mesmo. A obra pode ser considerada uma intermídia, concebida na convergência das mídias literatura e arte por meio de um processo que cruza as fronteiras estabelecidas entre elas. Tal processo sinaliza o estilo neobarroco do campo artístico desenvolvido pelo poeta (MACHADO, 2008 [2007]).

Na obra a seguir, o poeta experimenta a desagregação vocabular explorando os planos vertical e horizontal para conceber a obra:

Figura 26: Sequência *Solto*

Fonte: Antunes (1998 [1977], p.13); Registro na exposição.

O poema à direita, intitulado *Solto*, foi publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1998 [1997]). O poema estrutura-se verticalmente, quebrando a linearidade da escrita poética “sol/to/do/sol/o”. A substituição de todas as letras “o” por círculos preenchidos com a cor preta, agrega um efeito visual ao poema, remetendo a astros como o sol.

As unidades lexicais “solto” e “solo” passam por processo de desagregação, remotivando seus elementos internos com o sentido de “sol”, a estrela principal do sistema solar, em torno da qual giram todos os planetas. O poema pode ser lido como “solto do solo” evidenciando o sentido de se estar livre do solo. Ou pode ser apreendido como “sol todo sol.”, considerando o último círculo preenchido como um ponto final. Neste sentido, o poema torna-se tautológico, e ainda, pode conectar o seu encerramento ao seu início. O poema expressa a importância do sol que ocupa o centro do sistema.

O poema *Solto* foi transposto a uma instalação em 2017, com o título *Sol to do Solo*, observada na imagem à direita. A obra foi instalada no corredor de vidro suspenso no Espaço Cultural Porto Seguro, em São Paulo, onde a exposição foi organizada. A obra apresenta o efeito de genericidade de um painel, sendo confeccionada em material adesivo vinílico vazado aplicado sobre a superfície interna de uma estrutura de vidro de cerca de 13, 61 metros de comprimento que liga os andares do Espaço Cultural ²¹. A escrita ultrapassa a dimensão de 8,5 metros de comprimento, estendendo-se no plano horizontal. Recortes circulares no formato das letras “o” são preenchidos com adesivos transparentes com coloração amarelada, que permitem ao apreciador da obra observar o ambiente externo do prédio. A luz natural do exterior também penetra por meio desses recortes iluminando o interior do prédio. Há, portanto, um jogo de oposições entre o interior e o exterior que se comunicam na instalação.

O poema explora o jogo semântico expresso na escolha e combinações das unidades lexicais desagregadas “solto” e “solo” em “sol to do sol o”. E, remete à própria instalação na parte interna do corredor que se estende entre os andares, estando suspenso cerca de 2,46 metros de altura em relação ao solo. O visitante que adentra o prédio também se encontra solto do solo.

Estar “solto do solo” remete à metáfora do cotidiano “sair do chão”, ou seja, deixar-se levar pela imaginação e observar um mundo sob outra perspectiva. A obra convida o expectador a um despojamento da realidade para adentrar em um corredor e apreciar outros sóis artificiais de tons amarelados que iluminam tanto aquele ambiente, quanto a face do apreciador. A obra funde as linguagens da literatura e da arte permitindo uma experiência de interação por meio do toque e da visão por parte do leitor. As possibilidades interpretativas são expandidas

---

²¹ Informações gentilmente cedidas pelo Espaço Cultural Porto Seguro, em 2017.

através do meio escolhido, pois ocorre a saturação de informações nela contidas. Devido a estes aspectos, a obra em questão é considerada de estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]).

Devido ao nível de imbricamento das mídias na instalação, a obra pode ser considerada um texto intermídia, uma vez que a dimensão, a posição e a funcionalidades dos recortes das letras podem atuar como objetos que mediam a experiência sensorial do visitante.

Arnaldo Antunes também realiza experimentações com o recurso expressivo dos estrangeirismos combinados com as unidades lexicais vernáculas, como vemos a seguir, em *Moondo* (2009):

Figura 27. Sequência *Moondo*

Fonte: Registro na exposição; Antunes (2015, p.63)

A criação neológica “moondo”, que nomeia a obra, resulta do processo de cruzamento lexical 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” produzindo um efeito expressivo. A materialidade morfofonológica comum observada em ambas as unidades lexicais – “mundo” /mundo/ e “moon” /mun/ – permite a “soldagem” que resulta na criação (CARDOSO, 2016, p.292). A mescla formal vem acompanhada da mesclagem conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002) a partir da projeção da palavra “moondo” (moon + mundo), cujos “o” remetem à lua (em língua inglesa, “moon”).

A criação foi publicada no livro *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015), como mostra a imagem 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 nem tanto, contraposição melhor explicada em um outro texto do autor, *O buraco do espelho está fechado*, referido na página 93 deste estudo, “o buraco do espelho está fechado / agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto, outro acordado” (ANTUNES, 1997; 2003; 2012). Note-se que o par óbvio seria aberto/fechado. No entanto, a possibilidade de uma postura passiva é afastada pelo par aberto/acordado, denunciando a mudança do campo semântico de “aberto”, como *não* alerta, contrastando ao “acordado”, que indica a postura alerta por parte do enunciador.

A desagregação moon + do estrutura a criação que evidencia com mais intensidade a presença da lua (*moon*) no plano superior, completando-a com a sílaba “do”, no plano inferior da página, formando o neologismo “moondo”. A 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 “do” relativo 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. Devido ao imbricamento das linguagens, a obra em questão pode ser considerada um texto intermídia, não sendo possível isolar seus componentes segundo as mídias distintas. A obra apresenta os efeitos de genericidade (ADAM; HEIDMANN, 2004) tanto das artes visuais, segundo os processos de concepção de arte, quanto os de poemas, ricamente pautados na experimentação linguística (ADAM; HEIDMANN, 2004). A obra, concebida na convergência da literatura e da arte, apresenta um estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]).

A nova unidade lexical “moondo”, neste 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.

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

O poeta realiza experimentações em objeto-arte e o uso de estrangeirismo de modo expressivo na obra *Watermater*:

Figura 28. Sequência *Watermater*

Fonte: Registros na exposição²²

A obra intitulada *Watermater* 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 material e visualmente, alternam-se e estabelecem o ritmo através da semelhança sonora e 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 determinado + determinante, por meio de uma relação de subordinação, water + mater (água +

²² Registro pessoal, em São Paulo, em junho de 2017.

mãe) ou mater + water (mãe + água). Tanto em água mãe, quanto em mãe água, o elemento feminino se sobressai, possibilitando variados sentidos.

Em water + mater, podemos observar a mescla conceitual entre “água” e “mãe”, que ocupam espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O conceito resultante centra-se no elemento água como uma entidade geradora da 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 o útero onde a nova vida é acomodada.

Já em mater + water os espaços mentais entram em tensão e resultam na mesclagem dos conceitos “mãe” e “água”, que ocupam espaços de *inputs* distintos (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 através de sua capacidade procriadora. Portanto, resultam de uma seleção de aspectos distintos dos conceitos que dão origem ao conceito final.

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 de sentido. O movimento imprimido no objeto, vale-se da materialidade das letras “W” e “M” como sendo uma oposição, um sendo o outro de cabeça para baixo. As letras “W” e “M” podem ainda representar a relação de complementaridade, entre a mulher e o homem, pois, em língua inglesa, as letras são iniciais das palavras, “woman” (mulher) e “man” (homem), respectivamente. Da combinação dessas letras com o verbo “ater”, no vernáculo, podemos reforçar tal conexão entre o homem e a mulher.

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/mulher e a natureza (*water*) e cultura (*mater*), realizada por meio da mediação da tecnologia (vídeo, suporte de acrílico), demonstrando as relações estabelecidas em rede na sociedade (LATOUR, 2005), em um processo criativo artístico e poético. A obra, portanto, foi concebida na convergência das mídias e pode ser considerada como sendo uma produção do poeta em estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]). O imbricamento das linguagens de distintas mídias, que se fundem na obra, permite considerá-la um texto intermídia.

A metáfora do líquido é recorrente 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, assim como “elementos” da natureza, como mares e rios. Em *Palavra desordem* (2002), a água retorna na forma de líquido uterino em conexão aos rios, lagos e mares. Em *Et Eu Tu* (2003), o líquido se faz presente nas nuvens, mares e fluidos corporais, como a menstruação.

Observamos outro uso de estrangeirismo de forma expressiva no objeto-arte intitulado *Luz inside incide light*:

Figura 29: Sequência *Luz* e *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, confeccionadas com fita adesiva preta, com propriedade de refletir a luz, as 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 por meio 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” ilumina do interior da caixa acrílica, encontrando a escrita de “incide light” em fita reflexível no exterior. Tal efeito visto de frente pelo apreciador é retratado na fotografia de Lazslo também em exposição, observada na imagem superior, à esquerda. O registro foi realizado por meio de 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, diante do objeto, projeta na parede os versos em fita “incide *light*” na forma de sombra nítida, evidenciada na imagem superior, à direita. Ao mesmo tempo, a escrita em fita reflete a luz neon, projetando-a na forma de escrita de luz invertida no chão, à frente do objeto, observada na imagem inferior direita. Os pontos de luz posicionados rentes à parede, acima do objeto, preenchem o objeto de luz, eliminando sombras sobre ele. Esse 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 por meio da escrita em neon e em fita no objeto, contudo o efeito de sobreposição agrega uma dificuldade de decifração de sentidos. Já a leitura não linear é realizada na apreensão da escrita invertida projetada no chão à frente do objeto. Há ainda a projeção da escrita da fita sobre a parede. Dessa forma, as diferentes escritas na obra são estruturadas espacialmente na instalação.

Para se compreender tais inscrições temos que levar em conta que o meio (*medium*) também se torna mensagem (MCLUHAN, 1964), que entra em harmonia com o conteúdo dos versos. A mensagem acerca do tema da luz é escrita por meio da luz neon, da fita com

propriedades reflexivas, valendo-se da transparência do acrílico. A mensagem materializa-se no contraste da luz e da sombra, pautada no embate entre o interior e no exterior da caixa. No processo de concepção, tais noções *opostas*, entram em tensão e resultam em expressividade. O poeta explora as propriedades da luz como a reflexão, a difração e a refração para potencializar criativamente a sua obra.

O poeta transpõe a obra para a espacialidade do corpo feminino no livro *Et Eu Tu* (2003), analisado nesta tese, na página 252. A escrita de luz passa a se relacionar ao corpo que carrega a luz no seu interior, baseando-se leitura literal da metáfora cotidiana do corpo da mulher, “dar à luz”. Este embate entre as luzes na *exposição*, porém, ocorre na interação do homem com o meio tecnológico.

O homem simula a criação Divina, realizada por meio da separação do céu e da terra e da concepção da luz, separada das trevas. Por meio da tecnologia, o homem realiza suas invenções e constrói seus aparatos, animando-os com energia artificial, representada pela luz.

Concebida na convergência das mídias, a obra pode ser considerada como sendo uma produção do poeta em estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]). Devido ao imbricamento das linguagens, a obra pode ainda ser considerada um texto *intermídia*.

O poeta também explora as metáforas nas obras que compõem o acervo da exposição, como na obra intitulada *Música subcutânea*:

Figura 30: Sequência *Música subcutânea*

Fonte: Antunes (2002); Registro na exposição

O poema *Música subcutânea* pode ser compreendido segundo a estrutura sintagmática determinado + determinante, em que o adjetivo “subcutânea” qualifica o substantivo “música”. A qualidade “subcutânea” relativa ao corpo é atribuída à canção definida como elemento sensorial auditivo. Dessa forma, ocorre a quebra de isotopia pela relação metafórica entre as palavras.

A unidade lexical “subcutânea”, situada no domínio fonte, estrutura e organiza o conteúdo de “música”, situada no domínio alvo (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). Usualmente, a unidade lexical “subcutânea” ocorre em contextos médicos referentes aos procedimentos de aplicação de medicamentos (como a insulina introduzida) sob a pele para uma absorção mais lenta e prolongada. A canção apreciada através da audição passa a ser apreendida sob a pele estendendo-se ao corpo como um todo. Agrega-se à canção a qualidade de medicamento necessário à manutenção da vida de um indivíduo, administrado em doses contínuas.

O poema *Música subcutânea*, à esquerda, publicado no livro *Palavra desordem* (2002), foi fruto de experimentação em meios convergentes, apresentando tanto efeitos de genericidade, segundo Adam e Heidman (2004) de placa ou cartaz quanto de poema em versos livres. No mesmo ano, a obra foi transposta a uma intermídia, resultante da convergência entre a arte visual e a literatura, apresentando características em estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]).

A montagem da obra, visualizada à direita, foi realizada por Lazslo, a partir de uma placa de policarbonato, furada no formato do poema e iluminada pela luz de um projetor de slides (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p.95). A escrita pontilhada de luz foi fotografada com filme 4x5 Kodak 6118, também assinada por Lazslo.

A escrita de luz reforça a relação entre a canção e o corpo, por meio da tecnologia. Os pontos de luz remetem aos equipamentos eletrônicos que produzem e veiculam a canção para ser apreciada com o corpo todo. Ao mesmo tempo, os pontos de luz na obra remetem à técnica da tatuagem. Com uma agulha, a tinta vai sendo colocada a partir de “furos” sob a pele. A tatuagem fica marcada na pele, assim como a música dita “subcutânea” que marca profundamente o indivíduo.

A relação da escrita com a tecnologia é, portanto, evidenciada na escolha do meio utilizado e das linguagens imbricadas na obra. A metáfora “música subcutânea” permite estabelecer um *contraste* com a metáfora do cotidiano “sentir na pele”, que indica a experimentação de alguma sensação de forma vívida. A experiência ressaltada através da combinação inusitada entre as unidades lexicais refere-se a algo para além da própria pele, com a possibilidade de penetração no corpo do indivíduo. A expressividade resultante da combinação não esperada das unidades lexicais produz efeito de sentido (RIFFATERRE, 1971).

A metáfora de luz e sombra também é explorada pelo poeta na obra *Perna Horizontal*:

Figura 31: Sequência *Perna Horizontal*

Fonte: Antunes (2002); Antunes; Lazslo (2013, p.77)

No poema, Arnaldo Antunes vale-se de expressões que denotam sentidos opostos, como *horizontal* e *vertical*. Em “perna horizontal / para chão vertical”, observamos a relação do ser humano com o mundo através da materialidade de seu corpo. O ser humano caminha de forma ereta e encontra na gravidade uma força opositora. Nesse processo, as pernas se posicionam no sentido vertical, formando um ângulo de 90 graus em relação ao solo, que se estende na direção horizontal, sob os seus pés.

Na obra *Perna Horizontal*, essa perspectiva é invertida. Na expressão “perna horizontal”, a perna metonimicamente representa o corpo, que está em repouso sobre uma superfície horizontal. Já a expressão “chão vertical”, ao contrário, refere-se metaforicamente à parede. Nesse contexto, a unidade lexical “chão” esvazia-se semanticamente passando a indicar simplesmente “superfície”.

O poema foi primeiramente publicado no livro *Palavra desordem* (2002), apresentando os efeitos de genericidade, noção de Adam e Heidmann (2004), tanto de cartaz com palavras de ordem quanto de poema minimalista, como se observa na imagem à esquerda. A configuração espacial produz uma escrita que se estende horizontalmente.

A obra foi transposta para o conceito de escrita de luz, em 2002, passando a fazer parte do acervo de exposições. A produção da obra resulta de processos consecutivos que partem do recorte de uma placa de policarbonato no formato do texto, sendo posteriormente iluminada com lâmpada Fresnel de 200 watts (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013). Sua paradoxal sombra de luz é projetada sobre uma superfície irregular, resultando em efeito de escrita fractal. O registro fotográfico foi realizado em filme 4x 5 Kodak 6105 e revelado em processo C 41, nas dimensões 40 cm x 50 cm. A montagem e o registro da obra recebem a assinatura de Lazslo (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013). O modo de concepção da obra demonstra a fusão de variadas linguagens de mídias distintas, e permitem considerá-la uma intermídia.

A configuração visual na obra estabelece relação especular com o sentido das expressões, demonstrando uma correspondência entre o plano formal e o plano conteudístico (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A imagem fraturada da escrita de luz demonstra a possibilidade de a perna ocupar a posição horizontal, formando um ângulo de 90 graus em relação à parede vertical, referida no poema como “chão vertical”. Quebra-se a isotopia, pelas qualidades *opostas* normalmente não atribuídas às unidades lexicais “perna” e “chão”, causando efeitos de estranhamento. Os campos semânticos das referidas unidades lexicais também sofrem expansões no contexto da obra. Concebida na convergência das mídias, ela pode ser considerada como sendo uma produção do poeta em estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]), por aliar o processo artístico na concepção poética.

O poeta realiza inovações lexicais a partir da combinação de duas unidades lexicais com sentidos aproximados em *Fome de sede*:

Figura 32: Sequência *Fome de sede*

Fonte: Antunes (2002); Antunes; Lazslo (2013, p.48-49)

No contexto do dicionário, a unidade lexical “fome” possui o significado de “necessidade ou desejo intenso; sofreguidão, avidez”, comumente vista em construções cotidianas como “fome de conhecimento”, “fome de carinho” e “fome de dinheiro” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.913). A unidade lexical “sede” significa “desejo vivo, ardente, imoderado”, que recorre no cotidiano por meio de metáforas como “sede de poder”, “sede de cultura” e “sede de vingança” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1720). A metáfora “fome de sede” resulta de um jogo lexical entre as metáforas cotidianas estruturadas como fome + de + nome e sede + de + nome.

Ambas as unidades lexicais, “fome” e “sede”, relacionam-se paradigmaticamente, ocupando o mesmo espaço no eixo de seleção. Devido a este fato, a escolha por uma unidade lexical necessariamente excluiria o uso da outra. A criatividade estilística do poeta resulta em efeito de estranhamento justamente por se estruturar por meio de uma expressão que resulta da combinação inusitada entre as unidades lexicais “fome” e “sede” em “Fome de sede”. A unidade lexical “sede”, neste caso, passa a ocupar o local assinalado em “nome” após a preposição em fome + de + nome. A metáfora resulta da combinação imprevisível com o intuito expressivo (RIFFATERRE, 1971).

A obra *Fome de sede*, à esquerda, foi publicada primeiramente no livro *Palavra desordem* (2002), com efeito de genericidade tanto de placa ou de cartaz quanto de poema, sendo produzida no contexto da convergência dos meios, constituindo uma obra híbrida (ADAM; HEIDMANN, 2004; MARCUSCHI, 2012 [2011]). A obra passou por processos de produção do campo artístico em 2004, sendo incluída no acervo da exposição.

A escrita foi realizada com o uso de “tijolo na calçada e sobrepostas com pólvora”, cada letra foi acesa, sendo registrada por Lazslo individualmente, com câmera posicionada no telhado de uma construção (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013, p.94). Para seu registro, foi utilizado o filme 4x5 Kodak 6105, com revelação normal e impressão em lambda na dimensão 159 cm. x 117 cm (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013).

A escrita, realizada por meio de fogo, aponta o sentimento ardente em desejar algo. Contudo, a escolha pela pólvora para se realizar a escrita imprime velocidade ao processo, pois, uma vez aceso, o fogo extingue-se rapidamente, o que pode apontar à diminuição e ao término do desejo. Valores como a intensificação do desejo e a sua posterior escassez provocam uma tensão no campo semântico e estabelecem relações de *contraste* na obra, aproximando-a do estilo neobarroco.

No processo de concepção da obra, o poeta faz uso da linguagem da arte na literatura, havendo, portanto, ocasionado a convergência dos campos artístico e literário, produzindo um texto intermídia. A concepção da arte também evidencia o estilo neobarroco artístico na obra (MACHADO, 2008 [2007]).

Na obra a seguir, o poeta também explora a metáfora por meio da combinação entre unidades lexicais conhecidas com sentidos diferentes dos dicionarizados, visando o efeito expressivo:

Figura 33: Sequência *Em cada poro um beijo*

Fonte: Antunes (2002); Antunes; Lazslo (2013, p.26-27)

O poema *Em cada poro um beijo* pode ser explicado pela ressemantização da conhecida expressão “um amor em cada porto”, ou ainda como variação da expressão “Em cada boca um beijo”.

O beijo, uma ação realizada com uma parte do corpo, em específico a boca, é associado ao orgânico, sendo uma forma de comunicação afetiva e semiótica que dispensa o uso de palavras. Tal fato contrasta com o uso da linguagem verbal do poema que comunica o beijo como expressão de afeto. O beijo, por sua vez, é recorrente no imaginário como uma forma de expressão de sentimentos e ações conflitantes e contrastivos como o amor e a traição.

O poema *Em cada poro um beijo* indica um sentido não realista, pois não é possível beijar cada poro da pessoa amada. Portanto, “poro” possui sentido contextual, de reentrância do corpo, tendo, assim, o campo semântico ampliado para incluir as várias partes do corpo. A boca que beija, sendo também uma reentrância, beija, dessa forma, outras reentrâncias em outro corpo, em uma interação entre corpos.

O poema, à esquerda, foi publicado no livro *Palavra desordem* (2002), estruturado em uma configuração espacial cíclica, quebrando a linearidade dos versos. O recurso da tipografia ressalta as unidades lexicais “em” e “um” em dimensões maiores na metáfora “em cada poro um beijo”, produzindo um efeito sonoro que imita a interjeição nasalizada “hummmm”, que exprime o prazer. Seu processo de leitura demanda que o leitor percorra com os olhos os versos no papel no sentido horário.

O poema foi transposto a um processo criativo artístico e poético, sendo incluído na exposição, também em 2002. A produção da obra passou por etapas consecutivas a partir da escrita do poema com o uso de uma furadeira elétrica em uma placa de policarbonato preto, segundo uma configuração cíclica. Sendo iluminada com a luz de um projetor de slide, na curva do fundo infinito²³, eliminou-se qualquer sombra, ou seja, qualquer ruído na informação (ANTUNES, LAZSLO, SILVEIRA, 2013).

A configuração da escrita dessa obra sofre uma variação em relação ao poema publicado em 2002, formando duas imagens cíclicas estruturadas em duas estrofes distintas, quebrando duplamente a linearidade da escrita. O processo de apreensão da obra demanda a realização da leitura segundo movimentos em sentido horário e em sentido anti-horário, ou seja, apresenta o caráter multilinear envolvendo a decifração das expressões verbal, visual e kinestética.

---

²³ O fundo infinito é uma estrutura indispensável para qualquer estúdio fotográfico profissional. Consiste em um suporte em ferro, onde é esticado um tecido geralmente branco, que apaga todas as imperfeições de sombras. Modernamente há tecidos de variadas cores e padrões que servem como cenário de fundo de uma fotografia.

À primeira vista, a escrita em luz provoca um efeito de estranhamento, devido a uma aparente falta de conexão entre o sentido denotado pelo suporte material inorgânico e mecânico da escrita tecnológica que se contrasta à metáfora do corpo que remete ao orgânico e ao afetivo denotado nas escolhas e combinações das unidades lexicais “beijo” e “poro”. Contudo, essas desconexões semânticas resultam em efeitos expressivos compreendidos como embates do inorgânico *versus* orgânico e do mecânico *versus* afetivo.

A reentrância que remete à boca que beija partes do corpo do interlocutor, refere-se também às disposições das estrofes e a cada orifício aberto na placa de policarbonato que produz um ponto de luz. A própria escrita lembra um conjunto de reentrâncias abertas convergindo com a expressão dos sentidos, ou seja, o meio constitui também a mensagem (MCLUHAN, 1964). Concebida na convergência da literatura e da arte, a obra, sendo um texto de intermídia, permite variadas possibilidades interpretativas.

Em *Ilumina Elimina*, o poeta vale-se de variados processos criativos que estruturam um jogo semântico e expressivo:

Figura 34: Sequência *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, localizado entre o ambiente da exposição e o elevador. O painel foi confeccionado em material adesivo reflexivo, cobrindo totalmente as duas paredes opostas em vidro, com dimensões dissimilares 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 este painel espelhado, foram feitas aplicações de adesivo preto recortado no formato de unidades lexicais variadas²⁴.

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

A criação “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 criação final 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 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 as lâminas espelhadas que refletem a luz, servindo de fundo para a escrita em adesivos pretos. Pode representar também o objeto de corte, pois a lâmina corta, podendo eliminar o excesso e o ego inflado. A unidade lexical “lâmina”, portanto, estabelece um contraste de sentido com os outros elementos ocasionando um jogo de palavras com contraste semântico.

---

²⁴ Informações gentilmente cedidas pelo Espaço Cultural Porto Seguro.

O material espelhado do painel produz um espaço virtual no qual a imagem do visitante é refletida, estabelecendo uma relação de contraste com o espaço real da exposição, produzindo um efeito expressivo e estético. O visitante pode apreciar o painel em si, e, a sua própria imagem virtual nele inserida.

As experimentações em escritas de luz apresentadas neste estudo foram realizadas no contexto da convergência das mídias, em estilo neobarroquista artístico. As experimentações lexicais concisas, em estilo neoconcreto, resultaram em jogos semânticos e expressivos. A seguir, são apresentados estudos realizados em acervos da exposição *Palavra em movimento*.

5.2 Palavra em movimento

A mostra *Palavra em movimento* (2015) reúne as obras de Arnaldo Antunes concebidas ao longo de 30 anos, como caligrafias, colagens, instalações e objetos poéticos, além de adesivos, cartazes, áudios e vídeos.

O poeta realiza as experimentações com diferentes caligrafias na poesia entre 1998 e 2003. A caligrafia é definida, segundo o dicionário Houaiss e Villar (2009, p.370), como “arte ou técnica de escrever à mão, formando letras e outros sinais gráficos elegantes e harmônicos, segundo certos padrões e modelos estilísticos ou de beleza e excelência artística”. Por meio do movimento do pincel, Arnaldo Antunes produz uma escrita sobre o papel com efeitos de sobreposição ou gotejamento e respingo de tinta, valendo-se de materiais não convencionais, como tinta de carimbo nas cores que variam entre preto, vermelho, azul e verde. O estilo ou forma de escrita, portanto, na produção arnaldiana relaciona-se com o plano conteudístico e conceitual em suas experimentações e resulta no desenvolvimento de um estilo próprio de caligrafia poética.

O poeta também realiza outras experimentações em objetos-arte, produzindo uma escultura de dimensões colossais em alumínio, tubular, suspensa através de suportes de cabos de aço. A poesia intersecciona-se com a ilustração, resultante do uso de adesivos coloridos para produzir uma escrita poética. A câmera entra como um instrumento de captura da poesia do cotidiano observada em objetos comuns, sinais e placas de rua, imagens com movimento formando os poemas urbanos, projetados em um conjunto de telas de computador, desafiando os limites da literatura e da arte.

A relação intermediática predominante nas obras analisadas nesta seção foi a *combinação*, sendo possível identificar as mídias constituintes das obras, cujos limites ou fronteiras são extrapoladas pelo poeta em sua busca criativa. As obras são consideradas

intermédias justamente pela sua complexidade em imbricar profundamente as variadas linguagens de mídias nas experimentações em caligrafia e poesia, objetos-arte e poesia, painéis/ fotografia e poesia.

A seleção das obras a serem analisadas nesta seção pautou-se na presença de inovações semânticas e neologismos estilísticos. A análise se inicia pelo poema a seguir, concebido predominantemente em estilo de escrita cursiva:

Figura 35: Medo

Fonte: Antunes (2016, p.37)

Na obra, apenas as letras “R” em dimensões maiores são escritas em estilo de letra de imprensa, observadas à esquerda e à direita (espelhada) de modo a emoldurar a obra. O efeito expressivo dessas escolhas é justamente a rigidez das retas que representam o aprisionamento do poema.

A criação “meedddo” parte da unidade lexical “medo” e resulta de repetições e de sobreposições das letras “d” e “e” em seu interior. O efeito expressivo é o da intensificação do significado, acentuando o horror e o terror. O poema estrutura-se espacialmente sobre a folha de papel (que faz parte da exposição), permitindo inúmeras leituras, inclusive a linear: “meedddo medo /o ME/R mêdorR / dorr/ dor / me”.

A criação “mêdor” resulta do processo do cruzamento entre as unidades lexicais “medo” e “dor”, em mêdor ← medo + dor. Simultaneamente com a fusão formal, ocorre a mescla conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002), resultando em um medo associado à dor, um medo que provoca a dor, ou a dor que provoca o medo. O acento circunflexo em “mêdor”, além de intensificar o valor da criação, permite observar a remotivação do pronome oblíquo na primeira pessoa do singular “me” no seu interior. A criação, portanto, apresenta uma marca de subjetividade relacionada ao medo e à dor.

As letras “R” em dimensões maiores, sendo uma direita e outra espelhada, envolvem a criação “mêdor”, resultando em um efeito estético de emolduramento, que pode indicar o sentido de aprisionamento em uma determinada situação.

No elemento “dorr”, ocorre a duplicação da letra “r”, que por sua vez, marca gráfica e visualmente a intensificação do sofrimento. A repetição da letra “r” é um recurso que se vislumbra visual e fonologicamente, pois permite o prolongamento sonoro da letra e resulta em efeito fonológico complementar. Como todo processo formal de repetição é considerado também um recurso semântico (LOTMAN, 1973); a letra “r” é motivada no contexto da obra com o valor de sofrimento e dor.

A dor é também particular, sendo associada ao enunciador, suscitado pela presença do pronome oblíquo “me” no poema. O medo e a dor estão associados ao sono, uma vez que “dor / me” pode ser apreendida como a forma conjugada do verbo “dormir” na terceira pessoa do singular do presente do indicativo. A dor particular é associada ao sono e ao estado de dormência e de sofrimento.

É possível observar em vermelho o pronome “ME”, que ressalta novamente o valor subjetivo do medo e da dor, destacado ao centro da obra em escrita de imprensa. Um traço corta uma das partes da letra “M” e provoca uma instabilidade de sentido, pois, através de uma observação mais detalhada, nota-se a presença de uma letra “A” quase oculta em seu interior. Pode-se, desta forma, realizar duas leituras da mesma unidade lexical como “ME” e “MÃE”. A mesclagem conceitual entre as palavras “me” e “mãe” situadas cada uma em um espaço de *input* ocorrem na criação por meio de um recurso artístico (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

A dimensão da escrita de “ME/MÃE”, relativamente menor que a da escrita das letras “R” que envolvem a obra, demonstra a pequenez do “eu” frente ao medo e a aparente fragilidade da mãe. Contudo, a criação “ME/MÃE” indica a forte relação entre a figura do “filho” e a figura da “mãe”, que representa o amor e os laços de sangue, ressaltado na cor vermelha da escrita. Tal aspecto *contrasta* com as escritas de medo e de dor realizadas em dimensões maiores, ou através de recursos de sobreposição, repetição e espelhamento. Mãe e filho unem-se para superar juntos a dor e o medo que os envolvem, denotados pela posição central na obra.

O poema que segue estrutura-se por meio de uma escrita cursiva e sinuosa, tendo como única exceção a grafia da letra “x”, realizada na forma de feixes cruzados:

Figura 36: Cérebro

Fonte: Antunes (2016, p.35)

As unidades lexicais “sexo”, “cexo”, “cérebro”, “sérebro” sobrepõem-se umas às outras, sendo possível lê-las de forma multilinear na vertical, de baixo para cima, e na horizontal, da esquerda para a direita. O poeta rompe a linearidade da escrita e, dessa forma, permite ao leitor realizar leituras não convencionais. Dessa forma, o poeta imprime, uma relação de sentido que se estabelece por meio da configuração visual da obra, demonstrando a sua veia neoconcreta.

Quanto aos processos de criação lexical, “cexo” resulta da fusão vocabular entre “cérebro” e “sexo”, e “sérebro”, da junção entre “sexo” e “cérebro”. Esses cruzamentos podem ser percebidos devido à repetição das palavras “sexo” e “cérebro” na obra. Paralelamente ao processo formal, ocorre a mesclagem conceitual, processo desenvolvido por Fauconnier e Turner (2002), em “cexo”. O neologismo resultante expressa o ato sexual permeado por processos racionais como pensamentos sexuais ou sexualizados.

Em “sérebro” ocorre concomitantemente a mescla conceitual entre “sexo” e “cérebro”, situados em espaços de *inputs* distintos e a mescla formal (FAUCCONNIER; TURNER, 2002). O conceito de “sérebro” combina parte dos sentidos das unidades lexicais constituintes, passando a expressar os pensamentos permeados pelo ato sexual e por apelos carnavais.

A ideia da circularidade do poema é explorada na escolha do formato da letra “O” vazada, que remete às reentrâncias e protuberâncias do corpo, distinguindo-se da vogal “o”, em letra cursiva, que, sendo cortada, lembra anatomia bipartida como lábios. Uma espécie de cópula ocorre entre as unidades lexicais que se sobrepõem umas às outras. A unidade lexical “cexo” na parte superior da obra atravessa a palavra “OXO” em sentido perpendicular, permitindo a leitura da unidade lexical “cexo” em três direções (de baixo para cima; debaixo para cima e para a direita formando um ângulo de 90 graus, debaixo para cima e para a esquerda formando um outro ângulo de 90 graus) combinando-se a duas letras “o” vazadas.

Explora-se a leitura multilinear demandando atividade de decifração e apreensão da obra que se estrutura por meio de *oposições* entre o racional e o corporal, representadas pelo cérebro e pelo sexo, respectivamente, que se mesclam formando as unidades lexicais neológicas “cexo” e “sérebro”.

O recurso de justaposição das unidades lexicais resulta em “SEXOCEXO”, observado abaixo da unidade lexical “Cérebro” ao centro. O poeta explora a circularidade e a sinuosidade das letras, formando, no ponto de continuidade entre o final da unidade lexical “sexo” e o início do neologismo “cexo” (entre as letras “O” e “C”), a escrita da letra “X” cursiva. Esta que pode remeter às curvas do corpo humano. A escrita resultante pode também ser lida como “SEXSEXO”, estruturada na repetição de letras e sons com o intuito expressivo e que intensifica o sentido de cópula. A obra permite leituras multilineares, constituindo-se uma obra aberta que, obviamente, não se esgota nesta análise.

A obra *Infinitozinho* foi publicada no livro *Palavra desordem* (2002) como experimento em tipografia e poema minimalista, observada na figura a seguir, na posição superior. Em 2003, o poema foi transposto para objeto-arte, sendo confeccionado em material tubular, sendo suspenso em suportes de cabo de aço, passando a constar como acervo da exposição *Palavra em movimento* (2015), observado na imagem inferior à direita. O seu *design* foi publicado como poema-arte no livro *Nada de dna*, que consta no interior do livro *n.d.a.* (2010, p.173), disposto na figura inferior à esquerda:

Figura 37: Infinitozinho

Fontes: Antunes (2002); Antunes (2010, p.173); Antunes (2016, p.56)

A obra fixada ao teto por meio de cabos de aço permite visualizar sua dimensão colossal. Em termos semânticos, a obra teria maior correspondência à forma “infinitozão”, resultante do processo sufixal por meio do sufixo aumentativo *-ão*. No entanto, o poeta cria uma aparente desconexão semântica ao optar pelo sufixo diminutivo *-inho* em “Infinitozinho”.

Na exposição, a obra projeta-se para cima, distanciando-se do solo e do olhar do apreciador. A leitura, realizada de baixo para cima, parte do olhar aproximado ao olhar distanciado do apreciador em relação à obra. Através do distanciamento progressivo do olhar em direção ao plano superior, há a sensação de diminuição da dimensão da obra. Quanto maior a materialidade da criação, mais distanciado estará o olhar que a observa e menor será a dimensão da obra que se projeta para o plano superior. Portanto, há uma convergência entre a

dimensão aparentemente diminuída aos olhos do apreciador, à medida que este projeta o seu olhar para cima, e o sentido da palavra “infinitozinho”.

Tal expressividade não seria possível na forma aumentativa “infinitozão”, pois não levaria em conta o olhar do apreciador na base da obra. O sufixo – inho confere maior volume à palavra, o que amplia a ideia de infinito.

O campo semântico da forma diminutiva “infinitozinho” sofre expansão para incluir a noção de “distanciamento” do solo e do olhar do apreciador. É estabelecida, dessa forma, uma relação de *contraste* de sentidos entre a materialidade da obra e o distanciamento em relação ao apreciador, uma vez que quanto mais distante de seu olhar, menor será a dimensão da arte. Cria-se paralelamente um efeito de altitude, que, por sua vez, produz uma sensação de pequenez humana frente a um monumento, que incute a noção de não finitude e continuidade.

A obra concebida na convergência entre as mídias literatura e escultura permite leituras que congregam o plano material e o plano linguístico produzindo uma escrita poética tridimensional. Devido ao imbricamento das linguagens de mídias, a obra pode ser considerada um texto intermídia.

A obra *Eutro*, um objeto-arte, observado a seguir, à direita, consta atualmente na exposição *Palavra em movimento* (2015) e integra o acervo de outras exposições e instalações anteriores. O objeto-arte foi publicado na versão poema no livro *n.d.a.*, observada a seguir, à esquerda:

Figura 38: Eutro

intruso entre intrusos intraduzo

o me smo
me
me
me
no me io
yo
i
je
do eu tro

Fonte: Antunes (2010, p.13); Antunes (2016, p.46)

O neologismo “eutro” resulta do cruzamento lexical entre dois pronomes, “eu”, que se refere ao enunciador, e “outro”, que denota distintos indivíduos. Com a fusão formal, ocorre a mescla conceitual entre o eu conhecido e o outro desconhecido (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

Em “intruso entre intrusos intraduzo”, observamos a inserção do enunciador como um ser alheio àquele ambiente permeado de seres estrangeiros. A criação “intraduzo” pode tanto ser resultante de uma fusão entre introduzir e traduzir, quanto de uma derivação prefixal in- + traduzir, indicando, tanto o reforço da ideia de estar dentro quanto uma impossibilidade de tradução que se insere em determinado contexto.

A marca da primeira pessoa do singular em “intraduzo” insere uma subjetividade na obra. Esta é recorrente no elemento “me”, que surge com a desagregação das palavras “me smo” e “me io”. Com a desagregação de “meio”, há a ocorrência tanto do pronome “me”, quanto da palavra “io”, que, em língua italiana, significa “eu”. A noção de “eu”, por sua vez, se repete, no texto, em variadas línguas estrangeiras: em espanhol “yo”, inglês “i”, além do francês “je”, reforçando distintas formas de subjetividade. Alves (2007, p.72-73) alerta que os estrangeirismos “imprimem a ‘cor local’ do país ou região estrangeira a que ele faz referência”. Os estrangeirismos, portanto, implicam uma relação metonímica com os povos e as nações que falam determinada língua. E, conseqüentemente, pensamos em determinada cultura no processo de apreensão da criação estilística.

Dessa forma, o uso do pronome pessoal de primeira pessoa em diferentes idiomas reflete a presença de sujeitos de diferentes povos e grupos falantes daquela língua. Todos os “eus” (io, yo, i, je) representam o outro que se relaciona com o “eu” em português, constituindo o neologismo “eutro”. A mistura de idiomas resulta em expressividade poética (CARDOSO, 2013).

Como resultado, a criação retira o caráter binário e opositivo do estrangeiro e do outro em relação ao eu, fundindo-os conceitualmente. O “eutro” é esse “eu” que se relaciona ao “outro”, e ambos constituem subjetividades no mundo.

Na exposição *Palavra em movimento* (2015), “eutro” dá título a um objeto-arte forjado peculiarmente em estrutura de alumínio, que passou a integrar o acervo do poeta em 2008. A obra comparada ao poema apresenta uma configuração distinta, ainda que reúna elementos comuns. No topo, transitam as variadas formas de “eus”, inseridos em uma estrutura circular, “me me me me no me io yo i je eu me smo”. Na base do objeto, tem-se a disposição do verso “intruso entre intrusos intraduzo” na forma cíclica.

Ao centro, as letras da unidade lexical “eutro” são dispostas em torno de um eixo de modo que um leitor necessita manipulá-las para apreender o seu sentido. A disposição da obra dificulta a leitura, espelhando a complexidade semântica da criação. O apreciador, necessariamente, deve rotacionar a obra, lançando o olhar sob variados ângulos, para realizar o processo de leitura e compreensão das letras desmembradas e distribuídas espacialmente.

O poeta combina em sua obra o verbal, o visual, o tátil e o kinestésico. O movimento circular é explorado de forma criativa, remetendo à rotação dos planetas no universo. A circularidade da estrutura, por sua vez, lembra o próprio planeta. Nesse contexto, o sentido unificante denotado em “eutro” passa a referir a todos os seres humanos como sendo terráqueos. O neologismo “eutro”, portanto, é uma metáfora ontológica que permite a compreensão do ser que se relaciona a outro no mesmo planeta.

As noções do *eu* e do *outro* foram desenvolvidas também em outras obras. Na exposição *Palavra em movimento* (2015), um painel denominado “ser outro” reuniu os registros de recortes da realidade. As imagens foram projetadas de forma simultânea em 25 telas digitais, observada na imagem a seguir.

Figura 39: Ser outro

Fonte: Antunes (2016, p.72)

As paisagens urbanas são captadas por ângulos específicos, que permitem a recontextualização de sinais e placas observados pelo poeta no Brasil ou em países estrangeiros. O movimento é expresso na forma de se observar determinado objeto por um ângulo específico. Por meio do registro de objetos em dado momento, o movimento é congelado na fotografia, tornando-se permanente. Tais recortes, agrupados em torno de um tema, permitem novos discursos e possibilidades interpretativas.

A instalação permite observar a poesia encontrada em cenários urbanos do dia a dia. A obra, portanto, é construída por processos intertextuais e intermediários. O poeta, em seu percurso pelas vias e ruas, registra, em fotografia, letreiros, placas, sinalizadores e inscrições e rótulos de produtos, combinando-os, produzindo uma poética cotidiana. A genericidade (ADAM; HEIDMANN, 2004) oportuniza a identificação nas fotografias, de efeitos de placas, letreiros, descrições de produtos etc. e de poeticidade em cada registro que constitui o painel.

Na montagem, ocorre a tensão entre a linguagem encontrada em variadas mídias com as quais o indivíduo contemporâneo interage cotidianamente e a linguagem poética que tradicionalmente está restrita aos livros de literatura. Portanto, não se trata somente de uma combinação de imagens autônomas e justapostas, por meio de recortes de realidade,

selecionados e projetados em cada tela. Ao contrário, as imagens interagem entre si formando um todo complexo, e, portanto, uma *intermídia*.

No nível superior das telas, observam-se as variadas construções ontológicas no vernáculo e em línguas estrangeiras. A escrita, observada em um para-choque de caminhão, “distância de mim”, no contexto da instalação, denota distanciamento do eu em relação a outros indivíduos. A sequência, em língua espanhola, “yo tambien quiero ser siempre outro” (“eu também quero ser sempre outro”), na forma de aviso público, sugere vontade de mudança, de ser esse outro distinto. Na expressão em língua inglesa “Always be yourself”, que significa “sempre seja você mesmo”, pode-se observar o uso do pronome “você” como forma de tratamento para se referir ao sujeito (eu). Há uma discrepância entre o uso do pronome referido na terceira pessoa “yourself” (você mesmo) para se referir à primeira pessoa do singular “eu”, que leva a um jogo de oposições de espaços ocupados pelo enunciatário referido como “você mesmo”, que apreende a mensagem de forma reflexiva “eu mesmo” (*myfelf*). Na expressão em língua espanhola “entra y súmate” (“entra e desapareça”), observamos o convite à entrada e a consequente perda de si. O adentramento em determinado espaço, implica perda de identidade do “eu”. Ou seja, assumir o posicionamento do outro implica na perda de si próprio.

Nas telas abaixo, lê-se “tudo em ninguém”. A expressão indica a impossibilidade de se reunir tudo em uma pessoa, ou seja, ninguém pode ser tudo. Em “não sou / mas sou”, observamos essa alternância entre o eu e o outro. A inscrição na lateral do ônibus contrapõe-se a essa alternância entre o “eu” e o “outro”, em “gente que transporta gente”. No contexto da exposição, a expressão denota a possibilidade de um “eu” comportar vários “outros”, ou seja, assumir diversas identidades sociais.

No terceiro conjunto de telas, lemos “eu não sei ser eu mesmo”, que indica o estranhamento de si e a experiência do “eu” enquanto “outro”. Tal ideia é reforçada na expressão seguinte, “o soy outro, / convierte” (“ou sou outro, / converte”), que denota o reconhecimento de si enquanto outro e demanda a conversão de todos. A palavra “incorporações” denota “corporações” ou “empresas” e, no contexto da obra, aponta para o recebimento do outro em seu próprio corpo, semelhando ao ato de incorporar espíritos ou variadas identidades.

Na tela posterior, tem-se o recorte de uma embalagem de um produto, “eutro”, que, no contexto, denota a fusão vocabular entre o “eu” e o “outro”. O “eu” mescla-se ao “outro”, sendo ambos constitutivos da humanidade. Trata-se da mesma criação do poema anterior. Com a fusão formal, ocorre a mesclagem conceitual na criação (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

E, finalmente, no conjunto de telas no plano inferior, por meio da unidade lexical “hybrid” (híbrido) em língua inglesa, apresenta-se a ideia de hibridismo denotada no título da obra, *Ser outro*. A expressão em língua espanhola “*noeslomismo*” (nãoéomesmo), estruturado por meio do apagamento dos espaços entre as unidades lexicais e a subsequente lexicalização do grupo, denota a mudança resultante do processo de hibridização. A questão entre o “eu” e sua relação com o “outro” nem sempre resulta em uma relação metafórica, e por esse motivo foram escolhidas apenas as expressões com sentido inovador para o estudo. As criações expandem a noção de “ser o outro” ou de “eutro”.

A ideia construída na obra é a ruptura da relação de *oposição* tradicionalmente estabelecida entre o “eu” e o “outro”, por meio da combinação de variadas mídias, o que evidencia o estilo neobarroquista artístico. Devido a concisão de trechos apreendidos em fotografia, o poema demonstra uma aparente tendência ao neoconcretismo. No entanto, cada enquadre retirado do cotidiano aponta variadas formas de falar uma ideia semelhante, apresentada no título da obra. Essa repetição de sintagmas semanticamente semelhantes resulta em opacidade de sentidos e ressalta o estilo neobarroquista literário. O poeta faz uso de unidades lexicais de línguas estrangeiras com o intuito expressivo, que resultam em poeticidade (CARDOSO, 2013).

Na obra a seguir, o poeta também explora o recurso do estrangeirismo, almejando o efeito de sentido:

Figura 40: êxito

Fonte: Antunes (2016, p.33)

Essa caligrafia apresenta traços minimalistas, sendo composta por apenas duas palavras, uma no vernáculo (“êxito”) e a outra em língua inglesa (“exit”), com sentido de

“saída”. A obra é estruturada pela escolha das palavras com grafias e sons aproximados /ezitU/ e /égzIt/ e sentidos diferentes. O uso do estrangeirismo acentua a expressividade, uma vez que, com ele, o poeta brinca com som e sentido (CARDOSO, 2013). A cor vermelha em “exit” remete à sinalização em língua inglesa da saída de emergência em prédios.

Na obra, os conceitos de “êxito” e “exit” (saída), situados em espaços de *inputs* distintos, sofrem mesclagem conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002). À luz de uma sociedade na qual a demanda por êxito ou sucesso é cada vez maior, o cotidiano torna-se permeado por uma grande expectativa de histórias de superação, glórias, fama e riqueza. A saída (*exit*) para esta cobrança é o *êxito* profissional e o amoroso, que levam à estabilidade financeira e familiar. A metáfora expressa de uma maneira renovada a tensão contemporânea pela demanda de sucesso.

Contudo, o questionamento do “êxito” como a única saída dessa pressão cotidiana está presente na escolha pela cor vermelha da escrita em “exit” (saída), que aponta para a saída de uma situação de perigo iminente. A escrita sobreposta de “exit” (saída) sobre “êxito” pode ainda indicar uma correção de uma escrita errônea. Dessa forma, o sentido da arte pode indicar uma não submissão do indivíduo a essa cobrança excessiva que aumenta a ansiedade em relação a todos os setores da vida e que pode levar às crises identitárias, à depressão e até mesmo ao suicídio.

O poeta também faz uso do recurso do estrangeirismo na obra analisada a seguir:

Figura 41: Céu hell

Fonte: Antunes (2016, p.40)

Esse poema estrutura-se espacialmente através de uma escrita geométrica bem definida da palavra do vernáculo “céu” e do estrangeirismo em língua inglesa “hell”, que significa “inferno”. As cores são usadas de maneira a distinguir visualmente “céu”, em vermelho, e “hell”, em preto.

No primeiro verso, a escrita da unidade lexical “céu” configurada de forma linear sobrepõe-se à escrita espelhada da unidade lexical “hell”, realizada da direita para a esquerda, rompendo a linearidade tradicional. Já no verso abaixo, temos o inverso, a escrita da unidade lexical “hell”, realizada linearmente, sobrepõe-se à escrita espelhada da unidade lexical “céu”, realizada da direita para a esquerda.

A unidade lexical “inferno” em língua portuguesa, que representa a oposição semântica de “céu”, não apresenta uma aproximação sonora. A escolha pela unidade lexical “hell”, com o sentido de inferno em inglês, é justificada pela semelhança sonora a “céu”, no vernáculo, constituindo um jogo lexical.

O falante de língua portuguesa, usualmente, pronuncia a unidade lexical “hell” com o acervo fonêmico disponível em sua própria língua. O “h”, dessa forma, se articula com o som “r” inicial, como em “rato”, e o “l” final se realiza como o som da semivogal “u”, como em “sal”. Portanto, “céu” e “hell” podem apresentar realizações sonoras muito aproximadas como /séU/ e /héU/ na fala de um interlocutor em língua portuguesa. Justamente por não possuir o acervo fonêmico em língua inglesa /h/ e /l/ que se realiza fonologicamente na unidade lexical “hell” como /hél/.

A leitura da obra é realizada por meio de processo de apreensão visual, uma vez que a articulação das unidades lexicais sobrepostas ou espelhadas é irrealizável sem um recurso tecnológico do programa de edição de voz. O processo de apreensão da escrita, portanto, envolve a compreensão do aspecto visual.

A obra permite pensar o entranhamento do céu e do inferno (*hell*), como polos *opostos* que se relacionam. A ideia também é acessada na técnica de constituição da própria caligrafia, na qual as duas unidades lexicais se sobrepõem uma à outra. A imagem espelha o processo de mesclagem conceitual que ocorre entre “céu” e “hell” (inferno), situados em distintos espaços de *inputs* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Uma situação que pode ser considerada como positiva pode terminar de uma forma negativa, ou uma situação que se inicia de forma negativa pode finalizar de forma positiva.

Ou, ainda, a vida terrena que tem início após a expulsão do Paraíso tem como o seu fim o julgamento final que definirá o destino do homem ao céu ou ao inferno. Para muitos, no entanto, o inferno e o céu são relativos à própria vida terrena e às experiências humanas que envolvem aspectos negativos e positivos. Nesse sentido, os espaços relativos a noções opostas como céu e inferno fazem parte da existência do homem na Terra. A concisão e o recurso visual da poesia evidenciam uma veia concreta, os jogos de oposição de sentidos podem ser vistos

como característico do neobarroco literário. Os estilos do poeta somam-se na obra, produzindo a expressividade.

O poeta desenvolve a sua própria técnica e estilo de caligrafia, na qual convergem as linguagens artísticas e literárias. Essa fusão de linguagens característica do texto intermídia permite variadas leituras que não se esgotam neste estudo.

A sequência de obras a seguir demonstra a qualidade fluida e líquida da produção de Arnaldo Antunes, o que permite a transposição em meios variados:

Figura 42: Sequência *Cromossomo*

Fontes: Antunes (2002); Antunes (2016 [2005], p.24); Antunes (2016 [2005], p.38)

A obra *Cromossomo*, à esquerda superior, foi publicada no livro *Palavra desordem* (2002), resultante do processo da convergência entre a literatura e o cartaz. Na escrita tipográfica, os versos são estruturados por meio da escolha e da combinação das unidades lexicais com sons aproximados, explorando um jogo lexical: “como”, “cosmos”, “somos”, “cromossomos”. A desagregação vocabular da unidade lexical “cromossomos”, em cromossomos → cromos + somos, permite o jogo sonoro e semântico, no poema. É possível visualizar as possibilidades combinatórias da obra “como / cosmos / somos / cromos / somos”, em que se observa um jogo semântico em “somos cromos” e “cromos somos”.

O “cromossomo” faz parte do núcleo celular que guarda todo o patrimônio genético de um indivíduo, representando metonimicamente o ser humano. Em “como cosmos”, é possível observar a multiplicidade de indivíduos existentes no planeta, de forma análoga às inúmeras informações contidas nos filamentos cromossômicos que se combinam a cada geração. Na metáfora “somos cromos”, a unidade lexical “cromo”, de origem grega, denota “cor”, o que reforça a ideia de multiplicidade de indivíduos e suas etnias e linhagens que se misturam para compor o patrimônio genético e cultural da humanidade. Trata-se, portanto, de uma nova forma de comunicar a conhecida informação sobre a mistura e a interação dos variados povos no planeta. A unidade lexical “cromos”, portanto, tem o seu campo semântico expandido para incluir o sentido de variados povos.

A arte circular, observada à direita superior, foi produzida através da disposição de adesivos coloridos na convergência entre a poesia e a arte visual, constituindo uma intermídia. A disposição circular remete à imagem de uma roleta giratória. A letra “r” em vermelho marca o movimento na arte, estabelecendo relação análoga ao sangue que percorre um caminho definido pela corrente sanguínea no corpo humano, mantendo, dessa forma, a vida. A circularidade da obra pode representar a visão cíclica da vida dos seres humanos, detentores dos cromossomos mais complexos, além do formato esférico da célula (sexual, o óvulo gerador de vida), e a relação holística do ser humano o com universo.

Na experimentação em caligrafia, que consta como acervo da exposição *Palavra em movimento* (2015), observa-se, no plano superior, uma escrita com certa definição, que tende a uma indefinição ao se direcionar ao plano inferior, ocorrendo a gradativa mescla das letras aos pingos e respingos de tinta. Perde-se a definição dos contornos das letras, impossibilitando a leitura. É possível, no entanto, identificar algumas palavras na obra: “como cromossomos / somos cosmos / cromossomos / cromos / somos”. A fusão das linguagens literárias e artísticas na obra permitem observar o texto como uma intermídia

É possível ainda apreender movimento na caligrafia em pelo menos duas direções. A primeira, já mencionada anteriormente, parte da constituição definida das letras no plano superior para o efeito plasmático de derramamento e de mistura das palavras na direção do plano inferior. A segunda, explica a saída das letras de um aglomerado plásmico situado no plano inferior da obra para os contornos definidos no plano superior. A constituição cromossômica envolve, contudo, ambos os movimentos: de definição à mistura, por ocasião da inseminação do óvulo quando duas células reprodutoras se unem, e de mistura à definição, quando, após a fecundação, o ser formado passa a se definir cromossomicamente.

O efeito expressivo dos traços das letras, nas cores preta e vermelha, simula a constituição cromossômica, em fios que se somam a cada geração, resultando em efeito de organicidade. A caligrafia denota também uma ideia de circularidade pela recorrência da letra “o” e pela disposição da obra como um todo, que imita o formato celular. O ciclo de vida e morte e a relação holística do ser humano com o planeta Terra são também ressaltados através da circularidade da obra.

Distintamente, a caligrafia abaixo estabelece relações de intermedialidade com a poesia, privilegiando um estilo de escrita com os ângulos bem definidos:

Figura 43: Antepós

Fonte: Antunes (2016 [2005], p.41)

A disposição do poema na página cria um efeito visual expressivo na forma de um bloco vazado e colorido no qual se destacam algumas palavras, como “ante”, “após”, “cara”, “dedo”, “dia” e “sol”. A variação de escrita espelhada ou inversa dificulta a leitura, demandando do apreciador a observação atenta da obra sob diferentes ângulos. A estruturação visual ainda

conta com o colorido de cores, como vermelha, verde e preta, nas letras em formatos geométricos triangulares ou quadrados. Tais recursos demonstram a fusão das linguagens artísticas e literárias e à impossibilidade de dissociação, característico de uma intermídia.

O verso inicial resulta da supressão dos espaços entre as preposições que indicam espaço e tempo “ante” e “após”, resultando na formação “anteapós”. Esse verso é o único escrito de forma linear direita. O verso final pode ser considerado uma repetição do verso inicial, em uma escrita espelhada, o que faz com que a obra apresente uma circularidade.

Os demais versos que compõem a obra são formados a partir do paradigma nome₁ + preposição a + nome₁: “cara a cara”, “corpo a corpo”, “face a face”, “dedo a dedo”, “pouco a pouco”, “dia a dia”, “sol a sol”. As expressões formadas possibilitam a construção de uma pequena sequência narrativa, cuja apreensão é dificultada pelos recursos de inversão e espelhamento da grafia. Estes recursos expressivos resultam em efeito similar de “embaralhamento” e enigma a ser decifrado, observado nos anagramas, que atomizam as palavras até o limite dos grafemas.

A ordem das estruturas escolhidas permite construir o sentido através da construção de um trecho narrativo: a interação entre os indivíduos denotada em “cara a cara” pode ser realizada em ações e processos “corpo a corpo”, por meio de interações “face a face”, em ações detalhadas “dedo a dedo”, através de processos graduais, “pouco a pouco”, no fluxo de uma temporalidade diária, no “dia a dia”, experienciando dificuldades a cada dia, de “sol a sol”. Todos esses sentidos estão contidos nos versos emoldurantes “anteapós”, que permitem visualizar graficamente o processo anterior e posterior às interações descritas. O recurso visual e estrutural remete à pluralidade das interações e dificuldades envolvidas nesses processos e cria contrastes em cores e configurações de escrita. A língua em seu aspecto mais primário configura-se de forma binária e *opositiva*. Tal fato é reforçado nos versos que enquadram a obra *anteapós*, ainda que o processo de interação seja plural.

A metáfora “anteapós” pode ainda ser explicada como sendo resultante do processo de derivação: *anteapós* ← *ante* + *após*, com o prefixo *ante-*, que indica “na frente de, antes de” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.142). O neologismo possui um sentido redundante, pois tem-se a ocorrência do “anterior”, o que reforça o valor do próprio prefixo *ante-*. A palavra indica um retorno a um estágio anterior após a conclusão dos atos, descritos nas formas estruturadas por meio da preposição “a” em nome₁ + preposição a + nome₁. O emolduramento das ações pelo verso “anteapós” remete aos processos de interações que se repetem de forma cíclica no cotidiano. O poeta, portanto, faz uso da linguagem cotidiana e da caligrafia de forma expressiva resultando em poeticidade.

As análises reunidas neste capítulo partiram dos objetos situados no campo literário, sob o olhar da convergência de mídias, a partir do qual foi identificada a apropriação da linguagem artística em sua constituição. Dessa forma, temos a convergência das mídias nas obras construídas em estilo neobarroco artístico (MACHADO, 2008 [2007]).

A fluidez das obras permite sua interpretação a partir dos efeitos de genericidade que constituem. Vislumbramos, dessa forma, tanto os efeitos de genericidade das artes, devido ao processo de produção e a escolha do material, quanto os efeitos de genericidade de poesia, observada na poeticidade obtida com as experimentações linguísticas e em jogos lexicais.

No capítulo a seguir, são apresentados os resultados dos estudos realizados em obras pertencentes aos gêneros intermediáticos impressos.

6. UMA ANÁLISE DOS GÊNEROS INTERMIDIÁTICOS IMPRESSOS: CRIAÇÕES LEXICAIS E CRIATIVIDADE SEMÂNTICA

Este capítulo reúne os resultados de estudos realizados em livros que estabelecem diálogos entre pelo menos duas mídias distintas, sendo que sua produção, circulação e recepção se dão por meio de livros impressos.

Tais livros reúnem obras que estabelecem relações intermediáticas do tipo *combinação*, que permitem identificar as mídias que as compõem e estruturam. A distinção se faz por meio de variações no grau de imbricamento das linguagens das mídias constituintes envolvidos na produção das obras.

Em *Palavra desordem* (2002), o poeta realiza a fusão entre as mídias, cartaz e poesia, no seu processo criativo produzindo *textos intermídias*. Em *As Coisas* (2011[1992]), as obras apresentam relações estabelecidas de modo a preservarem os limites das mídias, ilustração e poesia, sendo, portanto, consideradas como *textos multimídias*. Em *Et Eu Tu* (2003), as relações entre as fotografias e as poesias são mais intensas, por vezes a escritura estabelece relações especulares ou de contraste com a fotografia. Uma vez separadas, as mídias constituintes, há ocorrência de perda de sentidos, sendo, portanto, consideradas *textos mixmídias*. Em alguns casos, o poema é inserido diretamente na fotografia, ocorrendo a fusão das distintas mídias, ficando impossibilitada sua separação. Estas obras são consideradas *textos intermídias*.

Os resultados das análises reunidas neste capítulo têm por foco a expressividade obtida com as criações lexicais e com a criatividade de Arnaldo Antunes ao utilizar as palavras, nas construções lexicais e nas metáforas, respectivamente.

Arnaldo Antunes explora a concisão linguística e o minimalismo poético no livro *Palavra desordem* (2002) evidenciando o estilo neoconcreto. O poeta põe, dessa forma, em evidência efeitos de sentidos decorrentes de processos de criações formais de novas unidades lexicais e de combinações de unidades lexicais conhecidas através de uma escrita tipográfica vazada.

Em *As Coisas* (2011 [1992]), o poeta realiza experimentações em gênero poema em prosa e as alia às ilustrações simples e minimalistas. A escolha pelo gênero permite construções metafóricas que aprofundam as reflexões sobre os objetos por meio dos quais o interlocutor estabelece relação com o mundo. A escolha por unidades lexicais com sentido concreto põe em evidência o estilo neoconcretista.

Em *Et Eu Tu* (2003), o poeta estabelece diálogo com as fotografias de Márcia Xavier, através da construção de poemas em versos livres e poemas em prosa. Foi traçado um paralelo com a obra de Mallarmé (1975) *Um lance de dados*, através do estudo das sugestões poéticas, centradas no tema da viagem e do corpo. O poeta explora tanto a criação de neologismos formais, quanto faz uso de metáforas expressivas. Sua escrita frequentemente condensa variados processos e demanda a *descondensação* para a apreensão de sentidos. Nessa obra o poeta, combina os estilos neoconcretista observado nas escolhas pelas unidades lexicais de sentido concreto, no minimalismo, na configuração espacial das poesias, com o erotismo cru, e os ornamentos sintáticos do estilo neoborroquista literário.

O estudo dos sentidos envolveu o mapeamento das transformações ocorridas no campo semântico, a identificação e o estudo das metáforas conceituais, segundo estudos realizados por Lakoff e Johnson 2003 [1980], e a compreensão das mesclagens conceituais, compreendidas segundo textos de Fauconnier e Turner (2002).

Todos os livros reúnem obras constituídas por meio da combinação entre as linguagens artísticas e literárias, estabelecendo dessa forma relações intermediáticas, apresentando o estilo neobarroco artístico (MACHADO, (2008 [2007])).

6.1 Palavra desordem

Em *Palavra desordem* (2002), Arnaldo Antunes reúne uma série de experimentos que evidenciam os efeitos de genericidade tanto de placas ou cartazes quanto de poemas minimalistas (ADAM; HEIDMANN, 2004; MARCUSCHI, 2012 [2011]). As placas, usadas na contemporaneidade para fins diversos, como sinalizações, constituem um gênero próprio, no qual são combinadas palavras com tons prosódicos que exploram sobretudo o impacto e a visualidade.

As relações entre as mídias, apresentadas nesse livro, são complexas devido ao nível de imbricamento das linguagens das mídias participantes, cartaz e poesia, uma vez que sofrem fusão, impossibilitando seu desmembramento. Devido a esse fato, as obras analisadas neste item são consideradas *textos intermídias*, fruto das intensas experimentações do poeta.

O título do projeto, *Palavra desordem*, pauta-se na quebra da expressão “palavra de ordem”, por meio da substituição do sintagma “de ordem” pela forma derivada “desordem” (des + ordem), constituída pelo prefixo de negação *des-*. O tema ou conceito do projeto centra-se, assim, na negação da ordem, da mensagem clara e transparente, preferindo-se no seu lugar uma linguagem concisa e opaca. Essas experiências arnaldianas resultam na instabilidade de

sentidos, provocada principalmente pelas rupturas semânticas, estruturadas por meio das relações de *contraste* e *oposição*.

As obras apresentam o minimalismo do estilo neoconcreto e, por serem produzidas através da convergência de mídias, refletem, por sua vez, um estilo neobarroquista artístico (MACHADO, (2008 [2007])). Os meios utilizados também incluem os suportes materiais e as técnicas de produção, que entram como componentes das mensagens e podem corroborar para a instabilidade de sentidos (MCLUHAN, 1964).

As análises se iniciam pelos poemas em que há presença de criações lexicais formadas pelo processo de derivação.

Em *Excessíssssssssssssssimo*, a materialidade morfofonológica que se traduz em efeito visual e sonoro estrutura a obra:

Figura 44: Excessíssssssssssssssimo

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

O sufixo *-íssimo* acopla-se, geralmente, às bases adjetivas intensificando seu valor. Neste caso, o sufixo une-se à base substantiva “excesso”. O adjetivo correspondente à *excesso* é excessivo, o que resultaria na forma gramatical “excessivíssimo” (excessivo + íssimo). A criação da forma “excessíssimo” resulta da base substantiva indo contra o que prevê o sistema da língua e, estabelece uma relação de contraste com a forma “excessivíssimo”, ainda que compartilhe com ela sentido similar.

Ocorre ainda o processo de reduplicação do sufixo *-íssimo* em “excessíssssssssssssssimo”, com o gradual aumento do “s”, que aparece duas, depois três, quatro e cinco vezes. O aumento da materialidade morfofonológica, obtido justamente com a repetição do elemento sonoro (e gramatical) no interior da palavra, resulta em intensificação do valor denotado pela base nominal “excesso”, que já possui o significado de intensidade. Portanto, com a criação, o poeta pretende se referir a um “excesso” em demasia.

O processo da derivação sufixal é central na criação, ao passo que o efeito fonológico atua como processo complementar. A intensificação semântica ocorre de maneira progressiva, com o aumento da materialidade da unidade lexical em termos visuais e sonoros, podendo ser considerada, portanto, uma criação verbovocovisual.

O elemento prefixal também é utilizado por Arnaldo Antunes com o objetivo de formar o item neológico e dar ao texto plurissignificação.

A obra a seguir configura-se espacialmente por duas páginas abertas no livro *Palavra desordem*. As escritas exploram distintos planos das páginas, sem a preocupação com a linearidade tradicional:

Figura 45: In-vento

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

O poeta inicia o texto com “vento / dentro”, indicando que o vento sopra no espaço interior. Sentido similar é comunicado por “in-vento”, resultante do processo de derivação prefixal (in + base), tendo o prefixo *in-*, de acordo com o dicionário Houaiss e Villar (2009, p.1059), o sentido de “no interior; em”. Ocorre, portanto, a repetição da mesma ideia de vento interior através de construções distintas. O prefixo *in-* pode indicar também o sentido negativo, portanto, a criação indica concomitantemente o vento interior e a negação do vento.

O vento interior, ou o sopro, pode também ser compreendido como a “alma” de um indivíduo, por meio da etimologia latina “*anima, animae* sopro, ar; princípio da vida; a alma, por oposição ao corpo” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.97). Tal noção também é reforçada na criação “in-vento”.

A obra pode ser também uma metapoética. O impulso criativo parte do interior e se aprofunda, produzindo a obra no exterior, através do vento interior que sopra em sua alma. Tal visão contrasta com a noção de inspiração dos tempos clássicos atribuída às musas. Neste caso, o processo parte do exterior ao interior, ou seja, de fora para dentro, resultando na escrita de

uma obra. Dessa forma, ocorre uma relação de *oposição* entre o processo de criação pessoal do poeta descrito na obra e a visão clássica de escrita literária como resultante da inspiração das musas.

O hífen utilizado em “in-vento” é responsável por diferenciar o significado pretendido pelo poeta da palavra invento (substantivo ou verbo “inventar” flexionado). O poeta trabalha, dessa forma, a plurissignificação na obra. O substantivo “invento” indica o produto que resulta da inspiração que se realiza no exterior como obra, ao passo que a forma conjugada do verbo “invento” indica o processo criativo ao mesmo tempo que agrega um traço de subjetividade do poeta.

A palavra “in-vento”, sendo compreendida como o não vento ou a negação do vento, implica nas dificuldades enfrentadas pelo poeta no processo de concepção da obra, incluindo tanto a ausência da musa clássica inspiradora quanto a falta de inspiração pessoal do poeta.

As análises apresentadas a seguir são centradas em obras que apresentam criações neológicas pautadas no processo de composição.

A obra *Placenta planeta*, a seguir, à esquerda, foi publicada em *Palavra desordem*, em 2002, produzida na convergência das mídias cartaz e poesia, evidenciando o estilo neobarroquista artístico de saturação de informações (MACHADO, 2008 [2007]). E, posteriormente, a obra foi transposta a poema-arte e republicada em *nada de dna*, em 2010, abaixo à direita.

Figura 46: Sequência *Planeta placenta*

Fontes: Antunes (2002, não paginado); Antunes (2010, p.180)

A unidade lexical “planeta placenta” resulta do processo de composição, pautada na escolha e na combinação das unidades lexicais simples “planeta” e “placenta” com sons aproximados e sentidos diferentes. A água é o elemento comum presente no “planeta”, de forma

abundante em rios, mares, oceanos, nuvens, gelos polares etc., e na “placenta”, que remete ao útero onde se aloja a bolsa preenchida com o líquido amniótico que acomoda o feto.

A disposição espacial de ambas as artes permite rotacioná-las alternando as combinações entre “planeta placenta” e “placenta planeta”. Ambas as disposições podem ser compreendidas através do processo de composição resultante da combinação entre dois nomes, estruturados como determinado + determinante.

A unidade lexical composta “planeta placenta” pode ainda ser vista por meio da estrutura metafórica de domínio fonte e domínio alvo no contexto de uma obra do gênero intermediático impresso (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002). O corpo feminino, relacionado à placenta, situa-se no domínio fonte e organiza o conteúdo do domínio alvo, o planeta vivo. O efeito expressivo resultante é o de um planeta gerador de vida.

Já na configuração “placenta planeta”, tem-se no domínio fonte o cosmos representado pelo planeta que organiza e estrutura o conteúdo do domínio alvo, a capacidade do corpo feminino de gerar a vida. O efeito criativo resultante é o de um corpo feminino gerador de vida no planeta. Essa alternância de sentidos permite ver a relação intrínseca entre o planeta e o corpo feminino e entre o corpo feminino e o planeta.

A unidade lexical composta pode ser compreendida também como uma relação coordenada de duas bases (substantivo + substantivo), compreendidas como mescla conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O “planeta” e a “placenta” situam-se em espaços de *inputs* distintos sendo projetados ao espaço de mescla. O corpo da mulher, gerador de vida, mescla-se, conceitualmente, ao próprio planeta, o espaço no qual toda a vida é gerada. A mescla resulta em uma redefinição conceitual de “planeta mãe” ou “mãe planeta” como espaço associado à geração de vida.

Observa-se a relação de contraste semântico estabelecida entre as unidades lexicais “planeta” e “placenta” que resulta em mescla conceitual, destacando que “placenta” foi selecionada pela proximidade sonora com “planeta”, mas, na prática, representa o útero. E o elemento agregador das duas unidades lexicais é o justamente o líquido presente no interior do útero e o líquido abundante no planeta. A geração de vida é a experiência maior do ser humano que pode ocorrer somente com a presença da água e da figura materna.

A arte, em *Planeta placenta*, em fundo escuro, em letras vazadas e interligadas, forma uma estrutura arredondada. A disposição visual ressalta a circularidade presente nos conceitos de “planeta” e de “placenta”. O planeta, sendo circular e achatado na região dos polos, relaciona-se com a circularidade do útero denotado por meio da unidade lexical placenta.

A vida no planeta ocorre principalmente em sua superfície, ao passo que a vida se desenvolve no interior do corpo feminino, estabelecendo uma relação de contraste semântico entre planeta e mulher, e superfície e interior. Na arte, as unidades lexicais “placenta” e “planeta” são conectadas inversamente, estabelecendo uma relação de complementaridade, denotando os processos cíclicos da vida presente no planeta. O estilo neoconcreto é vislumbrado no minimalismo e na concisão do poema com forte apelo visual, e a tensão semântica, por sua vez, evidencia o estilo neobarroquista literário.

A obra a seguir centra-se na criação “cabeça-despensa”, resultante do processo de composição segundo a estrutura determinado + determinante.

Figura 47: Cabeça-despensa

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

Na relação entre as bases “cabeça” e “despensa”, a segunda qualifica a primeira. Esta estrutura também pode ser compreendida pela relação do tipo domínio fonte e domínio alvo (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002), pois a unidade lexical “despensa”, situada no domínio fonte, organiza o conteúdo estabelecido pelo domínio alvo “cabeça”. A criação refere-se a uma cabeça com qualidades e propriedades de despensa ou depósito. Portanto, funciona como um recipiente, com capacidade de estocar conhecimento em seu interior.

A base “despensa” pode também ser compreendida como resultante do processo de derivação da base verbal “pensar” e do prefixo de negação *des-*, resultando em “despensar” (des + pensar), conjugado na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo. Dessa forma, a unidade lexical composta “cabeça-despensa” indica a negação do ato de pensar ou o esquecimento de uma reflexão realizada anteriormente.

Em ambos os casos, ocorre a dupla relação de oposição entre a cabeça (atividade) e a despensa/depósito (inatividade) e cabeça (atividade) e despensa → des + pensa (não

atividade). A cabeça responsável por alojar o cérebro, que realiza processos cognitivos, passa a indicar o local no qual não se realiza nenhuma atividade, funcionando apenas como um depósito de estoque inativo de memória.

O poeta também explora na obra *Cine-pensamento*, a seguir, o processo composicional de forma criativa:

Figura 48: Cine-pensamento

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

A base livre “cine” é formada a partir da redução da unidade lexical “cinema” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.466). O elemento reduzido “cine” combina-se à unidade lexical “pensamento” através do processo de composição, resultando em “cine-pensamento”. O radical “cine”, de origem grega, possui o sentido de movimento (HOUAISS; VILLAR, 2009), que a princípio se opõe ao processo cognitivo do pensamento, que aparentemente não parece envolver movimentos ou ações concretas. Contudo, ambos se relacionam através dos aspectos visuais e imagéticos ressaltados em “cine”, vista como a redução de “cinema” – imagens em movimento –, e em “pensamento”, na rememoração de imagens, cenários e acontecimentos do passado.

O cinema remete a uma experiência comumente coletiva realizada em espaços públicos e compartilhados. Com o advento da tecnologia, assistir ao filme tornou-se uma experiência particular que ocorre em espaços privados como salas de casas e quartos de dormir por meio de aparelhos televisores. Atualmente, com novos suportes tecnológicos, como telas de computadores, *notebooks*, *tablets* e celulares, a experiência passou a ser pessoal e subjetiva. Já o pensamento em si é uma experiência particular e privada não compartilhável em sua integralidade a outros, geralmente pautado na vivência e na experiência tanto individual quanto coletiva. Observamos na obra a relação de *contraste* entre os processos que se desenrolam no cinema e no pensamento.

A criação pode ser vista sob a relação determinante + determinado, atribuindo ao pensamento certas qualidades de cinema. O elemento “cine”, situado no domínio fonte,

estrutura a unidade lexical “pensamento”, situada no domínio alvo , formando uma metáfora conceitual (LAKOFF; JOHNSON (2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002), no contexto de uma obra que apresenta o efeito de genericidade de cartaz com palavras de ordem, com forte apelo visual.

O meio auxilia a apreensão do sentido da criação, pois tanto o cinema quanto o pensamento estão relacionados à visualidade, o primeiro, pela sequência de imagens projetadas na tela e que constituem uma narrativa visual, e o segundo, através da memória visual que resulta em elaborações de conceitos e reflexões.

Na unidade lexical “cine-pensamento”, o ato de pensar é associado à experiência visual e sonora em rever como um “filme” os fatos passados ou projetar fatos futuros de uma vida, produzindo narrativas coerentes. Tal é a capacidade humana de criar e reformular narrativas e elaborar pensamentos.

Na sequência deste estudo, as análises apresentadas foram realizadas em obras que apresentaram criações neológicas resultantes do processo de cruzamento lexical, sendo *Superficialma* a primeira:

Figura 49: Superficialma

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

Essa obra pode ser explicada pelo processo de cruzamento lexical ocorrida entre as unidades lexicais “superficial” e “alma”: superficial + alma → superficialma. O sentido dicionarizado de “alma” denota a “natureza moral e emocional de uma pessoa ou de um grupo; índole, caráter” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.97). O processo de compreensão acerca da alma, índole e caráter demanda profundas reflexões sobre as atitudes humanas consideradas nobres e elevadas. Já o espírito fraco, a má índole e a falta de caráter estão associados às atitudes consideradas como sendo as mais baixas e vulgares. Portanto, a alma é qualificada segundo as propriedades espaciais denotadas pelos adjetivos “alto” e “baixo”.

No contexto da criação “superficialma”, o acesso à alma do indivíduo está associado à superfície, opondo-se ao ato reflexivo aprofundado. A metáfora ligada à alma do indivíduo deixa de ser a montanha e o abismo denotados nos adjetivos alto e baixo, passando a se relacionar ao mar e ao meio líquido, por meio das unidades lexicais “superfície” e “profundidade”.

Tal noção é reforçada pela disposição espacial da criação lexical impressa na base inferior da página, indicando profundidade, opondo-se ao significado de “superfície”. A arte é estruturada na relação oposta entre o verbal e o visual: entre a noção de superfície denotada na criação verbal e a de profundidade denotada na disposição espacial. Tal oposição provoca uma quebra na isotopia, por meio da combinação expressiva.

A relação entre a profundidade e a superfície pode ainda remeter a duas outras noções espaciais, ao interior (alma) e ao exterior (superfície/corpo). Na obra, ocorre a mescla entre a profundidade e a superfície, situadas em um espaço de *input*, e o interior (alma) e o exterior (corpo), situados em outro espaço de *input* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Na criação, os conceitos de corpo e alma, constitutivos do ser humano, mesclam-se, rompendo a visão tradicional e dual, desenvolvida desde a Antiguidade pelos gregos e endossada pelas religiões cristãs.

Já a obra *Rejuvenhecer* estrutura-se através do cruzamento lexical entre duas bases com sentidos opostos, “rejuvenescer” e “envelhecer”. A integridade morfológica das unidades lexicais não é respeitada nesse processo, ocorrendo, dessa forma, o entranhamento dos elementos constituintes.

Figura 50: Rejuvenhecer

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

O cruzamento formal ocorre em conjunto com a mesclagem conceitual a partir da projeção dos espaços de *inputs* ocupados distintamente por “rejuvenescer” e “envelhecer”

(FAUCONNIER; TURNER, 2002). O sentido da criação resulta da combinação de parte dos valores denotados nas unidades lexicais que lhe deram origem. Observam-se pelo menos duas noções temporais distintas. O envelhecimento pressupõe um tempo biológico em concordância com o tempo cronológico, ao passo que o rejuvenescimento supõe um tempo biológico em discordância com o tempo cronológico.

A criação explora uma nova forma de expressar a ideia do “rejuvenescimento” já conhecida. Contudo, ao imbricar as duas unidades lexicais, o poeta explora o processo de envelhecimento como sendo simultâneo ao de rejuvenescimento. Quanto mais a idade avança juntamente com o tempo cronológico, mais em termos cognitivos o indivíduo regressa aos estágios anteriores, em um processo similar ao de rejuvenescimento. Com o passar dos anos, o ser humano maduro torna-se mais dependente das pessoas ao seu redor, assemelhando-se à dependência da criança em relação aos seus responsáveis.

O poeta explora a plurissignificação por meio dos jogos lexicais com valores opostos e conflitantes que possibilitam interpretações diferentes.

A obra *Des/(a)/tino* resulta do cruzamento lexical e do uso de recursos tipográficos:

Figura 51: Des(a)tino

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

A inserção do “a” entre parênteses no interior da unidade lexical “destino” funciona como recurso expressivo, uma vez que possibilita ao leitor tanto enxergar a palavra “destino”, quanto a palavra “desatino”. Por meio desse processo, ocorre a instabilidade semântica na arte, permitindo identificar dois processos: a desagregação da unidade lexical “desatino”, que resulta na remotivação dos elementos constituintes como “destino”, e o cruzamento vocabular entre as unidades lexicais “destino” e “desatino”.

O sentido dicionarizado da unidade lexical “desatino” implica em “ausência de tino, de bom senso, de juízo; desvario, loucura” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.629). A unidade lexical “desatino” pode ser vista também como a forma conjugada do verbo “desatinar”, na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo. Tal fato confere marca de subjetividade à criação.

O sujeito desatina, esquece o tino ou juízo e entra em desvario e estado de loucura, gozando a liberdade e a libertinagem. Tal processo leva à alteração do destino, que outrora carregara um sentido determinista, referente a algo definido, que independe das escolhas e ações do sujeito.

A criação mescla formal e conceitualmente “desatino” e “destino”, que se relacionam pela aproximação sonora e pela oposição de sentidos explicados como “liberdade” e “determinismo”, respectivamente (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Na criação, o poeta explora dois conceitos conflitantes e opostos que entram em embate, resultando em um terceiro conceito. É possível desconstruir o destino através das escolhas subjetivas vistas comumente como falta de juízo ou desvario e loucura. O louco representa a figura daquele que transcende as regras na sociedade, sendo capaz, portanto, de manipular e escrever o seu próprio destino. O jogo lexical presente no poema permite interpretações diferentes e mapeamentos conceituais.

Além das criações lexicais, o poeta também utiliza sua criatividade para ressemantizar expressões conhecidas:

Figura 52: Pele viva

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

A metáfora “pele viva à flor da carne”, nessa obra, resulta da combinação entre duas expressões: “carne viva” e “à flor da pele”, que são formas distintas de se referir à sensibilidade acentuada. Portanto, elas repetem um conteúdo semântico aproximado (LOTMAN, 1973).

As substituições dos elementos das expressões provocam rupturas de sentidos e efeitos de estranhamento. Na unidade lexical “pele viva à flor da carne”, o sentido é renovado, pois “flor da carne” passa a evidenciar a intimidade feminina, ao passo que “pele viva” pode apontar a excitação desse corpo.

A metáfora pode ainda ser compreendida por meio da relação entre um sujeito que se desnuda em “pele viva” e excitação, frente a um corpo feminino também excitado em “à flor da carne”. Têm-se, portanto, uma relação de sedução expressa em uma metáfora erótica, pautada em um processo conceitual.

A metáfora “pele viva” entra em tensão com a metáfora “flor da carne”. E, desse confronto, tem-se uma cena de aceitação à um convite erótico por parte de um corpo masculino que compartilha a excitação frente a um corpo feminino desnudo em prazer. O corpo do enunciador denotado em “pele” tem posto em evidência a propriedade tátil e visual, ao passo que a intimidade e a sensibilidade feminina do interlocutor denotadas em “flor da carne” evidenciam, de forma mais contundente, o tátil, o olfativo e o visual, produzindo o contraste entre as experiências de cada corpo. Ambos são corpos, carnes e sensibilidades que entram em oposição como corpo masculino e corpo feminino, cujas fruições são expressas com sentidos que estabelecem contraste em “pele” (verbocovisual e tátil) e em “flor” (verbocovisual, tátil e olfativo).

Na obra *Ponha a mão na consistência*, observamos um processo criativo similar pautado na substituição dos elementos da expressão “ponha a mão na consciência”:

Figura 53: Consistência

Fonte: Antunes (2002, não paginado)

A troca da palavra “consciência” pela unidade lexical “consistência” com som aproximado produz um efeito de contraste semântico. O sentido da expressão “pôr a mão na consciência” remete a um processo reflexivo, racional e abstrato, ao passo que a metáfora

“ponha a mão na consistência” aponta para um sentido erotizado e carnal, uma vez que “consistência” pode indicar o falo e a fertilidade.

Na metáfora, observamos também tom elocucional que se traduz como convite ao interlocutor para a interação sensualizada através do toque. Portanto, observa-se um contraste entre o processo racional e o abstrato ressaltado em “ponha a mão na consciência” e o processo mundano, carnal e concreto evidenciado em “ponha a mão na consistência”.

Nesse contexto, a valência ressaltada em “consistência” é relativa ao falo, destacando a propriedade característica de rigidez. Dessa forma, a expansão do campo semântico da unidade lexical “consistência” no contexto da obra passa a incluir o falo. O poeta constrói uma metáfora erótica a partir de uma metáfora cotidiana, mesclando o estilo neoconcreto minimalista da economia das palavras e o neobarroco do erotismo cru.

O estudo dos processos de criação e de metáforas em obras selecionadas em gênero intermediário impresso demandou leituras no plano material e semântico, podendo ainda incluir o escrutínio das relações extratextuais por meio de metáforas cotidianas. As obras transitaram entre o estilo neoconcreto do minimalismo poético e da economia linguística e o estilo neobarroco literário do embate e das tensões semânticas organizadas segundo oposição e contraste. O poeta explora variados estilos que se somam na mesma obra para produzir os efeitos expressivos.

6.2 As Coisas

No livro *As Coisas* (2011 [1992]), Arnaldo Antunes experimenta o gênero poema em prosa aliado a ilustrações, de autoria de Rosa Moreau Antunes, filha do poeta, com três anos de idade, na época. A obra reúne composições intermediárias, que aliam duas mídias, a literatura e a ilustração. Cada obra resulta da combinação entre uma ilustração e um poema, estabelecendo uma relação de *intermedialidade*. Os componentes são mantidos nos limites e fronteiras de suas próprias mídias, constituindo, dessa forma, um texto *multimídia*.

Na arte visual, a realidade e o mundo são coisificados na forma de imagens e, portanto, de objetos. Uma vez assumindo o *status* de *coisa*, questiona-se se tais objetos podem de fato representar a realidade ou o mundo. Segundo Ferreira (2008, não paginado), as ilustrações de Rosa Moreau Antunes permitem indagar questões acerca da significação da arte, assim como seu aspecto não representacional. Tal questionamento é observado nas ilustrações que parecem resistir a retratação da realidade levantando questões como a (im)possibilidade de representação da realidade como ela se apresenta. Neste sentido, a obra de Rosa Moreau espelha

o questionamento acerca da palavra e do nome da coisa em torno do qual se centram os poemas de Arnaldo Antunes. (FERREIRA, 2008)

A palavra, em sua acepção tradicional, não é senão representação da realidade e do mundo. No entanto, com o advento da tecnologia, a rapidez demandada no ato comunicativo que instiga a construção de uma linguagem permeada por imagens, levantam-se questionamentos se ainda seria possível representar o mundo caótico e os seres e objetos que nele figuram.

Os poetas concretos, no passado, fizeram suas experimentações em torno da palavra mesclada à noção de ideograma chinês, uma vez que a primeira “representa” a realidade e o mundo, ao passo a segunda “significa” o mundo, segundo Pound (2006 [1973]). Arnaldo Antunes realiza a sua experimentação na obra, questionando a relação entre a palavra e a coisa/objeto/corpo no mundo por meio das metáforas e da materialidade da palavra, fazendo uso de fontes que variam entre os tamanhos 14 e 70 (FERREIRA, 2008).

A escolha por uma dimensão de fonte é determinada segundo a quantidade de caracteres. Em uma proporção inversa, quanto menor a quantidade de caracteres, maior é o tamanho da fonte da escrita, resultando em efeito visual e estilo neoconcreto. Por outro lado, quanto maior a quantidade de caracteres, menor é a fonte da escrita. O poema, dessa forma, perde o apelo gráfico, afastando-se do estilo neoconcreto. Assim temos, de um lado, a linguagem condensada do estilo neoconcreto e, de outro, a linguagem prolixa que pode apontar para seu estilo neobarroco. Ambos os casos resultam em efeitos de opacidade de sentidos.

O estudo das obras selecionadas pautou-se na tensão entre a poesia e a prosa apontadas por Sandras (1995) e as marcas dualísticas oriundas dos gêneros poesia e prosa, explicitadas por Vicente (1999). Foram observadas as tensões no campo semântico descrita por Riffaterre (1983) e que comumente resultaram em expansões semânticas por meio de quebras de isotopias. As metáforas complexas, que foram mapeadas segundo transformações no campo semântico, metáforas conceituais (LAKOFF, JOHNSON, 2003 [1980]) e mesclagens conceituais (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

De modo geral, o livro *As coisas* é estruturada pelos poemas em prosa de autoria do poeta e das ilustrações de Rosa Moreau que estabelecem relações intermediárias do tipo *combinação*, constituindo *textos multimídias*, resultantes das combinações de mídias relativamente autônomas. Tal aspecto evidencia o estilo neobarroco artístico. O estilo neobarroquista literário ficou evidente em obras com adornos sintáticos como *a cultura*, *as árvores*, *a luz*, *a ponte*. O estilo neoconcreto do artista foi observado nos poemas concisos, com poucos caracteres e fonte maior como *as coisas* e *a água*.

Os temas explorados são as relações entre o homem e o mundo por meio de objetos ou elementos coisificados. A organização do estudo iniciou-se com a obra que aborda a metáfora do corpo como recipiente, *o corpo*, seguida pelas obras que centraram seus temas em torno das metáforas do humano e do não humano, com ocorrência mais frequente, *água*, *as coisas*, *a luz*, *a cultura*, *as árvores*, e *a ponte*. As metáforas do líquido e da experiência ocorrem de forma secundária em *a ponte*.

O poema a seguir, aliado à ilustração de aspecto primitivista, apresenta os efeitos expressivos dessa natureza. No poema *o corpo*, como o título evidencia, o poeta explora as propriedades do corpo, que permitem a percepção da própria existência e a existência do outro no mundo:

Figura 54: o corpo

Fonte: Antunes; Antunes (2000 [1992], p.22-23)

No poema em prosa, as pausas são marcadas pelos sinais gráficos como pontos e os traços de separação, e pelo limite da capacidade respiratória do leitor (VICENTE, 1999). O efeito resultante é uma sequência narrativa contínua e fluida permeada por uma linguagem, que se apresenta como sendo infantil, assim como os desenhos.

A distinção do corpo em relação a outros objetos é justamente revelada na sentença final: “O corpo tem alguém como recheio”, que denota a metáfora conceitual de corpo como um recipiente (LAKOFF, JOHNSON, (2003 [1980])).

Partindo-se da interpretação do poema em versos livres intitulado *Esquecimento*, publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, analisado anteriormente, na página 110, que compara o ato do nascimento do bebê com a massa do pão assado, que estoura, revelando

o seu conteúdo para fora da crosta, ao mesmo tempo que exala o cheiro. Pela recorrência da metáfora do corpo como pão, esse poema será estudando adotando-se o corpo, comparado ao pão que contém um recheio. Nesse caso, o conceito de pão, situado no domínio fonte, dessa forma, estrutura o conceito de “corpo”, situado no domínio alvo. O “pão” é o corpo ou o involucro externo que guarda “um “recheio”, ou seja, um ser pensante, racional, sensível e afetivo, ou ainda uma alma, um espírito ou simplesmente uma entidade referida como “alguém”.

A analogia entre o corpo e o pão não é nova, e encontra-se nas bases do pensamento cristão ocidental, cujo ato de partir o pão simboliza a comunhão. O corpo do cordeiro, representado na forma do pão é repartido e consumido, alimentando a alma, saciando a fome.

O corpo da poesia simboliza um recipiente, sendo descrito ao longo do poema. A materialidade do corpo é explorada na capacidade de “ser pego”, ser “opaco” para ser visto. O corpo sofre as transformações do tempo, como o crescimento do “cabelo” também observável enquanto fenômeno pelo interlocutor.

A relação da ilustração com o poema é notada nos versos a seguir: “O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio”. O corpo foi concebido por meio da interação entre um homem e uma mulher, que gerou uma criança. A imagem estabelece relação especular com o texto (FAUCONNIER; TURNER, 2002), pois há um bebê entre duas pessoas diferentes, indicando um pai e uma mãe. Esta relação deixa marcas físicas no bebê: o umbigo indicado como “um buraco” que se situa no meio do corpo. Neste contexto, “buraco” sofre expansão no campo conceitual, incluindo a noção de umbigo e elo físico e afetivo com os pais.

Outras características seguem descrevendo fisicamente o corpo, como a presença de “um dedo” em “cada extremidade”, pois há um dedo mais longo em cada extremidade que se sobressai a outros dedos das mãos e dos pés. E a ocorrência de “um líquido vermelho” indica o “sangue” que do corpo “espirra” quando ferido.

O mesmo poema foi adaptado à trilha sonora do projeto de dança do grupo *Corpo*, em 1999, sendo lançado como a faixa *Momento VIII* e publicado na forma de poema em versos livres no encarte do álbum:

O corpo existe e pode ser pego.
É suficientemente opaco para que se possa vê-lo.
Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo.
O corpo existe porque foi feito.
Por isso tem um buraco no meio.
O corpo existe, dado que exala cheiro.
E em cada extremidade existe um dedo.
O corpo se cortado espirra um líquido vermelho.
O corpo tem alguém como recheio.

No contexto do espetáculo de dança, o poema é declamado pelo poeta, respeitando-se os limites dos versos, transgredindo a fluidez do poema em prosa, inserindo pausas e quebras ao final de cada verso. No projeto, o poema faz parte do último *Momento* do espetáculo, e descreve as propriedades de corpos, observadas no palco, nas habilidades dos bailarinos em cena. Por vezes, no espetáculo, são explorados os movimentos fluidos relativos ao corpo humano e os movimentos mecanizados e automatizados referentes a um robô. O corpo humano, no entanto, diferencia-se do robô justamente por conter “alguém como recheio”, guardando em seu interior um ser racional capaz de sentir emoções, além de exalar cheiro e espirrar sangue.

No *Momento VII*, a artista nascida na Turquia Saadet Turkoz conduz, com sua voz feminina, acompanhada por seu violão, o movimento fluido e lento dos bailarinos em cena. Segue-se a finalização do espetáculo (com o já referido *Momento VIII*), com movimentos vigorosos e velozes embalados pela voz masculina, grave e cortada do poeta que descreve o corpo, enquanto, ao fundo, há arranjos eletrônicos. A obra estabelece relações de intermedialidade entre as distintas mídias, ilustração e poesia. Autônomas constituem um texto multimídia. Ao ser encenada no palco, a obra passa a aliar também o texto mixmídia, pois agrega a complexa performance dos bailarinos e de cantores, que são constituídas pelos trejeitos dos corpos e presença de palco, figurinos, olhares etc., possibilitando variadas interpretações.

O poema *água* se pauta na construção da tensão entre o humano e o não humano, sendo composto pela ilustração que explora a imagem de uma gota de água:

Figura 55: a água

Fonte: Antunes; Antunes (2000 [1992], p.66-67)

Nesse poema, que ambigualmente pode ser visto como em prosa ou, dada a peculiar distribuição das linhas, como uma composição em cinco versos, o ato de “cuspir” pode ser considerado um ato voluntário, e, portanto, humano, de eliminar o excesso de saliva da boca, assim como um ato de agressividade e de desprezo. Observa-se a mesclagem conceitual entre

a água, um elemento da natureza, e o ser humano, ou o ser capaz de cuspir, sendo que cada conceito ocupa espaços distintos de *inputs* (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

O ato de cuspir, além de depender de uma vontade, pressupõe uma anatomia como boca e língua para que seja realizada, ou seja, depende de um corpo para executá-lo. Tal aspecto é reforçado pelo uso da forma negativa “não sabe” do verbo “saber”, que agrega uma incapacidade cognitiva à água e não uma impossibilidade em si. Portanto, a água não saber cuspir pressupõe que ela, não possui a propensão a ter sentimentos negativos e agressivos. Enquanto entidade, não aprendeu a executar o ato de cuspir, ainda que fosse possuidora do aparato fisiológico para isso.

O elemento água mescla-se ao humano, apresentando também uma incapacidade cognitiva de desprezar o outro. Ao contrário suas gotas são direcionadas a tudo e a todos indiscriminadamente. E, devido a esse fato, a água, inevitavelmente, molha as pessoas, os animais e as árvores, que fazem parte do mundo. A combinação das unidades lexicais de forma criativa possibilita variadas interpretações.

O poeta constrói, em prosa, o poema intitulado *as coisas* pela escolha lexical, porém, opondo um conjunto de palavras a uma só palavra, “paz”:

Figura 56: as coisas

Fonte: Antunes; Antunes (2000 [1992], p.90-91)

Nessa obra, o poeta enumera as propriedades atribuídas às coisas: “peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido”. Tais propriedades podem ser vislumbradas na presença de sinais gráficos da matemática, adição (+) ou multiplicação (x) e divisão (:), que remetem aos números e medidas.

Por meio desses atributos, compreendemos a existência das coisas no mundo enquanto ocupação de espaços. O poeta escolhe a unidade lexical “preço”, que permite visualizar a inclusão de qualquer objeto no ciclo de produção, circulação e consumo em uma sociedade. Tal escolha também permite que um ser também seja recepcionado enquanto coisa/mercadoria.

Sob este prisma, todas essas propriedades também se aplicam aos próprios seres humanos, quando estes são coisificados e se apresentam no mundo como objetos de consumo, passando a circular na sociedade enquanto mercadorias.

Tal ideia é remetida na ilustração que mostra uma pessoa deitada com as pernas para cima, enrolada provavelmente em uma coberta, sem revelar o rosto. Portanto, o poeta explora na poesia objetos propriamente ditos, vistos no mundo, além de elementos coisificados como as pessoas que normalmente não são apreendidas como objetos pelos interlocutores.

O poema é estruturado por meio de duas sentenças similares: “As coisas têm...” e “As coisas não têm...”, sendo que, no primeiro contexto, ocorre a enumeração de propriedades dos objetos, ao passo que no segundo contexto indica o estado de espírito de uma entidade. A escolha do poeta pela unidade lexical “paz”, nessa obra, indica que as coisas apresentam variadas propriedades, mas a elas falta gozar a paz.

Tal fato remete ao ser humano coisificado, que sacrifica a própria liberdade e o desejo, passando a assumir o papel de mercadoria. Este, com a atribuição de “preço”, passa a perder a capacidade de sentir paz, existindo meramente no mundo, apresentando as mesmas propriedades de objetos inanimados. Dessa forma, ocorre a tensão no campo conceitual, entre a enumeração de atributos relativos a coisas, coisificação, e o fechamento do poema na expressão de ausência de paz normalmente associada a humanos. Ocorre, assim, a mescla do humano com o não humano em *as coisas* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O poeta levanta, por meio desta tensão, a necessidade de reflexão acerca das relações estabelecidas entre os seres humanos na sociedade.

O poema *a luz* é acompanhado por uma ilustração de um objeto com pernas que projeta uma sombra ao chão, que lembra um objeto com suportes. O poema em prosa permite a construção de uma mininarrativa sobre o funcionamento de uma câmera lambe lambe, que se sustenta sobre um tripé, que, por sua vez, pode ser associada à imagem. A luz estimula uma lâmina, resultando em fotografia. Portanto, na obra, são exploradas as metáforas do humano e do não humano:

Figura 57: a luz

Fonte: Antunes; Antunes (2000 [1992], p.26-27)

Em “luz lambe lambe”, podemos notar a quebra da unidade lexical “câmera lambe lambe” por meio da substituição da unidade lexical “câmera” por “luz”. A luz entra no processo de registro em fotografia, uma vez que a revelação de imagens, nesse modelo de máquina, se dava através da luz que ativava os sais de prata dispostos sobre a lâmina metalizada, fixando, por fim, a imagem. Era costume, o fotógrafo, literalmente, lamber a placa para checar a fixação, e, por este motivo, explica-se a expressão “câmera lambe lambe”. A fotografia monocromática definia-se também pelo contraste de luz e de sombra com variação de tons entre preto, cinza e branco.

O trecho estrutura-se ritmicamente por meio da aliteração, ou seja, na repetição de som /l/, como “luz lambe”: “A luz lambe as folhas. A luz lambe a parte externa das coisas. Quando a luz lambe as coisas aparecem.”. O fotógrafo, no passado, realizava a ação de lamber para checar a fixação na foto. Já no poema, no lugar do profissional da fotografia, tem-se o elemento “luz” como o agente da ação de “lamber” o filme. Dessa forma, a “luz” e o humano, o fotógrafo, situados em espaços distintos de *inputs*, mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A luz passa a possuir atributos humanos, passando a registrar e a revelar as imagens do mundo em fotografia.

O registro em fotografia por meio desse método dependia da qualidade do papel e da fixação da imagem, que frequentemente tornava-se amarelada com o passar dos anos. Tal aspecto é notado em “As folhas caem, as fotos traem, paredes têm ouvidos.”. As fotografias, assim como as folhas de árvores, amarelam, perdendo o viço e o frescor, o que denota a deterioração do registro. As folhas, ao perder a sua cor verde, caem dos galhos das árvores, encerrando o seu ciclo de vida, permitindo a renovação da folhagem. Os conceitos de fotografia e folha, situados em espaços de *inputs* distintos, sofrem mesclagem conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

Similarmente às folhas que caem, a fotografia amarelada e denuncia o tempo anterior de suas imagens parados no tempo, que mostram um recorte de realidade do passado. As fotografias mesclam-se conceitualmente com os seres humanos, assumindo sentimentos escusos em “fotos traem” (FAUCONNIER; TURNER, 2002). As fotos revelam a juventude perdida e o tempo que se findou.

A obra *a cultura* é composta por uma ilustração retratando seres variados em estilo primitivista ou mesmo abstrato e um poema em prosa, distribuído a partir de certa similaridade paradigmática (“O girino é o peixinho do sapo. O silêncio é o começo do papo...” – repetindo sempre a mesma estrutura) e com trechos descritivos:

Figura 58: a cultura

Fonte: Antunes; Antunes (2011 [1992], p.50-51)

A palavra “peixinho”, em “O girino é o peixinho do sapo”, resulta do processo de derivação sufixal entre a base “peixe” e o sufixo diminutivo *-inho*. No campo semântico, o sentido mais prototípico de “peixinho” é o de peixe pequeno e/ou peixe com pouca idade. Contudo, uma vez que a unidade lexical em questão descreve um girino, do grupo de “sapos” e “anfíbios”, ocorre a tensão no campo semântico (RIFFATERRE, 1983). O resultado é o esvaziamento do campo semântico da unidade lexical “peixinho”, sendo ressaltadas as qualidades de um ser jovem, pequeno e aquático. Portanto, a unidade lexical “peixinho” possui o sentido de “filhote” de sapo e refere-se ao girino.

Em “O potrinho é o bezerro da égua” ocorre apenas o processo semântico, pois, a unidade lexical “bezerro” que indica o filhote do boi e da vaca, entra em choque com a noção de “potrinho”, que denota o filhote do cavalo e da égua. O campo semântico da unidade lexical “bezerro” sofre um esvaziamento, ressaltando somente os aspectos como “filhote” ou animal jovem e mamífero, uma vez que, no contexto da obra, não cabem outros sentidos. Ocorre, portanto, a tensão semântica (RIFFATERRE, 1983) entre as noções de cavalo e boi, sendo ambas relativas aos animais mamíferos, domesticados pelo homem, que vivem em fazendas. A metáfora “O potrinho é o bezerro da égua” possui o sentido de “o potrinho é o filhote da égua”. O potrinho, portanto, é para a égua o que o bezerro é para a vaca.

De maneira similar, em “O cabrito é o cordeiro da cabra”, a unidade lexical “cordeiro”, que indica o filhote do carneiro e da ovelha, entra em choque com a noção de cabrito, que descende do bode e da cabra. A unidade lexical “cordeiro” tem o seu campo semântico esvaziado de modo a indicar o sentido de “filhote” ou animal jovem. Como resultado, a metáfora “O cabrito é o cordeiro da cabra” pode ser explicada como “o cabrito é o filhote da cabra”. Na imagem inferior observa-se esse animal, que pode ser um filhote de cabra. O poeta, além da repetição estrutural referida anteriormente na composição paradigmática da obra, também se vale de repetições da mesma ideia através de construções metafóricas distintas, que assumem a função de adornos na obra, evidenciando o estilo neobarroco literário. No diagrama abaixo é possível detalhar o processo por meio do qual ocorre a transformação semântica, que provoca o efeito de opacidade semântica.

Em “As raízes são as veias da seiva”, há uma metáfora conceitual resultante do embate entre o vegetal e o animal. As “raízes”, situadas no domínio alvo, são estruturadas pelo conceito de veias, situado no domínio fonte (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). A unidade

lexical “veias”, relativa ao corpo animal, assinala o espaço por meio do qual o sangue carregado de toxinas e resíduos da respiração, como o gás carbônico, realiza o seu trajeto de retorno para o coração. Uma vez no coração, o sangue segue ao pulmão, recebendo o oxigênio para circular pelo corpo através das artérias.

As “raízes”, também cilíndricas como as veias, carregam a água e os minerais na forma de seiva bruta pelo caule, até as folhas, onde ocorre a produção de energia por meio do processo da fotossíntese. Portanto, o campo lexical de “veias” sofre um esvaziamento, sendo ressaltados o formato cilíndrico e a função de duto ou condutor de líquidos. Ao chegar às folhas, a partir do contato com o sol, a seiva bruta torna-se energia para a sobrevivência da planta. Neste contexto, o sangue com resíduos é análogo à seiva bruta, ao estado anterior da transformação em energia.

Em “O cavalo é o pasto do carrapato”, ocorre a expansão semântica da unidade lexical “cavalo”, visto como um animal, mamífero, vertebrado, domesticado pelo homem e que serve de montaria. O conceito de “pasto” situado do domínio fonte estrutura o conceito de “cavalo” situado no domínio alvo (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). A unidade lexical “pasto”, usualmente, denota locais onde animais como os equinos e os bovinos se alimentam. No contexto da obra, a unidade lexical “cavalo” indica local onde os carrapatos se alimentam de sangue, fazendo do cavalo de pasto para sua voracidade, e essa conexão é sugerida nas duas primeiras figuras da ilustração. Além disso, as relações que ocorrem na natureza entre os animais e as plantas também são realizadas em rede (LATOUR, 2005).

No poema *as árvores*, os elementos descritos não são meras árvores, nem pessoas, mas uma mescla entre as duas entidades (FAUCONNIER; TURNER, 2002), portanto, mesclam o humano e o não humano:

Figura 59: as árvores

Fonte: Antunes; Antunes (2000 [1992], p.34-35)

As árvores e os seres humanos, situados em espaços de *inputs* distintos, mesclam-se conceitualmente na obra. As árvores possuem um comportamento similar ao dos seres humanos quando bebês, pois “Mamam do sol pelas folhas e pela terra bebem água.”. A luz do sol é imprescindível para a ocorrência da fotossíntese nas folhas, por meio da qual a seiva bruta é transformada em alimento. A luz do sol, dessa forma, é vista como o próprio nutriente da planta, indicada pela escolha do verbo “mamar” atribuído ao ato de o bebê se alimentar do leite materno.

O seu comportamento lembra uma postura humana em “Cantam no vento e recebem a chuva de galhos abertos.”. Os ruídos do vento passam pelos galhos e pelas folhas das árvores, mesclam-se ao conceito de humano, resultando em canto e produção de sons audíveis e compreensíveis (FAUCONNIER; TURNER, 2002). As árvores cantam como pessoas, quando interagem com o vento, recepcionando o espetáculo da natureza, que é a chuva, de “braços abertos”. O sintagma “galhos abertos” resulta em um sentido humanizado, pois simulam o ato humano de abrir os braços para se doar calorosamente ao público durante uma apresentação de canto.

Os seus galhos e folhagens são mesclados às “cabeleiras” humanas em “As que chovem depois da chuva, as cabeludas.”. Dos galhos das árvores, gotejam a chuva assim como as gotículas de água caem dos cabelos molhados depois do banho.

O trecho descrito relaciona-se com a ilustração de uma árvore que assume uma pose que lembra um ser humano de costas, com um braço estendido e o outro, nem tanto. No lugar de suas folhas, um aglomerado arredondado lembra uma cabeleira farta e molhada.

Contudo, as árvores mantêm alguns atributos de plantas em “As árvores ficam paradas. [...] Crescem para cima, como as pessoas. Mas nunca se deitam. O céu aceita. Crescem como as pessoas, mas não são soltas nos passos. São maiores mas ocupam menos espaço.”. Elas permanecem imóveis em seus lugares, não descansam como as pessoas, pois não se deitam, crescem, e não saem de casa em busca do mundo. Em “São maiores mas ocupam menos espaço”, o poeta insere um tom de crítica ao próprio ser humano. As árvores, apesar da enorme dimensão, não se esparramam pelo mundo como as pessoas. As pessoas são vistas como sendo menores em tamanho em comparação a elas, mas são consideradas muito mais invasivas.

A metáfora pode indicar uma crítica à destruição das florestas que são derrubadas progressivamente cedendo espaço à humanidade. Através da construção poética com cenários descritivos, o poema permite a apreensão de pequenas narrativas do cotidiano das árvores, que possuem atributos humanos, sem, no entanto, incorporarem a tendência destrutiva/destruidora e conquistadora das pessoas.

Na obra intitulada *a ponte*, há uma ilustração de uma sequência de gotas de água que se tornam maiores ao cair e que são levadas pelo vento, formando curvas. O poema em prosa explora a propriedade de precipitação de água, de seu estado gasoso ao líquido, formando a chuva. Na obra, a chuva entra em tensão com o ser humano, provocando a mescla conceitual por meio de variadas metáforas (FAUCONNIER; TURNER, 2002):

Figura 60: a ponte

Fonte: Antunes; Antunes (2000 [1992], p.46-47)

Nesse texto, “A chuva com sua cabeleira” provoca os estragos, como esburacar pedras. A unidade lexical “cabeleira” mescla-se aos pingos grossos da chuva que se movimentam de forma selvagem, chocando-se com as pedras e o mundo. A chuva e o corpo humano situados em espaços distintos de *inputs* mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A chuva passa a ser uma entidade que possui corpo, sendo, portanto, capaz de agir e de operar mudanças na realidade.

Tal fato é reforçado em “A chuva senhora da lama. A chuva sem pena.”, uma vez que a chuva assume a forma de uma entidade expressa na escolha do pronome “senhora”, que passa a ser “dona” ou “possuidora” das poças de lamas. Tal figura ainda pode ser considerada impiedosa, pois não possui “pena”. A chuva e a senhora mesclam-se conceitualmente, reforçando a associação dela a um corpo capaz de sentir vontades (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

A mesclagem conceitual entre a chuva e o ser humano é recorrente nas ações humanas que ela é capaz de executar, como em “A chuva enxugou a sede”. Por meio de seus pingos, molha os espaços, enche os tanques e irriga os campos saciando a sede e amenizando o clima seco e quente. A sede, por sua vez, é vista como um mal que se esparrama feito líquido, na forma de suor e de lágrimas que são eliminados em meio a muito sofrimento. Portanto, a sede mescla-se conceitualmente aos fluidos corporais, resultando em uma tensão entre o líquido e as experiências humanas, que são recorrentes no conjunto da obra do poeta (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A chuva, por sua vez, assume o papel de uma entidade que executa a ação de “enxugar” o líquido, que denota sofrimento saciando a sede por meio do ato de molhar e formar poças de águas.

A chuva também executa ações como “falar”, através de seus ruídos, ou seja, a chuva comunica-se com as pessoas. Tal ação é expressa na metáfora: “A chuva murmurou seu nome.”. Os dias de chuva trazem à tona sentimentos de saudade, permitindo lembrar os ausentes, arrepiando “os poros”, servindo de inspiração aos poetas e amantes.

O ruído provocado pela chuva ao bater no telhado e escorrer pelas calhas ou pelas frestas, adentrando as casas, explica a metáfora: “A chuva mijou no telhado.”. Como um ato humano, a chuva livra-se de seu líquido excedente irrigando a terra e o chão. Nesse ponto, a chuva assume um corpo masculino, indicando a relação do corpo humano com a natureza (LATOURE, 2005).

A entidade “chuva” provoca a ira de outro elemento da natureza que também se mescla ao humano, em “A chuva enfureceu as marés” (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A maré e o ser humano entram em tensão, situados em espaços de *inputs* distintos, mesclando-se

conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Os fenômenos da natureza, chuva e maré, se mesclam conceitualmente ao ser humano, assumindo vontades humanas.

A violência da chuva é expressa na mescla conceitual entre a chuva e o cavalo, em “A chuva com sua crina” (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Suas gotas, de vários tamanhos, já descritas como “cabeleira”, que se agita, são comparadas com as “crinas” de cavalos. Dessa vez, o elemento humano é substituído pelo animal, ganhando força e vigor. O cavalo agita a crina, com movimentos selvagens de empinar as patas e açoitar o chão. Tal violência é expressa em “A chuva de pingos grossos. A chuva de pingos pretos. A chuva açoitando as plantas”. A chuva bate nas plantas, assim como um cavalo preto açoitaria, com suas patas, violentamente, o chão. Os pingos da chuva mesclam-se conceitualmente com as patas de cavalo, a partir de espaços de *inputs* distintos, tingindo-se de preto. O poeta constrói um poema em prosa contínuo e sem pausas, que permite a apreensão de uma pequena narrativa, em cenários vívidos, permitindo variadas interpretações.

O poeta também explora as inovações semânticas na obra *Et Eu Tu* (2003), cujos resultados dos estudos são apresentados a seguir.

6.3 Et Eu Tu

A obra *Et Eu Tu* (2003) é composta por poemas escritos em versos livres e poemas em prosa de autoria de Arnaldo Antunes e fotografias assinadas por Márcia Xavier. A relação intermediária recorrente na obra é a *combinação* de diferentes mídias (RAJEWSKY, 2012). Produzido no contexto das mídias artísticas e literárias convergentes, a obra é considerada neobarroquista, resultante dos processos de saturação das mídias, no campo das artes (MACHADO, 2008 [2007]).

A artista plástica Márcia Xavier vale-se do meio fotográfico para expressar sentimentos, emoções e ações, por meio de imagens de espaços, corpos e objetos. Já Arnaldo Antunes explora a poesia, predominantemente estruturada em versos livres, assumindo um lirismo, pautado na escolha por unidades lexicais com sentido concreto que sugestionam sensações, ações e estados de alma.

Como os trabalhos que compõem a obra não foram nomeados, foram acrescentados títulos inspirados no que há de mais destacável em cada composição selecionada como *corpus* deste estudo, desta seção.

Os níveis de imbricamento das linguagens das distintas mídias permitem a categorização das obras selecionadas como *textos mixmídias* (com elementos em mídias

distintas com relativa perda de autonomia, observada na perda de sentido quando desmembradas) e *textos intermédias* (com a fusão de elementos em mídias distintas, não sendo possível o seu desmembramento).

Dessa forma, foram considerados textos de mixmédias, segundo os critérios observados:

- Obras nas quais se observam a fotografia e a poesia inseridas em páginas distintas, sobre um mesmo fundo escuro e, portanto, enquadre, indicando certa perda de autonomia das mídias constituintes: *Boia, Esfinge, Pégaso azul, Beleza vista do chão, Pele película, Metade*.
- Obras nas quais a fotografia cobre em parte ou toda uma página, acompanhada do poema em fundo claro em outra página, estabelecendo uma relação de contraste, evidenciando perda de autonomia das mídias constituintes: *Objeto e corpo, Sequência de Zoom verbal, Acima das Nuvens, O mar, Centauro e sereia*.

Algumas obras, nas quais o poema está inserido diretamente na fotografia indicando um nível de imbricamento maior e a fusão das linguagens, foram consideradas *textos intermédias*: *Lágrima da retina, Água interior, Praias, Braço e perna, Corpo papel, Incide light, Pousa no pescoço*.

A escrita da poesia alia o recurso tipográfico valendo-se da materialidade da palavra nas obras. Há também traço neoconcretista evidente na relação entre a fotografia que apreende os objetos concretos e o poema construído por meio de escolhas de unidades lexicais com sentido concreto, estruturadas na concisão e no minimalismo. As imagens frequentemente espelham a poesia, assim como a poesia reflete o que é retratado nas imagens. Nesse diálogo, tem-se a *relação em rede especular*, em termos desenvolvidos por Fauconnier e Tuner, (2002) na qual a imagem / fotografia representa metaforicamente a narrativa de viagem e a visita ao corpo feminino.

O estilo neobarroco literário está presente nos adornos das construções sintáticas adjacentes, que podem estabelecer relações de contraste ou oposição produzindo opacidades de sentidos.

A produção arnaldiana é permeada pela temporalidade do passado, observada na referência a mitos como a sereia o centauro e a esfinge. O poeta ainda sugere fortemente uma viagem peculiar que permite estabelecer relações de intertextualidade com a obra de Mallarmé. As várias temporalidades, definidas segundo Agamben (2009 [2006]), estão presentes nas referências a mitos e temáticas que figuraram em obras de autores do passado. O

poeta também imprime as marcas de seu tempo por meio da comparação entre o corpo feminino e a aeronave, que voa e que permite adentrar em seu interior.

O elemento “Et”, explicado como a fusão formal e conceitual entre “eu” e “tu”, como visto na análise do poema *Gen Et*, é observado no título da obra *Et Eu Tu* (2003). Dessa forma, o poeta estabelece uma relação intermediática do tipo referência com a sua própria obra, produzida no passado, inserindo as marcas de seu tempo e de seu estilo na obra escolhida para o estudo nesta seção. O enunciador, referido como o “eu” que narra, realiza uma viagem em busca de um ser feminino, que representa este “tu” do título. Este, devido à sua anatomia distinta, é comparado a um ser de outro mundo, ou seja, um alienígena ou extraterrestre. Nesse contexto, o sentido de “extraterrestre” é em parte esvaziado, pois, apesar das diferenças anatômicas entre o ser feminino e o enunciador masculino, ambos, a despeito da origem diferente, habitam o mesmo planeta.

O sentido renova-se pautando-se na diferença anatômica entre os corpos feminino e masculino que se encontram em um determinado espaço em comum. A criação “Et”, portanto, é uma metáfora ontológica, estruturada por meio da relação entre seres distintos e o espaço, servindo ao propósito de explicar as distinções anatômicas dos corpos. A viagem é traçada nesta busca pela fusão entre os dois seres.

6.3.1 A metáfora de viagem de Mallarmé

A metáfora de viagem não é nova e faz parte das narrativas de grandes escritores da literatura ocidental. A viagem de Ulisses retratada na *Odisseia* (séc. VIII a.C), de Homero, desenrola-se na forma de uma longa jornada de volta para casa após a guerra de Troia. Em *Ulysses* (1922), de James Joyce, a viagem é realizada, em seu sentido metafórico, como uma jornada do homem moderno Leopold Bloom, em um único dia, em 16 de junho de 1904, pelas ruas de Dublin, na Irlanda. Em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, tem-se uma escritura predominantemente descritiva, que permite a identificação de trechos narrativos de uma viagem que se encerra em si mesma.

A obra *Um lance de dados*, de Mallarmé (1975), explora o tema da viagem por meio de uma sintaxe visual e se tornou inspiração aos poetas concretos, devido, entre outros aspectos, ao uso expressivo da sugestão e do erotismo. Referências a mitos na obra, como o da sereia, auxiliam a construir trechos narrativos. A produção *Et Eu Tu* (2003), de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier, pode ser apreendida por via da intertextualidade, tendo como registro relacional a obra mallarmeana mencionada.

Aspectos da viagem mallarmeana são ressaltados nas escolhas de expressões como “do fundo de um naufrágio”, “sob uma inclinação plane desesperadamente de asa”, “do mal de alçar o voo” (*vol*), “por esta vela alternativa” (*voile*), “casco de uma nau”, “um ou de outro bordo”, como se observa na obra em sua versão em língua portuguesa²⁵:

UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / MESMO QUANDO LANÇADO EM
CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO / Seja / que / o
Abismo / branco / estanco / iroso / sob uma inclinação / plane desesperadamente / de
asa / a sua / de / antemão retombada do mal de alçar o voo / e cobrindo os escarcéus /
cortando cerce os saltos / no mais íntimo resuma / a sombra infusa no profundo por
esta vela alternativa / até adaptar / à envergadura / sua hiente profundidade enquanto
casco / de uma nau, pensa de um ou de outro bordo (MALLARMÉ *apud* CAMPOS;
PIGNATARI; CAMPOS, 1975, não paginado)²⁶.

A viagem é associada ao abismo onde a nau naufragada afunda. O “eu” alça o seu voo nas profundezas hiantes (*béante*), em seu próprio interior, e encontra a figura de um mestre, que outrora segurara um leme, descrito como “barba submissa”:

único Número que não pode / ser um outro / Espírito / para o arrojado / na tempestade /
repregar-lhe a divisão e passar altivo / hesita / cadáver pelo braço / apartado do segredo
que guarda / antes / de jogar / maníaco encanecido / a partida / em nome das ondas /
uma / invade a cabeça / escoar barba submissa / naufrágio esse / direito do homem / sem
nau / não importa / onde vã (MALLARMÉ *apud* CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS,
1975, não paginado)²⁷.

Nenhum mestre conduz sua viagem, no seu lugar o homem no mundo passa a gozar o direito de buscar a si em pensamentos e reflexões. A figura do Mestre idoso, no entanto, é um enigma que pode evidenciar um deus cansado, que não controla o destino dos homens, ou o próprio indivíduo que perdeu o controle de sua vida. O homem, porém, passa a ser um “número”, podendo ser qualquer homem. Ele também guarda os seus segredos em seus braços, que tentam controlar a partida de uma viagem, que pode se revelar inútil e vã. Essa ideia é reforçada pela imagem do príncipe:

pluma solitária perdida / salvo, eu a encontre e flore um gorro da meia-noite / e
imobilize / no veludo enrugado por uma gargalhada sombria / esta brancura rígida /

²⁵ Para este estudo, foi adotada a tradução de Haroldo de Campos. A transcrição foi realizada de forma linear, com marcações de modo a indicar a quebra dos versos. A caixa alta e o itálico do original foram mantidos.

²⁶ “UN COUP DE DÉS JAMAIS, QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCUNSTANCES ÉTERNELLES / DU FOND D'UN NAUFRAGE / Soit / que / l'Abîme / blanchi / étale / furieux / sous une inclinaison / planche désespérément / d'aile / la sienne / par / avance retombée d'un mal à dresser le vol / et couvrant les jaillissements / coupant au ras les bonds / très à l'intérieur résume / l'ombre enfouie dans la profondeur, par cette voile alternative / jusqu'adapter / sa béante profondeur autant que la coque / d'un bâtiment / penché de l'un ou l'autre bord”. (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, não paginado).

²⁷ “l'unique Nombre, qui ne peut pas / être un autre / Esprit / pour le jeter / dans la tempête / en reployer la division et passer fier / hésite / cadavre par le bras / écarté du secret qu'il détient / plutôt / que de jouer / en maniaque: chenu / la partie / au nom des flots / un / envahit le chef / coule en barbe soumise / naufrage cela / direct de l'homme / sans nef / n'importe / où vaine”. (idem)

derrisória/em oposição ao céu/muito para não marcar/exiguamente/quem quer que /príncipe amargo do escolho /dela se coife como de algo heroico /irresistível mas contido /por sua pequena razão viril /relâmpago (MALLARMÉ *apud* CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, não paginado)²⁸.

O trecho “príncipe amargo do escolho” é uma referência a *Hamlet*²⁹, príncipe da Dinamarca, que dá título à tragédia de Shakespeare. Esse personagem se depara com a dúvida entre matar o tio, amante de sua mãe, e vingar a morte de seu pai e rei da Dinamarca, ou se calar e ser corroído pelos sentimentos mais vis. Em sua dúvida torturante, mata Polônio, o pai de sua amada Ofélia. Esta, por sua vez, enlouquece e se atira nas águas. Na versão de *Hamlet*, no Primeiro Folio publicado em 1623, a morte de Ofélia é narrada pela rainha Gertrude, mãe do príncipe da Dinamarca, a Laertes, irmão da finada:

Rainha: Há um salgueiro que cresce inclinado ao riacho,
Que mostra suas folhas de prata no riacho espelhado:
Com fantásticas grinaldas ela veio,
De botões-de-ouro, urtiga, margaridas, e longas orquídeas lilases,
Que pastores vulgares dão nomes rudes;
Mas nossas castas donzelas, chamam de Dedos de Homens mortos:
Nos galhos pendentes, suas coroas de flores
Tentava pendurar; um galho invejoso se quebrou,
Quando afogou os Troféus floridos e ela própria,
Caíram no riacho choroso, seu manto se estendeu,
Como uma sereia, por um tempo eles a sustentaram,
Por um tempo ela cantou, cânticos de tons antigos,
Incapaz de perceber o próprio perigo,
Ou como uma criatura Nativa que pertencia
Àquele Elemento: mas não poderia durar
Até suas roupas, pesadas com água que encharcara,
Puxou a pobre de seu canto melodioso
À morte lamacenta (SHAKESPEARE, ato IV, cena 7)³⁰.

²⁸ “plume solitaire éperdue/ sauf / que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit / et immobilise / au velours chiffonné par un esclaffement sonore / cette blancheur rigide / dérisoire / en opposition au ciel / trop / pour ne pas marquer / exigüment / quiconque / prince amer de l'écueil / s'en coiffe comme de l'héroïque / irrésistible mais contenu / par sa petite raison virile / en foudre”. (idem)

²⁹ *Hamlet* é uma das tragédias mais conhecidas do dramaturgo inglês William Shakespeare. Centra-se em torno da dúvida que acomete o ser humano, em específico a dúvida de Hamlet, o príncipe da Dinamarca, entre vingar do assassino do pai, rei da Dinamarca, por seu tio, ou se resignar e ser corroído pelo ódio e pela atitude supostamente covarde. As criações shakespearianas são publicadas em *Quarto* e em *Folios*, que se distinguem em tamanho e em conteúdo, já que podem haver cortes e inserções de trechos. No total, *Hamlet* foi publicado em *Quarto 1* (1603) e *Quarto 2* (1604) e *Folio 1* (1623). A versão do primeiro *Folio* foi transcrita da peça encenada na época em que o dramaturgo estava ativo na companhia. Serve, portanto, como material de consulta para estudos e adaptações posteriores.

³⁰ “Queen: There is a Willow growes aslant a Brooke,/ That shewes his hore leaues in the glassie streame:/ There with fantasticke Garlands did she come,/ Of Crow-flowers, Nettles, Daysies, and long Purples,/ That liberall Shepheards giue a grosser name;/ But our cold Maids doe Dead Mens Fingers call them:/ There on the pendant boughes, her Coronet weeds / Clambring to hang; an enuius sliuer broke,/ When downe the weedy Trophies, and her selfe,/ Fell in the weeping Brooke, her cloathes spred wide,/ And Mermaid- like, a while they bore her vp,/ Which time she chaunted snatches of old tunes,/ As one incapable of her owne distresse,/ Or like a creature Natieue, and indued / Vnto that Element: but long it could not be,/ Till that her garments, heauy with her drinke,/ Pul'd the poore wretch from her melodious buy,/ To muddy death”.

Ofélia é associada à água, como um ser nativo daquele elemento. Suas roupas flutuam como uma sereia, enquanto canta sem saber do perigo que corre e da morte iminente. No poema de Mallarmé, segue a imagem de uma sereia que seduz os marinheiros, levando-os à própria morte:

angustioso / expiatório e púbere / mudo / riso / que / SE / O lúcido e senhorial penacho de vertigem / à frente invisível / cintila / então sombreia / uma estatura frágil tenebrosa / ereta / em sua torsão de sereia / o tempo / de esbofetear / com impacientes escamas últimas / bifurcadas / uma rocha / solar falso / de súbito / evaporado em brumas / que chantava / um marco no infinito (MALLARMÉ *apud* CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, não paginado)³¹.

A imagem frágil, que lembra uma sereia, impõe limites no infinito, e o viajante segue explorando o acaso, descrevendo: “Cai / a pluma / rítmico suspense do sinistro / sepultar-se / nas espumas primordiais / de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo / fenescido / pela neutralidade idêntica do abismo”. A experiência anterior em referência ao ser feminino pode representar um delírio ou uma reflexão do enunciador ao deparar-se com o próprio limite e fragilidade. Essa viagem realizada ao interior de si, com resultados nulos em ações, mas inerentemente humanos, é também uma busca por um local onde a realidade do mundo que se conhece se dissolve e se transfigura em consciência, pensamentos e delírios que margeiam o inconsciente:

NADA / de memorável crise / ou se houvesse / o evento / cumprido em vista de todo resultado nulo / humano / TERÁ TIDO LUGAR / uma elevação ordinária verte a ausência / inferior marulho qualquer como para dispensar o ato vazio / abruptamente que senão / por sua mentira / teria fundado / a perdição / nessas paragens / do vago / onde toda realidade se dissolve (MALLARMÉ *apud* CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, não paginado)³².

Nesse distanciamento do mundo real, nesse consciente humano presente na metáfora da viagem, relacionam-se figuras do próprio cosmo e do universo, que possibilitam um direcionamento por meio da constelação. Contudo, finaliza o poeta, “Todo pensamento emite um Lance de Dados”, ou seja, um acaso:

³¹ “Soucieux / expiatório et púbere / muet / rire / que / SI / La lucide et seigneuriale aigrette / de vertige / au front invisible / scintille / puis ombrage / une stature mignonne ténébreuse / debout / en sa torsion de sirène / le temps / de souffleter / par d’impatientes squames ultimes / bifurquées / un roc / faux manoir / tout de suite / évaporé en brumes / qui impose / une borne à l’infini”. (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, não paginado).

³² “RIEN / de la mémorable crise / où se fût / l’événement / accompli, en vue de tout résultat nul / humain / N’AURA EU LIEU / une élévation ordinaire verse l’absence / QUE LE LIEU / inférieur clapotis quelconque, comme pour disperser l’acte vide / abruptement, qui sinon / par son mensonge / eût fondé / la perdition / dans ces parages / du vague / en quoi toute réalité se dissout.” (idem)

EXCETO/à altitude/TALVEZ/tão longe que um local/se funde com o além/afora o interesse, quanto a ele assinalado/segundo tal obliquidade por tal declive/de fogos /versus/deve ser/o setentrião também Norte/UMA CONSTELAÇÃO/fria de olvido e dessuetude/que não enumere/sobre alguma superfície vacante e superior/o choque sucessivo / sideralmente / de um cálculo total em formação / vigiando duvidando / rolando/brilhando e meditando/antes de se deter/em algum ponto último que o sagre / Todo Pensamento emite um Lance de Dados. (MALLARMÉ *apud* CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, não paginado)³³.

Reinicia-se a viagem, com o fim do poema tendo continuidade em seu início. A obra mallarmeana centra-se em uma viagem ao mar e ao encontro com figuras em abismos profundos, estruturadas por sugestões de imagens e estados de alma. Já Arnaldo Antunes vale-se de imagens contemporâneas aéreas, de Márcia Xavier, contrapondo-se ao mar do poeta francês. Ao aterrissar em um corpo feminino, associado aos mitos e às águas, em um cotidiano contemporâneo, o poeta brasileiro cria uma escritura com trechos narrativos em busca do outro que se configura como um corpo feminino erotizado.

6.3.2 A metáfora de viagem de Arnaldo Antunes

Os momentos de partida e de chegada da viagem são marcados pelo corpo feminino que ora serve como barco e ora se confunde com o continente a ser explorado e conquistado.

O tema da viagem, explorado pelo poeta, dá-se por meio das metáforas que sugestionam, portanto, a busca pelo outro, através do outro. A área a ser explorada e o próprio navio, referido como instrumento de busca, são sugestionados pelo corpo feminino fragmentado e erotizado nas fotos de Xavier e nas metáforas eróticas do poeta.

Na maioria dos textos ocorre a mesclagem conceitual resultante da projeção de dois conceitos que se situam em espaços de inputs distintos que formam um terceiro conceito renovado. Tais processos foram mapeados por meio da teoria de Fauconnier e Turner conhecida como mesclagem conceitual.

A partir de dois conceitos, que se situam em espaços distintos, denominados sugestivamente como espaços de *inputs* (de inserção), os conceitos são projetados ao espaço de mesclagem. Neste espaço alguns valores são selecionados e somados, resultando em um conceito renovado. Observemos o diagrama abaixo que explica a mesclagem do corpo feminino ao navio a ser apresentado na página 208, a seguir:

³³ “EXCEPTÉ / à l'altitude / PEUT-ÊTRE / aussi loin qu'un endroit / fusionne avec au-delà / hors l'intérêt / quant à lui signalé / en général / selon telle obliquité par telle déclivité / de feux / vers / ce doit être / le Septentrion aussi Nord / UNE CONSTELLATION / froide d'oubli et de désuétude / pas tant / qu'elle n'énumère / sur quelque surface vacante et supérieure / le heurt successif / sidéralement / d'un compte total en formation / veillant / doutant / roulant / brillant et méditant / avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre / Toute pensée émet un Coup de Dés.” (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, não paginado).

Figura 61: mesclagem conceitual

Fonte: diagrama adaptado a partir de Fauconnier e Turner (2002, p. 46)

Frequentemente, na obra arnaldiana, os conceitos situados no espaço de inputs são inferidos por meio da metonímia. O poeta deixa um enigma a ser descoberto, assim como no caso do corpo que possui um recheio pode levar à inferência ao conceito de pão, analisado nas páginas 187-188. No entanto, este estudo não esgota as possibilidades interpretativas.

A viagem mescla-se conceitualmente com o corpo de mulher em certas obras, assim como se constitui ao longo do livro. Seu mapeamento dá-se por meio de uma leitura ideográfica vislumbrada por Pound (2006 [1973]) e pelos poetas concretos, como Haroldo de Campos (2014[1968]) e Décio Pignatari (2014), levando-se em conta o recorte e ângulo dos registros fotográficos e a própria configuração espacial do poema sobre a página. Tal relação se observa com bastante intensidade, no corpo que flutua como um navio, na obra *Boia*; no limiar do corpo feminino denotado como o local de desbravamento e conquista da jornada, em *Istmo*; na fileira de pegadores vermelhos que lembram a intimidade feminina (abrecha), no ser feminino desnudo e cru, em *Esfinge*; o pé azulado em *Pégaso azul*; na sequência verbal de erotismo cru, em *Zoom verbal*; no corpo feminino referido como avião em *Beleza vista do chão*; da lente que lambe e registra o corpo feminino em *Pele película*; na escritura poética sobre as costas nuas, em *Corpo Papel*; e na flor sem cheiro que simboliza a chega em *Pouso no Pescoço*.

A viagem, na obra *Et Eu Tu* (2003), tem início em uma composição intermediática que alia o poema composto em versos livres a uma imagem, em ângulo *plongé* ou câmera voltada para baixo, com foco sobre os pés femininos. O enquadramento, portanto, constrói o foco na profundidade na imagem:

Figura 62: Boia

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O poema em versos livres estrutura-se formando uma imagem de um corpo delgado, alongado, afunilado ao centro, remetendo, portanto, à ideia de corpo feminino. O poema pode ser lido linearmente como: “um / ou dois / ou dez / pontos de apoio / boiam onde / pousam / pisam / pesam / pra sustentar / o resto de si / mais / acima”.

O estilo neobarroquista é percebido com a escolha de variadas palavras para se referir aos dedos dos pés que tocam o chão, em “um / ou dois / ou dez / pontos de apoio”. O corpo é referido como “o resto de si” que se apoia sobre os dedos os pés. A forma como os pés tocam o chão é mencionada por meio de uma sequência de verbos “pousam / pisam / pesam”, sendo resultantes de escolhas pautadas na semelhança sonora. A sequência dessas unidades lexicais cria uma gradação semântica, revelando um efeito de afundamento do corpo por conta de seu peso.

O corpo denotado em “pontos de apoio” e “o resto / de si”, situado no domínio alvo, é estruturado segundo o domínio fonte da noção de um navio e suas propriedades como altura, peso e capacidade de boiar presentes (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002). Os pés “boiam” e sustentam o corpo como um todo, projetando-o para cima. O ato de “boiar” relaciona-se ao meio líquido, remetendo, por sua vez, à navegação. O corpo funciona como um navio, marcando, dessa forma, o início da viagem em busca do outro.

A ideia do outro, por sua vez, é construída em torno do corpo da mulher, denotado na configuração do poema, que delineia uma silhueta feminina. A imagem do corpo evidencia um apagamento dos limites do corpo feminino por meio do desfocamento. A escrita em letras finas em cor clara do poema sobre um fundo escuro cria uma dificuldade no próprio ato de ler, tornando-a opaca. Dessa forma, o poeta constitui o seu estilo neobarroco, aliando o artístico, evidenciado no efeito visual, ao literário, observado na poeticidade da escrita.

A noção de altitude é desenvolvida na composição intermediática seguinte, denotando um deslocamento espacial.

O poema a seguir alia a fotografia da asa de uma aeronave em voo, sob a perspectiva de um viajante situado no interior do avião, a um poema em versos livres. A disposição espacial do poema também espelha a ideia de altitude denotada na imagem de Xavier, estruturando, por meio de versos curtos, o ritmo do poema:

Figura 63: Istmo

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O poeta imprime, pelo formato, uma velocidade de leitura linear reduzida nos versos: “aqui / está / o que / insta / estar / aqui / neste / isto / mesmo / desde / o fim / até / o des / tino / que se / ex / tingue / no úl / timo / istmo / entre / antes / e es / te ins / tante / esta / gnado / em si / gnos”. As palavras escolhidas são desagregadas, resultando em elementos menores, com sons similares que produzem um efeito de eco. Ao mesmo tempo, os elementos desagregados são remotivados, sendo possível a atribuição de novos valores semânticos. Dessa forma, sons semelhantes contrastam com sentidos distintos, tornando a linguagem opaca.

No trecho “aqui / está / o que / insta / estar / aqui”, o autor constrói uma temporalidade marcada pela noção de espacialidade por meio do uso do advérbio de lugar “aqui”. A forma flexionada “insta”, do verbo “instar”, possui o sentido dicionarizado de “ser necessário; urgir” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1091) e aponta a uma necessidade de realização da viagem.

A sequência “neste / isto / mesmo / desde / o fim / até / o des / tino / que se / ex / tingue / no úl / timo / istmo / entre / antes / e es / te” permite a apreensão de um trecho narrativo de uma viagem a um istmo. O sentido mais prototípico de “istmo” é uma “estreita faixa de terra que liga duas áreas maiores” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1116). No trecho “ins / tante / esta / gnado / em si / gnos”, a ideia de permanência é apontada na noção de “signo” que remete à escrita de uma narrativa de viagem após a conclusão de um trecho.

A viagem, realizada por via aérea, destina-se ao último istmo ou estreita faixa de terra. Tal espaço é situado entre duas noções de tempo “antes” e “este instante”, portanto, o poema constrói duas temporalidades delimitadas pela noção de espaço. A mesclagem conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002) ocorre através da combinação de “istmo”, que se refere ao espaço geográfico, e, portanto, à ideia de viagem, e “signos”, que indica a escritura da narrativa.

Uma narrativa realiza-se no momento posterior aos atos e feitos. Dessa forma, o registro escrito de uma viagem concretiza-se após a finalização de cada etapa correspondente ao trecho percorrido. O poeta condensa o relato de viagem enquanto um registro temporal posterior e permanente em poucos elementos “ins / tante / esta / gnado / em si / gnos”. A escrita, portanto, indica a finalização da própria viagem. Têm-se, portanto, duas temporalidades: a viagem desenrola-se no tempo passado (“antes”), enquanto o relato é construído em um momento posterior, ou seja, no tempo presente (“es / te ins / tante”). O caráter efêmero do processo de deslocamento, portanto, contrasta com o aspecto permanente de seu registro.

O trecho narrativo construído pela unidade lexical “istmo” ocasiona uma instabilidade de sentidos, devido ao seu significado menos prototípico, na esfera da anatomia,

explicada como: “porção estreita de tecido ou passagem que liga duas ou mais estruturas ou cavidades maiores” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1116).

O termo “istmo” figura nas obras anatômicas que explicitam o tecido mais estreito do colo do útero. Trata-se da faixa de tecido que antecede o útero, sinalizando o caminho a ser percorrido pelo espermatozoide para o encontro com o óvulo. O trecho explica o fim da jornada no território liminar do corpo feminino por meio do coito. Dessa forma, o poeta constrói sua poética de viagem, uma jornada metafórica pelo / através do outro.

O efeito de desfoque ocorre na fotografia e na escolha por uma escrita em letras finas e escuras sobre o fundo branco do papel, o que expressa o enfraquecimento dos limites, dando prenúncio da busca do outro, com a qual o enunciador pode fundir-se tonando-se o “Et”, evidenciado no título da obra.

A composição intermediática a seguir é formada pelo registro fotográfico de fileiras de carrinhos de bagagens, comumente observados em aeroportos, e pelo poema estruturado de forma longilínea. O enquadre da fotografia centra-se no longo e estreito espaço entre as fileiras e ressalta o conjunto formado pelos pegadores vermelhos que funcionam como comandos.

Figura 64: Objeto e corpo

Fonte: Antunes (20032003, não paginado)

A disposição visual do poema alongado e estreito espelha o espaço entre as fileiras no registro fotográfico. A escrita em letras finas do poema evidencia o enfraquecimento dos limites que serão desenvolvidos ao longo da viagem e do encontro do enunciador com seres míticos em regiões longínquas.

Na obra de Mallarmé, a direção da viagem é atribuída ao enunciador, uma vez que o mestre impotente não controla mais o leme, ao passo que na obra de Arnaldo não há ninguém no controle dos pegadores vermelhos que controlam o movimento dos carrinhos nos aeroportos na chegada e na partida. Tais objetos dispostos em fileira produzem um pequeno abismo simbólico, indicando a busca pelo corpo feminino.

O poema, disposto em sequência, permite uma leitura linear: “ab / re / cha / se / ab / st / rai / sem / oq / ue / a / ob / (men) / st / rua”.

A criação “abrecha” pode ser compreendida como o cruzamento lexical das unidades lexicais “abre” e “fecha”, abrecha ← abre + fecha, na qual ocorre perda de material morfofonológico (CARDOSO, 2010).

Os elementos desagregados permitem ainda outras interpretações, “abrecha” pode ser explicada pelo cruzamento lexical abrecha ← abre + brecha, indicando “brecha aberta”. A criação “abrecha” também pode ser compreendida como decorrente do processo de derivação a partir do prefixo de negação *a-* resultando na negação de brecha, em não brecha, (a + brecha). Portanto, a criação “abrecha” pode indicar tanto um miniabismo que abre e fecha, fenda aberta e livre, ou ainda passagem obstruída. Tais noções são reforçadas pelo jogo lexical “abstrai” e “obstrua”, com sons que são aproximados e sentidos que estabelecem relações de contrastes, resultando em efeito expressivo.

A anatomia feminina mescla-se à ideia de viagem na fotografia de Xavier, através do formato de fenda dos pegadores vermelhos dispostos em fila. No poema, o corpo feminino, por meio de sua intimidade, é ressaltado através da criação “abrecha”. Dessa forma, o corpo da mulher mescla-se à imagem da fenda entre as fileiras de carrinhos com pegadores vermelhos, sendo que “corpo” e “fenda” estão situados em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). No espaço de mescla, têm-se a viagem em busca pelo outro feminino, sinalizados nos objetos do cotidiano erotizados, indicando feminilidade.

A inserção de marcas gráficas cria instabilidade de sentidos em “ob / (men) / st / rua”. A unidade lexical “obstrua”, do verbo “obstruir”, conjugado no imperativo, e “menstrua”, do verbo “menstruar”, conjugado na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo, apresentam similaridades sonoras, permitindo o processo de cruzamento lexical. O sinal gráfico condensa dois processos, criando instabilidade de sentidos: o cruzamento lexical por meio do entranhamento e a desagregação vocabular, resultando em remotivação dos elementos

constituintes. Concomitantemente, “obstrua” e “menstrua”, situados em espaços de *inputs* distintos, sofrem a mesclagem conceitual, resultando em um terceiro conceito (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A criação “ob / (men) / st / rua” mescla a anatomia feminina e o espaço a ser percorrido, remetendo metonimicamente ao corpo feminino e à própria viagem. O processo da busca também simboliza um fim na viagem arnaldiana.

A busca do outro, dessa forma, confunde-se com o coito e os ciclos orgânicos do corpo feminino, marcados pela menstruação. A propósito, é justamente naquilo que melhor caracteriza o feminino (a menstruação) que se insere os seres masculinos, por meio da adoção do estrangeirismo da inglesa *men* (homens), endossando a afirmativa do coito: “ob / (men) / st / rua”. A cor vermelha dos pegadores, na fotografia, permite estabelecer relação de analogia com a imagem de uma vulva e à referida menstruação. É possível também identificar a unidade lexical “ob”, que nomeia a marca de absorvente interno. A menstruação do corpo feminino também pode representar uma obstrução temporária desse caminho e, portanto, da própria viagem, ao mesmo tempo que evidencia o coito decorrente do encontro entre o enunciador masculino e a mulher.

A criação poética, corroborada pelo registro de Xavier de objetos no aeroporto, relaciona-se tanto à partida como à chegada desse processo, estabelecendo relações temporais como “antes” ou “depois”, permitindo a apreensão de pequenos trechos narrativos.

Outra obra selecionada para análise é a que, para efeito deste estudo, foi nomeada de *Esfinge*, é composta pela imagem de um ser feminino e um poema em versos livres. A fotografia enquadra um corpo flexionado, excluindo as extremidades dos membros e a cabeça:

Figura 65: Esfinge

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O poema, predominantemente descritivo, retrata o ser feminino: “de frente mas de costas/de pé mas deitada/na cama de outra camada/de si a esfinge/de perna e espinha dorsal

/dá à luz quem deduz/o rosto e o resto (o cu/e o sexo oculto/mas exposto/no reverso/onde a força gravitacional/da terra/suga sem enigma/seus seios para cima)”.

No poema, a figura feminina é referida como “esfinge”, um ser híbrido, sendo a mais famosa, a que fez cerco à cidade de Tebas, por rosto de mulher, corpo de uma leoa e asas de ave de rapina. A bestialidade explorada na literatura desde o Simbolismo é recorrente na obra de Xavier na forma de um ser feminino desnudo, flexionado, posicionado de forma a explorar a exposição do sexo no plano posterior e o ocultamento da cabeça no plano anterior.

A passagem “dá à luz quem deduz” remete ao enigma da Esfinge, que, ao ser decifrado, permite o acesso ao conhecimento, representado pela unidade lexical “luz”. Tal questionamento pauta-se na sugestão proposta pela fotografia que conduz o apreciador a imaginar e a deduzir as partes do corpo feminino que permanecem ocultas fora do enquadramento. O ato de dar à luz, no contexto do poema, possui novo sentido, o de criatividade estética e artística que se processa pela sensibilidade e pelo erotismo. O sentido da unidade lexical “luz” também sinaliza ao ato de procriação de um novo ser por meio do corpo feminino. A escrita do poema em letras com o formato fino em cor branca sobre o fundo escuro dificulta sua leitura, constituindo um efeito neobarroquista próprio do autor, que faz uso do recurso das artes visuais na literatura, ao passo que o ocultamento da cabeça sugestiona a irracionalidade e as paixões animalescas associadas ao erotismo. A ausência de rosto despersionaliza o corpo, atribuindo sua identidade a qualquer e toda mulher.

Outra obra em que o autor faz uso de elementos da mitologia grega é *Pégaso azul*, composto pela imagem de um pé e por um poema minimalista. A fotografia do pé feminino impressa em tom azulado em fundo preto produz, através do desfocamento, o efeito de flutuação e voo. O formato do pé, por sua vez, remete à imagem de uma asa longilínea e reforça as ideias de voo e de viagem aérea. A escrita do poema em letras finas e brancas sobre um fundo escuro dificulta a leitura ocasionando a opacidade do texto. Sua disposição espacial lembra vagamente o formato do pé ilustrado por Xavier:

Figura 66: Pégaso azul

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O aspecto neobarroco destaca-se no poema que acompanha a imagem, sendo predominantemente descritivo, com excesso de ornamentos: “asa de Pé/gaso azul/ado e lumi/noso mas par/ado como/o céu/re/feito no/ar/rar/efeito/do papel”.

Em “asa de Pé / gaso azul / ado e lumi / noso”, a ideia de pé é evidenciada no elemento desagregado “Pé” da unidade lexical “Pégaso”, um cavalo mitológico com asas, que nasce do sangue da Medusa, quando esta é decapitada por Perseu. Sendo capturado por Belerofonte, o cavalo é domado, servindo de montaria ao guerreiro na luta travada contra a Quimera, um ser misto formado por variadas partes de animais, como leão, cabra e serpente. A jornada de Pégaso e Belerofonte continua rumo ao monte Olimpo. Zeus, contudo, envia uma vespa para picar o cavalo alado, que, assustado, derruba o guerreiro. Somente Pégaso é recepcionado pelos deuses e transformado em uma constelação. Tal aspecto da narrativa mitológica explica a condição de “Pégaso ser azulado e luminoso”, pois o azul remete ao céu onde a constelação de Pégaso se encontra, e o aspecto luminoso reforça seu destino em ser imortalizado na forma de uma constelação.

Pégaso associa-se à asa na imagem do pé e simboliza a liberdade, mas também a escolha do pé para representar Pégaso pode ser justificada, em português, pela presença da unidade lexical “pé” na primeira sílaba do nome do personagem /pégazo/. Devido a essa associação entre pé e asas, o poeta expressa uma relação com o mito de Hermes, cujas asas se encontravam nos calcanhares. O deus grego, entre outras atribuições, é responsável pelas iniciações xamânicas, por acompanhar as almas mortas para o mundo de Hades e pelas relações sexuais. Tais sentidos expressos na relação especular entre a fotografia e a poesia reforçam o erotismo do corpo feminino.

No poema, no entanto, Pégaso é também descrito como estático em “par / ado”, o que, a princípio, opõe-se à ideia representada pelo cavalo mítico, que denota voo e deslocamento. A ausência de movimento também está associada ao “céu”, muitas vezes referido como firmamento nas obras literárias, pois acreditava-se, na Antiguidade, que as estrelas estariam pregadas ao céu, sendo imóveis, havendo o risco de caírem ameaçando a vida dos seres humanos.

A narrativa da saga de Pégaso é uma representação compreendida como “céu refeito” na forma de escrita e de signos. Além disso, a imagem do pé feminino azulado e luminoso na fotografia recria a saga do cavalo mítico por meio do registro estático do corpo feminino. O “ar rarefeito do papel” refere-se ao voo realizado nas grandes altitudes, implicando uma

representação da própria jornada que se revela reflexiva, pelo mundo abstrato das ideias. Portanto, a narrativa da viagem do ser mítico e a viagem do enunciador mesclam-se na composição formada pela fotografia e no poema (FAUCONNIER; TURNER, 2002). E a jornada pelos ares segue para o enunciador através de céus estáticos recriados nas fotografias, remetendo também ao encontro com o outro feminino.

As imagens da sequência de composições intermediárias apresentadas a seguir foram captadas com o elevado efeito de zoom, que resulta em efeito de desfocamento e a consequente perda dos contornos definidos do registro dos objetos. Tal recurso permite a sugestão erótica de partes do corpo, como a aurícula auditiva e objetos espiralados, que simulam representações anatômicas da intimidade feminina:

Figura 67: Sequência *Zoom verbal*

repara no preto

dessa greia,

crê?

a carne ferra,

a boca densa,

a bolsa preta

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

A escrita do poema em traços finos e em fonte diminuta, estruturada de maneira esparsa, estende-se por 16 páginas. A espacialidade das páginas quebra a fluidez da leitura, inserindo pausas entre as pequenas estrofes. O processo de deciframento dos sentidos das metáforas que ali se encontram funciona de forma análoga ao ato de sedução conduzido pelo enunciador. A apreensão também sugere um deleite verbal e sensorial que pode ser compreendido como um *strip-tease* verbovocovisual, revelando a intrínseca relação entre a arte e a literatura.

A poesia também imita o recurso expressivo de *zoom imagético* da fotografia por meio de excessos de adornos e detalhes, produzindo um efeito de *zoom verbal*. Tal recurso revela a relação intermediária do tipo referência, na qual a poesia apropria-se da linguagem da fotografia no seu processo de construção. O poema intermediário pode ser lido linearmente abaixo:

Repara no lilás / da teta / e no verde escuro / da parte interna / da boceta // o bojo das nádegas / de azul redondo, / vê? // o olhar subterrâneo, / a luz / do ânus, // a mucosa exposta / em rosa / atrás / da transparência, // nota / a diferença? // repara na prata / dessa greta, / crê? // a carne tenra, / a boca densa, / a bolsa preta // – / não pode ser desse planeta

Na poesia, o enunciador masculino descreve o corpo feminino em detalhes, com suas reentrâncias e anatomias por meio das escolhas das unidades lexicais “teta”, “buceta”, “nádegas”, “ânus” e “greta”, combinadas aos nomes de cores. Dessa forma, cria-se um panorama colorido que contrasta com o efeito monocromático das fotografias.

A intimidade feminina é qualificada através de cores escuras com pouca penetração de luz, “no lilás / da teta”, “no verde escuro / da parte interna / da boceta”. As cores também ampliam o campo semântico de outras construções que denotam modo, como “em rosa”, na passagem “a mucosa exposta / em rosa / atrás / da transparência”, sugestionando a revelação de uma área escondida, não exposta ao sol. O fragmento “o olhar subterrâneo, / a luz / do ânus” associa o “ânus” aos olhos, que refletem a alma de um indivíduo, segundo o senso comum. A reentrância é considerada, de acordo com o enunciador, como sendo a outra entrada para o corpo, de onde emana a luz do indivíduo. A metáfora pauta-se na noção de que os olhos são as janelas para a alma do indivíduo e de que dos olhos também emanam o brilho e o frescor da vida.

Em “o bojo das nádegas / de azul redondo”, temos a ocorrência da metáfora “azul redondo” resultante do processo da composição. O campo semântico da unidade lexical “azul” sofre expansão, passando a incluir também o formato, reforçando a descrição anatômica dos quadris do ser feminino.

A intimidade é exposta em detalhes em “repara na prata / dessa greta, / crê? // a carne tenra, / a boca densa, / a bolsa preta // – / não pode ser desse planeta”. O trecho ornado com detalhes descritivos torna opaca a linguagem, dificultando a apreensão de seus sentidos. A unidade lexical “greta” significa “fissura”, referindo-se às reentrâncias do corpo. O poeta insinua as secreções vaginais de maneira sutil, ao selecionar a unidade lexical “prata”, na composição de “na prata / dessa greta”. A sequência “boca densa / a bolsa preta” revela as partes pudendas do corpo feminino de maneira erotizada, podendo também se associadas a outras partes do corpo da mulher, como boca, seios, quadris ou pontos mais íntimos.

Feita essa sequência descritiva, o enunciador masculino aponta a diferença anatômica entre o corpo feminino desconhecido, que se desvela, em relação ao seu próprio corpo masculino. Ela, sendo tão distinta, não pode pertencer ao mesmo mundo que ele habita. Ou seja, o poeta sugestiona que a amada seja um extraterrestre (ET). Tal metáfora é recorrente, como visto em passagens anteriores deste estudo, na obra *Gen Et* e no próprio título da obra *Et Eu Tu* (2003), em que “Et” pode resultar do cruzamento lexical entre os pronomes “eu” e “tu” com a mescla conceitual de noções opostas e complementares como o homem e a mulher e implica o contraste anatômico entre o corpo masculino e o corpo feminino. As criações resultam

da expansão dos campos semânticos das cores, agregando valores como forma, e detalham partes da intimidade feminina.

A metáfora neobarroca do claro e do escuro ganha tons coloridos nesta sequência poética. A luz está presente duplamente no poema, na revelação colorida da anatomia, que estaria outrora velada, e no interior do corpo feminino, que se revela sob o olhar contemplador do enunciador.

Também na composição intermediática observada a seguir, o poema e a fotografia exploram o tema do corpo, especificamente os olhos. À direita, encontram-se imagens de um conjunto de objetos transparentes com propriedades reflexivas, como copos, preenchidos com líquidos transparentes, posicionados sobre uma mesa também com propriedades reflexivas.

Figura 68: Lágrima da retina

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

Sobre a imagem do registro de um olho com elevado zoom, à esquerda, tem-se o poema estruturado no formato de um bloco. A leitura do poema é dificultada pela impressão em cor branca sobre uma imagem opaca aliada ao apagamento dos espaços entre as unidades lexicais, que, posteriormente, são desagregadas de modo ao formar uma figura quadrangular.

É possível realizar uma leitura sequencial da escrita poética: “águaagl / utinaluzi / luminavi / droatrav / essalíqui / doengol / elágrima / daretina”. A apreensão do poema envolve

um processo de decifração, ainda que a recurso utilizado pelo poeta não seja especificamente o anagramático. Sendo organizado, o poema apresenta a seguinte leitura linear: “água aglutina luz ilumina vidro atravessa líquido engole lágrima da retina”. A água, sendo um elemento com solvência abundante na natureza, engloba e aglutina outros meios líquidos. A propriedade transparente é ressaltada no vidro e permite a penetração da luz.

Em “líquido engole lágrima da retina”, observa-se a propriedade de solvência da água na combinação entre as unidades lexicais “líquido” e “engolir”, na forma da terceira pessoa do singular no presente do indicativo. O “líquido” e o “ser humano”, portanto, situados em espaços de *inputs* distintos, mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O conceito resultante implica em um líquido que apresenta comportamento humano, sendo possuidor da habilidade de engolir a lágrima produzida pelo corpo.

Em outras palavras, o líquido engloba as emoções humanas representadas pelos fluidos corporais. A “lágrima”, por sua vez, representa parte do conteúdo líquido do corpo humano, associado às reações emotivas e afetivas decorrentes das experiências de um indivíduo.

Dessa forma, o líquido e as experiências humanas representadas pela lágrima mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A água, por meio de sua propriedade aglutinadora, permite à lágrima juntar-se a todos os meios líquidos que circulam na natureza. A propriedade de transparência do vidro, do líquido e da lágrima permite a penetração da luz, que, por seu turno, possibilita ao enunciador enxergar o interior dos objetos. O corpo se faz presente na obra por meio da relação metonímica da lágrima e do olhar e estabelece uma rede de relações com objetos, produtos do desenvolvimento tecnológico, e com elementos como a água encontrados na natureza (LATOUR, 2005). As relações cotidianas também são incluídas na experiência da viagem em busca do ser feminino.

No livro *Et Eu Tu* (2003), observamos a relação entre a água e as experiências humanas com muita intensidade, contudo, tais tensões já figuravam nos livros *Tudos* (2012 [1990]) e *n.d.a.* (2010).

O poeta constrói, por meio do diálogo com o registro do espaço aéreo, realizado por Xavier, a ideia de viagem enquanto deslocamento aéreo, observada na imagem a seguir:

Figura 69: Acima das nuvens

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

A fotografia, como se vê, retrata um cenário sobre as nuvens, enquadrado sob a perspectiva da janela de uma aeronave em pleno voo. O enquadre demonstra que o registro foi realizado por meio da janela fosca de uma aeronave, o que agregou um efeito de desfocamento estético. O poeta, por sua vez, vale-se da materialidade da palavra, desmembrando-a em elementos menores, estruturando-a por meio de uma escrita em letras finas que resulta no efeito

de opacidade de sentidos. A fotografia e escrita poética somam seus efeitos estéticos dificultando o processo de apreensão, demandando, dessa forma, a decifração ideogrâmica.

A altitude observada na imagem é também evidenciada por meio do formato alongado da poesia, constituída pelas unidades lexicais desagregadas em elementos menores. O alinhamento à esquerda ressalta a desigualdade na métrica dos versos do poema, espelhando a irregularidade do formato das nuvens. A fotografia, portanto, estabelece uma relação em rede especular com o poema (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

A poesia disposta linearmente permite a leitura de um cenário: “o tapete é macio, / vol / átil, / ao / sol / amal / gama o / frio, / anál / ogo ao / al / godão ou / al / go as / sim mas não / sol / ta fel / pas”. A metáfora “tapete” possui o sentido contextual de “nuvem”. Tal associação é possível uma vez que as nuvens e o algodão possuem o aspecto comum da textura denotada pela unidade lexical “macio”. Portanto, “nuvem”, situada no domínio alvo, é estruturada pela unidade lexical “tapete”, situada no domínio fonte, formando uma metáfora conceitual (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002). A qualidade de maciez frequentemente atribuída à unidade lexical “algodão”, material que compõe o tapete, estrutura a noção de nuvem. Contudo, a metáfora do “tapete”, composto por nuvens, mantém a característica “volátil” das partículas de água. Além disso, a propriedade material da nuvem em envolver e isolar as massas frias, deslocando-as de região para região é ressaltada em “ao sol amalgama o frio”.

A metáfora “tapete” pode ser apreendida por meio da intertextualidade com *As mil e uma noites* (GALLAND, 2001), em que a personagem Sherazade casa-se com o rei da Pérsia Shariah, que, após ser traído por sua primeira esposa, passa a cultivar o costume de matar, após a noite de núpcias, as mulheres com as quais se casa. Ela, então, solicita ao rei que a irmã entre nos aposentos para escutá-la contar uma narrativa, já que ao amanhecer estaria morta. O rei, mesmo contrariado, permite, e após a irmã da nova esposa cair no sono, ordena que a narradora continue a contar a história. Ela assim o faz por mil e uma noites, livrando-se de um casamento que resultaria em funeral no dia subsequente. Uma dessas histórias narra as viagens do lendário tapete mágico ou tapete voador que leva indivíduos a outros mundos. Dessa forma, o tapete associa-se, metonimicamente, à ideia de viagens e narrativas criativas que cativam a atenção dos interlocutores.

O algodão faz parte do uso cotidiano do indivíduo civilizado, constando em roupas de cama, além das vestimentas que cobrem o corpo, deixando traços materiais no ambiente, onde se faz uso. Diferentemente, a nuvem, mesmo compondo um tapete sobre o qual o viajante acomoda-se para realizar sua viagem, “não solta felpas” ou vestígios. As nuvens são descritas na fotografia, no formato do poema e no tema do tapete alado que não deixa vestígios. Essa

repetição expressiva permite, por sua vez, vislumbrar a visitação aérea em busca de outros mundos e a construção de narrativa. O poeta dessa forma inova em seu processo produzindo uma metapoética acerca de uma viagem.

A composição intermediática observada a seguir é formada pelo registro em fotografia que se estende por duas páginas e pela poesia impressa em material acrílico que se insere ao centro. Sobre o lado direito da página confeccionada em acrílico transparente está impresso a primeira estrofe, em seu verso, encontra-se a segunda estrofe. O leitor, portanto, necessita manipular a página central para efetuar a leitura. Trata-se de um recurso artístico que alia o kinestésico e tátil ao verbal e visual:

Figura 70: Sequência *Água interior*

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

A fotografia com enquadre em *plongé* destaca a profundidade e tem como foco os pés femininos. Já a região anterior do corpo, retratando as canelas e as coxas, é registrada com um elevado grau de desfocamento. Tal efeito estético resulta em enfraquecimento dos limites entre o corpo e o ambiente no qual ele se encontra. A imagem se funde ao cenário de fundo sobre o papel.

A poesia aborda o corpo feminino e sua capacidade de procriação. Com a página em acrílico posicionada sobre o lado direito do livro, lê-se: “o feto fica / guardado / no adulto”. Virando-se a página em acrílico sobre a página esquerda, tem-se a continuação do poema: “aguar / dando / a / água / de volta”.

O ritmo do poema é sustentado por palavras com sons similares, como “guardado”, “aguardando” e “água” e que possuem sentidos distintos. O poeta vale-se da metáfora da água que é recorrente ao longo do conjunto de sua obra. O elemento água mescla-se conceitualmente ao corpo humano, e por meio dela convergem as experiências humanas (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

No contexto do poema, aponta-se especificamente a água enquanto líquido que participa do ato de constituição da vida, desde a introdução do líquido ejaculatório que participa

da fecundação do óvulo, à constituição da vida uterina e à expulsão do líquido amniótico que conduz o bebê para fora do corpo materno, no processo de nascimento.

A mulher e o mar sofrem mesclagem conceitual, a partir dos espaços de *inputs* distintos que ocupam, sendo projetados ao espaço de mescla (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A água no interior do corpo feminino comporta-se como as ondas do mar em “água de volta”, pois, no mar, as marés e as ondas realizam movimentos de ir e vir das águas, ao passo que, na mulher, a concepção da vida pode ser vista como a introjeção de líquido seminal e a secreção do líquido amniótico, também explicados como o movimento de ir e vir da água. A escolha pela expressão “água de volta” indica o movimento cíclico das ondas do mar, e da natureza, assim como da vida humana. Novamente, temos o tema da água na obra do poeta, sendo que, neste contexto em específico, a água aparece na forma de fluidos corporais associando-se à vida.

A composição intermediática apresentada a seguir é formada pelo registro em fotografia de parte da asa de uma aeronave, à direita, e um poema que remete vagamente ao formato do dorso de uma aeronave, à esquerda. O enquadre da imagem fotográfica foi realizado sob a perspectiva de um sujeito que se encontra no interior da aeronave, tendo ao fundo um horizonte formado por nuvens:

Figura 71: Beleza vista do chão

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

Já o poema evidencia a perspectiva do olhar de um enunciador da aeronave ao solo, pois as estrofes são configuradas de modo a remeter à ideia do dorso de uma aeronave em voo, vista a partir do solo. Portanto, a composição intermediática evidencia o contraste de duas perspectivas distintas, do interior e do exterior.

A construção da sintaxe poética também é descrita a partir do olhar do enunciador: “sua beleza é algo assim que dá pra ver // da terra / passando ao longe / alto reto / alto reto / do tamanho de um inseto / deixando um rasto / de rumor que custa / tanto / a se extinguir // ou dá pra voar / dentro dela / longe / longe / longe / longe / longe / da terra”. Os espaços descritos na fotografia e na poesia entram em contraste, constituindo-se como o interior acima do solo e o exterior no solo, respectivamente.

Vista do solo, a aeronave possui o “tamanho de um inseto”, que deixa “um rasto / de rumor que custa / tanto / a se extinguir”. Os aspectos visuais e sonoros são evidenciados na descrição da aeronave em voo, que se observa no céu ao longe, pois, a aeronave assume a dimensão de um inseto. O avião representa uma metáfora conceitual, uma vez que se localiza no domínio alvo, sendo estruturado pelo conceito de inseto, localizado no domínio fonte (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). O avião, assim como o inseto, produz um som característico e, ao contrário dele, deixa um vestígio por onde se desloca em seu voo.

O poeta também explora a gíria popular, na qual a unidade lexical “avião” representa uma metáfora de mulher atraente. Dessa forma, a aeronave e a mulher, situadas em espaços de *inputs* distintos, mesclam-se conceitualmente, resultando em um terceiro conceito (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O enunciador afirma ser possível voar dentro da aeronave, a uma distância da terra em “ou dá pra voar / dentro dela / longe / longe / longe / longe / longe / da terra”, assim como é possível adentrar o corpo da mulher durante o ato sexual.

A aeronave mescla-se ao corpo feminino, admirado ao longe, mas acessível, fato evidenciado na possibilidade de se viajar em seu interior. Neste contexto, a viagem possui um duplo sentido, indicando tanto o deslocamento geográfico quanto a abstração da realidade por meio do sexo. Ambos os sentidos são resultantes da escolha e da repetição da palavra “longe”, que ocasiona uma instabilidade semântica, permitindo associar o distanciamento do solo e a abstração da realidade através do orgasmo.

Na composição intermediática observada na página a seguir, tem-se o registro fotográfico de parte de uma perna feminina, impressa em tom azulado sobre o fundo escuro, e a poesia, disposta de maneira alongada. O poeta faz uso de parênteses, inserindo palavras e expressões em cinco trechos, provocando a instabilidade de sentidos:

Figura 72: Pele película

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

No poema, o enunciador apropria-se da perspectiva da lente da câmera fotográfica para descrever o corpo feminino: “a língua / (lente) / que a lambe / lenta / (longa) / mente / ex / pele / num / ins / (perma /) t (/ mente) / ante / sua / pele / (película / de celulose) / azul / ausente”³⁴.

As palavras com sons aproximados “língua” e “lente” estabelecem relações de contraste semântico e estruturam ritmicamente o poema. Por meio da inserção da unidade lexical “lente” entre parênteses, o poeta ocasiona a mescla conceitual com “língua”, parte do corpo humano ao qual se atribui o paladar e o tato, constituindo também área erógena. Projetados ao espaço de mescla, a tensão entre “lente” e “língua” resulta em um terceiro conceito (FAUCONNIER; TURNER, 2002), o da relação íntima, estabelecida entre o corpo do enunciador representado pela língua e o corpo feminino, mediado pela “lente” da câmera. A ação de mover a lente da câmera sobre o corpo feminino mescla-se com o ato erotizado de deslizar a língua sobre o corpo feminino em “língua / (lente) / que a lambe”, constituindo uma metáfora.

A pele da amada, por sua vez, mescla-se à película de celulose em “sua / pele / (película / de celulose)”, por meio da inserção da expressão entre parênteses. Os conceitos de “pele” e de “película” resultam em um terceiro conceito (FAUCONNIER; TURNER, 2002), o de corpo registro, que ganha vida por meio do registro. O corpo feminino e a película de celulose fundem-se na representação da fotografia. E o registro do corpo passa a representar o próprio corpo.

O poeta explora duas temporalidades na poesia, no momento do registro, a pele é real, ao passo que, no momento posterior, no registro permanente em si, a pele passa a ser película de celulose, sendo retratada em tom azulado. O registro da intimidade pressupõe uma intimidade real entre o corpo do enunciador e o corpo da figura feminina, mediada pela lente da câmera, que se situa no passado.

O ato íntimo possui uma duração breve, sendo fugaz, ao passo que o registro fotográfico torna permanente o instante efêmero. O poeta funde duas temporalidades em “ex / pele / num / ins / (perma /) t (/ mente) / ante”. As unidades lexicais “instante” e “permanente” sofrem fusão vocabular por meio do entranhamento. O processo de criação resulta da inserção de sinais gráficos que desagregam as unidades lexicais sem respeitar os limites das sílabas. Tal processo ocasiona a instabilidade de sentidos.

---

³⁴ É possível fazer uma analogia entre este poema de Arnaldo Antunes e a poesia de Carlos Drummond de Andrade intitulada *A língua*, do livro *Amor Natural* (1992).

No interior da criação, o elemento desagregado sofre remotivação em “insperma”, explicado pela derivação prefixal em insperma ← in + esperma, resultando no processo de introjeção do fluido seminal, no ato sexual, assim como se pode pensar em junção entre instante e esperma, insperma ← instante + esperma, apontando ao momento fugaz do ato sexual e da interação entre os corpos do enunciador e do sujeito feminino.

Portanto, o poema indica o momento de interação sexual entre o interlocutor e uma figura feminina, marcada pela temporalidade denotada na unidade lexical “instante” e o momento do registro, marcado pela temporalidade referida por meio da unidade lexical “permanente”. Contudo, o registro em si é resultado da mescla de duas temporalidades, pois congela o momento que ocorreu no passado (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

A temporalidade é também observada no tom de pele da figura feminina em “pele/ (película/ de celulose)/ azul/ ausente”. O registro azul marca a relação com a viagem aérea, o céu e o encontro com um ser imaginário. O caráter permanente da fotografia, no entanto, aponta a ausência dos corpos na realidade e sugere a finalização desse contato realizado por meio da intermediação da câmera e do próprio ato sexual.

Na composição intermediática a seguir, temos um poema linear que se estende por duas páginas, observado na imagem superior, seguido por um registro fotográfico de um rosto feminino nas páginas seguintes, retratado na imagem inferior:

Figura 73: Sequência *Metade*

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O poema abusa da linearidade, eliminando os espaços em branco e as pausas entre as palavras: “meameatemetemamematememamemetetamemetametade”. Tal apagamento dos espaços está aliado a variados processos condensados, que produzem opacidade semântica. O sentido do poema é acessado por meio do processo de descompressão.

A leitura linear e pausada do poema pode ser realizada como: “me ame me ate mete mame mate teme me mame me mete teta me meta metade”. O enunciador endereça-se à figura feminina, agora com o rosto revelado, com certa afetividade observada na anteposição do pronome oblíquo ao verbo. O poema é uma variação da versão que figura no *Momento V*, na trilha sonora do projeto de dança do grupo *Corpo* (1999):

me ame
me arte
me tema
me mate
me mame
me teta
me meta
metade

Nesta versão anterior do poema, estruturado em versos, há uma pequena diferença no segundo verso, observada na unidade lexical “arte” em “me arte”. A presença do pronome

“me” permite pensar em uma subjetividade de um corpo na arte. O corpo arte engloba o complexo corpo do espetáculo constituído por bailarinos, canções, cenografias, coreografia, luzes, público etc. Tal noção é reforçada pelo grupo artístico enquanto unidade, que se chama “Corpo”, pelo espetáculo, que recebe o nome de *Corpo* e pelo álbum da trilha sonora, composta pelo artista, intitulado também como *Corpo*.

No contexto da obra *Et Eu Tu* (2003), a configuração do poema é modificada para a forma linear sem pausas marcadas por espaços em branco sobre o papel. A escolha do pronome oblíquo em primeira pessoa “me”, em “me ame”, “me ate”, “me mame”, “me mete” e “me meta”, atribui um traço de subjetividade, que pode ser recepcionada como um tom de ordem ou de apelo. No lugar de “me arte”, neste contexto, temos “me ame”, que explora a busca pela retribuição do afeto por parte do outro.

A noção de “metade” retoma a noção de Esfinge já mencionada e antecipa as imagens de Centauro e Sereia na composição intermediática a ser vista posteriormente. O elemento “me” em “metade” é remotivado com o sentido do pronome oblíquo na primeira pessoa do singular, atribuindo um valor de complementaridade entre um sujeito masculino e uma mulher. O “eu”, dessa forma, passa a ser constitutivo do “outro”, assim como o “outro” passa a ser constitutivo do “eu”.

A fotografia de Márcia Xavier mostra um rosto feminino por meio da superposição de imagens, cujo olhar encontra-se em perspectiva à direita e a boca totalmente virada para a direita. O corpo feminino é representado por uma colagem de partes apreendidas pela lente da câmara em um registro com efeito de desfocamento. Revela-se o rosto da esfinge que outrora se encontrava velado. Assim como o corpo animalesco sensual, o rosto bem desenhado com olhar firme e lábios carnudos também denota erotismo e sedução. A mulher, portanto, é esse ser que motiva a viagem, que representa o perigo e a morte real do corpo; o sexo e a pequena morte ou o orgasmo, sendo também o complemento do enunciador masculino.

A composição intermediática apresentada a seguir, por sua vez, é formada por uma colagem de imagens e um poema que, tal como acontece em *a água*, analisado noutra seção deste trabalho, pode ser visto, ambigualmente, como em prosa ou, dada a peculiar distribuição das linhas, como uma composição em seis versos:

Figura 74: O mar

que o mar venha com sua onda
branca sobre a mancha escura a
que chamamos pedra e a cubra
com sua língua até o mar parado a
que chamamos lago do outro lado
enfim que o mar alcance a água

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O lago é retratado em ambas as fotografias como o elemento central. O lago, em seu sentido dicionarizado, indica uma quantidade de água isolada em uma depressão em um terreno, que pode ou não se comunicar com rios ou mares (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1149).

Trata-se, portanto, de uma porção de água relativamente isolada. O poema acompanha a imagem e explora o tema dos meios líquidos: “que o mar venha com sua onda / branca sobre a mancha escura a / que chamamos pedra e a cubra / com sua língua até o mar parado a / que chamamos lago do outro lado / enfim que o mar alcance a água”.

As imagens, cortadas por horizontes, são sobrepostas, resultando em efeito de alternância entre cores claras e escuras, evidenciando os valores opostos como luz e sombra. O poema estabelece uma relação em rede especular, em termos de Fauconnier e Turner (2002), com a fotografia, por meio do sintagma composto “mancha escura”, (pedra), presente nas margens da figura superior e no meio do lago na figura inferior.

Fenômeno similar ocorre em “mar parado”, explanado como “lago”, que resulta do esvaziamento dos sentidos da unidade lexical “mar”, que envolve entre suas propriedades o movimento das ondas (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Tais aspectos do mar, situado no domínio fonte, estruturam o conceito de lago, situado no domínio alvo, formando uma metáfora conceitual (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002). O lago, em contraste ao mar, é compreendido pela aparente imobilidade das águas. Contudo, assim como o mar, o lago é capaz de carregar uma multiplicidade de vidas em seu interior, que agregam o movimento às águas, e contribui para a formação de nuvens de chuva, integrando o ciclo da água na natureza. A metáfora “mar parado” também remete à fotografia de Xavier, estabelecendo a relação entre o conceito e a representação da coisa na natureza.

No poema, ocorre a mescla conceitual entre o mar e o ser humano, situados em espaços de *inputs* distintos, sendo projetados ao espaço de mescla (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O mar assume comportamento humano, pois possui uma “língua”, associada metonimicamente à “boca”. O encontro entre o mar e o lago é descrito como o ato do mar em “cobrir com a língua” o “mar parado”, como é chamado o lago, resultando em gesto sensualizado. O erotismo é uma atitude inerentemente humana, que resulta de um jogo de sedução entre o corpo e a mente, realizado por meio da sugestão de gestos concretos e imaginários. Ocorrem, portanto, concomitantemente, a sensualização e a humanização do mar.

O lago, também referido pela unidade lexical “água” em “enfim que o mar alcance a água”, remete a uma noção mais geral. O mar realiza o movimento em buscar o lago, intercomunicando-se com ele. Portanto, o objetivo da jornada do mar é o encontro com o lago, onde a água fica estacionada. Tal noção explica o fato de o lago ser considerado o “mar parado”. O lago é referido pelo seu componente principal, a água, que, tratada, permite saciar a sede. A água, assim, passa a integrar o corpo humano e as outras formas de vida no planeta.

Esta relação entre a água e o ser humano recorre na obra de Arnaldo Antunes em variados gêneros, descritos no item metáforas do líquido e da experiência. No contexto desse poema, a trajetória do mar em direção ao lago é descrita de forma erotizada e humanizada, reforçando a ideia da busca do sujeito masculino pelo corpo feminino.

As composições intermediáticas observadas a seguir aprofundam a relação entre o mar e o corpo feminino explicitado ao longo da obra. Os poemas sobrepõem-se aos registros de imagens de pés posicionados sobre a areia da praia, que é banhada por ondas espumantes. A fotografia é enquadrada sob uma perspectiva de cima para baixo, em *plongé*, e explicita a profundidade, já explorada na primeira composição intermediática que deu início à viagem. Esta sequência marca a continuidade da viagem, com a exploração dos espaços e a chegada à praia, recorrentes em narrativas de viagens:

Figura 75: Sequência *praias*

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

Os poemas são estruturados em versos curtos escritos sobre a imagem da areia. Organizados em sequência, é possível realizar também uma leitura linear das quatro estrofes: “Aqui fica / mais perto / do que o chão / que aperto / com os pés // Aqui fica / no mar / que se espraia / aberto / do convés // deserto / de atés, / até lamber / meus pés / na praia. // Aqui é o sol, ali / e em minha cara, / mais perto / do que o chão / que me ampara”.

Os pés femininos retratados na fotografia relacionam-se ao advérbio de lugar “aqui”, cujo sentido dicionarizado significa “neste ou a este lugar” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.169). O enunciador masculino assume a perspectiva do corpo feminino, representado pela imagem dos pés, por meio do uso do verbo “apertar” na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo, “aperto”, em “aqui fica mais perto do que o chão que aperto com os pés”. O local marcado pelo advérbio “aqui” é apontado como sendo mais próximo que o chão pisado por ele ou a praia onde ele se encontra. O advérbio de lugar “aqui” demarca o espaço ocupado por ele geográfica e discursivamente.

O sentido contextual do advérbio de lugar “aqui” é explicado de forma retroativa na última estrofe dessa combinação intermediática, como sendo o “sol” que se esparrama pela praia, cujos raios tocam o rosto do enunciador de forma mais contundente e aproximativa,

causando a impressão de o sol estar mais próximo dele do que o chão, pisado por ele: “Aqui é o sol, ali / e em minha cara, / mais perto / do que o chão / que me ampara”.

Já na primeira estrofe, em “Aqui fica / no mar”, entende-se que o advérbio “aqui” denota também o sol, que engloba os espaços envolvendo também a figura do enunciador, que se encontra na praia. O sol, descrito como “aqui”, preenche também os espaços referidos como “ali” e “em minha cara”, aproximando-se do enunciador: “Aqui fica / mais perto / do que o chão / que aperto / com os pés”.

A segunda e a terceira estrofe se comunicam formando um trecho narrativo: “Aqui fica / no mar / que se espraia / aberto / do convés // deserto / de atés, / até lamber / meus pés / na praia.” O sol e a praia mesclam-se conceitualmente, partindo de espaços de *inputs* distintos, sendo projetados ao espaço de mesclagem (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A praia representa este apagamento dos limites entre a areia e o mar. Tal noção é percebida na escolha da unidade lexical “espraia”, que indica um sol, cujos raios cobrem e descobrem espaços, assim como as ondas do mar realizam o movimento de ir e vir e de molhar e secar a areia. O espaço liminar representado como praia ressalta o enfraquecimento dos limites entre a areia e o mar. O espaço fechado denotado em “convés”, que representa metonimicamente o próprio navio, por sua vez, permite a viagem e o acesso à praia.

A praia também denota despedida e separação, aspecto ressaltado em “deserto de atés”, resultante da pluralização da saudação de despedida “até” indicando as sucessivas despedidas. O sol mescla-se ao mar e, também, ao corpo humano, observado no movimento descrito de forma sensualizada: “até lamber” os “pés” na praia, naturalizando o sexo (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

As mesclas sucessivas resultam em raios solares que se comportam como as ondas do mar, que, por sua vez, passam a apresentar comportamento humano, acariciando, com a língua, os pés femininos na praia. Essa erotização reforça a busca do enunciador pelo corpo feminino, que se traduz como um “outro” constitutivo do próprio sujeito masculino. Essa questão ontológica entre o sujeito e o espaço é desenvolvida em outras composições intermediáticas na obra. A união entre o “eu” e o “outro” ocorre, uma vez que o enunciador assume o lugar de sujeito ocupado pelo corpo feminino, retratado no registro fotográfico de Xavier.

No fechamento do poema, em “o chão / que aperto / com os pés”, o enunciador é o agente da ação, ao passo que, em “o chão / que me ampara”, o chão passa a responder pela ação, ocorrendo uma mudança de perspectiva e de agenciamento. O chão assume atitude humana em “amparar” o enunciador. Dessa forma, ocorre a mescla conceitual entre a praia e o ser humano, a partir de espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O ato do chão em

recepção o peso e ao mesmo tempo os sentimentos do enunciador contrasta com a descrição da praia enquanto local de despedidas e sofrimentos. Dessa forma, o poeta constrói a tensão semântica em “praia”, que indica ao mesmo tempo amparo e sofrimento decorrentes dos processos da chegada e da partida.

As ideias desenvolvidas anteriormente são reforçadas e complementadas na composição intermediária seguir:

Figura 76: Braço e perna

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O efeito de desfocamento diminui o contraste na imagem, enfraquecendo os limites entre o corpo feminino e o ambiente. A escrita em tamanho reduzido do poema, impressa na cor branca, sobrepõe-se em parte ao corpo também retratado em cor clara, dificultando a leitura. O poeta, portanto, explora a imprecisão dos limites por meio de um recurso neobarroquista artístico e estético. A leitura do poema evidencia adornos sintáticos que resultam em opacidade semântica, remetendo ao estilo neobarroquista literário: “a luz a / travessa / líquida a / treva / opaca / e demarca / a margem / da forma / humana / que escorre / córrego / a derra / mar”.

A capacidade humana de enxergar os limites de um objeto em determinado ambiente deve-se à presença da luz. No poema, a luz ganha atributo fluido, enquanto a escuridão, na qual a luz facilmente penetra, apresenta a opacidade, como observado em: “a luz a / travessa / líquida a / treva / opaca”. É precisamente a luz que demarca o contorno do corpo do indivíduo, referida como “margem / da forma / humana”.

As unidades lexicais “luz” e “água”, situadas em espaços de *inputs* distintos, mesclam-se conceitualmente, sendo projetadas ao espaço de mescla (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A luz, assim como a água, confronta-se com o corpo, que a ampara enquanto “margem” e estabelece uma relação entre luz/água e corpo/margem.

Dessa forma, explica-se a mesclagem conceitual entre o corpo e a margem, situados em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O corpo ampara a luz, assim como a faixa de terra da margem ampara as águas.

A luz incide sobre as partes do corpo, iluminando-as. O corpo, enquanto margem, por sua vez, recepciona-a como fluido: “que escorre / córrego / a derra / mar”. A propriedade líquida da luz permite que ela escorra sobre o corpo feminino, como um córrego. Retoma-se a ideia desenvolvida anteriormente de que a água é o elemento englobante na natureza. A luz fluida escorre sobre o corpo e forma-se um córrego que logo se junta ao mar. A metáfora da viagem, nesse contexto, explica a relação do corpo feminino à margem, pois o objetivo da viagem é precisamente a busca pelo ser feminino.

A composição intermediática apresentada a seguir é formada por um poema em versos livres e uma montagem de registros fotográficos. O poema permite construir um trecho narrativo, estabelecendo analogia com outras obras, como a *Odisseia*, de Homero, que narra a viagem de Ulisses de volta para casa e aos braços de sua amada, após enfrentar obstáculos inesperados, como encontros com seres míticos, como as sereias.

Figura 77: Centauro e sereia

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O poema é estruturado espacialmente por meio de versos irregulares, curtos e centralizados e pelas marcações gráficas “(xo)” que lhe conferem ritmo e instabilidade semântica. O uso de sinais gráficos na obra evidencia uma aproximação do estilo neoconcreto do autor. As marcações ainda desestabilizam os sentidos, possibilitando a leitura do poema de duas maneiras.

Com a omissão do elemento “(xo)”, a leitura do poema realiza-se da seguinte forma: “o meio se/ para o que se / une qual se / reia tece / o que se / ciona qual ce / ntauro se / mi-se / ndo inteiro na se / ara do se / pulcro de cada se / gundo que se / meia”.

Essa ideia de duplo é explorada na poesia em “o meio se / para o que se / une qual se / reia”. A sereia, sendo um ser com cabeça e torso de mulher e cauda de peixe coberta por escamas, representa também um duplo. O meio de seu corpo une as duas partes de espécies distintas e também marca o limite das diferenças entre humano e não humano.

Em “tece / o que se / ciona qual ce/ ntauro se / mi-se / ndo inteiro”, observa-se também a duplicidade no centauro, uma criatura mítica formada por cabeça e torso de homem e corpo de cavalo, com natureza selvagem e truculenta. Seu nome significa “matador de touros”, sendo conhecido por tentar violar mulheres em guerras contra os homens. Sendo metade homem, metade cavalo, em um único corpo, o centauro é também descrito como a união de duas metades na metáfora “semi-sendo inteiro”, com o prefixo *semi-*, que significa metade, acoplado à unidade lexical “inteiro”.

A ideia de um centro que ao mesmo tempo une e separa representado nas imagens da sereia e do centauro é também remetida na montagem das imagens espelhadas da escada, observada à direita. O efeito de duas vias que se aprofundam duplamente observadas na fotografia de Xavier, portanto, estabelece relação em rede especular, em termos de Fauconnier e Turner (2002) com o poema.

A sereia e o centauro são representações imagéticas da quebra da isotopia do humano e do não humano. As duas figuras míticas possuem a racionalidade da cabeça humana e a selvageria do corpo animal. Tais criaturas se situam em determinado espaço, “na se / ara do se / pulcro de cada se / gundo que se / meia”. A sereia sedutora atrai os marinheiros, com o seu canto, para as profundezas do mar, ao passo que o centauro é um exímio matador em suas batalhas. A vida de cada ser mítico é pautada na colheita da vida humana. A morte dos homens, portanto, marca temporalmente suas vidas.

A unidade lexical “seara” denota campos cultivados e se relaciona ao ato de semear, ao passo que a unidade lexical “sepulcro” associa-se à morte dos homens e ao fim de um ciclo. As duas unidades lexicais mencionadas situam-se em espaços de *inputs* distintos e resultam em mescla conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Em “na se / ara do se / pulcro”, onde os

seres míticos atuam, o tempo cíclico é marcado pelos atos de semear e de colher, análogos aos tempos da vida e da morte. Portanto, a morte também simboliza a colheita daquilo que foi semeado em vida. A metáfora mescla noções contrastantes da natureza (vida e morte) e da cultura (agricultura). No poema, portanto, as duplicidades vida/morte e natureza/cultura são recorrentes por meio dos mitos e da arquitetura dos espaços.

O poema também pode ser lido através da inserção do elemento (xo) que se acopla ao elemento morfofonológico [se], ocasionando tanto a desagregação quanto o cruzamento lexical. A noção de “sexo” ou de “sexualidade” mescla-se a toda palavra à qual o elemento [se] se acopla, resultando em sucessivos processos de mesclagens conceituais (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

Considerando a marcação gráfica, o poema pode ser lido como: “o meio se / (xo) para o que se / (xo) une qual se / (xo) reia tece / (xo) o que se / (xo) ciona qual ce / (xo) ntauro se / (xo) mi-se / (xo) ndo inteiro na se / (xo) ara do se / (xo) pulcro de cada se / (xo) gundo que se / (xo) meia”. A atmosfera erotizada permeia o poema, pois “sexo” mistura-se a variados e sucessivos conceitos, resultando em conceitos renovados, processo descrito por Fauconnier e Turner (2002), como mesclagem conceitual. Neste meio, os indivíduos são unidos por meio do sexo em “sexoune”. As noções de “sexo” e “união” são mescladas, resultando em uma relação física que implica também em constituição de unidade.

Esta união sexual é comparada à imagem de seres míticos e sexualizados como a sereia. Ocorrem mesclas sucessivas entre “sexo” e “sereia” em sexoreia ← sexo + sereia; “tece” (do verbo “tecer” na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo) e “sexo” em *tecexo* ← tece + sexo; “sexo” e “seciona” (do verbo “secionar”, na terceira pessoa do singular no presente do indicativo), sexociona ← sexo + seciona. A “sexoreia” tece a narrativa através do sexo, portanto “tecexo”, unindo aquilo que usualmente provoca separação e morte, portanto, “sexociona”. A sereia seduz prometendo deleite sexual, trazendo para si os homens, separando-os através da morte. Tal ser assume o caráter de monstro tal qual o centauro.

O “cexontauro” resulta do cruzamento lexical e da mescla conceitual entre o “centauro” e o “sexo”, cexontauro ← centauro + sexo, resultando em um ser metade homem e metade touro, constituindo um ser viril. Em “sexomi-sexondo” ocorrem os cruzamentos lexicais e mesclas conceituais entre sexomi ← sexo + e semi e sexondo ← sexo + sendo. A criação reforça sua condição em ser metade touro e metade homem, ambos masculinos, expressando o apelo sexual do sexo selvagem e animalesco.

A união através do sexo, comparada às imagens sexualizadas da “sexoreia” e “cexontauro”, ocorre na “sexoara do sexopulcro” resultando em mescla conceitual entre “sexo” e “seara”, sexoara ← sexo + seara e “sexo” e “sepulcro”, sexopulcro ← sexo + sepulcro. A

criação “sexoara” se refere ao sexo associado aos ciclos da vida, da colheita, remetidos na escolha da unidade lexical “seara”, ao passo que, em “sexopulcro”, o sexo mescla-se à morte física e à pequena morte do orgasmo, apontada a combinação com a unidade lexical “sepulcro”. A imagem da sereia, devido à sedução mortal, e a imagem do centauro, por sua virilidade destrutiva, associam a noção de sexo à morte de maneira muito contundente, permitindo pensar a morte física, assim como a pequena morte, o orgasmo, como parte constituinte da vida.

O espaço, relacionado à vida e à morte, mescla-se ao tempo em “sexogundo”, resultante da mescla entre “sexo” e “segundo”, sexogundo ← sexo + segundo, e “sexomeia”, fruto da fusão entre “sexo” e “semeia”, sexomeia ← sexo + semeia, verbo semear na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo. No trecho “na sexoara do sexopulcro de cada sexogundo que sexomeia”, o sexo marca temporalmente a vida dos distintos seres. O tempo da vida e da morte, o do sexo e da pequena morte, e o da semente e da colheita é considerado cíclico, constituindo a circularidade na poesia, expressa na fotografia, na imagem da escada. As criações agregam o aspecto sexual em todos os fenômenos, sejam naturais (vida e morte) sejam culturais (semeadura e colheita). A escada também simboliza a viagem à profundidade e os riscos que dela decorrem.

O efeito de duplo aprofundamento da imagem da escada na fotografia evidencia o aspecto duplo em detrimento do unitário, estável e limitado. O apagamento dos limites entre o “eu” e o “tu” que resulta em “Et”, observado no título da obra, permite pensar na viagem que visa essa mescla entre o “eu” e o “outro”, entre o enunciador masculino e o corpo feminino, entre a viagem e a escrita, entre a literatura e a arte da fotografia.

A composição intermediática observada a seguir explora à direita a imagem de parte das costas femininas, sobre a qual o poema em prosa foi impresso, e, à esquerda, um fundo preto sem inscrições. A fotografia e o poema ocupam o mesmo espaço da página, denunciando o encontro entre o enunciador e o corpo feminino. Trata-se da representação de uma cópula imagética e literária, ou seja, verbocovisual:

Figura 78: Corpo papel

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

O corpo feminino mescla-se conceitualmente à página sobre a qual se encontra a escrita do poema (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O poema preenche totalmente as costas da figura feminina e pode ser lido linearmente como:

abraça o meu abraço e abre / aspas e couraça e casca e roupa / até a polpa o nervo a voz antes / da boca aonde a mesma brasa / ilesa siamesa dorme acesa / embaixo d'água abraça o breu / do meu abraço e sua o seu no / meu suor na sua nossa massa / mancha que absorve engole / goma o seio soma o seu no / meio meu aberto peito perto / alcança o céu no voo cego / que amalgama à nossa / sombra a escuridão que / orbita em volta cruza a / curva de um contorno que / dissolve quando encontra / outro contorno que / devolve ao mesmo a sua / carne pele em forma líquida / abraçada nesse agora que me / abraça e que me abraça e / que me abraça e que me abraça (ANTUNES, 2003).

O poeta estrutura o poema através do recurso da repetição de palavras com sons parecidos, que apresentam sentidos distintos, resultando em opacidade semântica. Tal aspecto evidencia o estilo neobarroco literário. Em “abraça o meu abraço e abre”, há um convite do enunciador à entrega.

A entrega do ser feminino deve ser profunda e despida de toda proteção, expressa em: “e abre / aspas e couraça e casca e roupa / até a polpa o nervo a voz antes / da boca aonde

a mesma brasa / ilesa siamesa dorme acesa”. Esse encontro íntimo ocorre, segundo o poeta, no interior do corpo, onde adormece a paixão. O ser feminino possui o aspecto de réptil ao se desnudar de uma “couraça”, de fruta, ao se despir da “casca”, e de humana, ao se afastar da “roupa”. Portanto, o réptil e a fruta, situados no domínio fonte, estruturam conceitualmente o ser feminino, situado no domínio alvo, resultando em metáforas conceituais (LAKOFF, JOHNSON, 2003 [1980]; FAUCONNIER; TURNER, 2002).

Observamos também a quebra de isotopia (BARBOSA, 1981) em “couraça” e “casca”, que qualificam a mulher. O aspecto humano é retomado na escolha das unidades lexicais “roupa”, que cobre a nudez do corpo, e “aspas”, que indicam a capacidade de falar e se comunicar atribuídas ao ser feminino.

Em “brasa / ilesa siamesa dorme acesa”, o poeta explora o sentimento de paixão latente. Por meio do adjetivo “siamesa”, podemos compreender o sentimento compartilhado a partir da imagem de gêmeos que nascem unidos anatomicamente ou do sentimento selvagem e não racional da própria paixão que demanda entrega sem limites, representada na figura do gato siamês., que remete à bestialidade na literatura, especialmente a partir do Simbolismo.

A água retorna como elemento englobante das experiências e dos fluidos corporais em: “embaixo d’água abraça o breu / do meu abraço”. O poeta convida ao abraço misterioso remetido na escolha pela unidade lexical “breu”. Nesse gesto, o enunciador e a entidade feminina passam a experienciar a interação por meio da troca de fluidos corporais como o suor e a saliva, mesclando os dois corpos nesse processo. Tal encontro é construído através do uso de pronomes possessivos, que resultam em efeito de opacidade em “e sua o seu no / meu suor na sua nossa massa / mancha que absorve engole / goma o seio soma o seu no / meio meu aberto peito perto”.

A expressividade estilística pauta-se na transgressão da regra gramatical através da combinação de dois pronomes possessivos (sua nossa) em sequência, que evidencia a união dos corpos representados na escolha da unidade lexical “massa” em “na sua nossa massa”. A expressividade, portanto, resulta de um desvio da norma, apontado por Coseriu (1969 [1967]) e Câmara Jr. (1977), que se configura como “desvio estilístico” (CARDOSO, 2013, p.24).

O trecho final descreve essa experiência:

alcança o céu no voo cego / que amalgama à nossa / sombra a escuridão que / orbita em volta cruza a / curva de um contorno que / dissolve quando encontra / outro contorno que / devolve ao mesmo a sua / carne pele em forma líquida / abraçada nesse agora que me / abraça e que me abraça e / que me abraça e que me abra (ANTUNES, 2003).

O “voo cego” representa a viagem em termos de deslocamento geográfico, assim como a fruição sexual, na qual os contornos corporais são desfeitos, resultando em uma mesma massa. O corpo feminino responde com fluidos, ao mesmo tempo em que ampara o fluido masculino em “devolve ao mesmo a sua / carne pele na forma líquida”. A combinação das unidades lexicais “carne” e “pele” refere-se a este corpo sensível que responde e interage ao abraço caloroso e úmido do enunciador.

A criação em estilo neobarroco desvirtua a função referencial da linguagem, criando estruturas complexas que dificultam a leitura e o entendimento por parte do leitor. O poeta explora o erotismo desvirtuando o sexo de sua função procriadora para desenvolver criativamente vários processos de interação com o outro.

O fim deste poema, em específico, encerra-se no seu início, criando um efeito de circularidade, de uma experiência de interação que pode se repetir de forma cíclica. A experiência de fruição entre o “eu” e o “tu”, que representa o outro, resulta na mescla conceitual “Et”, evidenciado no título da obra, como foi destacado em mais de uma passagem deste estudo.

A composição intermediática apresentada a seguir é formada pelo poema *incide light*, impresso sobre o registro de imagem de mãos femininas posicionadas ao lado do corpo. A fotografia é resultante do processo de edição, fruto do efeito de duplicação e espelhamento.

Figura 79: Incide light

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

A mesma poesia foi explorada na exposição *Luzescrita* (2013) com distintas possibilidades interpretativas, na página 142, desta tese. No contexto do livro *Et Eu Tu*, os conceitos de luz e de corpo sofrem fusão, sendo projetados ao espaço de mescla a partir de espaços de *input* distintos, processo descrito por Fauconnier e Turner como mesclagem conceitual. A luz dessa forma é associada ao espaço interior (luz/inside), sendo possível recuperar a metáfora do cotidiano “dar à luz”, que indica o ato de conceber um bebê.

O verbo “dar”, dicionarizado, por sua vez, presume a posse de algo (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.595-596). Trazidos ao contexto da metáfora do cotidiano, dar à luz, em seu sentido concreto, pressupõe a posse de luz por parte de um corpo. O corpo feminino, portanto, é visto como recipiente que comporta a luz, constituindo uma metáfora conceitual (LAKOFF, JOHNSON, 2003 [1980]).

A luz interior estabelece relação de contraste semântico com a luz que incide no exterior do corpo, referido em *incide/light*, no momento do nascimento. Tal aspecto pode indicar o caráter divino da mulher associada à luz e à maternidade.

A viagem chega ao seu final, e o enunciador aporta em um corpo feminino, identificado através de um rosto, observado na sequência de imagens a seguir. A fotografia de Márcia Xavier desvela uma área erógena frequentemente esquecida, trazendo-a à tona da memória e da consciência. O foco passa do pescoço ao rosto feminino que é revelado por meio de imagens com um leve efeito de desfocamento.

Figura 80: Sequência *Pouso no pescoço*

Fonte: Antunes (2003, não paginado)

A poesia estruturada espacialmente pelos variados planos na fotografia vale-se também da desagregação vocabular, que diminui a velocidade de leitura. A leitura sequencial permite a construção de um lirismo poético que reforça o lirismo imagético da fotografia: “por flores sem cor ou per fume / es queço de cor seu pes coço”.

O corpo feminino e a flor, situados em espaços distintos de *inputs*, sofrem mescla conceitual em termos de Fauconnier e Turner (2002). A expressão “flores sem cor ou perfume” simboliza o corpo feminino velado, ainda não revelado em cores e aromas. O pescoço é referido como uma área negligenciada e facilmente esquecida em “es queço de cor seu pes coço”. A área é desvelada como espaço de interação afetiva e sexual. O enunciador finalmente chega ao seu destino e aporta-se no corpo da amada, explorando o pescoço através de abraços e carícias.

A poética de viagem é construída por meio de poemas predominantemente descritivos que permitem construções de trechos narrativos. Ao contrário de Mallarmé, o poeta não finaliza a obra com os versos iniciais, que resultam em efeito de circularidade. A obra é finalizada com esta sequência de imagens desfocadas da figura feminina, combinada a poemas minimalistas. A obra encerra-se na imagem em cores com leve efeito de desfocamento de um pescoço feminino que se associa à primeira composição intermediática da obra, dos pés que sustentam o corpo, como uma possível continuação cíclica, um prenúncio da viagem a um abismo figurativo em busca do outro.

A falta de nitidez dos pés na primeira composição intermediática da obra indica o prenúncio de um apagamento entre os limites do “eu” e do “outro”. A viagem do “eu” em busca do ser feminino pode ocorrer por meio do corpo feminino.

Nesta seção, foram reunidos os estudos que tratam dos espaços desbravados que, por vezes, se fundem ao corpo feminino e constituem uma poética em torno de um erotismo cru, revelador e voraz, construído em estilo neobarroquista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese reuniu os resultados de estudos acerca das criações lexicais e inovações semânticas decorrentes em uma seleção de obras de Arnaldo Antunes. A organização da tese seguiu a noção de efeitos de genericidade, de Adam e Heidmann (2011 [2009]), partindo-se das obras com efeitos de poemas em versos livres novos, os gêneros intermediáticos em exposições, seguidos dos gêneros intermediáticos impressos.

Fez-se distinção entre a *criação*, explicada por meio dos processos formais, como a derivação, a composição e o cruzamento lexical, e a *criatividade* do poeta, observada na combinação de unidades lexicais conhecidas que resultaram em efeitos.

Nos processos de *criação* lexical também foi possível identificar os processos de transformações semânticas. O estudo sobre a *criatividade* metafórica detalhou os processos de expansão de campos semânticos, que pode ocorrer por meio da quebra de isotopia. Nos casos mais complexos, foram adotadas as noções de metáforas conceituais de Lakoff e Johnson (2003 [1980]). As metáforas estruturais auxiliam a compreensão do mundo a partir da organização de conceitos acerca da linguagem e seus usos, o corpo visto como recipiente auxilia a compreensão de o corpo ser um repositório de ideias, ou de alma. As metáforas orientacionais, que figuram no cotidiano, auxiliam a compreender as relações do homem no mundo por meio da espacialidade, observadas na relação do movimento de cima para baixo com ideias negativas (cabisbaixo) e do movimento para o alto como sendo o de sentimento positivo (levantar a cabeça). As metáforas ontológicas, um desdobramento das metáforas orientacionais, auxiliam a compreender a relação do homem com os objetos no mundo. Tais relações podem ser compreendidas em termos de metáforas fonte e alvo, sendo que o conceito fonte estrutura o conceito alvo. No caso do corpo como recipiente, o conceito de recipiente estrutura a noção de corpo. Fauconnier e Turner (2002) descrevem tais relações como relações de alcance único.

A noção de mesclagem conceitual, desenvolvida por Fauconnier e Turner (2002), auxiliou a compreensão das complexas relações entre os conceitos que figuram nas obras de Arnaldo Antunes. Descritos como relações de duplo alcance, dois conceitos denotados por duas unidades lexicais que se situam em enquadres distintos são posicionados em espaços de inputs separados que são projetados ao espaço de mesclagem. O terceiro conceito é formado a partir da seleção de alguns valores semânticos das unidades lexicais que lhe deram origem. O embate de unidades lexicais, que denotam valores humano e não humano, ocasiona a tensão semântica, que resulta em um processo de mesclagem conceitual. No poema “A rosa se rosa”, publicado no livro *Psia* (ANTUNES, 2013 [1991], não paginado), “rosa” e “ser humano”, situados em

espaços de *inputs* distintos, são projetados ao espaço de mesclagem. Temos como resultado, uma rosa com atributos humanos, que se cora de vergonha e de dor.

A ocorrência de metáforas foi mais recorrente em poemas em versos livres novos, conceito traçado por Britto como um gênero liberto da obrigação das premissas rígidas de construção poética, sem, no entanto, aboli-las, podendo figurar em usos expressivos na construção composicional. A recolha se deu dos livros *Psia* (2013 [1986]), *Tudos* (2012 [1990]), *Nome* (1993), *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (1998[1997]), *Como é que chama o nome disso: Antologia* (2006), *n. d. a.* (2010) e *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015), que constituíram os *corpora* de análise. A organização dos resultados se deu segundo as tensões semânticas mais recorrentes, eu e espaço; espaço e tempo; líquido e experiências; humano e não humano, sendo reunidas no capítulo 4. As tensões semânticas, por sua vez, evidenciaram a predominância do estilo neobarroquista do campo literário, que se caracteriza pelos adornos linguísticos que resultam em opacidade de sentidos. As obras ainda apresentam efeitos de estilo neoconcretista que se aliam ao estilo neobarroquista. A escolha por unidades lexicais com sentido concreto e o minimalismo poético evidenciam um estilo neoconcreto que, por sua vez, resulta também em opacidade de sentidos.

As relações estabelecidas pelo enunciador e o espaço possibilitaram repensar a relação entre o homem e o mundo. A questão da espacialidade transitou entre o espaço exterior ao enunciador e o interior, relativo tanto à consciência quanto à inconsciência. A *criatividade* do poeta se deu por meio do desvio da norma de maneira intencional e consciente, buscando a expressividade, produzindo estruturas agramaticais, como se observou na canção *Fora de si*, que consta no álbum *Ninguém* (1995): “eu fico fora de si / Eu fica assim / eu fica fora de mim”. As regras de concordância entre sujeito e verbo e sujeito e objeto em estruturas reflexivas sofreram rupturas. O efeito de expressividade do artista deu-se, portanto, pelo desvio da norma (CARDOSO, 2013).

A temporalidade foi explorada juntamente com a espacialidade em alguns poemas, por meio de transformações observadas no mundo e do envelhecimento do corpo humano. No poema *nocaute* (ANTUNES, 2015, p.15), o corpo passou a ser o espaço de refúgio de um indivíduo em um “asilo / de carne e pele”.

No poema *Inferno* (ANTUNES, 1998 [1997], p.59), do projeto *2 ou + corpos no mesmo espaço*, o poeta, por meio da metáfora “a ave / não gorjeia”, faz uma referência à *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias (1846, p.2), que descreve um espaço saudosista, bucólico e utópico. A metáfora intertextual, portanto, também pode ser considerada um recurso de estilo do poeta,

reinterpretando o cenário nacional de Gonçalves como um espaço contemporâneo estéril, escuro, sem luar, representando o fim perpétuo: “se apaga a lua, acaba / e continua”.

O líquido é recorrente na obra, como o marcador das experiências humanas e o conteúdo do útero em “Planeta Placenta / Placenta Planeta” (ANTUNES, 2002; 2010, p.180), relaciona dessa maneira o corpo feminino ao planeta. O líquido representado pela água abundante no planeta foi associado também à borboleta azul na poesia *Terra*, que alia a imagem do planeta ao poema minimalista, “casulo / azul / guarda as asas / da água” (ANTUNES, 1997, p.40).

E, por fim, a relação do humano e do não humano se mostrou recorrente como formas de tensões expressivas que permitiram a mescla entre a humanidade e os objetos no mundo. Na canção intitulada *O buraco*, do álbum solo *Silêncio*, lançado em 1996, o ser humano mescla-se ao buraco, à terra, à semente, ao céu, à chuva e ao tempo (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Todos esses elementos passam a ensinar a humanidade a lidar com a vida. A humanidade assume a forma de um “cadáver” ou “defunto”, sendo colocada em um buraco, recebendo seu último ensinamento em: “o buraco ensina tudo a acabar / no fundo / a terra sabe receber / o defunto”.

A noção de Machado (2008 [2007]) de que as distintas mídias passam por um processo de convergências auxiliou a categorização do acervo das exposições como sendo gêneros intermediários. 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. Esse duplo movimento observado nas produções incluídas neste estudo demandou 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 expansão do meio material, traçado por Adam e Heidmann (2011[2009]) de modo a incluir o meio e o suporte no mapeamento semântico e conceitual das obras (MCLUHAN, 1964).

Nas exposições *Luzescrita* (2013) e *Palavra em movimento* (2015), observamos a aproximação da literatura, das artes plásticas e visuais, com a formação de textos intermídias por meio da fusão entre as distintas mídias que participam do processo de constituição das obras. O processo formal muito produtivo foi o de cruzamento lexical que ocorre simultaneamente com a mesclagem conceitual em *imagigabytes* ← imaginação + giga + byte, *olhuz* ← olho + luz, *moondo* ← *moon* + mundo, *ilimina* ← iluminar + eliminar e *elumina* ← eliminar + iluminar, na exposição centrada na escrita poética de luz, e em *eutro* ← eu + outro, *mêdor* ← medo + dor, na exposição que retoma a trajetória do poeta. Tal fato demonstra a relação intrínseca entre

os processos formais linguísticos e a produção de novos conceitos, na poética de Arnaldo Antunes.

Os usos expressivos do estrangeirismo já observado na unidade lexical “*moon*”, com o sentido de “lua” em inglês”, em “moondo”, também foram observados nas expressões: “water / mater”, “luz inside / incide light”, na exposição *Luzescrita* (2013), “êxito / exit” e “hell / céu”, na experimentação da caligrafia na exposição *Palavra em movimento* (2015). O recurso recorrente em sua obra pode apontar para uma marca de estilo do poeta que, em busca da expressividade, transcende os limites da língua nacional.

A materialidade da palavra é explorada na exposição *Luzescrita* (2013) por meio da desagregação em elementos menores que desafiam a linearidade da escrita tradicional em “imag / igab / ytes”, “Gen / et”, “ilusin / ha”, “sol to do sol o” e “moon / do”.

Os recursos expressivos foram diversos em *Palavra em movimento* (2015), com substituições de grafias em “cexo” e “sérebro”; reduplicação em “meedddo”; retextualização de inscrições em paisagens urbanas que resultaram em um poema urbano; textualização de expressões cotidianas como “cara a cara”, “corpo a corpo”, “face a face”, “dedo a dedo”, “pouco a pouco”, “dia a dia”, “sol a sol”, na produção de uma mininarrativa. A tensão semântica interna das obras evidenciou o estilo neobarroquista, ao passo que a predileção por palavras com sentido concreto e o minimalismo poético aproximaram as obras do estilo neoconcreto.

Os livros *Palavra desordem*, *As Coisas* e *Et Eu Tu* (2003) reúnem obras produzidas na convergência entre as mídias, sendo, portanto, categorizadas, neste estudo, como gêneros intermediários impressos. Em *Palavra desordem* (2002), a experimentação poética foi pautada na convergência entre o cartaz e a poesia, que resultaram em intermídias, fruto da fusão entre as mídias. Os processos expressivos foram diversos, em *Cabeça-despena* e *Cine-pensamento*, temos a metáfora conceitual, ao passo que em *Planeta placenta*, podemos observar tanto a metáfora quanto a mesclagem conceitual. Em *Superficialma*”, *Rejuvelhecer*, *Des(a)tino* podemos observar a ocorrência dos processos de cruzamentos lexicais concomitantemente com as mesclagens conceituais. O poeta explora, em *Põe a mão na consistência*, a substituição de um elemento da expressão cotidiana “põe a mão na consciência”. Já em *Pele viva à flor da carne*, ressemantiza as expressões “carne viva” e “à flor da pele”, inovando em uma metáfora erótica.

Nessa obra, observamos o uso da inserção gráfica “(a)” em “des / (a) / tino” (ANTUNES, 2002, não paginado) como causadora da instabilidade semântica na obra. Dessa forma, observam-se dois processos concomitantes, o cruzamento lexical e conceitual e a

desagregação vocabular, com remotivação dos elementos constituintes com novos valores. O sinal gráfico, portanto, assume um papel criativo na poética de Arnaldo Antunes.

O minimalismo poético evidencia o estilo neoconcreto nas obras. O erotismo cru desvelado na escolha pelas unidades lexicais “consistência”, “pele” e “carne” aponta inevitavelmente à inclinação neobarroquista.

No livro *As Coisas* (ANTUNES, 2000 [1992]) estão reunidos os poemas em prosa de Arnaldo Antunes aliadas às ilustrações de Rosa Moreau Antunes, combinações em textos multimídias, com menor imbricamento, preservando a autonomia entre elas. O traço neoconcreto do poeta é evidenciado no poema minimalista, *a água*, (ANTUNES, 2000 [1992], p.66-67). O poeta explora o neoconcretismo em *o corpo* (ANTUNES, 2000 [1992], p.23), por meio da descrição das propriedades físicas, encerrando a obra com a revelação de que “O corpo tem alguém como recheio”. Portanto, explora a metáfora conceitual do corpo enquanto recipiente, permitindo pensar a questão do ser humano no mundo (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980]). O poema em questão foi musicado, sendo incluído como parte da trilha sonora do espetáculo de balé do grupo *Corpo*. Neste novo contexto, ocorrem mudanças semânticas e conceituais, uma vez que o corpo que dança estabelece tensão entre o movimento orgânico e fluido e o movimento mecânico e automático, remetendo ao ser humano e ao ciborgue/robô, respectivamente. As mesclagens conceituais nas obras ocorrem entre o humano e o não humano, que pode ser um elemento da natureza ou um objeto em *as coisas* (“As coisas não tem paz”), *a água* (“A água [...] não sabe cuspir.”), *as árvores* (os homens e as árvores), *luz* (o fotógrafo e a luz), *a ponte* (o homem e a chuva). O poeta, portanto, explora a metáfora conceitual em *o corpo* e a *cultura*, permitindo pensar o corpo como recipiente e o vegetal por meio do animal (“As raízes são as veias da seiva”) e o animal através do vegetal (“O cavalo é o pasto do carrapato”).

A obra *Et Eu Tu* (2003) resulta do diálogo entre as fotografias de Márcia Xavier e os poemas minimalistas de Arnaldo Antunes. A análise foi pautada na intertextualidade entre o livro mencionado e a obra mallarmeana *Um lance de dados* (1975), tendo como os pontos de convergências as metáforas centradas na viagem.

Devido à natureza da obra, foi realizado um estudo de cunho intermediático, atentando aos *textos mixmídias* (com participação de mídias, que separadas perdem seu valor semântico substancial, vistas na relação intensa da poesia acompanhada da fotografia em páginas distintas) e *textos intermídias* (fruto da fusão entre as linguagens de variadas mídias, observadas em poesias inseridas na fotografia de Xavier), a fim de observar a ideia constituída a partir dos registro de imagens de cenários e de objetos e da escrita poética.

As criações e as metáforas recolhidas na obra *Et Eu Tu* (2003), sendo complexas, demandaram uma leitura ideogrâmica, processo traçado por Pound (2006 [1973]) e desenvolvido por Haroldo de Campos (2014) e Décio Pignatari (2014). Cada composição intermediática auxiliou na construção da ideia central do enunciador em uma viagem em busca do ser feminino. O corpo feminino permitiu repensar o espaço criativo, a relação com os objetos cotidianos, a natureza e função procriadora. A apreciação da obra envolveu processos convergentes que incluem o vislumbre frente às fotografias de Xavier que seduzem a uma interação erótica, além do deleite poético altamente sugestivo que retratam a viagem e a busca pelo outro. O processo prazeroso da leitura não se encerra nesta obra, pois as temáticas abordadas são retomadas em outras obras posteriores, compondo o conjunto de obras do poeta.

O autor experimentou, através de inserção de elementos marcados por sinal gráfico “(xo)” após cada componente de unidade lexical que se realiza fonologicamente como [se], como “separa”, “se”, “sereia”, “tece”, “secciona”, “centauro” “semi-sendo”, “seara”, “sepulcro”, “segundo”, “semeia”. Como resultado, temos sucessivas fusões lexicais e conceituais ao longo do poema, como: “o meio se / (xo) para o que se / (xo) une qual se / (xo) reia tece / (xo) o que se / (xo) ciona qual ce / (xo) ntauro se / (xo) mi-se / (xo)ndo inteiro na se / (xo) ara do se / (xo) pulcro de cada se / (xo) gundo que se / (xo) meia”. O recurso gráfico ocasionou uma instabilidade semântica e conceitual na obra, agregando a sexualidade ao trecho narrativo. A fotografia de Márcia Xavier, que acompanha o poema, retrata uma escada espelhada, remetendo à ideia de duplo e de aprofundamento da viagem. Dessa forma, a fotografia estabelece uma relação em rede especular com a poesia de Arnaldo Antunes. A relação intermediática observada na obra apontou ao estilo neobarroquista artístico.

Os elementos míticos como a sereia na poesia foram compreendidos como relações intermediáticas do tipo referência, remetendo às obras escritas anteriormente, sendo que a obra mallarmeana *Um lance de dados* destaca-se pela temática da viagem em comum. O erotismo cru exaltado na sexualidade do trecho anterior também é recorrente no uso de cores para descrever o corpo feminino, aproximando o texto do estilo neobarroquista literário:

Repara no lilás / da teta / e no verde escuro / da parte interna / da boceta // o bojo das nádegas / de azul redondo, / vê? // o olhar subterrâneo, / a luz / do ânus, // a mucosa exposta / em rosa / atrás / da transparência, // nota / a diferença? // repara na prata / dessa greta, / crê? // a carne tenra, / a boca densa, / a bolsa preta // – / não pode ser desse planeta (ANTUNES, 2003, não paginado)

A inovação deu-se pelo zoom verbal que estabeleceu relação em rede especular com as fotografias em elevado zoom de Márcia Xavier, que sugestionaram a intimidade feminina

O uso da metáfora do cotidiano “avião” para se referir à mulher atraente passa a ser a chave para o entendimento do poema. A imagem do avião é recorrente nas fotografias de Márcia Xavier e soma-se à configuração espacial do poema de Arnaldo Antunes no formato de uma aeronave, constituindo a ideia central da obra. O enunciador masculino, literalmente, alça voos no interior do avião e, metaforicamente, liberta-se do cotidiano por meio do sexo, por meio da incursão ao interior do corpo feminino.

A escritura do poema, que se inicia relativamente nítida, gradativamente torna-se opaca, pela diminuição do tamanho da letra, pela escrita em cor branca sobreposta às partes de imagens de corpos femininos retratados em nuances de cores claras. Tal recurso representa uma inovação do poeta que expressa o apagamento dos limites entre a escrita e o papel, fazendo uso do recurso das artes visuais no campo poético, produzindo uma mescla de estilos neobarroquista literário e artístico. Suas escolhas de cores, formas e tamanhos de grafias não são inocentes e auxiliam a compor a mensagem do poema, aumentando a dificuldade de leitura e decifração e, dessa forma, a opacidade de sentidos.

A viagem, nesta obra, representou esse encontro entre o “eu” e o “outro”, ou seja, entre o enunciador e o corpo feminino, que se mesclam através dos fluidos corporais trocados no momento do ato sexual. O líquido presente no corpo representou uma conexão com a natureza e estabeleceu a tensão entre o humano e o não humano. O mar humanizou-se e se erotizou, a água recebeu tons e valores sensuais, sobrepondo o corpo à natureza, enfraquecendo seus limites. A ideia englobante na obra *Et Eu Tu* foi justamente o apagamento dos limites, remetendo ao encontro entre os corpos do enunciador e do outro, um ser feminino.

O apagamento dos limites, por sua vez, evidenciou um ato erótico e erotizante que não se desvinculou do tema da fertilidade. O poeta construiu o tema de uma viagem pautada na busca pelo outro e que também se configura como um contínuo encontro e desencontro com o outro. As escolhas de unidades lexicais que se referem aos fluidos corporais como sêmen, líquido amniótico e suor atestam a ideia englobante da fertilidade, que pode ser tema para outros estudos que aprofundem esta questão.

O tempo do poeta, definido frequentemente como “agora”, também leva a uma ideia englobante do *Tao* do poeta, que parte do Tao tradicional e se constitui como o tempo das experiências. Este tema também não foi aprofundado e poderá ser desenvolvido em pesquisas futuras com novos recortes e abordagens que privilegiam o discurso filosófico.

A obra do artista não se esgota com este estudo que representa uma proposta de compreender o poeta e sua obra. Inspirada em Arnaldo Antunes, tomo por empréstimo suas

metáforas para expressar este “agora”: minha viagem [des]solitária termina aqui e, paradoxalmente, continua...

REFERÊNCIAS

- ADAM, Jean-Michel. Du style a la langue: une variation ramifiée? In: *L'Information Grammaticale*, n. 70, p. 1-15, 1996.
- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. 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.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Unochapecó: Argos, 2009, [2006].
- ALVES, Ieda Maria. Derivação Prefixal. Morfologia derivacional. In: RODRIGUES, Angela; ALVES, Ieda Maria. *A Construção Morfológica da Palavra: Gramática do Português Culto Falado no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 17-56.
- _____. Neologia e níveis de análise linguística. In: *As ciências do léxico. Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*. Campo Grande, Editora da UFMS, v. 3, p.77-91, 2007.
- ANDRADE, Maria Margarida de. Aspectos do vocabulário: a linguagem figurada. *Acta Semiotica et Lingüística*, São Paulo, v. 8, p. 35-59., 2000.
- ANTUNES, Arnaldo. “Dentro”. In: ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual: Vídeo Poesia*. Entrevista concedida a Ricardo Araújo. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.99-109.
- _____. *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1998 [1997].
- _____. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- _____. *As Coisas*. Com iluminuras de Rosa Moreau Antunes. São Paulo: Iluminuras, 2011 [1992].
- _____. *Como é que chama o nome disso: Antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. *Et Eu Tu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *N. d. a*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Nome*. Livro, disco e vídeo. ANTUNES, Arnaldo; CATUNDA, Celia; MISTRORIGO, Kiko; MOREAU, Zaba (Org.). São Paulo: Log Studio BMG, 1993.
- _____. *Ou E*. São Paulo: Edição do artista, 1983.
- _____. *Palavra desordem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Palavra em movimento*. 19 de maio a 17 de jul. 2016. Encarte de Instalação. Curador Daniel Rangel. Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro, 2016 [2005].
- _____. *Psia*. São Paulo: Expressão [1986]; Iluminuras, 2013 [1991], não paginado.

_____. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 2012 [1990], não paginado.

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

ANTUNES, Arnaldo; MOREAU, Zaba. *Animais*. Ilustrações Grupo Xiloeasa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013 [2011].

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes: poésies de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Préface de Michel Butor. Paris, 1966 [1925].

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra da edição russa organizada por Serguei Botcharov. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016 [1952-1953].

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estilística no ensino da língua*. Tradução, posfácio e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. 3. ed. Paris-Genebra, Klincksieck- Georg, 1951.

BARBOSA, Maria Aparecida. Estruturas e tipologia dos campos conceptuais, campos semânticos e campos lexicais. *Acta Semiotica et Linguistica*. São Paulo, v. 8, p. 95-120, 2000.

_____. *Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo*. São Paulo: Global, 1981.

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

_____. Fusão vocabular expressiva: um estudo da produtividade e da criatividade em construções lexicais: textos selecionados, *XXV ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGÜÍSTICA*. Porto, APL, 2010, p. 201-210.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2009 [2006].

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'a nos jours*. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1994 [1959].

BIDERMAN, Maria Teresa. *Teoria linguística: linguística quantitativa e computacional*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 19, p. 127 – 144, 2011.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

CAMPOS, Augusto de. E. E. Cummings: Olho & Fôlego. In: E.E. CUMMINGS. *Poem(a)s*. Traduções de Augusto de Campos. Edição Revista. Campinas: editora Unicamp. 2012 [1999].

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. Ideogramas sobre o texto de Joyce por Gerty Sauré. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 137-152 [1965].

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014 [1965].

CAMPOS, Haroldo de. A Proesia de Haroldo de Campos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1984. Folha ilustradas, p. 25.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na Cultura Brasileira”. In: CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem & outras metas: Ensaio de Teoria e Crítica literária. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, p. 231-255.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. III. São Paulo: DIFEL, 1981.

CARDOSO, Elis de Almeida. A neologia semântica e a formação do neologismo literário. *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. (Eds.) Maria João Marçalo; Maria Célia Lima-Hernandes, Elisa Esteves, Maria do Céu Fonseca, Olga Gonçalves, Ana Luísa Vilela, Ana Alexandra Silva, Universidade de Évora, 2010, p. 57- 76.

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

_____. Cruzamentos lexicais no discurso literário. In: *Estudos linguísticos*, 39 (1). São Paulo, p. 214- 222, mai. – ago., 2010.

_____. In: RODRIGUES, Angela; ALVES, Ieda Maria. *A Construção Morfológica da Palavra; Gramática do Português Culto Falado no Brasil*. São Paulo: Contexto, p. 111-122, 2015.

_____. *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).

_____. Rompimento do bloqueio lexical: expressividade e produção de sentido. *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 685-693, 2006.

_____. A poesia: escolha lexical expressividade. In: GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDÉ, Valéria Gil. *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto, p. 67-77, 2009.

CARDOSO, Elis de. Almeida; MARONEZE, Bruno; PISSOLATO, Luciana. Derivação Sufixal. In: RODRIGUES, Angela; ALVES, Ieda Maria (Org.). *Gramática do português culto falado no Brasil: a construção morfológica da palavra*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 57-109.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010[1998].

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

_____. Intermedialidade. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n, n2, p. 8-23, nov. 2008.

COSERIU, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general*: cinco. 2 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1969 [1967].

CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980 [1947].

DANTO, Arthur C. *After the end of art*. New Jersey: Princeton, 1996.

DIAS, A. Gonçalves. Canção do exílio. In: _____. *Primeiros cantos: poesia*. Rio de Janeiro: Casa de Eduardo & Henrique Laemmert, 1846. Citação com atualização ortográfica.

DUBOIS, Danièle. *Sémantique et cognition*. Paris: CNRS éditions, 1993 [1991].

ECHEVARRÍA, Roberto González. Interview Severo Sarduy. *Diacritics*, Summer, 1972, p. 41-45.

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

FERREIRA, Valeria Rosito. Poesia contemporânea em Arnaldo Antunes: ventando as palavras, alforriando as coisas. *Interletras*. UNIGRAN – Dourados, v.1, n.6-7, Unigran- Dourados, jan.-jul., 2008.

FIX, Ulla. O Cânone e a Dissolução do Cânone: A intertextualidade tipológica - um recurso estilístico 'pós-moderno'? *Revista Estudos Linguísticos*, v. 14, n. 1. Belo Horizonte, p. 261-281, 2006 [1997].

GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2.v.

GOODWIN, Andrew. 'The Structure of Music Video: Rethinking Narrative Analysis.' *Dancing and the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1992, p. 72-97.

GONÇALVES, Carlos Alexandre Victorio; ALMEIDA, Maria Lúcia. Bases semântico – cognitivas para a diferenciação de cruzamentos vocabulares em português. *Revista Portuguesa de Humanidades I: Estudos Linguísticos* 11 (1), p. 85-95, 2007.

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

GUILBERT, Louis. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975.

GUIRAUD, Pierre. *A stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1978[1970].

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IGNEZ, Alessandra Ferreira. A Expressividade das Criações Lexicais em Galáxias, de Haroldo de Campos. São Paulo: USP, 2012 [tese sem publicação].

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*; n. 12, p. 16-26, 1985.

KIRBY, John T. Classical Greek origins of Western Aesthetic Theory. In: ALLERT, Beate (org.). *Languages of visibility: Crossings between Science, art, politics and literature*. Detroit: Wayne State U. P, p. 29-45, 1996.

KOCH Ingedore G. Vilhaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 2015[1990].

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

_____. *Le langage, cet inconnu*. 2e édition. Paris: 1981.

LAJOLO, Marisa. O que é literatura. In: *O que é arte, Literatura, Música?* São Paulo: Melhoramentos, Coleção Primeiros Passos, 1982, p. 95-150.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. London: U. of Chicago Press, 2003 [1980].

LAKOFF, George; TURNER, Mark. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago & London: Chicago U. P., 1989.

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

LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistiques*. Tradução de Henri Meschonnic. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

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

MALLARMÉ, Stéphane. M. Stéphane Mallarmé. *L'Echo de Paris*, 14 mar. 1891, Enquête sur L'Évolution Littéraire, p. 2.

_____. Um Lance de Dados. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1975. (páginas não numeradas).

_____. Un Coup de Dés. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (páginas não numeradas).

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI et al. *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Série estratégias de ensino 25. São Paulo: Parábola, 2012 [2011], p. 17-31.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO et al. *Gêneros Textuais e ensino*. São Paulo: Parábola, 2010 [2002], p. 19-38.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2005 [1989].

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1964.

MICHELETTI, Guaraciaba (org.). *Estilística: um modo de ler poesia*. São Paulo: Andross, 2004.

MIRAMBEL, André. Essai sur la création linguistique. *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, n. 4, p. 385-415, oct.-dec. 1959.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia: conceito de literatura, gêneros literários, poesia e prosa, teoria da poesia, o lírico e o épico*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1989 [1967].

_____. *A Criação literária*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969 [1965].

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (org.) *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: UFMG, p. 75-95, 2012.

PAIXÃO, Fernando. Poema em Prosa: Problemática (In) Definição. *Revista Brasileira*, 75, p. 151- 162, 2013.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 95-100 [1965].

POTTIER, Bernard. *Linguística General: Teoria y descripción*. Version española de María Victoria Catlina. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1973].

PRUVOST, Jean; SABLAYROLLES, Jean François. *Les néologismes*. Paris: PUF, 2012 [2003].

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

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

REY, Alain. The concept of Neologism and the Evolution of Terminologies in individual Languages. *Essays on Terminology*. Tradução de Juan C. Sager. Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1995 [1984], p.63-84.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

SANDMANN, Antonio José. *Competência Lexical*. Produtividade, restrições e bloqueio. Curitiba. Ed. da UFPR, 1991.

SANDMANN, Antonio José. Morfologia lexical. São Paulo: Contexto, 1992.

SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. *ARS*, v. 7, n. 14, p. 131-151, 2009.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

_____. *O Barroco*. Tradução de Luís Alvez da Costa Vega e Herdeiros de Eugenio D’Ors. Lisboa: 1988 [1974].

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Versão primeiro Folio. 1623. Disponível em: <internetshakespeare.uvic.ca>. Acesso em: maio de 2017.

SPITZER, Leo. Linguistics and literary history. In: SPITZER, Leo. *Linguistics and literary history: essays in stylistics*. Princeton (NJ): Princeton University Press, p. 1-29, 1962 [1948].

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1962].

STAROBINSKI, Jean. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, p. 7-39, 2011 [1970].

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

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980 [1978].

TURAZZA, Jeni Silva. *Léxico e Criatividade*. São Paulo: Editora Plêiade, 1996.

VICENTE, Adalberto Luís. Abordagens Dualísticas do Poema em Prosa. *Lettres Françaises*, v. 3, 1999, p. 1- 14.

VILLARD, Masako. Notion de prototype et événement. Chapitre 6. In: DUBOIS, Danièle. *Sémantique et cognition*. Paris: CNRS éditions, 1993 [1991], p. 131-149.