

**DOS VALORES ESSENCIAIS: “A TARTARUGA”, DE MANOEL DE
BARROS - UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA**

Jéssica Cristina Celestino¹
Vera Lucia Rodella Abriata²

RESUMO: Este trabalho analisa o poema “A tartaruga”, de Manoel de Barros, que faz parte do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, publicado pela primeira vez em 2001. Analisamos o texto com base nos pressupostos teóricos da Semiótica francesa, valendo-nos especialmente de elementos do percurso gerativo de sentido e do conceito de semissymbolismo. Nosso objetivo é depreender as estratégias utilizadas pelo enunciador na construção dos sentidos do poema, atentando para as homologações que se estabelecem entre o plano de expressão e de conteúdo do texto. Utilizamos a noção de texto como objeto de significação e, para isso, analisamos os efeitos de sentido que se criam no poema com base em sua estruturação interna. O texto é também examinado como objeto de comunicação entre o fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário com vistas a observar os valores que ele revela.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros; poesia; Semiótica; percurso gerativo de sentido; plano de expressão.

ABSTRACT: This work analyses the poem “A tartaruga”, by Manoel de Barros, from the book *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, which was first published in 2001. We analyse the text based on French semiotics, using especially elements of the generative path of meaning and the concept of semi-symbolism. Our goal is to understand the strategies which are used by the enunciator in the construction of the meaning of the poem, paying attention to the homologies established between the expression plane and the content plane of the text. We use the notion of text as an object of meaning and for that the analysis is based on its internal structure. The text is also examined as an object of communication between the persuasive doing of the enunciator and the interpretative doing of the enunciatee in order to observe the values it reveals.

KEYWORDS: Manoel de Barros; poetry; Semiotics; generative path of meaning; expression plane.

Introdução

Quem não vê o êxtase do chão é cego
(Manoel de Barros, *Escritos em verbal de ave*)

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá (MT), em 1916, e faleceu em Campo Grande (MS), em 2014. Recebeu vários prêmios literários como o Jabuti (1995) e atualmente é reconhecido pela crítica nacional e internacional como um de nossos grandes poetas contemporâneos. Sua primeira produção, de 1937, foi o livro *Poemas concebidos sem pecado*, a última, *A turma*, foi publicada em 2013, mas apenas nos anos 1980, com a publicação de seu

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de Franca. Bolsista Capes. jessica.celestino@hotmail.com <http://lattes.cnpq.br/2262830530704664>

² Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de Franca. vera.abriata@unifran.edu.br <http://lattes.cnpq.br/0008939878371016>
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

sétimo livro, *Arranjos para assobio* (1982), é que Barros passou a receber a atenção da crítica literária nacional, de acordo com Grácia-Rodrigues (2006, p. 32).

O poeta pantaneiro é autor do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2013), do qual faz parte o poema “A tartaruga”, objeto de nossa análise. Cronologicamente situado na geração de 45, em sua obra Barros dialoga com vários poetas da modernidade, como o francês Arthur Rimbaud e, na literatura brasileira, com Oswald de Andrade, dos quais assume a ideia de ruptura em relação aos padrões estéticos estereotipados pelo uso. Manoel de Barros dialoga especialmente com a prosa poética de João Guimarães Rosa, o que se torna perceptível não apenas pelo estranhamento que a obra de ambos os autores provoca no enunciatário com a criação de neologismos em nível vocabular, a criação de imagens insólitas, com a revitalização de arcaísmos, a ruptura com a estrutura sintática padrão, mas também, particularmente, em razão da simbiose que se manifesta na poética dos dois autores, entre o ser humano, o meio social e a natureza, conforme observa Maria Cristina Campos (2007).

Para a pesquisadora, um dos aspectos relevantes da obra poética de Manoel de Barros é o engendramento de “imagens poéticas que remetem o leitor a um tempo/espaço pantaneiro ancestral que se perde nas brumas míticas” (CAMPOS, 2007, p. 27).

“A tartaruga” (2013, p.33), objeto desta análise, é um texto que revela essa simbiose entre o ser humano e a natureza, que é típica do universo mítico, por meio do ponto de vista do enunciador observador. Ao exaltar as “grandezas do ínfimo”, tema constantemente presente em sua obra, o enunciador intenta sensibilizar o enunciatário, levando-o a refletir sobre o verdadeiro valor dos valores que a cultura nos legou.

Nosso objetivo é depreender as estratégias utilizadas pelo enunciador na criação dos sentidos do texto com base no instrumental teórico da semiótica francesa. Para isso retomaremos no tópico a seguir alguns pressupostos teóricos utilizados na análise.

Do instrumental teórico

É importante observar que a enunciação, na perspectiva da teoria semiótica, deve ser entendida como uma instância linguística pressuposta pela existência do enunciado. Quem assume o discurso no texto literário, geralmente é o narrador, a quem o enunciador delega a voz. Sua função, contudo, é generalizante, e é necessário, de acordo com Bertrand, (2003, p. 111-112), identificar as posições enunciativas em outros textos, que não o narrativo, na medida

em que são elas que possibilitam ao leitor o acesso à significação e aos valores em jogo no texto.

Na análise do plano de conteúdo do poema, utilizaremos elementos da sintaxe discursiva do percurso gerativo de sentido, pois é por meio desse nível que se observa a forma como o enunciador projeta os atores, o espaço e o tempo no texto e se criam os efeitos de sentido de subjetividade ou objetividade, de proximidade ou distanciamento da instância da enunciação. Em “A tartaruga”, com a finalidade de mobilizar passionalmente o enunciatário sobre o ponto de vista que assume no texto, no papel de observador, o enunciador utiliza-se de um discurso argumentativo, assumindo a sua subjetividade.

Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 347-348), o observador é um sujeito cognitivo instalado pelo enunciador no discurso enunciado e pode exercer tanto o fazer receptivo quanto o fazer interpretativo. Em “A tartaruga”, o observador se manifesta no texto por meio de uma marca pessoal. Há um ator projetado em primeira pessoa, um “eu” que emite sua opinião, levando o enunciatário a apreender sua posição enunciativa por meio da forma como organiza no texto os elementos descritivos e argumentativos.

Convém destacar que a semiótica concebe ator, como o sujeito que exerce papéis actanciais no nível narrativo do percurso gerativo de sentido (ele pode ser um sujeito de estado, um sujeito do fazer, um Destinador manipulador, um Destinador julgador, sendo dotado, portanto de programas narrativos). Já no nível discursivo ele deve possuir um papel temático, em geral humano e socializado, manifestando-se sob uma forma figurativa. Bertrand (2003, p. 416, grifos do autor) diz que “o termo *ator*, em semiótica é às vezes utilizado para substituir o termo ‘personagem’, marcado pela psicologia de caracteres”.

Em termos de semântica discursiva também intentamos apreender os percursos temático-figurativos do texto, relacionados aos valores sócio-histórico-ideológicos nele inscritos. Devemos lembrar, segundo Bertrand (2003, p. 213), que “a tematização consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais”. Os temas e figuras são, assim, determinados sócio-historicamente e trazem para os discursos o modo de ver e de pensar o mundo de classes, grupos e camadas sociais, assegurando seu caráter ideológico.

Deve-se mencionar, nesse sentido, as críticas dirigidas à abordagem semiótica do texto as quais não se sustentam quando se referem à ausência da enunciação nos estudos semióticos.

Elas se baseiam num mal-entendido, conforme Bertrand (2003, p. 30-31), na medida em que “o projeto semiótico é ser, simultaneamente ‘uma sócio- e uma psico-semiótica’”. Para o semioticista francês,

[...] descobrir estruturas imanentes nas formas é também dotar-se dos meios de reconhecer as convenções que o uso pouco a pouco estabeleceu, sedimentadas em estruturas e construídas com regras implícitas. Essas convenções moldam as expectativas dos leitores. Elas asseguram [...] a previsibilidade do conteúdo, as hipóteses e as inferências de leitura. As estruturas assim compreendidas deveriam estar também relacionadas com o sujeito, mas elas fazem parte [...] do murmúrio impessoal dos discursos que milhões de falas engendraram, retomadas e repisadas: a fraseologia, as expressões fixas, os estereótipos, esses blocos pré-fabricados e “pré-moldados” de discursos atestam na superfície a impessoalidade da enunciação. E à sedimentação, produto cultural dessa práxis enunciativa, respondem a inovação e a ruptura, a abertura da língua por enunciações singulares, a formas novas e inéditas, criadora de leitores novos [...].

Bertrand (2003, p. 32) considera ainda que a abordagem sincrônica das estruturas possibilita uma história das poéticas, ou de uma história cultural das formas que podem ser apreendidas sob um outro regime de duração que não se restringe a uma cronologia de obras e de movimentos literários. Nessa perspectiva é que a apreensão de percursos temático-figurativos dos textos permite-nos chegar, por meio de sua estrutura interna, ao contexto sócio-histórico-ideológico.

Outro aspecto importante a ser observado no poema é a relação que nele se estabelece entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. Sabe-se que na linguagem poética, o plano de expressão produz sentidos e enfatiza as significações apreensíveis no plano de conteúdo do texto. Conforme Barros (2005, p. 76-77), “além de expressar o conteúdo, o plano da expressão assume outros papéis e compõe organizações secundárias da expressão”. Isso ocorre quando se apreende uma homologação entre categorias do plano de expressão e categorias do plano de conteúdo dos textos. Nesse sentido, não temos mais sistemas simbólicos, em que a correlação se dá entre unidades dos dois planos. Floch (1987, p.43) considera que nas linguagens semissimbólicas não há, portanto, conformidade entre elementos isolados do plano de expressão e do plano de conteúdo, mas eles caracterizam-se pela conformidade de certas categorias dos dois planos:

Citam-se geralmente como formas semissimbólicas significantes as formas prosódicas e certas formas de gestualidade. O /sim/ e /não/ correspondem assim, em nosso universo cultural, à oposição dos movimentos da cabeça sobre os eixos verticalidade vs horizontalidade. A semiótica visual pôde mostrar a importância das organizações semissimbólicas na pintura figurativa

como na pintura abstrata e propôs chamar “linguagens plásticas” as linguagens visuais que manifestam uma semiótica semissimbólica.

Barros (1987, p.6) diz ainda que “os sistemas semissimbólicos distinguem-se dos sistemas simbólicos (as linguagens formais, por exemplo) e das linguagens *stricto sensu* (as línguas naturais), na acepção de Hjelmslev: as relações são estabelecidas entre categorias e não entre termos isolados da expressão e do conteúdo”. Para a pesquisadora, os sistemas semissimbólicos são poéticos, uma vez que a relação entre expressão e conteúdo deixa de ser convencional ou imotivada, pois os traços reiterados da expressão, além de “concretizarem” os temas abstratos, instituem uma nova perspectiva de visão e de entendimento do mundo (BARROS, 2005, p. 79).

Essa homologia entre categorias da expressão e do conteúdo pode ocorrer tanto na linguagem literária quanto nas linguagens plásticas, como a pintura. No poema em análise, as relações semissimbólicas criam o efeito de poeticidade, na medida em que instauram um novo saber sobre o mundo.

Fiorin (2003, p. 78), em texto no qual analisa as relações entre expressão e conteúdo, observa que, na análise dos textos poéticos, a definição de semissimbolismo não é suficiente, pois “as categorias do conteúdo homologadas às categorias da expressão são categorias abstratas, que remetem aos níveis mais profundos do percurso gerativo do sentido”. O pesquisador (2003, p.78) afirma que ao se explicar os efeitos de sentido criados pelas aliterações, pelas rimas etc., responsáveis pela criação do ritmo, nota-se que as correlações entre expressão e conteúdo ocorrem em todos os níveis do percurso gerativo de sentido e não somente nos níveis mais profundos. Com base, nesses pressupostos é que analisaremos o poema de Manoel de Barros.

Os valores essenciais em “A tartaruga”

Sente-se pois então que as árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo.

(Manoel de Barros, *Livro de pré-coisas*)

Observemos o poema:

“A Tartaruga”

Desde a tartaruga nada não era veloz.
Depois é que veio o forde 22
E o asa-dura (máquina avoadora que imita os
pássaros, e tem por alcunha avião).
Não atinei até agora por que é preciso andar tão
depressa.
Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela
anda muito depressa.
Eu tenho.
A gente só chega ao fim quando o fim chega!
Então pra que atropelar?

Em “A tartaruga”, o enunciador delega a voz a um sujeito que se projeta no presente da enunciação, o ator “eu”, no papel actancial de observador, a exercer sua atividade perceptiva sobre os atores do enunciado, a “tartaruga”, o “forde 22”, o “asa dura” e a “lesma” que se associam a duas isotopias actoriais. Como sujeito cognitivo, ele assume um ponto de vista sobre os atores instalados no enunciado com a finalidade de, – no papel actancial de manipulador, que também exerce, levar o enunciatário a crer no discurso que enuncia. Assim, como observador falante, define-se pelo dizer, que constitui a própria a criação poética.

E é nessa criação poética que ele passa a refletir sobre o tema da velocidade da vida moderna, relacionada ao universo cultural urbano e industrial, em contraposição à lentidão da vida no campo, próxima à natureza. Desse modo, dois percursos temático-figurativos se contrapõem no texto: um deles é composto pelas figuras “tartaruga”, “pássaros” e “lesma”, elementos caracterizados pelo traço semântico “lentidão” e pertencentes ao universo da natureza animal, e o outro, composto pelas figuras “forde 22”, “asa-dura”/ “máquina avoadora”/ “avião”, elementos que têm em comum o traço semântico “rapidez”, típico do universo da cultura urbana e industrial. A “lentidão” é eufórica, pois se relaciona a elementos que seguem o ritmo da natureza. Por sua vez, a velocidade da vida moderna é disfórica e configura a forma de vida do ser humano do universo cultural industrializado, que é levado por um ritmo rápido e intenso e considerado não natural do ponto de vista do enunciador observador.

Assim, distinguem-se no texto dois níveis, “o de uma representação figurativa ‘de superfície’ que concretiza objetos do mundo natural, apresentando-os ao enunciatário-leitor e o de “um dispositivo figurativo ‘profundo’, que rege uma dimensão mais abstrata do discurso, de ordem interpretativa”(BERTRAND, 2003, p. 145) , visando levar o enunciatário a crer no ponto de vista assumido pelo observador e garantir sua credibilidade.

Recobrando todo o poema a isotopia actorial se manifesta tanto como um sistema paradigmático (que contrapõe o universo da cultura ao universo da natureza) quanto como sistema sintagmático em que se projetam as figuras antagônicas da “tartaruga” e da “lesma”, de um lado, e do “forde 22” e da “asa dura”, de outro, respectivamente subordinadas ao universo natural e cultural.

Nessa perspectiva, convém observar as projeções temporais do texto, que se inicia pelos versos “Desde a tartaruga nada não era veloz / Depois é que veio o forde 22/ E o asa-dura (máquina avoadora que imita os pássaros, e tem por alcunha avião)”. A preposição “desde” marca o início de um processo temporal incoativo-durativo que se iniciou no pretérito (FIORIN, 1995, p.173) e se estendeu no tempo até um momento posterior, manifestado no segundo verso pela preposição “depois”, a qual vai instaurar uma ruptura em relação ao ritmo lento da natureza, metonimicamente figurativizada pela tartaruga. Assim, a preposição “desde” remete à duratividade desse tempo pretérito, extenso, que, no entanto, ficou para trás quando um ritmo outro foi instaurado, como revela o verbo “veio”, no pretérito perfeito, marcado por uma transformação, conforme Fiorin (1996, p. 157). Essa transformação gera um ritmo outro, veloz, que passa a imperar com a instauração do universo da produção industrial, relacionado ao universo da cultura, tema que é recoberto pelas figuras do “forde 22 e “asa-dura”.

É importante ressaltar que o primeiro verso causa estranhamento no enunciatário, uma vez que a preposição “desde” não é seguida de um elemento associado ao tempo, mas pela figura lexemática “tartaruga”. Assim, ao invés de optar por “Desde aquele tempo” que seria alusão a um tempo pretérito, cuja duração foi extensa, o observador seleciona, entre as virtualidades da língua que estão a seu dispor, um substantivo relacionado ao universo natural, a tartaruga. Tem-se, pois, “desde a tartaruga”, uma figura metafórica que surpreende o enunciatário pelo inusitado da construção poética. Ao colocar o foco na “tartaruga”, caracterizada pela lentidão do andar, o observador valoriza o ritmo natural do animal, que já era considerado veloz de sua perspectiva. A esse tempo passado, associado ao mundo natural, sobrepõe-se no relato um tempo posterior, veloz, apreensível no verso “Depois é que veio o forde 22”. O advérbio “depois”, cumpre observar, marca a oposição temporal /anterioridade/ vs. /posteridade/ e relaciona-se ao tempo em que os homens criam objetos de valor, como o “forde 22” e o “asa-dura”, que pertencem, ao universo cultural e se associam a um ritmo marcado pela velocidade.

O apostro explicativo “(máquina avoadora que imita os/ pássaros, e tem por alcunha avião)” é metáfora relativa à “asa dura”, que por sua vez é metonímia de avião. A figura “máquina avoadora” reitera a visão negativa do enunciador observador sobre o objeto veloz, o avião, do universo cultural, que meramente “imita”, ou seja, tem a “falsa aparência” de um pássaro (FERREIRA, 2010, p. 1127). Nessa mesma perspectiva disfórica, ao referir-se a avião, por meio da metonímia do tipo sinédoque “asa dura”, o enunciador não apenas ressalta seu caráter de cópia grosseira do pássaro, elemento da natureza, mas também alude à dureza do objeto voador a que implicitamente contrapõe a leveza do voo do pássaro. Desse modo, atribui um valor negativo ao elemento do universo cultural e valoriza o elemento pertencente o universo natural.

Convém destacar também as relações entre as figuras que compõem os percursos temático-figurativos, apreensíveis no texto. Assim, aquele que reúne figuras que são simulacros de elementos pertencentes ao universo natural, tem, por exemplo, como constituintes a “tartaruga”, a “lesma” e o “pássaro”. As duas primeiras têm em comum o fato de serem seres rastejantes e lentos, diferentemente do “pássaro”, ave que alça voo. O mesmo ocorre no percurso temático-figurativo que reúne elementos pertencentes ao universo cultural o “asa-dura” alça voo, ao passo que “forde 22” é objeto que roda na terra. Portanto, nos dois percursos há respectivamente figuras terrestres e aquáticas: “tartaruga”, “lesma”, e “forde 22”, e figuras que alçam voo, como “pássaros” e “asa-dura”. Essa oposição entre o alto e o baixo visa levar o enunciatário a perceber a dimensão grandiosa da natureza que o homem tenta imitar, de forma imperfeita, e o leva a uma transformação de estado: ele se torna disjunto de objetos valores pertencentes ao universo natural, que é grandioso justamente porque nele o homem está em simbiose com o ritmo da natureza, ao passo que ao valorizar objetos associados ao universo cultural mercantil, essa simbiose se perde, pois o leva a um ritmo atropelado, sem sentido, que infringe as leis da natureza.

Considerando, por conseguinte, tais relações e comparando os percursos, pode-se notar que o ponto de vista do observador apreensível no texto é que ao se integrar ao universo da cultura, o ser humano, na tentativa de reproduzir o natural, criou objetos utilitários que, embora mais velozes, não conseguem ter o valor dos elementos da natureza, mais lentos, mas a que ele atribui valor maior, justamente por seguirem o ritmo harmonioso da natureza.

Por sua vez, a ideia de reprodução falsa de elementos da natureza está expressa não só na figura lexemática “imitar”, mas também em “avoadora”, gíria que, conforme o *Dicionário*

Aurélio (2010, p.253), refere-se àquilo que é “velhaco”, patife ou “avoador”. Assim, “a máquina avoadora”, que se faz passar pelo pássaro, do ponto de vista do observador, seria uma cópia fraudulenta da beleza e grandiosidade do pássaro, elemento pertencente ao universo natural. Dessa forma, embora caracterizados pela “pequenez”, os animais e aves são integrados ao ritmo da natureza, são seres em harmonia com esse universo, enquanto o ser humano, ao criar objetos de caráter utilitário em função de uma cultura industrial, mercantil, criou-os mais velozes somente no nível do parecer, o que, em termos de modalização veridictória, constitui uma mentira (parecer, mas não ser), pois, na verdade (ser e parecer), perderam a sintonia com elementos do universo natural que outrora integravam. Exercido pelo observador, o fazer persuasivo visa, pois, a buscar a adesão do enunciatário-leitor, para que este, em seu fazer interpretativo creia ser verdadeiro o ponto e vista que ele assume em seu fazer poético.

O tema da perda dos valores essenciais pelo ser humano, valores do nível do ser, evidencia-se do quinto ao oitavo versos do texto: “Não atinei até agora por que é preciso andar tão / depressa. / Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela / anda muito depressa”. Assim, nesses versos, o observador pretende exercer o fazer persuasivo sobre o enunciatário-leitor, a fim de levá-lo a refletir sobre o absurdo do ritmo veloz, associado à cultura mercantil da modernidade, e cria o efeito de subjetividade, ao lançar seu ponto de vista explicitamente, em primeira pessoa, sobre a rapidez do tempo presente nos versos: “Não atinei até agora por que é preciso andar tão/ depressa”.

Enfim, fecha-se o poema com os versos: “A gente só chega ao fim quando o fim chega! / Então pra que atropelar?”. Primeiramente, o observador lança um ponto de vista sobre o fim da existência do ser humano. O *Dicionário Aurélio* (FERREIRA, 2010, p. 946) registra uma variante popular de “fim” que se associa à morte. O trocadilho entre os sentidos das expressões “chega ao fim” e “o fim chega” cria o efeito de sentido de que o ser humano, ou seja, “a gente”, é só sujeito de estado, sem escolha, em relação ao nosso fim, e não sujeito operador. Quem opera nossa transformação do estado de vida para o estado de morte, como um sujeito do fazer, é um Destinador transcendental, actorializado pelo “fim”, figura personificada no verso, a que é atribuída a ação de chegar.

Vale notar ainda o trocadilho que se revela no modo de disposição de dois sintagmas nesse penúltimo verso do texto, o qual lembra uma estrutura cíclica: – “chega ao fim” / “fim chega”. Essa é outra estratégia do observador para levar o enunciatário a crer que o “fim” se

dará segundo o ritmo estabelecido pela natureza. Dessa forma, ele sugere que tudo seguiria, um mesmo ritmo, harmonioso e cíclico, como o ciclo da vida.

Além disso, vale ressaltar que o verso termina por um ponto de exclamação por meio do qual o enunciador visa a interpelar o enunciatário com o intuito de impactá-lo emocionalmente a respeito da necessidade de resgatar um ritmo de vida mais próximo à harmonia dos elementos da natureza. Deve-se lembrar que a exclamação, conforme Fiorin (2014, p. 18), é uma forma de aceleração do andamento do texto e de intensificação do efeito de sentido que se quer criar. Nessa mesma perspectiva, o enunciador, na linha argumentativa que criou ao longo do poema, reitera a interpelação ao enunciatário, dirigindo-lhe um apelo, por meio de uma questão: “Então pra que atropelar?” Fiorin (2014, p.184) denomina esse tipo de pergunta de “interrogação retórica” que também tem por finalidade intensificar o sentido da interpelação dirigida ao enunciatário, expondo um ponto de vista por meio da questão. Observa-se, portanto, nesse último verso a ironia do observador em relação ao ritmo acelerado da vida contemporânea que se opõe ao ritmo harmonioso daqueles sujeitos, entre os quais ele se inclui, que se encontram integrados ao universo natural, aqueles que não atropelam, enfim, o ritmo harmônico de sua natureza e sobre o qual ele visa levar o enunciatário a refletir.

Das correlações entre o plano de expressão e o plano de conteúdo do poema

[...] a poesia nasce do impulso da linguagem, a qual obedecendo, por sua vez, à “nota” pré-linguística indica o caminho, no qual aparecem os conteúdos; os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado.

(Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*)

Sabe-se que o ritmo, elemento do plano de expressão do texto poético, pode ser criado pela redundância sonora, que cria as rimas, por meio de aliterações e de assonâncias, assim como pelo jogo que se estabelece entre sílabas átonas e tônicas. A repetição de palavras e a repetição de estruturas sintáticas semelhantes também podem contribuir para a criação do ritmo.

Convém lembrar Antônio Candido (1996, p. 40) que ao se referir à poesia na modernidade, observa que ela se apoia mais no ritmo que na rima:

No Modernismo, a rima nunca foi abandonada. Mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento. O uso do verso livre, com ritmos muito mais pessoais, podendo esposar todas as inflexões do poeta, permitiu deixá-la

de lado. No verso metrificado, ela foi usada ou não, e pela primeira vez pôde se observar na poesia portuguesa o verso branco em metros curtos. Na segunda fase do Modernismo houve um retorno do seu uso, com mais frequência. Mas conservou-se a liberdade de sua combinação. De modo geral, a poesia moderna se apoia mais no ritmo do que na rima,

Além da rima, que constitui uma homofonia, outras se criam, por conseguinte, com a repetição de palavras, de frases e de versos, que, segundo Candido (1995, p. 41), chama-se recorrência - recurso também muito utilizado na modernidade.

Vejam, pois, alguns elementos responsáveis pela criação do ritmo em “A tartaruga” e a sua relação com o plano do significado do texto. No poema, as assonâncias, elementos também criadores do ritmo, possibilitam-nos aprender uma oposição entre fonemas vocálicos fechados (/e/, /i/, /o/, /u/) – vinte e sete ocorrências – e fonemas vocálicos abertos (/a/, /ε/, /ɔ/), – em menor número. Desse modo, há no texto a categoria do plano de expressão /fechamento vs. abertura/ a que se pode homologar a categoria do plano de conteúdo /velocidade vs. lentidão/, configurando, pois, uma relação semissimbólica. Por meio dessa relação nota-se a crítica do enunciador ao **fechamento**, metaforicamente associado à alienação do ser humano contemporâneo, imerso no universo da cultura mercantil urbana e industrial, cujo ritmo veloz não lhe permite perceber a perda do vínculo com a própria natureza que o constitui, de natureza mais lenta, a qual ele não tem competência para entender, nem se permite **abertura** para isso.

Ainda no nível fônico, vale destacar a assonância de fonemas vocálicos nasais, presentes em quatro das seis sílabas tônicas do último verso do poema e que se alternam com fonemas vocálicos orais: “A gente só chega ao fim quando o fim chega!” (grifos nossos). Os fonemas vocálicos nasais /ẽ/, /ĩ/ são mais longos que os fonemas vocálicos orais, como o /e/, mais breves. Os fonemas nasais realizam-se, pois, num espaço de tempo maior, e isso nos possibilita observar que à categoria do plano de expressão /longo vs. breve/ se homologa a categoria do plano de conteúdo /longevidade vs. brevidade/, associada à reflexão do observador sobre a efemeridade da vida humana, pautada por um ritmo veloz, que não lhe permite vivenciá-la com intensidade.

Se pensarmos na figura “tartaruga” que o observador selecionou para título do poema, nota-se que dois de seus atributos são a longevidade e a lentidão. Reitera-se, pois, o tema da vida **harmoniosa e longa** associada ao **ritmo lento dos elementos naturais**, que o homem contemporâneo deixou para trás em função do **ritmo veloz** do universo cultural por que optou.

O observador sugere assim que tal ritmo se correlaciona à **instantaneidade dos momentos vivos** que transmitem o efeito de sentido de **brevidade**.

Em termos de aliterações, os fonemas consonantais **oclusivos** ocorrem quatorze vezes no poema: (/g/, /p/, /t/, /k/, /d/, /g/) e são caracterizados pela **descontinuidade**. Em contrapartida, há a presença dos fonemas consonantais que criam o efeito de sentido de **continuidade: os fricativos e os vibrantes**. Os primeiros são nove no texto: (/f/, /v/ /s/ /š/ e /ž/.); já os vibrantes /r/ surgem seis vezes no poema. Assim, apreende-se no poema a categoria sonora /continuidade vs. descontinuidade/. A essa categoria sonora homologa-se a categoria semântica /lentidão vs. velocidade/ que constitui, pois, uma outra relação semissimbólica perceptível no texto. A lentidão está relacionada ao ritmo natural da vida, que é contínuo, cíclico, no qual a natureza, como sujeito operador, nos leva ao fim, ou seja, leva-nos da vida para a morte. Por outro lado, o observador tece uma crítica à rapidez do universo cultural em que tudo se torna descontínuo, porque a velocidade leva à sensação de brevidade dos instantes vivos e quando se percebe isso já se está chegando ao fim.

Outro elemento responsável pela criação do ritmo são os *enjambements* que ocorrem respectivamente entre o quinto e o sexto versos e entre o sétimo e o oitavo. Nos dois primeiros, – “Não atinei até agora por que é preciso andar tão/ depressa” –, ocorre a ruptura sintática entre o advérbio de intensidade “tão”, que finaliza o quinto verso, e o advérbio de intensidade “depressa”, que sozinho constitui o sexto verso. Assim, há um **ritmo** mais **lento**, no quinto verso, que é longo, formado por quinze sílabas métricas, e o sexto verso, cujo **ritmo** é mais **rápido**, pois contém duas sílabas métricas. Esses elementos do plano de expressão relacionam-se à crítica do observador, reiterada ao longo do texto, em relação ao estilo de vida do homem apressado.

O *enjambement* ocorre ainda entre o sétimo e o oitavo versos: “Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela /anda muito depressa”. O sétimo verso, também longo, – reze sílabas métricas –, é também dotado de um ritmo mais lento, como o andar da lesma, que irônica e paradoxalmente o enunciador associa à pressa, no verso posterior, hexassílabo, quando se sabe que seu rastejar é caracterizado pela lentidão.

A oposição semântica /rapidez/ vs. /lentidão/ reiterada ao longo de todo o poema, associa-se, pois, ao ponto de vista do observador que, como sujeito cognitivo, expressa seu assombro perante a rapidez do universo cultural, assumindo-se como um sujeito integrado ao universo de valores do mundo natural, integrado à vida do campo. Isso se revela por meio da

forma de expressão de que se utiliza, ao privilegiar brasileirismos, como a figura “avoadora”, que constitui uma gíria, no universo popular do homem do interior. Outro elemento que desvela seu perfil de sujeito pertencente a esse universo popular é a construção sintática redundante em termos de negação que se manifesta no primeiro verso do poema “Desde a tartaruga **nada não** era veloz” (grifos nossos). Desse modo, recriando esteticamente o linguajar do homem do campo, o observador nos aproxima de seu universo de valores pautado pelo ritmo harmonioso da natureza.

Considerações finais

A leitura que empreendemos de “A tartaruga” procurou destacar os mecanismos de construção dos sentidos do texto por meio do desvelamento de estratégias utilizadas pelo sujeito da enunciação tanto no plano de conteúdo como no plano de expressão do poema com vistas a sensibilizar o enunciatário a aderir ao ponto de vista assumido pelo observador, simulacro do sujeito da enunciação, a respeito do verdadeiro valor dos valores em jogo no texto.

A crítica que se debruçou sobre a obra de Manoel de Barros é unânime em afirmar que um dos temas constantes de sua poética se observa na integração entre o homem e a natureza. Ao valorizar um tempo pretérito no qual existia uma integração mítica entre o ser humano e a natureza e quando o ritmo da vida era diverso do tempo presente no qual o homem, imerso no universo da cultura mercantil, elege a pressa como valor, o observador ironicamente alude à perda da sensibilidade humana para o sentido da vida, pois o homem, ao eleger a instantaneidade e a rapidez como seu valor maior não se dá conta de que se aparta do ritmo harmônico do universo natural.

Esses temas, que se correlacionam a percursos figurativos que os recobrem, associam-se a uma categoria semântica /lentidão vs. rapidez/, reiterada ao longo de todo o poema. A ela se homologa a categoria do plano de expressão /continuidade vs. descontinuidade/ à qual se homologa, por sua vez, sobrepondo-se à primeira, uma outra categoria semântica /longevidade vs. brevidade/, apreensível nos dois versos que fecham o poema e levam o enunciatário a desvelar um outro tema frequente na obra de Manoel de Barros: no universo mítico a longevidade da vida se associa ao universo natural onde tudo se integra e se harmoniza, ao passo que no universo da cultura mercantil o homem vive atropeladamente em desarmonia com

a natureza, ponto de vista que, por meio da argumentação poética, o observador faz saber ao enunciatário com o intuito de levá-lo a crer no verdadeiro valor dos valores.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Problemas de expressão: figuras de conteúdo e figuras de expressão. *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica. n.6, janeiro de 1987, p. 5-11.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Manoel. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- BARROS, Manoel. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.
- BARROS, Manoel. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. São Paulo: Leya, 2013.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru-SP: Edusc, 2003.
- CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel De Barros: o demiurgo das terras encharcadas*. – Educação pela vivência do chão. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19042007-153859/publico/TeseMariaCristinadeAguiraCampos.pdf>>. Acesso em: 25/04/2019.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanistas, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIORIN, José Luiz. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. *Itinerários* (Araraquara), n. 20, p. 77-89, 2003. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2673/2379>>. Acesso em: 16 de nov. de 2018.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FLOCH, Jean Marie. Semiótica plástica e linguagem publicitária. In: *Significação: Revista brasileira de semiótica*. São Paulo, nº 6, p. 29-60, jan. 1987.
- GRACIA-RODRIGUES, K. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2006, 318 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2011.

Artigo recebido em fevereiro de 2019.
Artigo aceito em julho de 2019.