
A visualidade em “Rimbaud”, de Chacal: uma análise semiótica*

Amanda Nakata Mirageⁱ

Resumo: Este trabalho tem como proposta apresentar, a partir de uma análise do poema “Rimbaud”, de Chacal, uma reflexão a respeito da visualidade na poesia dentro do domínio da semiótica discursiva. Para isso, utilizaremos a proposição teórica e metodológica de Pondian descrita em “Gramática da poesia escrita: figuras retóricas”. Como resultado, identificamos os principais efeitos de sentido criados pela exploração de recursos no plano da expressão gráfico-visual do poema e a especificidade do destinatário da comunicação construída a partir disso. Ao final, destacamos a pertinência dos estudos relativos à visualidade na poesia, marcadamente a partir dos paradigmas colocados pelas vanguardas modernas, na passagem do século XIX para o XX, no campo da poesia.

Palavras-chave: semiótica discursiva; poesia; plano da expressão; visualidade.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.203895>.

ⁱ Mestranda do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo (USP), SP, Brasil. E-mail: amanda.mirage@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1090-4658>.

Introdução e pressupostos teóricos

Este trabalho tem como proposta apresentar uma reflexão a respeito da visualidade na poesia dentro do domínio da semiótica discursiva a partir de uma análise do poema “Rimbaud”, de Chacal. Ainda que sutis, as explorações da dimensão gráfico-visual nesse poema produzem efeitos de sentido particulares e identificáveis, portanto, figuram relevantes para a produção do sentido do texto como um todo – o que justifica a pertinência do estudo do plano de expressão gráfico-visual do poema, do ponto de vista da semiótica. Para esta análise, utilizaremos a proposição teórica e metodológica apresentada por Pondian (2016) em *Gramática da poesia escrita: figuras retóricas*. Ao final, procuraremos situar a reflexão feita sobre a visualidade desse poema em relação a alguns paradigmas colocados a partir das vanguardas modernas do final do século XIX e início do XX, no campo da poesia.

Partimos do pressuposto teórico de que a língua se manifesta através de dois planos de expressão distintos: o fônico/ oral e o gráfico/ visual; portanto, da constatação de que a língua escrita e a língua falada constituem sistemas semióticos diversos, em consonância com Pondian (2016). Outro pressuposto que baseia esta reflexão é o de que a língua escrita é determinada por três dimensões: uma linguística, uma espacial e uma visual. “A componente linguística dita sua estrutura interna (leis gráficas); a espacial, sua sintaxe geral (disposição/ direção); e a visual, sua composição material (traço/ dimensão)” (PONDIAN, 2016, p. 70). Se compreendemos, em acordo com a tradição semiótica, o plano de expressão nas diferentes linguagens artísticas enquanto dimensão significativa para a geração de sentidos, reconhecemos que a expressão gráfico-visual, na poesia, é potencialmente geradora de sentido e, em cada obra, pode ser mais ou menos explorada. Por esse motivo, mostra-se pertinente ao campo da semiótica o estudo do plano de expressão gráfico-visual nos textos poéticos.

A seguir, apresentamos brevemente a sistematização teórico-metodológica apresentada em *Gramática da poesia escrita: figuras retóricas*, de Pondian (2016), com a qual trabalharemos em nossa análise. Trata-se de uma abordagem analítico-descritiva voltada para o plano de expressão gráfico-visual da língua, dentro do âmbito da linguística estrutural e da semiótica. Resumidamente, a partir da identificação das unidades operatórias da língua escrita – tomando como inspiração os níveis da análise linguística propostos por Benveniste em “*Les niveaux d’analyse linguistique*” (1966) –, assim como dos estudos dos recursos retóricos, é proposto pela autora o reconhecimento de figuras retóricas relativas ao plano de expressão gráfico-visual.

Em primeiro lugar, identificam-se as unidades operatórias da escrita em:

- (i) *Traços distintivos*: constituídos pelos *grafos*;
- (ii) *Morfologia*: constituída por *grafemas*, sílabas gráficas, palavras, frases, linhas, blocos e páginas;
- (iii) *Sintaxe*: construída por *grafotaxemas*, que podem ser de três tipos:
 - Posicionais – denominados *topogramas*: dizem respeito à organização dos elementos na página (tais como branco, alinhamento, direção e sinais de ritmização como () [] /);
 - Linguísticos – denominados *punctogramas*: ordenam os grafemas, as palavras e as frases e regulam o desenvolvimento do texto (tais como , . : ; “ ” ...);
 - *Elementos plásticos*: os quais podem ter função sintática e/ou estilística; cujas dimensões são cor, tamanho, forma e textura.
- (iv) *Elementos plásticos*: os quais podem ter função sintática e/ou estilística; cujas dimensões são cor, tamanho, forma e textura.

As figuras retóricas concernentes ao plano de expressão gráfico-visual consistem em operações discursivas que atuam nas diferentes dimensões da língua escrita elencadas acima. A seguir, evidenciamos a definição de figura retórica com a qual trabalharemos:

Figuras retóricas são mecanismos de discursivização engendrados a partir de operações básicas de adição, subtração, substituição e permutação de elementos na enunciação e/ou no enunciado, produzindo um efeito de intensificação ou atenuação do *sentido* com o objetivo de dar corpo à argumentação e aproximar-se ou afastar-se do enunciatário a fim de persuadi-lo por meio da instauração de um efeito de surpresa (PONDIAN, 2016, p. 107, grifo da autora).

A partir desse ferramental teórico, propomos, então, em nossa análise: (i) identificar quais as operações (adição, subtração, substituição e permutação) realizadas pelas figuras retóricas presentes no poema; e, (ii) em que unidades operatórias da escrita elas atuam (traço distintivo, morfologia, sintaxe ou elementos plásticos). Procuraremos, ao final da análise, ter apontado os principais efeitos de sentido gerados no poema, assim como ter reconhecido quais os recursos discursivos e textuais estão relacionados a eles.

1. Do *Corpus*

A versão do poema com a qual trabalharemos é a publicada em 2016, em *Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)*¹, apresentada a seguir (ver Figura 1).

¹ A primeira versão do poema, de 1994, publicada em *Letra Elétrica*, apresenta algumas diferenças em relação à de 2016.

Figura 1: “Rimbaud”, de Chacal.

RIMBAUD

cresta-me a pele o sol da abissínia
todo poeta é um traficante de armas

traficante de armas
todo poeta é um

Fonte: Chacal (2016, p. 179).

2. Do plano do conteúdo

Na análise do plano do conteúdo, buscaremos identificar as principais isotopias temáticas e figurativas do discurso; reconhecer os actantes da narração e suas modalizações; distinguir as categorias mobilizadas no nível fundamental; e, finalmente, identificar valores do enunciador mobilizados no enunciado.

Com o título *Rimbaud*, faz-se remissão ao poeta francês Arthur Rimbaud, e, a partir das figuras *traficante de armas* e *abissínia*, ao conhecido evento de sua biografia: ter se envolvido com o tráfico de armas na Abissínia². O primeiro verso constrói a imagem de um ambiente quente e ensolarado, com ancoragem espacial na Abissínia (território atualmente correspondente aos estados da Etiópia e da Eritreia, no chamado Chifre da África). Então, identificam-se as figuras do sol, da pele queimando e do território da Abissínia. Relativamente à enunciação, observa-se uma debreagem enunciativa, com um narrador em primeira pessoa – aquele que tem a pele queimada pelo sol na Abissínia; tem-se, portanto, um sujeito narrador.

O segundo verso, *todo poeta é um traficante de armas*, é composto por um enunciado elementar de estado, no qual o verbo *é* define um estado de *ser* do sujeito. Através desse enunciado de estado, equipara-se metaforicamente a figura do *poeta* à do *traficante de armas*. Assim, operando como suporte metafórico, *traficante de armas* seleciona sentidos específicos para *poeta*. Constrói-se, desta forma, uma composição modal para o sujeito *poeta*³.

Poeta e *traficante de armas* configuram papéis temáticos, o que significa dizer que, ao mesmo tempo, no nível discursivo, constituem figuras e temas, e, no nível narrativo, papéis actanciais, “[...] é outra de suas propriedades

² Cf. Starkie (1938); Rimbaud (1991); Rimbaud (1995); Borer (1986).

³ “Definindo o estatuto do próprio actante, a modalidade pode ser manifestada por verbos modais (querer, dever, crer, saber, poder), mas também por formantes figurativos (um automóvel por exemplo, pode modalizar seu proprietário pelo /poder/)” (BERTRAND, 2003, p. 353).

estruturais: além de *tema*, ele é também *papel* [...]” (GREIMAS, 2014, p. 76, grifos do autor). No entanto, tem-se, por um lado, os papéis temáticos, que, assim como as figuras e os temas, carregam certas virtualidades de sentidos e instauram percursos figurativos e temáticos relativamente previsíveis, pertencentes a universos semânticos constrictos –, por outro, o fato de que é somente dentro da estrutura narrativa que se realizam os seus sentidos, em cada texto.

É fácil, então, dar um último passo e afirmar que a seleção dos *papéis temáticos*, [...], só pode ser realizada com a ajuda dos pontos de chegada, que são alcançados por meio da instalação das estruturas narrativas, isto é, dos *papéis actanciais*. É a assunção dos papéis temáticos pelos papéis actanciais que constitui a instância mediadora que leva à passagem das estruturas narrativas às estruturas discursivas (GREIMAS, 2014, p. 77, grifos do autor).

O objeto *arma* – com o qual o sujeito *traficante* está em conjunção, mas também, metaforicamente, o sujeito *poeta* – apresenta-se através do sentido denotado do termo, o qual se aproxima da definição presente no dicionário Michaelis: “Instrumento, mecanismo ou substância de ataque ou de defesa em uma luta ou batalha” (ARMA, 2023); mas, ainda, a associação metafórica entre *poeta* e *traficante de armas* propõe um sentido conotado para este último (e para os termos *traficante* e *armas*, isoladamente). Recorrendo a outras entradas para *arma* no dicionário Michaelis encontram-se: “Por extensão: qualquer recurso ofensivo ou defensivo” (ARMA, 2023) e “Figurado: [...] expediente, meio, recurso” (ARMA, 2023). Tais sentidos conotados para *arma* figuram igualmente mobilizados pelo enunciado.

Com relação ao termo *traficante*, sabe-se que esse não equivale a comerciante, simplesmente, mas a um tipo específico de comerciante, carrega os valores de ilegalidade e de marginalidade, portanto, de comportamento desviante em relação às normas e às leis. Destacamos, ainda, que na noção de marginalidade está implícito o valor de ruptura – seja com uma norma, uma sociedade, ou um modo de vida que se tome por referência. Dessa forma, em *todo poeta é um traficante de armas*, atribui-se, simultaneamente, ao *traficante* e ao *poeta* esses dois traços em comum: i) colocar em circulação/ disponibilizar um recurso potente (armas – no sentido denotado, em um caso, e no sentido conotado, no outro); e ii) apresentar comportamento desviante/ marginal.

Observa-se com relação ao sujeito da narração que, se o poema se inicia com um narrador que se refere a si mesmo (*cresta-me a pele o sol da abissínia*) – duas leituras são possíveis: a voz é atribuída ao próprio Rimbaud, ou a um outro sujeito (possivelmente um poeta) que está sofrendo uma ação semelhante e ocupando um papel similar ao que ocupou Rimbaud. A partir do segundo verso (*todo poeta é um traficante de armas*), o sujeito da narração não é mais um ator individual, mas um coletivo: *todo poeta*. Através desse movimento enunciativo

que vai da parte ao todo, como uma lente que se afasta de uma cena pontual para compreender uma vista mais geral, o enunciado refere-se, então, não mais a um poeta, mas a todos os poetas, sujeito da narração modalizado no segundo verso.

A figura de Rimbaud é recorrentemente associada à comunhão dos valores de “obra desviante” e “vida desviante”⁴. Nesse poema, tais valores – figurativizados no poeta francês – são atribuídos aos poetas em geral. Nota-se que a isotopia do poeta como ser desviante (recorrente na poesia do final do século XIX e do início do XX, a qual, frequentemente, manifestou-se, nesse período, associada aos sentimentos de inadequação, não pertencimento e sofrimento) está presente no poema; entretanto, aqui, não está relacionada aos valores de imobilismo e de impotência, mas, ao contrário, como procuraremos demonstrar, aos valores de mobilidade, de potência e de ação.

Então reconhecemos que *poeta*, modalizado pelos atributos modais de *traficante de armas*, é construído como um ser desviante e, simultaneamente, potente – em conjunção com recursos. Esses recursos, por sua vez, caracterizam-se pela capacidade de transformação e, ainda, de destruição – portanto, apresenta-se também o valor do perigo. Em conjunção com tais recursos, o *poeta* é modalizado pelo *poder-fazer* e pelo *poder-ser*, trata-se de um sujeito competente para transformar o seu entorno; além disso, ao fornecer recursos, é capaz de modalizar outros sujeitos, enquanto sujeito-destinatário de um *fazer poder-fazer*.

Conjugadas, as figuras *abissínia*, *traficante de armas* e *Rimbaud* evocam um espaço e um tempo – Abissínia, final do século XIX (indiretamente através da figura de Rimbaud), e um evento específico desse contexto – a guerra imperialista. Através dessas figuras, remonta-se a um período histórico em um continente fortemente caracterizado pelas guerras de dominação imperialista⁵. Ademais, é reconhecido pela literatura acerca do referido episódio da biografia de Rimbaud – a liderança de uma caravana pelo deserto para o transporte de armas – que essa empreitada fez parte de um programa narrativo maior: a luta pela soberania desse território frente à dominação imperialista. Assim explicitam os trechos: “[Arthur] Está à frente de uma caravana que deve partir de Tadjurá, [...], levando principalmente armas [...] destinados a Menelik, *negus* da Etiópia, que vai empreender, com apoio dos italianos, a luta pela independência do país, sob o poder dos ingleses” (RIMBAUD, 1995, p. 26); e, em Starkie:

⁴ “Como negar a congruência do poema [*Bateau Ivre*] com os futuros passos da vida de Rimbaud – suas viagens disparatadas, sua ruptura com o mundo civilizado da Europa, seu isolamento final, sua renúncia à poesia, seu silêncio – projetados na alegoria do barco anárquico, vidência ratificada pela vivência?” (CAMPOS, /n. RIMBAUD, 2009, p. 16). Para mais, cf. Rimbaud, 2009; Salah, 1993.

⁵ “Na história da África jamais se sucederam tantas e tão rápidas mudanças como durante o período entre 1880 e 1935. Até 1880, apenas parte limitada da África era governada diretamente por europeus. [...] Mas em 1914, com a única exceção da Etiópia e da Libéria, a África inteira viu-se dividida em colônias e submetida à dominação de potências europeias” (SILVÉRIO, 2013, p. 339).

É conhecido que Rimbaud foi envolvido com o contrabando de armas na costa da Somália. Descubri, no entanto, ao aprofundar o assunto, que o comércio internacional de armas no Mar Vermelho era um fato mais significativo do que eu pensava ao limitar-me aos trabalhos dedicados apenas ao estudo da relação de Rimbaud com este comércio. Ficou claro para mim que este tráfico estava intimamente ligado à luta pela supremacia na costa e ao comércio de escravos (STARKIE, 1938, p. 9, tradução nossa)⁶.

Por isso, reconhecemos como um dos temas no poema a luta por independência política dos países africanos ante a colonização imperialista do século XIX. A ocorrência de tal leitura, a nosso ver, é independente e prescinde da consideração das motivações pessoais do poeta francês (as quais parecem estar muito mais relacionadas à vida aventureira e livre e à garantia de sua sobrevivência naquelas condições)⁷, as quais também mencionaremos como uma isotopia relevante no poema. Em outras palavras, a remissão ao contexto histórico maior, do qual o evento em questão fez parte, parece não ser passível de não ser evocada a partir da conjugação das figuras no texto. Ressalta-se, ainda, que devido à dinâmica exploratória do imperialismo, e, de forma geral, do próprio capitalismo, certos países foram colocados, do ponto de vista do desenvolvimento capitalista, em um lugar de marginalidade. Assim, o tema da independência política e do colonialismo mobiliza também o valor de marginalidade. Nesta análise, denominaremos essa grande isotopia *independência política*.

A figura de Rimbaud e a referência à fase de sua vida em que viveu na África evocam o tema da vida aventureira, errática e em livre movimento tomada pelo poeta⁸. Então, a noção de uma vida de riscos (valor igualmente associado a *traficante* e *armas*); assim como a de ruptura com os modos de vida considerados padrões na civilização europeia naquele contexto também estão presentes. Denominaremos essa isotopia *independência pessoal*.

Retomando os demais temas e figuras, no primeiro verso (*cresta-me a pele o sol da abissínia*), tem-se a isotopia do sol e de sua ação de queimar, portanto, os valores de energia transformadora de estados e de calor acentuado. Podemos, aqui, reconhecer um traço em comum dessa isotopia, tanto com a isotopia da arma – a intensa energia e potência que, igualmente, produz calor e, sobretudo,

⁶ Original em francês: "Personne n'ignore que Rimbaud fut mêlé à la contrebande d'armes sur la côte somalie. Je découvris, cependant, en approfondissant la question, que le commerce international des armes sur la mer Rouge était un fait plus significatif que je ne l'avais cru en me bornant aux ouvrages consacrés seulement à l'étude des rapports de Rimbaud avec ce commerce. Il m'est devenu clair que ce trafic était étroitement lié à la lutte pour la suprématie sur le littoral et à la traite de nègres".

⁷ Cf. Rimbaud, 1991.

⁸ Diz Rimbaud, em correspondência "aos seus", do Cairo, em 1887: "[...] não posso ir à Europa, por várias razões; primeiro, porque o inverno me mataria, depois, estou acostumado demais à vida errante e gratuita; enfim, não tenho uma colocação" (RIMBAUD, 1991, p. 137); e, à mãe, de Harar, em 1890, "[...] se há uma coisa que para mim é impossível é levar uma vida sedentária" (RIMBAUD, 1991, p. 160).

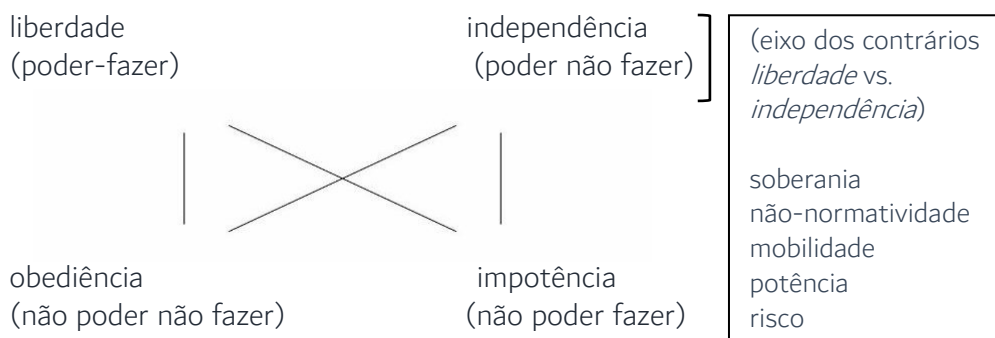
transforma estados, como com a isotopia do poeta – compreendendo como recurso desse a energia criativa e transformadora⁹.

Em suma, no nível discursivo, a partir das figuras: Rimbaud, poeta, armas, sol, pele, Abissínia, traficante, constroem-se os temas: poesia, calor, energia, tráfico de armas, recursos, colonialismo, independência política, independência pessoal, luta, marginalidade, transgressão, e o modo de vida aventureiro. Estes temas tecem as principais isotopias temáticas do poema: (a) a poesia; (b) a independência política; (c) a independência pessoal; (d) a transgressão; e (e) os recursos potentes. Em um nível mais abstrato, os seguintes pares de categorias articulam as isotopias temáticas:

- (i) soberania vs. submissão;
- (ii) normatividade vs. não-normatividade;
- (iii) mobilidade vs. imobilidade;
- (iv) potência vs. impotência;
- (v) risco vs. não-risco.

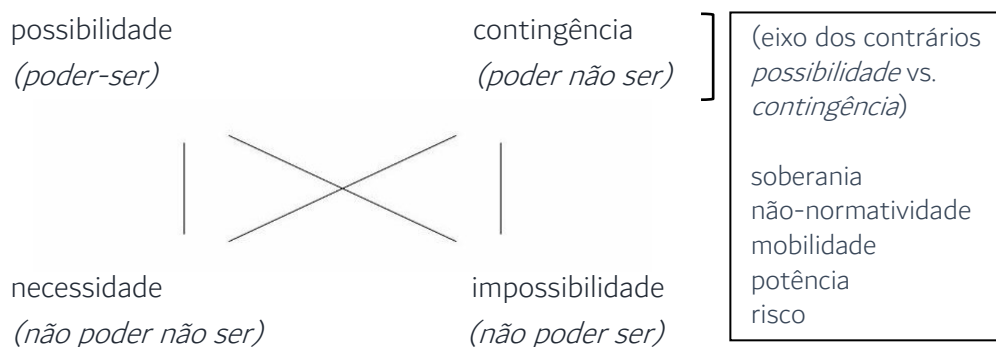
No nível fundamental, o mais abstrato e geral, reconhecemos como os valores mobilizados aqueles articulados pelos quadrados semióticos das modalidades do *poder-ser* e do *poder-fazer* (destacando aqui suas formas nominalizadas), conforme descritos por Greimas e Courtés (2020). Projetando os cinco pares de categorias abstratas sobre estes dois quadrados, têm-se: (ver figura 2 e figura 3).

Figura 2: Modalidade *poder-fazer* em “Rimbaud”.



Fonte: Elaboração própria.

⁹ “Nessa visão do mundo [...] o poeta detém pelo Verbo a faculdade de agir sobre as coisas, de criar nomeando. É neste sentido que Rimbaud, numa longa tradição [...], pôde-se acreditar o ‘igual de Deus’, e seu rival prometeico: ‘o poeta é verdadeiramente ladrão de fogo’” (BORER, 1986, p. 27).

Figura 3: Modalidade *poder-ser* em “Rimbaud”.

Fonte: Elaboração própria.

Reconhecemos os valores profundos de *liberdade* e de *independência* (no primeiro quadrado) e os de *possibilidade* e *contingência* (no segundo quadrado), como aqueles que estão na base das principais isotopias do poema, assim como na base das cinco categorias abstratas que as articulam (as cinco categorias descritas no esquema consistem em um dos polos dos pares elencados anteriormente; de modo que o outro polo de cada par estaria subsumido pelo outro eixo de cada quadrado: *obediência vs. impotência* e *necessidade vs. impossibilidade*). Dessa forma, apontamos esses dois quadrados como os que descrevem o nível fundamental do poema e esquematizam seus valores profundos.

Observamos que as categorias *vida vs. morte* aparecem de forma ambivalente no poema. Se por um lado, a figura da *arma* veicula a noção de potência e de recursos (a qual pode ser aproximada do valor *vida*), por outro, também é associada à ideia de objeto que põe fim à vida (portanto, *morte* e/ou *não-vida*). Da mesma forma, o termo *cresta*, ao mesmo tempo em que carrega a ideia de alta energia (portanto, *vida*), também pode veicular a ideia de perda ou enfraquecimento. Assim, nota-se que o enunciador constrói o valor de ambivalência relativamente ao par *vida vs. morte* sobre as diversas figuras e temas: o sol, que cresta a pele do poeta, fornece energia (*vida*) mas também enfraquece (*morte*); a atividade do tráfico, que aparece relacionada à *potência* (*vida*) sob certo aspecto, mas, por outro, não pode deixar de compreender o risco de perder a vida que envolve a atividade (*morte*); ainda, o poeta é aquele que, ao mesmo tempo que nega e destrói velhas formas na língua (*morte*), constrói novas (*vida*). Em vista disso, reconhecemos os pares *liberdade vs. independência*, e *possibilidade vs. contingência* e seus respectivos contraditórios, como os mais gerais e englobantes no poema, e não o par *vida vs. morte*. Este, aparece, antes,

de forma ambígua, subsumido pelos pares do nível fundamental, e permeia o discurso sobretudo através do valor do *risco*.

Em vista do que foi exposto, reconhece-se, relativamente aos valores do enunciador, que esse constrói o fazer do poeta como associado aos valores profundos de *liberdade, independência, possibilidade e contingência*. De acordo com o discurso do enunciador, então, a poesia aparece como lugar de mobilização desses quatro valores – seja no exercício com a língua, especificamente, mas também, de forma ampla, relativamente às formas de viver a vida.

3. Do plano da expressão

Para o propósito deste trabalho, relativamente ao plano da expressão, daremos exclusividade ao tratamento de sua dimensão gráfico-visual. Buscaremos identificar como a sintaxe visual do poema constrói sentidos, ou ainda, recorrendo às palavras de Faleiros, interpretando Jacques Anis, buscaremos apreender “como o sentido se organiza na página, como a página constrói o discurso” (FALEIROS, 2005, p. 35).

Utilizando-nos da proposição de Pondian (2016) identificamos no plano de expressão gráfico-visual de “Rimbaud” a exploração retórica de três *grafotaxemas*, do tipo *topograma*. Compreendemos *grafotaxemas* como “unidades gráficas dotadas de uma dimensão (visual) com função sintática na cadeia sintagmática da escrita e que orienta a disposição dos elementos gráficos na página [...]” (PONDIAN, 2016, p. 79), os quais podem ser do tipo *topograma*, *punctograma* ou *morfograma*.

Os *topogramas* identificados no poema são: (i) a adição do *branco* no início na terceira linha, que, por sua vez, instaura, simultaneamente, uma (ii) *supressão* do *alinhamento* convencional, instituindo um desalinhamento pontual em um dos versos. Como decorrência desses dois recursos, observa-se a exploração de outro topograma, (iii) a *direção* da leitura, através da qual se verifica a operação de *substituição* da direção convencional da leitura no português (da esquerda para a direita, de cima para baixo) pela leitura em constelação, que propõe uma apreensão visual mais simultânea dos versos, como, paralelamente, proporciona duas possibilidades de direção de leitura para os dois últimos versos gráficos: a primeira, de baixo para cima (da 4ª para a 3ª linha) – formando o enunciado: *todo poeta é um/ traficante de armas* – e a outra, que se inicia a partir do meio da 3ª linha – formando o enunciado: *traficante de armas/ todo poeta é um*.

Disso, extrai-se uma observação relevante a respeito da visualidade/ espacialidade do poema: a disposição específica dos elementos (versos/ linhas) na página, ao criar mais possibilidades de leituras, proporciona mais virtualidades de sentidos para o poema, do que, por exemplo, o alinhamento convencional à esquerda geraria. Portanto, constata-se que, com a simples alteração de posição de um dos versos (em relação ao alinhamento do verso tradicional) – ou, visto

sob outro ângulo, a *adição* de *branco* –, efeitos de sentido específicos são liberados. Como demonstra esse exemplo, tem-se como resultado a instauração de mais percursos de leitura, ou, para usar expressão de Pondian e Bogo, “programas de leitura” (PONDIAN; BOGO, 2021, p. 113), ou, ainda, “vetores de leitura” (FALEIROS, 2005, p. 44). Esses percursos, por serem diferentes do percurso convencional, solicitam ao leitor-destinatário descobri-los ou criá-los, e com isso, experienciar sentidos imprevistos. Destacamos que, nesse exemplo, as construções linguísticas de cada verso colaboram como um cofator para as leituras acima apontadas, visto que os sintagmas de cada verso constroem sentidos relativamente completos.

Observam-se ainda outras duas decorrências dessa pontual e discreta exploração dos *topogramas* citados, são elas: a (iv) *substituição* da *linearidade da leitura* por uma outra ordem relacional entre os versos – uma ordem não linear –, visto que diferentes percursos de leitura paralelos são instaurados; e a produção de (v) *tensão verso vs. linha*.

Este é talvez um dos fenômenos poéticos mais complexos proporcionados pela sintaxe e pertencentes à língua escrita. Depois do advento do verso livre, na poesia moderna e contemporânea, o verso não existe senão na página escrita. Ao contrário da poesia metrificada, que permitia segmentar o poema inteiro em suas partes, segundo o verso metrificado e pelas rimas, o verso livre muitas vezes é um verso gráfico (PONDIAN, 2016, p. 232).

Essa *tensão* se dá tanto por *fragmentação* (PONDIAN, 2016, p. 233) – lendo da 4ª para a 3ª linha, compreende-se uma quebra do verso sintático em duas linhas gráficas, portanto, ocorre a não coincidência do verso sintático com os versos gráficos –, como por *dispersão* (PONDIAN, 2016 p. 234), dado que os dois versos gráficos se encontram dispersos na página. Dentre os efeitos de sentido produzidos a partir disso, tem-se a apresentação mais fragmentada das figuras, o que gera um destaque maior para as figuras isoladamente e uma independência maior entre elas (*traficante de armas* e *todo poeta*). Esse efeito de fragmentação no plano do conteúdo – decorrente da construção no plano da expressão – convoca uma maior participação do leitor-destinatário para constituir as relações entre os valores apresentados e para a reconstituição do sentido global do texto.

Outras consequências dessa fragmentação no plano da expressão são: o ritmo de leitura mais fragmentado, irregular, com pausas mais longas em alguns trechos, o que gera efeito de *movimento* e de *surpresas* rítmicas; as diferentes ordens de apreensão das figuras – ora iniciada por */traficante de armas/*, ora por */todo poeta/* – constituem diferentes maneiras de hierarquizá-las, gerando mais possibilidades de relações entre os valores.

Em resumo, observamos os seguintes efeitos: (a) o efeito de *desvio*, desvio de alinhamento, que se desdobra em um segundo desvio: o desvio formal em relação à forma tradicional do poema; (b) o efeito de *ruptura*, devido à ruptura da linha gráfica, à ruptura do ritmo regular e, de forma mais geral, à ruptura com a forma tradicional de versificação; (c) o efeito de *movimento*, devido à irregularidade espacial, visual e rítmica; (c) o efeito de *estranhamento*, a partir dos efeitos produzidos pela *tensão verso vs. linha* e pela *não linearidade* de leitura, que produzem percursos não convencionais de leitura, portanto, “estranhos”, assim como a partir da irregularidade rítmica. Este conjunto de efeitos de sentido próximos entre si e interdependentes nomearemos, de forma mais geral, como *efeito de dissonância*.

Voltando-nos, agora, ao sentido global do texto, considerando simultaneamente plano de conteúdo e plano de expressão gráfico-visual, identificamos que os efeitos citados acima, subsumidos pelo que nomeamos *efeito de dissonância*, encontram-se produzidos em ambos os planos, portanto, são reforçados entre os dois níveis. Retomando brevemente o plano do conteúdo, observamos os valores de: (a) *desvio*, na ilegalidade do tráfico, e no comportamento considerado desviante de Rimbaud e, igualmente, na atividade do poeta, que “move as coisas do lugar” na língua; (b) *ruptura*, nas figuras de Rimbaud, do traficante e do poeta, os quais rompem com leis ou convenções, seja no âmbito da sociedade, seja no da língua; (c) *movimento*, através da ideia da vida em viagem e aventura, do deslocamento de recursos pela atividade do tráfico e do deslocamento dos valores na língua pelo poeta; (d) *estranhamento*, através da temática do poeta como ser “estranho”, especialmente através da figura de Rimbaud. Ressalta-se que todos esses valores encontram-se englobados e articulados pelos cinco pares de categorias abstratas propostas para o plano do conteúdo e pelos valores profundos *liberdade, independência, possibilidade e contingência* identificados no nível fundamental. Em conclusão, identificamos que o *efeito de dissonância* é construído tanto no plano de expressão como no plano do conteúdo.

4. “Rimbaud” e as “novas sintaxes”

Quando Mallarmé, ao fim do século XIX, propõe em “*Un coup de dés*” (e no prefácio que o acompanha) um método compositivo que considera o branco da página como elemento construtivo do poema, igualmente, a relevância da tipografia para a criação de temas e contratemas (motivos) e a página como unidade na poesia, empreende uma proposta compositiva referente à dimensão gráfico-visual da poesia. Em outras palavras, “*Un coup de dés*” e seu prefácio preconizam a exploração de novas sintaxes visuais na poesia, ou seja, novas maneiras de produzir sentidos através da organização visual e espacial dos

elementos na página. Na mesma direção, em “*Devant l'idéogramme d'Apollinaire*”¹⁰, Apollinaire formula:

Que esta imagem seja composta de fragmentos da linguagem falada, não importa, psicologicamente, pois a ligação entre estes fragmentos não é mais a da lógica gramatical, mas a de uma lógica ideográfica que leva a uma ordem de disposição espacial bastante contrária à da justaposição discursiva. [...] Revolução: porque é necessário que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente (ARBOUIN, 1914, p. 383-384, tradução nossa)¹¹.

Tais questões, compreendemos, ressaltam de um paradigma que se instaura nos diversos campos das artes na virada do século XIX para o XX, sobre o qual se erigiu o chamado movimento modernista. Como parte desse paradigma e como uma das concepções fundantes dessa visão de mundo, tem-se a fragmentação da realidade sob diversas perspectivas concomitantes e, conseqüentemente, a ideia de que não há verdade única que se apresente pronta. Como expressão dessa visão de mundo desenvolvem-se as *novas sintaxes* e, como corolário dessas, a construção de um novo tipo de destinatário da comunicação.

Destacamos, para esta reflexão sobre o poema “Rimbaud”, três valores colocados em relevo pelas *novas sintaxes* modernas, no âmbito da poesia, os valores de: fragmentação, não-linearidade, e o da estrutura sintática que produz efeito metalinguístico, que, portanto, é tematizada dentro da obra¹². Tais características dessas sintaxes exploram a implicação do leitor-destinatário na construção dos sentidos; este é convocado a voltar-se sobre a estrutura do objeto de significação e sobre a própria formação dos sentidos, e, em decorrência, é suscetibilizado a refletir sobre seu próprio papel na produção desses. É o que observamos em “Rimbaud”, a organização do suporte expressivo gráfico-visual do poema que convoca o leitor-destinatário para constituir percursos de leitura não convencionais e construir os sentidos a partir daí, e, assim, exige sua atenção para como se constroem os sentidos eles mesmos.

Concernente à temática metalinguística e às aqui chamadas *novas sintaxes*, evocamos o trabalho de Corrêa (2012), no qual se propõe, no campo da semiótica, uma tipologia para os poemas metalinguísticos de Augusto de

¹⁰ Assinado por Gabriel Arbouin, atribuído a Apollinaire.

¹¹ Original em francês: “Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe psychologiquement, car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive. [...] Révolution: parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement.”

¹² Referimo-nos ao aspecto identificado pelos poetas concretos brasileiros pelo termo “estrutura-conteúdo”: “o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 216); “[...] sendo o ‘conteúdo informativo’ a própria estrutura [...]” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 203).

Campos. A nosso ver, esse trabalho contribui para refinar os estudos da metalinguagem na poesia, possibilitando uma maior precisão na descrição desse objeto pela semiótica. Resumidamente, a temática metalinguística – fundamental na obra de Augusto de Campos – recebe, em Corrêa (2012), uma sistematização em três tipos: a) a *metalinguagem prática*, aquela que se refere ao poema em si; b) a *metalinguagem mítica*, a que se refere à linguagem, de forma geral; e, por fim, c) a *metalinguagem metapoética*, a que se refere à conduta poética do próprio autor ou à de outros autores. Ainda que a proposição de Corrêa trate especificamente da obra de Augusto de Campos, a nosso ver, propõe caminhos que podem ser explorados em um campo mais abrangente de poemas metalinguísticos. No espaço deste artigo não caberá uma análise detida de “Rimbaud” sob essa proposta, no entanto, apontamos que o aprofundamento do estudo da temática nesse poema seria beneficiado por sua aplicação.

Conclusão

Com esta análise, identificamos a relevância do plano de expressão gráfico-visual para a construção dos sentidos no poema “Rimbaud”. Ainda, reconhecemos que o plano de expressão do poema também expressa estratégias enunciativas e valores do sujeito enunciador. Notadamente, destacamos a construção de um destinatário participante e a própria mobilização dos valores *liberdade, independência, possibilidade e contingência* nas escolhas enunciativas feitas pelo enunciador no plano de expressão. Em resumo, as posições das linhas no espaço da página, o alinhamento e o desalinhamento construídos, o ritmo irregular e a fragmentação construídos pelo plano de expressão gráfico-visual são responsáveis por liberar efeitos de sentidos específicos, que chamamos, de forma ampla, de *efeito de dissonância* – e que reforçam valores presentes no plano do conteúdo. No âmbito deste último, as isotopias temáticas (a) a poesia; (b) a independência política; (c) a independência pessoal; (d) a transgressão; e (e) os recursos potentes, que mobilizam categorias abstratas (*soberania, não-normatividade, mobilidade, potência, risco*), assim como os valores profundos de *liberdade, independência, possibilidade e contingência* – constituintes do nível fundamental – constroem, igualmente, o valor de *dissonância*. Então, verifica-se que plano do conteúdo e plano de expressão colaboram para a construção de um mesmo efeito de sentido.

Se concordarmos com a afirmação de Mallarmé, segundo Valéry, de que “Absolutamente, não é com ideias [...], que se fazem os versos. É com palavras” (VALÉRY, 1991, p. 208), e admitirmos que a palavra tem uma dimensão visual, então concluímos que importa à semiótica se debruçar sobre a visualidade da língua escrita. Como procuramos demonstrar com este trabalho, através de mecanismos expressivos gráfico-visuais se constroem efeitos de sentidos específicos em cada texto, os quais explicitam os valores de enunciador e de

enunciatório mobilizados. Propostas metodológicas relativas ao plano de expressão gráfico-visual, como a apresentada por Pondian (2016) e utilizada aqui, ampliam, no domínio da disciplina, os recursos relativos à análise dos sentidos e dos mecanismos que os formam – esses, a matéria-prima da semiótica. ●

Referências

- ARBOUIN, Gabriel. Devant l'idéogramme d'Apollinaire. *Les Soirées de Paris*, Paris, n. 26-27, p. 383-385, jul./ago. 1914. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050310z/f7.item>. Acesso em: 31 jul. 2022.
- ARMA. *In*: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- BORER, Alain. *Rimbaud na Abissínia*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. Introdução. Alguns Rimbauds. In: RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Tradução: Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHACAL [Ricardo de Carvalho Duarte]. *Tudo (e mais um pouco): poesia reunida (1971-2016)*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CORRÊA, Thiago Moreira. *A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos*. 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2012.tde-06112012-115843>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- FALEIROS, Álvaro Silveira. O tipográfico e o topográfico na tradução poética: a visibilidade do poema *Voyage* de Guillaume Apollinaire. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 35-54, jan. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6581>. Acesso em: 04 out. 2022.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. 1. ed. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes *et al.* São Paulo: Contexto, 2020.
- MALLARMÉ, Stéphane. Préface. Separata de: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva: 2019.
- MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Separata de: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva: 2019.
- PONDIAN, Juliana Di Fiori. *Gramática da poesia escrita: figuras retóricas*. 2016. 313 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em:

<https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-25082016-145446>. Acesso em: 17 jan. 2023.

PONDIAN, Juliana Di Fiori; BOGO, Marc Barreto. Ler à luz da letra: análise grafemático-tipográfica de “MEMOS”, de Augusto de Campos. *FronteiraZ: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, [S. l.]*, n. 27, p. 108-123, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p108-123>.

Acesso em: 14 abr. 2021.

RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1991.

RIMBAUD, Arthur. *Arthur Rimbaud: poesia completa*. Tradução, organização e prefácio: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

SALAH, Jacques. Rimbaud: marginalidade e rebeldia. In: LIMA, Carlos (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicarte Marketing Cultural e Social, UERJ, 1993.

STARKIE, Enid. *Rimbaud en Abyssinie*. Paris: Payot, 1938.

SILVÉRIO, Valter Roberto. *Síntese da coleção história geral da África: século XVI ao século XX*. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCar, 2013. Disponível em:

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000227008>. Acesso em: 17 jan. 2023.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

The visuality in “Rimbaud” by Chacal: a semiotic analysis

 MIRAGE, Amanda Nakata

Abstract: This paper proposes to present, on the basis of a “Rimbaud” by Chacal analysis, a reflection on the visuality in poetry within the domain of structural semiotics. For this purpose we use the theoretical and methodological proposition of Pondian described in “Grammar of written poetry: rhetorical figures”. As a result, we identify the main meaning effects created by the exploration of resources at the poem’s graphic-visual expression plane level and the specificity of the communication receiver built from this. At the end we highlight the relevance of the visuality on poetry studies, markedly from the paradigms set by the modern avant-garde of nineteenth to twentieth century transition, in the poetry domain.

Keywords: structural semiotics; poetry; expression plane; visuality.

Como citar este artigo

MIRAGE, Amanda Nakata. A visibilidade em “Rimbaud”, de Chacal: uma análise semiótica. *Estudos Semióticos* [online], volume 19, número 1. São Paulo, abril de 2023. p. 178-193. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

MIRAGE, Amanda Nakata. A visibilidade em “Rimbaud”, de Chacal: uma análise semiótica. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 1. São Paulo, April 2023. p. 178-193. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 28/10/2022.

Data de aprovação do artigo: 13/01/2023.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

