

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE  
LINGUAGENS**

**LAÍS TOLEDO TAVARES**

***O FIO DAS MISSANGAS: UM OLHAR SOBRE A INCOMPLETUDE HUMANA EM CONTOS DE  
MIA COUTO***

Campo Grande – MS  
2019

**LAÍS TOLEDO TAVARES**

***O FIO DAS MISSANGAS: UM OLHAR SOBRE A INCOMPLETUDE HUMANA EM CONTOS DE  
MIA COUTO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação: Mestrado em Estudos de Linguagens – PPGEL -, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins

Campo Grande, MS

2019

**Banca Examinadora:**

---

Presidente: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins (UFMS)

---

Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)

---

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (UFMS)

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas me ajudaram a escrever esta dissertação, impulsionando-me a ir em frente quando a sensação de *incompletude* “batia forte”, a fim de paralisar o *fio* que eu visava traçar aqui. Dessa forma, agradeço, primeiramente, à oportunidade de poder desenvolver essa análise, a qual me trouxe grande conhecimento teórico, como também autoconhecimento.

Desejo que nossas incompletudes nos impulsionem e não nos paralisem. Assim, minha gratidão:

ao professor Geraldo Vicente Martins, por ingressar junto a mim nessa jornada, com imensa paciência, afeto e dedicação; pela grande competência, conhecimento e sensibilidade com que rege sua vida profissional, servindo-nos como inspiração;

aos professores do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, principalmente, à professora Doutora Sueli Maria Ramos, que me auxiliou grandemente em suas aulas de Semiótica e Retórica, bem como nos apontamentos detalhados na banca de qualificação; à professora Doutora Rosana Zanelatto também pela leitura cuidadosa e apontamentos na banca de qualificação a fim de ajudar a delinear este trabalho;

aos colegas do Mestrado pela amizade, pelo companheirismo, pelas ansiedades e risadas compartilhadas;

à minha família, principalmente à minha mãe, Mara Sílvia, e à minha irmã Laura Toledo, pelo amor incondicional e incentivo. Companheiras de vida e de luta diária;

a meu pai, Álvaro Franquilin, que, mesmo com as disforias atuais, sempre me incentivou a estar em busca do meu crescimento;

ao Daniel Netto, meu amor e parceiro de vida, que esteve comigo em todos os momentos bons e ruins, sempre me incentivando a seguir. Agradeço imensamente pela paciência e companheirismo;

aos meus amigos, Fabrício (em especial), Tainara, Wesley, Eduardo, Lauane, Lara, Larissa, Carolina e Diana, pela amizade e por estarem sempre presentes.

à CAPES, pelo apoio financeiro.

*O único intruso era o tempo, que nossa rotina deixara crescer e pesar.*

Mia Couto (2009)

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise, sob o viés da semiótica discursiva, da obra *O fio das Missangas*, composta por 29 narrativas, escrita pelo moçambicano Mia Couto. Esta escolha motivou-se pelo objetivo de elucidar como a temática da “incompletude” se manifesta, de modo recorrente, por meio de figuras presentes nessas narrativas, constituindo-se como um aspecto central na obra, representando assim, o limiar da condição humana. Nesse sentido, considerando a proposição retomada por Discini (2004) da correlação entre totus (totalidade) e unus (unidade), o recorte escolhido para a análise foi apresentado por uma unidade que buscou representar a totalidade da obra; unidade que se representou por três de seus contos: “A infinita fiadeira”, “O menino que escrevia versos” e “O rio das Quatro Luzes”. Adotando, mais especificamente, alguns procedimentos da sintaxe e semântica discursivas – projeção das categorias de pessoa, espaço e tempo; tematização e figurativização, com base nas proposições de Algirdas Julien Greimas e Dennis Bertrand, como também da vertente tensiva: estilos tensivos – assomo e resolução e, em relação ao tempo, o andamento no que concerne à temporalidade e à espacialidade, respaldados por Claude Zilberberg, foi observado como o sujeito da enunciação dos contos, em seu percurso de construção do texto, usou estratégias pelas quais traçou um *fio*, contínuo e sutil, que se representa por um eixo isotópico da incompletude do ser, formado por figuras representativas da incompletude humana, que perpassa, para além da análise específica de alguns de seus contos, a totalidade que compõe toda a obra *O fio das missangas*. Os resultados mostraram, então, que as *missangas* do título da obra equivalem às histórias que foram compostas e unidas a partir desse *fio* que dá unicidade à obra como um todo, como a própria arquitetura estrutural do texto, como o fio condutor da análise, representado por meio de percursos figurativos que ilustram e concretizam temas afeitos a diversas esferas da ação humana, indicando pontos comuns da figurativização da incompletude, apontados pelos percursos dos atores nas narrativas, os quais representam seres humanos caracterizados por uma existência incompleta. Assim, demonstrou-se que tal visada, Da obra em questão, considera a incompletude como um dos traços responsáveis por representar a perspectiva humana ao longo de sua existência.

**Palavras-chave:** Semiótica Discursiva; Mia Couto; Contos; Incompletude.

## ABSTRACT

This work presents an analysis, under the bias of discursive semiotics, of the work "O fio das Missangas", composed by 29 narratives, written by the Mozambican Mia Couto. This choice was motivated by the objective of elucidating how the theme of "incompleteness" manifests itself, recurrently, through figures present in these narratives, constituting itself as a central aspect in the work, thus representing the human condition threshold. In this sense, considering the proposition taken by Discini (2004) of the correlation between totus (totality) and unus (unity), the cut chosen for the analysis was three of his tales: "A infinita fiadeira", "O menino que escrevia versos" and "O rio das Quatro Luzes", which are significant when we consider the work as a whole. We adopted more specifically some procedures of the syntax and discursive semantics, which are the projection of the categories of person, space and time; the thematization and figurativization, based on the propositions of Algirdas Julien Greimas and Dennis Bertrand; as well as the tensive aspect, with the tensive styles of asomo and resolution. With regard to time, we consider the progress with temporality and spatiality backed by Claude Zilberberg. In this way, we observed how the subject of the enunciation of the stories, in his course of construction of the text, used strategies by which he drew a continuous and subtle *thread*. This thread is represented by an isotopic axis of the incompleteness of the being, formed by figures representative of human incompleteness, which goes beyond the specific analysis of some short stories of the work, the totality that compose all the work of short stories "O fio das Missangas". The results showed, then, that the *beads* (missangas) of the title of the work are equivalent to the stories that were composed and united with the same thread that gives unity to the work as a whole. This thread acts as the structural architecture itself of the text, guiding the analysis and being represented by figurative paths that illustrate and concretize themes affecting various spheres of human action. These paths also indicate common points of the figurativization of incompleteness, highlighted by the actors' paths in the narratives, which represent human beings characterized by an incomplete existence. Thus, we could conclude that such a view, in the work in question, regards incompleteness as one of the features responsible for representing the human perspective throughout its existence.

**Keywords:** Discursive Semiotics; Mia Couto; Short stories; Incompleteness.

# SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>09</b>
<b>Primeiro capítulo</b>	
- A VIDA E SEUS FIOS: SENTIDOS DA TEORIA.....	13
1.1 A semiótica discursiva e o percurso de análise.....	13
1.2 A incompletude e o tempo pela semiótica discursiva.....	27
1.3 As relações entre o texto literário e a semiótica discursiva.....	32
<b>Segundo capítulo</b>	
- OS FIOS E SUAS TESSITURAS: CAMINHOS DA OBRA.....	39
2.1 Mia Couto por sua obra.....	39
2.2 Das missangas ao fio.....	44
2.3 O fio das missangas.....	50
<b>Terceiro capítulo</b>	
- AS TESSITURAS E SUAS REVELAÇÕES: OLHARES DA ANALISTA.....	57
3.1 A infinita fiadeira.....	58
3.2 O menino que escrevia versos.....	66
3.3 O rio das Quatro Luzes.....	73
<b>Considerações finais.....</b>	<b>79</b>
<b>Referências.....</b>	<b>82</b>
<b>Anexos</b>	

## INTRODUÇÃO

*A Missanga, todos a veem  
Ninguém nota o fio que,  
Em colar vistoso, vai compondo as missangas*

*Também assim é a voz do poeta:  
Um fio de silêncio costurando o tempo.*

Mia Couto (2009)

Grande interesse temos pela linguagem em suas diversas formas. Consideramos o contato com a leitura, a descoberta da literatura, da escrita, do cinema, do teatro e tantas outras formas de linguagem como o despertar de uma curiosidade, digamos, “sensível” para com o mundo. Pois bem, a curiosidade geralmente nos conduz a uma inquietação e a uma constante busca por algo, palpável ou não palpável. Nesse sentido, o ingressar na área de pesquisas em linguagens e suas diversas possibilidades faz-se necessário para o desenvolvimento de nossa recorrente inquietude, em que se faz possível obter a oportunidade de acresce-la ao prazer pela pesquisa e, nesse caso, usufruir dos desenvolvimentos em torno da literatura, bem como dos estudos semióticos.

Dessa forma, com o intuito de ampliar o conhecimento e avançar no âmbito dos estudos de Língua/ Literatura e Linguística/Semiótica, desenvolvemos esta dissertação no campo das Práticas e Objetos Semióticos, na construção do sentido do texto em relação às suas condições de produção, mediados pela análise semiótica discursiva, o que favorece a interface entre os vários discursos e as diferentes manifestações de linguagem. Isso posto, nossa pesquisa estuda, articulando a análise semiótica discursiva e o texto literário, os processos de construção de sentido nesse texto.

Considerando a importância das relações constituintes de sentido nos diversos objetos textuais, optamos, nesta pesquisa, por nos debruçar sobre o trabalho de análise do texto literário, partindo dos pressupostos e desdobramentos teóricos da semiótica discursiva, com o objetivo específico de estudar os processos de construção de sentido na obra formada por contos, intitulada *O fio das Missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto, o qual possui variadas publicações, entre prosa e poesia, contempladas por livros de romances, infanto-juvenis, crônicas e contos. Assim, a análise se desenvolverá a fim de responder à questão: como a temática da “incompletude” se manifesta, de modo recorrente, por meio de figuras presentes em narrativas de Mia Couto,

constituindo-se como aspecto central da condição da existência humana na obra *O fio das missangas*?

O primeiro contato com a obra de Mia Couto fez-se com a leitura do conto “A infinita fiadeira”, e, por o apreciarmos deveras, optamos por buscar a obra em que ele se inseria: o livro *O fio das missangas*; no decorrer das leituras dos demais contos, instalou-se um sentimento de falta, a cada conto percebíamos a problematização em torno de algo inacabado, por assim dizer, incompleto. Ademais, o título da obra, a cada conto lido, ia fazendo mais sentido no que se refere à hipótese criada de que em *O fio das missangas* haveria um *fio* que “costurava” todos os seus contos, correlacionando as faltas e as imperfeições de seres humanos incompletos em sua existência, ou seja, marcados por uma incompletude do ser.

Dentre os vários fatores importantes que caracterizam a escolha de tal obra a ser analisada, encontra-se, também, o interesse em abordar, por meio da relação entre a semiótica discursiva e o texto literário, a construção dos significados a partir do gênero literário *conto*, pois, dentre as diferentes opções de relações de sentido nos inúmeros objetos textuais, temos nos contos uma notável riqueza de significados, os quais, em específico nessa obra de Mia Couto, entrelaçam-se a fim de se constituir como um fio, que se dá como o estilo característico, que associaria todas as narrativas. Assim, concordamos com Alfredo Bosi, ao escrever que “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significações. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com clareza, não souberam sentir com tanta força” (BOSI, 2015, p. 10), e com Massaud Moisés, ao postular que o “esforço inventivo do contista se dirige para a formulação de um drama em tomo de um sentimento, único e forte, a ponto de gerar uma impressão equivalente no leitor” (MOISÉS, 2006, p. 46).

Nesse sentido, com vistas a compreender como a temática da “incompletude” manifesta-se, de modo recorrente, por meio de figuras presentes nas narrativas de Mia Couto, na obra *O fio das missangas*, composta de 29 contos, consideramos a proposição retomada por Norma Discini (2004) da correlação entre *totus* (totalidade) e *unus* (unidade), relacionados à busca do *ethos* do enunciador, em que determina:

Para reconhecer um estilo, o olhar analítico não buscará as ditas expressões estilísticas, supostos átomos expressivos espalhados num conjunto de textos. Para descrever um estilo, a análise procurará reconstruir quem diz pelo modo de dizer, o que supõe a observação de uma mesma maneira de valorizar valores. Ao identificar tais apreciações

moralizantes, da responsabilidade de um sujeito que, inscrito no discurso sem dizer eu, é tido como mera construção de dada formação social, a análise identificará o ethos. O estilo é um conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um ethos. (DISCINI, 2004, p. 7)

Assim, o recorte escolhido para a análise foi apresentado por uma unidade que buscou contemplar a totalidade da obra, representando um estilo; essa unidade definiu-se por três de seus contos: “A infinita fiadeira”, “O menino que escrevia versos” e “O rio das Quatro Luzes”.

Tal recorte realizou-se por notar que, nos três contos em específico, reconhecemos, em seus discursos, traços recorrentes que se inserem no eixo isotópico da incompletude do ser. Para iluminar tais marcas, seguimos um percurso de análise que será aprofundado ao longo do trabalho da seguinte forma: i) breve resumo do enredo de cada conto e, posteriormente, o levantamento das marcas em torno do sujeito da enunciação e, em seguida, das figuras presentes e (com apoio de seu desdobramento) se verificará como elas formam um determinado percurso figurativo; ii) consideração de como essas figuras recobrem uma temática (ou mais) nos textos, apontando para um eixo temático principal dado pela isotopia da incompletude do ser; e, finalmente, iii) que valores estão sendo discursivizados sob a camada de tais figuras, seu andamento em relação ao tempo e como eles são vistos pelo enunciador dos contos.

Dessa forma, esta dissertação, que visa a apresentar um percurso de análise, está estruturada em três capítulos: num primeiro momento, no que tange ao primeiro capítulo, são apresentadas considerações teóricas sobre a semiótica discursiva e seus desdobramentos, com foco nos procedimentos de nosso percurso de análise, que concernem ao nível discursivo do percurso gerativo de sentido, sobretudo em seu componente semântico, abordando os estudos da tematização e da figurativização, respaldados principalmente, por Algirdas Julien Greimas e Dennis Bertrand; e à vertente tensiva (estilos tensivos – assomo e resolução), com base em Zilberberg (2011), bem como noções de isotopia, estesia, estilo, unidade e totalidade, desenvolvidas por Discini (2004); a fundamentação teórica também recorre a reflexões sobre os valores do termo “incompletude” e alguns de seus sinônimos, seus desdobramentos e suas relações inerentes aos apontamentos teóricos da semiótica discursiva. Nesse aspecto, também associaremos a problemática da *incompletude* à do *tempo*, visando a refletir em que medida a incompletude pressupõe o tempo; em

seguida, apresentam-se apontamentos sobre o texto literário e o gênero *conto*, embasados por Denis Bertrand, Ricardo Piglia, Nádya Gotlib, Edgar Allan Poe e Massaud Moisés.

Posteriormente, no segundo capítulo, apresenta-se o autor por sua obra, em um tópico de contextualização do enunciador depreendido a partir dos contos, tomados como indicativos de uma totalidade de sentido, na qual as marcas de estilo do enunciador Mia Couto reconhecem, intrinsecamente, a temática da incompletude inserida e compartilhada em suas narrativas. Em síntese, no desenvolver desse segundo capítulo, apresenta-se o autor em vista de sua obra, suas influências literárias e suas marcas de estilo em produções literárias, e, de modo mais específico, introduz-se a obra *O Fio das Missangas*, com destaque para os contos que compõem o *corpus* de análise - “A Infinita Fiadeira”, “O menino que escrevia versos” e “O rio das Quatro Luzes”, apontando breves elementos para a análise que se efetivará no terceiro e último capítulo.

O terceiro e último capítulo contém o desenvolvimento da análise relacionada ao *corpus* da pesquisa – os três contos de *O fio das Missangas*, de Mia Couto, em que utilizamos alguns procedimentos da sintaxe e semântica discursiva – projeção das categorias de pessoa, espaço e tempo; e tematização e figurativização, como também da vertente tensiva: estilos tensivos – assomo e resolução e, em relação ao tempo, o andamento no que concerne à temporalidade e à espacialidade, com base em Zilberberg, visto que a recorrência delas aponta para o eixo isotópico principal da temática da *incompletude*.

Completam o texto esta Introdução, na qual se apresentam as motivações da pesquisa, a finalidade e a organização do trabalho, e, por fim, as Considerações finais, em que discutimos os resultados das análises de forma geral, a fim de demonstrar que tal visada, na obra do autor em questão, considera a incompletude como um *fio* condutor da análise e como um dos traços responsáveis por representar a perspectiva humana ao longo de sua existência.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

### - A VIDA E SEUS FIOS: SENTIDOS DA TEORIA

*Mas estou saltando a linha sobre o parágrafo.  
Começemos pelo ponto inicial.*

Mia Couto (2009)

Faz-se necessário trazer ao leitor, neste capítulo, alguns fundamentos do quadro teórico e metodológico dos principais conceitos que exploramos ao longo das análises a fim de conceber o estudo da dimensão temática da incompletude na obra *O fio das missangas*, de Mia Couto. Assim, os subitens organizados a seguir referem-se, primeiramente, à teoria semiótica discursiva, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas, com foco nos procedimentos de nosso percurso de análise, que concernem ao nível discursivo sobretudo em seu componente semântico, em os estudos do percurso gerativo de sentido, da tematização e da figurativização, bem como as noções de isotopia, estesia, estilo, unidade e totalidade, respaldadas por Discini (2004); a fundamentação teórica também recorre à vertente tensiva (estilos tensivos – assomo e resolução), com base em Zilberberg (2011), por conseguinte, no segundo subitem, reflexões sobre os valores do termo “incompletude” e alguns de seus sinônimos, seus desdobramentos e suas relações inerentes aos apontamentos teóricos da semiótica discursiva; nesse aspecto, também associaremos à problemática da *incompletude* à do *tempo*, visando refletir em que medida a incompletude pressupõe o tempo. Por fim, no terceiro subitem, abordamos algumas relações entre o texto literário e a semiótica discursiva, principalmente, os que concernem ao gênero literário *conto* (que condiz com a escolha do *corpus* deste trabalho) e à relevância para o desenvolvimento analítico do eixo isotópico da “incompletude”.

#### 1.1 A semiótica discursiva e o percurso de análise

Com o objetivo de desenvolver uma análise discursiva tomando como ponto de referência a construção temática da *incompletude* na obra *O fio das missangas*, de Mia Couto, traçaram-se, nesta pesquisa, procedimentos que recorrem à teoria semiótica discursiva, concentrando-se na questão que visa a

verificar em que medida certas recorrências presentes ao longo dos contos que compõem o livro podem determinar a configuração de um eixo que perpassa os vários textos, contribuindo para a apreensão do valor de unidade, representativo de um estilo.

De início, realça-se o fato de a semiótica discursiva, que toma o texto como unidade de análise, ter sido desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e seus colaboradores a partir dos anos finais da década de 1960. Ao aprofundar seus estudos sobre a semântica, tomando-a como gerativa, sintagmática e geral, Greimas desenvolveu, a partir de então, alguns elementos que visam a fornecer um instrumental mais adequado para a tarefa de interpretar os mais diversos textos.

Assim, neste trabalho, traça-se um percurso de análise fundamentado nessa teoria semiótica, de vertente greimasiana, que parte dos pressupostos de análise do percurso gerativo de sentido, o qual permitiu que houvesse vários desdobramentos teóricos para o emprego em análises posteriores. A função deste percurso encontra-se, grosso modo, em não apenas querer compreender o que o texto diz, mas também *como* ele o diz. Nessa perspectiva, no *Dicionário de Semiótica*, os autores conceituam:

Designamos pela expressão percurso gerativo a economia geral de uma teoria semiótica (ou apenas linguística), vale dizer, a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um "percurso" que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. (GREIMAS, COURTÉS, 1983, p. 206)

Desdobrando-se esses níveis do percurso gerativo de sentido, verifica-se que são compostos por uma sintaxe e uma semântica e organizam-se em três: fundamental, o das estruturas fundamentais, em que são postuladas as estruturas elementares do discurso a partir de uma instância mais profunda; narrativo, o das estruturas narrativas sintático-semânticas, intermediário; e discursivo, o das estruturas discursivas mais próximas da manifestação textual. Em síntese, nas palavras de Fiorin, "o percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido" (FIORIN, 2016, p. 20), visto que considera o engendramento de um processo em que se parte do mais simples para o mais complexo.

Ao observar cada um dos níveis, encontramos, no nível fundamental, a

relação de oposição básica elementar e abstrata de termos, compondo-se pela semântica e sintaxe fundamental. Na semântica fundamental, encontram-se as categorias semânticas que estão na base do texto. Essas categorias fundamentam-se numa diferença, numa oposição, assim os termos opostos mantêm entre si uma relação de contrariedade e contraditoriedade. Além disso, “cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia/ versus /disforia/”(FIORIN, 2016, p. 23), de modo que a marca da euforia sugere um valor positivo e a da disforia, um valor negativo, ambos determinados pelo texto. Na sintaxe fundamental, então, são consideradas duas operações – negação e asserção, de modo que se podem desenrolar em certas relações, como, por exemplo, a partir de uma categoria de oposição; assim, em x versus y, poderão surgir relações como: i) afirmação de x, negação de x, afirmação de y; ii) afirmação de y, negação de y, afirmação de x.

Em contos que compõem o *corpus* deste trabalho, podemos notar algumas dessas categorias de oposição, assim, em “A infinita fiadeira” e “O menino que escrevia versos”, encontram-se os termos identidade (disfórica) vs alteridade (eufórica), e transgressão (disfórica) vs integração (eufórica), e em “O rio das quatro luzes”, os termos vida (eufórica) vs morte (disfórica).

As relações entre os termos identidade vs alteridade, no conto *A Infinita fiadeira*, iniciam-se pela afirmação da identidade, a qual se encontra manifestada pela apresentação e descrição das características individuais do ator principal da narrativa, a *aranha*. Essas características de afirmação da identidade representam-se como destoantes das dos demais atores; por isso, carregam um teor disfórico. “Única” é o primeiro adjetivo que encontramos no início do conto, para caracterizar sua identidade:

A aranha, aquela aranha, era tão *única*: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amealhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs. (COUTO, 2009, p. 73)

Em seguida, passa-se pela negação da identidade (do ator *aranha*), manifestado pelos demais atores, firmando-se, assim, o caráter disfórico da identidade. No trecho que se segue, percebemos a negação partindo do ator *mãe*:

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para quê tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranhiza não fazia ouvidos. E alfaiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie. (COUTO, 2009, p. 73)

Ao fim, chega-se à afirmação da alteridade, manifestada pela expulsão do ator aranha de seu lugar, pois ele não aderiu à alteridade, ou seja, às características coletivas dos demais atores da narrativa, como se nota no trecho: “Uma aranha assim, com mania de gente? Na sua alta teia, o Deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa” (COUTO, 2009, p. 73).

No nível narrativo, temos, em destaque, a inserção do conceito de narratividade, que diz respeito a uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes da narrativa (estado inicial – transformação – estado final). Para organizá-la, na sintaxe narrativa, existem os enunciados elementares de dois tipos: de estado (conjunção e disjunção) e os de fazer; neles, as relações são respaldadas pelos papéis narrativos: sujeitos e objetos, e há uma hierarquia para isso:

Os textos não são narrativas mínimas. Ao contrário, são narrativas complexas, em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente. Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. (FIORIN, 2016, p. 29)

Nesse seguimento, como ilustração dos conceitos, consideremos a transformação básica do conto – “A infinita fiadeira” – como a ação de um sujeito sobre o outro, causado pela tentativa de manipulação dos demais atores para que o ator *aranha* passasse a ficar em disjunção com o seu próprio conceito de ser (artista), de corpo, estereotipada aranha. Ela, por sua vez, é forçada a deixar o corpo de aranha e passa a existir no corpo de humana sem perder sua essência do ser (já que, para os demais, suas ações seriam humanas); porém dá-se uma resolução inesperada - os humanos com tais características já haviam sido transformados em aranha – indicando-se, assim, uma sequência cíclica entre estado inicial/ transformação/ estado final. Observemos o texto:

Quando ela, já transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

– Faço arte.

– Arte?

E os humanos se entreolharam, intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais-velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses pouco rentáveis produtos – chamados de obras de arte – tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Não se lembrava bem em que bichos. Aranhas, ao que parece. (COUTO, 2009, p. 75)

Nesse sentido, tem-se representado o seguinte programa narrativo de base:

S1 → S2 U Ov

S1 = *Aranhal*, mãe, pai, etc.

S2 = Aranha

U = disjunção

Ov = objeto-valor “arte/ser artista”

Trata-se de um programa narrativo (PN) em que S1 é o sujeito do fazer que tenta manipular S2, sujeito de estado, a ficar disjunto com seu objeto de valor, com o qual começa conjunto (ser artista). S1 e S2 são actantes, um é o do fazer e o outro é o de estado. No trecho seguinte, podemos perceber as manifestações de manipulação do actante do fazer “S1”, representado pelos atores mãe, pai, e demais seres do *aranhal*:

Benzia-se a *mãe*, rezava o *pai*. Mas nem com preces. A filha saiu pelo mundo em ofício de infinita teceloa. E em cantos e recantos deixava a sua marca, o engenho da sua seda. Os pais, após concertação, a mandaram chamar. A mãe:

– Minha filha, quando é que assentas as patas na parede?

E o pai:

– Já eu me vejo em palpos de mim...

Em choro múltiplo, a mãe limpou as lágrimas dos muitos olhos enquanto disse:

– Estamos recebendo queixas do *aranhal*.

– O que é que dizem, mãe?

– Dizem que isso só pode ser doença apanhada de outras criaturas. (COUTO, 2009, p. 74)

Vale observar que um mesmo sujeito pode assumir os dois papéis (o do fazer e de estado) no decorrer da sequência narrativa; porém, no conto “A infinita fiadeira”, o sujeito aranha (actante de estado) parece permanecer somente como sujeito de estado, visto que começa e termina em conjunção com seu objeto de valor, a arte. Assim, não assume, no texto, o papel do fazer diretamente, podendo ser considerado um sujeito passivo; porém, há que se

ressaltar o caráter distinto de tal passividade, pois se trata de um sujeito que consegue a manutenção de seu estado, de sua essência, independentemente da mudança de espécie, corpo e lugar, ou seja, um sujeito, desde o início conjunto com seu objeto de valor, com o qual permanece até o fim da narrativa, resistindo a mudanças, independente das tentativas de manipulações de outros sujeitos: “Recusava a utilitária vocação da sua espécie” (COUTO, 2009, p. 73).

Já o nível discursivo, do qual se extraíram os conceitos para o aprofundamento de nossas análises, pontua-se como o mais próximo da manifestação textual, visto que é nele que “as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude” (FIORIN, 2016, p. 41). Na sequência, isso ficará mais claro, pois há que se considerarem os aspectos da sintaxe e semântica discursivas, que estão diretamente ligadas ao nível de manifestação, em que se observa a união do plano de conteúdo ao plano de expressão.

A sintaxe discursiva está correlacionada com os mecanismos da enunciação, que “é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação)” (FIORIN, 2016, p. 55). Assim sendo, a sintaxe do discurso engloba dois aspectos, o de projeções da instância da enunciação no enunciado (enuncivas e enunciativas, formadas pelos mecanismos de embreagens e debreagens) e o das relações entre enunciador e enunciatário (argumentação/ persuasão).

Como nosso ponto central de análise funda-se no nível discursivo, baseado na semântica discursiva, vamos nos aprofundar mais em seus elementos. Na semântica discursiva, ocorre a concretização do texto a partir dos procedimentos de *tematização e figurativização*, os quais se caracterizam por especificar o sentido, ajudando a formular os valores no interior de um discurso, por meio de percursos isotópicos temático-figurativos. Consideremos que *isotopia*, por sua vez, define-se “como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas (ou abstratas) ou figurativas” (GREIMAS, 1979, p. 246), e “é determinada pelo ponto de vista do enunciador, que orienta o crivo de leitura, tornando homogênea a superfície do texto” (DA SILVA; MINUSSI, 2008, p. 6).

Tematizar equivale a manifestar os valores abstratamente e organizá-los em percursos temáticos. Nesse procedimento, é preciso considerar, pelo menos, dois aspectos: a organização dos percursos temáticos, em função da

estruturação narrativa, e as relações entre tematização e figurativização. O procedimento de figurativização permite que o enunciador utilize figuras no discurso, as quais recobrem e concretizam os percursos temáticos abstratos e, com isso, buscam levar o enunciatário ao reconhecimento de imagens que o levem a acreditar no efeito de sentido de verdade criado no e pelo texto. Dado que “o texto é uma abordagem da estesia como condição de apreender as qualidades sensíveis emanadas das configurações das coisas do mundo e dos artefatos culturais” (OLIVEIRA, 2010, p.1), consideramos, primeiramente, que o percurso cognitivo, ou seja, a apreensão do sentido se dá a partir da figuratividade, também designada como a tela do parecer,

formada por operações de tradução do mundo natural em mundos de linguagens. A plasticidade da expressão e aquela do conteúdo articulam as impressões sensíveis do sentido que tocam o corpo do sujeito e os semas indicam a direcionalidade do sentido. O sujeito vive a correlação existente entre figuratividade e narratividade. Nas interações discursivas que são comandadas por procedimentos enunciativos, a produção do sentido é feita por passagens do sujeito estésico, somático e cognitivo. (OLIVEIRA, 2010, p.1)

Verifica-se que o revestimento figurativo do mundo é de importância fundamental para a constituição dos objetos significantes. Como a figuratividade não atua isoladamente, é interessante lembrar, a respeito dos conceitos de tematização e figurativização, como estes foram concebidos pela semiótica ao longo do desenvolvimento da teoria:

No contexto dos anos 80 do século XX, o papel último da figuratividade era entendido como acabamento do discurso com a função de manipular a crença do enunciatário pelos efeitos de realidade que provoca. Nos anos 90 do mesmo século e no começo dos anos 2000, acrescenta-se à concepção anterior outra noção: a de que a figuratividade instaura outra forma de apreensão do sentido, constituindo um raciocínio figurativo, mantendo relação direta com a percepção. (FARIAS, 2010, p. 2)

De acordo com Bertrand, a figuratividade é também uma categoria descritiva advinda da teoria estética, a qual opõe a arte figurativa à não figurativa (abstrata). Diante disso, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, verbais e não verbais, e “permite localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível” (BERTRAND, 2003, p. 154). Assim:

O termo figuratividade é proveniente do cenário das artes pictóricas e, em Semiótica, designa a propriedade dos discursos de fazer remissões às significações análogas àquelas constituídas pelas experiências sensíveis. Em outras palavras, trata-se da qualidade que um texto possui em simular, por meio das suas figuras, a experiência sensível,

podendo levar o enunciatário a tomá-lo como verdadeiro. (FARIAS, 2010, p. 3)

Em complementação ao que concerne à *experiência sensível* relacionada ao conceito de *figuratividade*, no *Dicionário de Semiótica*, Greimas e Courtés definem o termo “figurativo” como um qualitativo que é empregado somente com relação a um conteúdo dado, quando este tem um correspondente no nível da expressão. Bertrand, nesse sentido, afirma que a “articulação do conteúdo corresponde ao crivo de leitura do mundo sensível, submetida ao relativismo cultural, que constitui a substância do conteúdo: mas sua relação é autônoma” (BERTRAND, 2003, p.166). Assim, ratifica-se que a “análise da figuratividade se situa a montante da “representação”, a qual não é mais que uma de suas formas culturais de manifestação, entre outras possíveis” (BERTRAND, 2003, p.166).

Em síntese, pode-se dizer, então, que a figurativização do discurso é um processo gradual formado por graus variáveis da figuratividade: iconização e abstração, em que a primeira garante a semelhança com as figuras do mundo sensível e a segunda, um afastamento delas. Nesse sentido, vale ressaltar que o componente figurativo precisa necessariamente ser assumido por um *tema*, visto que ele atribui sentido e valor às figuras. Em nosso trabalho, buscaremos a recorrência de figuras que manifestam o tema da *incompletude*. Ao consultar a entrada “tematização”, no *Dicionário de semiótica*, encontra-se:

Em semântica discursiva, a tematização é um procedimento que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho à sua eventual figurativização. A tematização pode concentrar-se quer nos sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 454)

Nesse sentido, afirma Fiorin que “todos os textos tematizam o nível narrativo e, depois, esse nível temático poderá ou não ser figurativizado” (FIORIN, 2016, p. 90). Nesta pesquisa, por sua vez, a figuratividade se mostra como um papel imprescindível para a análise, pois, ao focalizar o texto literário, nos deparamos, inevitavelmente, com percursos figurativos, pois se considera que, no texto literário, “a temática, por sua vez, legitima necessariamente um mundo fático rememorado no modo da verdade. É da ordem do que parece e é, ou seja, da verdade, o fio temático e a concretização dele nos percursos figurativos” (DISCINI, 2010, p.19). Assim, ressalta-se que o texto literário:

(...) é um texto conotativo, que não apenas diz o mundo, mas recria-o por meio da linguagem, definindo-se predominante, portanto, não só pelo que o texto diz, mas pela maneira de dizer o que diz. A materialização textual passa a ser significativa na produção do sentido, com realce para o modo particular de combinação de temas e figuras, nas quais se destaca a utilização de recursos diferenciados. (SILVA; MINUSSI, 2008, p. 5)

De acordo com essa concepção, a partir da qual todo objeto semiótico pode ser definido segundo o modo pelo qual foi produzido, partimos para alguns princípios importantes a serem esclarecidos, como o da relação imanente do plano do conteúdo e do plano de expressão, bem como o que se entende por *discurso* e *texto*. Sabemos que, de acordo com Fiorin (1998), o *discurso* é “o lugar das coerções sociais, enquanto o *texto* é o espaço da ‘liberdade’ individual” (FIORIN, 1998, p. 42). Para ficar mais claro, complementemos essa noção relacionando-a com noções mais pontuais que concernem ao plano do conteúdo e ao plano da expressão:

O *discurso* corresponde ao *plano do conteúdo*, portanto, ainda permanecendo no subsolo do sentido. Somente quando se considera o conteúdo manifestado no *plano da expressão* é que desponta o *texto*, que pode ser visto como a manifestação signica verbal e individual. (DISCINI, 2001, p. 14)

Sabe-se que o plano de conteúdo e o de expressão coexistem; por isso, não se dissociam, visto que as relações sintáticas e semânticas do plano do conteúdo que, juntamente com o plano da expressão, determinam o sentido de cada texto e permitem que se proceda à análise semiótica de estilos, a qual visa a verificar em que medida as recorrências na construção do discurso podem determinar o sentido de vários textos, como valor representativo de um *estilo*. Com efeito, na sequência de nosso trabalho, faz-se importante esclarecer algumas noções de estilo visto que, segundo Discini, “o que resulta como recorrente é a posição do analista que busca encontrar na *expressão da expressividade* as marcas de um estilo, colhidos em pontos de determinado enunciado” (DISCINI, 2004, p. 16). Assim, para melhor compreensão a respeito de alguns fundamentos teóricos e conceitos que concernem ao estilo, unidade e totalidade, convém observar o que aponta Discini:

Estilo é efeito de individuação dado por uma totalidade de discursos enunciados. A totalidade estilística oscila entre as grandezas: unus, totus e nemo, homologações dos universais quantitativos propostos por Brøndal, no estudo da totalidade. Para descrever o estilo, parte-se do unus, unidade integral de uma totalidade. Essa unidade é recortada pela leitura, do que se supõe que o efeito de individuação, suporte do efeito

de sujeito de uma totalidade, supõe uma relação intersubjetiva, entre enunciador e enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação, e pressuposições de “autor” e “leitor”. Por tais procedimentos, observar-se-á que, no estilo, o todo está nas partes, já que o unus, unidade integral, pressupõe o nemo, unidade partitiva, e ambos se relacionam ao totus, totalidade integral. (DISCINI, 2004, p. 26, 27).

Dessa forma, segue-se a proposição de que, para descrever um estilo, deve-se partir da unidade integral de uma totalidade (unus), afirmando que “o todo está nas partes”, pressupondo uma unidade partitiva (nemo) e que essa unidade é recortada pela leitura. Temos, em nosso trabalho, representando esse *recorte* de leitura, o *corpus* escolhido para nossa análise, o qual se faz por contos extraídos da obra integral *O fio das missangas* (unus, unidade integral da totalidade integral da obra, *totus*); desse modo, contemplar-se-á, para além da análise específica de alguns contos da obra, a totalidade que compõe o fio das missangas, em uma composição correlacionada aos demais textos de Mia Couto, visando a buscar o que se desdobra da epígrafe do livro - o que auxilia a conferir unicidade da obra como um todo: “A missanga, todos a vêem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas” (COUTO, 2009).

Visto que o estilo reconstrói o ator do enunciado de uma totalidade de enunciador, há que se buscar o efeito de individualidade dado por uma totalidade do enunciado. Esse efeito se dá a partir da busca pelo reconhecimento de marcas de um estilo, assegurando que “o olhar analítico identificará a recorrência do que é dito, circunscrita a um fato formal, que supõe a constância de uma estrutura” (DISCINI, 2004, p. 7). Isso posto, questiona-se, nessa análise, como se caracteriza o fio condutor do estilo na obra, representado pela noção de “incompletude”, tendo em vista, nele, o reconhecimento da recorrência das marcas de estilo do autor/enunciador.

Nesse sentido, pode-se questionar como representar a *incompletude*: seria ela a constatação da transitoriedade, do incompleto, do imperfeito? Greimas, em *Da imperfeição*, no que se refere à apreensão do sentido, já afirma que todo parecer é imperfeito e a “imperfeição” seria nossa condição humana. Seria, então, essa condição o fio condutor do sentido, representado pelo fio das missangas, escondido por trás da missanga que forma o colar? Indo além, há que se pensar ainda no conceito de *estesia*, no papel do estudo da estesia humana e os diferentes modos da recepção estética presentes no âmbito da apreensão dos sentidos.

A esse propósito, Oliveira afirma:

A problemática da significação no âmbito da apreensão do sentido tem sido cada vez mais atual nos estudos semióticos. Nessa rota, retomo minha caminhada dos anos 90, quando, a partir do legado do livro *Da imperfeição* (1987), de Algirdas Julien Greimas, tratei os mecanismos de elaboração do sentido e sua trajetória do inteligível ao sensível com preocupações de dar conta dos processamentos da estesia. Considerando-a uma dimensão inerente à presença dos objetos, coisas, seres no mundo, a estesia é a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro. (OLIVEIRA, 2010, p. 2)

Ao considerar essa problemática da significação descrita no trecho, percebemos que os mecanismos de recepção e elaboração do sentido e sua trajetória do inteligível ao sensível são indissociáveis e inerentes à apreensão do sentido, já que “a cognição é uma construção semiótica sensível e inteligível. Nos processamentos do corpo para a sua elaboração, esses dois polos estão integrados por uma dinâmica e não separados” (OLIVEIRA, 2010, p. 6). Assim, trata-se de apreender e de sentir as operações de conversão do plano da expressão em plano do conteúdo, sendo estas determinantes para a compreensão dos sentidos veiculados nos textos.

Seguindo, então, o “princípio de que estilo é efeito de sentido e, portanto, uma construção do discurso, acreditamos que esse efeito emerge de uma norma, determinada por recorrências de procedimentos na construção do sentido” (DISCINI, 2004, p. 36). Considerando, então, tais recorrências, questiona-se como conceber, em nossa análise, a falta, a ausência da resolução, a incompletude presente nos contos de *O fio das Missangas*?

Considerando o texto literário e o destaque dado à utilização de recursos diferenciados, temos que reconhecer no estudo do estilo alguns procedimentos que concernem a valores tímicos, elementos advindos da reação inicial que os sujeitos demonstram em suas relações com o mundo sensível. Greimas e Courtés (1979) afirmam que, segundo Roland Barthes, “o estilo seria o universo idioletal, regido e organizado por nossa categoria tímica \*euforia/disforia (= conjunto de atrações e repulsões) que estaria subjacente” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.159). Ainda nesse sentido, Discini destaca caber ao analista verificar o pendor tímico de uma totalidade, reconhecendo-a como foria:

Cumprido ao analista de estilo (re)construir o ator da enunciação de uma totalidade de discursos. Para tanto, esse ator será observado na recorrência de um fazer e na recorrência de um ser, o que indica o seu aspecto, ou seu modo de ser; o analista de estilo procurará reconhecer o rumo tímico de uma totalidade, o que significa reconhecer como a *foria*, desdobrada em disforia, valor do Mal, e euforia, valor do Bem,

modifica ou modaliza os querereres e os não-querereres de um sujeito em relação ao mundo. (DISCINI, 2004, p. 28).

Dessa perspectiva, na análise dos contos selecionados em *O fio das Missangas*, consideraremos nossa função de analista ao determinar, a partir da análise da construção de sentido do discurso, seus direcionamentos tímicos, que dizem respeito à foria (euforia/disforia), a serem percebidos e determinados pelo texto, por meio de figuras da *incompletude* recorrentes nas narrativas, que representam seu eixo isotópico temático principal. Por conseguinte, reconhecemos, então, os estados de apreensão que apontam para menor ou maior intensidade, considerados como segue:

A reunião dessas circunstâncias distintas promove os estados de apreensão em que o arrebatamento maior ou menor pode advir para o sujeito e, em qualquer uma de suas manifestações, o acontecimento move o sujeito a sentir com maior ou menor intensidade. Essa produção da conversão do plano da expressão em plano do conteúdo está marcada ainda por uma duração diferenciada que distancia o uso prático das linguagens do seu uso artístico. (OLIVEIRA, 2010, p. 6)

No trajeto de análise, considerando os rumos tímicos (foria), a intensidade e os estados de apreensão, tomando o estilo como aquilo que torna possível a significação, incluiremos, em nosso trabalho, algumas determinações propostas pela semiótica tensiva de Claude Zilberberg, justamente porque avança um conhecimento sobre a região que mais desafia a imanência: a região do afeto, da sensibilidade, visto que o que se torna regente é a prevalência do sensível sobre o inteligível. A propósito desse desdobramento dos estudos semióticos, pode-se afirmar que:

a semiótica tensiva de Zilberberg apruma a proa e zarpa para um novo oceano de navegação, preservando a continuidade do horizonte teórico, bússola imanente à mão, que vai da linguística saussuriana e hjelmsleviana, até a semiótica greimasiana, dando-lhes sequência e coerência: o mar da fenomenologia do afeto. (BEIVIDAS, 2015, p. 46)

Com essa preocupação, a semiótica tensiva direciona seu método para a análise do sensível, visto que visa “afirmar a autoridade do sensível sobre o inteligível, promovendo a afetividade à condição de centro do discurso” (MANCINI, 2007 *apud* LOPES, 2016, p. 123):

Como método para a análise do sensível, Fontanille e Zilberberg propõem um modelo descritivo, de análise vetorial: um eixo da intensidade (do sensível) e outro da extensidade (do inteligível). Grosso modo, quando a relação sujeito-objeto se dá pelo sensível, dizemos que o enunciador manipulou pelo eixo da intensidade; quando ela se dá pelo inteligível, pela extensidade. Não obstante, o enunciador pode manipular de ambas as formas: do sensível para o inteligível, do inteligível para o

sensível, de onde vem a noção de devir do sujeito, que pode ser decadente ou ascendente. (LOPES, 2016, p. 123)

Portanto, Zilberberg, ao descrever o ritmo dos textos ou *devir* do sujeito, “cria subdimensões para o eixo da intensidade e da extensidade. A intensidade passa a comportar as subdimensões do andamento e da tonicidade e a extensidade, as subdimensões da espacialidade e temporalidade” (LOPES, 2016, p. 124). Avançando na observação das características de tais subdimensões, consideramos que

é característico dos textos que manipulam pela intensidade terem um andamento acelerado (isto é, manifestarem o conteúdo em um andamento acima do inteligível, de modo que o enunciatário precise fazer catálises, ou seja, preencher lacunas para estabelecer sentido) e serem tônicos (isto é, terem um maior desdobramento de sentido). Nos textos que manipulam pela extensidade, é característico ter-se um menor desdobramento de sentido, isto é, mais fixidez (daí a noção de espacialidade) e um processamento mais rápido para o enunciatário (daí a idéia de temporalidade – o enunciatário, ao ter contato recorrente com certo tipo de enunciado, fica mais apto a seu processamento, na medida em que ele ocorre mais rapidamente) (LOPES, 2016, p. 124).

A partir desses princípios tensivos, tomamos por base os *estilos tensivos*, elemento que utilizaremos em nossa análise, em que se consideram as categorias: *assomo ->resolução* (descendência) e *resolução -> assomo* (ascendência), em que “a pertinência deve ser atribuída à direção reconhecida, ou seja, à reciprocidade simultaneamente paradigmática e sintagmática do *aumento* e da *diminuição*” (ZILBERBERG, 2011. p. 16). Dessa forma, devemos considerar o aspecto, que, “figuralmente falando, (...) é a análise do devir ascendente ou descendente de uma intensidade, fornecendo, aos olhos do observador atento, certos mais e certos menos” (ZILBERBERG, 2011, p. 16). Desse modo, é importante compreender:

Sob o ângulo sintagmático, que se refere exclusivamente às relações de consecução no enunciado, quando o *assomo* precede – logo, dirige – a *resolução*, admitimos que o esquematismo é *descendente*, ou *distensivo*, na medida em que o dispositivo global se orienta da tonicidade para a atonia. Quando essas posições no enunciado estão invertidas, isto é, quando o discurso contempla a *resolução* num primeiro momento e cria a expectativa do *assomo* num momento posterior, dizemos então que o esquematismo é *ascendente*. A regra do esquematismo *descendente* pode ser chamada de *degressiva*, ao passo que a do esquematismo ascendente se destaca como *progressiva*. (ZILBERBERG, 2011. p. 20)

Assim, considerando os estilos tensivos e os esquematismos ascendente e descendente dados pelas relações de consecução no enunciado, que direciona a tonicidade e a atonia (que são as posições do enunciado orientados pelo

assomo e resolução), temos, em nossa análise, um exemplo desse esquematismo em um dos contos que compõem a obra *O fio das Missangas*: “O nome gordo de Isidorangela”.

Nesse conto, a questão do ser e o parecer, em decorrência da incerteza de os personagens serem ou não irmãos, encaminha o conto do assomo à ausência de resolução. O pai obriga o filho a dar a devida atenção à Isidorangela, menina, gorda, da qual todos zombavam em segredo, pois era filha do chefe, o Dr. Osório. O pai, então, leva o filho para uma festa na casa de Dr. Osório e sua esposa Angelina, mãe de Isidorangela, depois, o pai do garoto o “empurra” para os braços de Isidorangela, enquanto segue a dançar com a esposa do chefe, e para a surpresa de seu filho, de um modo muito íntimo:

Num desses passos, reparei com surpresa que meu velhote e Angelina também dançavam. No cadeirão afastado, o presidente cabeceava ensonado. E, de repente, o que descobri? Coração apertando-me mais que os sapatos, vi as mãos de Angelina se entrelaçarem, em ternura esquiva, nos dedos de meu pai. (COUTO, 2009, p. 63)

Daí em diante, sugestionado pela possível percepção do pai ter um “caso amoroso” extraconjugal com Angelina, a mulher do chefe, o garoto começa a reparar nas semelhanças físicas entre *Isidorangela* e ele próprio e instala-se (tonicamente) uma dúvida: tudo estava indicando que eles fossem irmãos; porém o texto segue e termina sem um desfecho objetivo em relação a isso, ou seja, não se resolve a dúvida:

E eu senti nela, estranhamente, um odor suado que era, afinal, o meu próprio e natural perfume. Senti o cabelo dela, encarapinhado, por baixo da lisura aparente. E olhando, quase a medo, revi sob o seu redondo rosto a ruga de família, o sinal que eu acreditava ser obra exclusiva da minha genética.

Quis ofuscar-me do mundo, em desvalência. Mas já os dedos de Isidorangela entrançaram os meus, com igual volúpia com que sua mãe ia apertando meu velho pai. Num sofá obscurecido Osório Caldas ia descruzando palavra enquanto cabeceava, pesado, sobre um velho jornal. (COUTO, 2009, p. 63)

Com efeito, observando esses dois parágrafos finais do conto, percebe-se, então, uma orientação que vai da tonicidade à atonia, ou seja, temos o delineamento de quando o assomo precede a resolução, admitindo que o esquematismo é *descendente*, indo da tonicidade à atonia, sem resolução.

Finalmente, tendo trabalhado os principais procedimentos teóricos respaldados pela semiótica discursiva e seus desdobramentos mais recentes, nos quais embasamos nosso trabalho, daremos continuidade, no item seguinte, a reflexões sobre os valores dos termos “incompletude” e “tempo”, seus

desdobramentos e suas relações inerentes aos apontamentos teóricos da semiótica discursiva a fim respaldar ainda mais nossa análise.

## 1.2 A incompletude e o tempo pela semiótica discursiva

Neste trabalho, um dos principais intuitos está em buscar, a partir da semiótica discursiva, a recorrência de *figuras* que manifestam o tema da *incompletude*. Assim, neste tópico, propomos algumas reflexões sobre os valores do termo “incompletude”, apontando-lhe sinônimos e desdobramentos, a fim de obter um olhar mais acurado a respeito de suas relações inerentes aos apontamentos teóricos da semiótica discursiva; nesse aspecto, também associaremos à problemática da *incompletude* à do *tempo*, visando refletir em que medida a incompletude pressupõe uma visada temporal.

O termo “incompletude”, no dicionário Aulete, é definido como a “qualidade do que está incompleto” (Dicionário Aulete), antônimo do termo *completude*, que, por sua vez, é definido como “estado, condição ou qualidade do que é completo, daquilo a que não falta nada” (Dicionário Aulete); já no dicionário Houaiss, sua definição encontra-se apontada para aquilo que é “incompleto – inacabado/ que falta alguma coisa / que não chegou ao fim no espaço de tempo”. No Grande dicionário do Porto, indica-se que se trata de um vocábulo advindo do francês: *incompletude* e, como exemplificação, relaciona-se o termo com questões afeitas à psicologia, tais como “sentimento de incompletude – sentimento de imperfeição e de insuficiência” (Dicionário da Língua Portuguesa – Porto Editora).

Verifica-se que, como sinônimo de *incompletude*, entre outros, encontra-se presente o vocábulo *imperfeição*, cuja acepção, semelhante à da incompletude, é a “qualidade, estado ou condição de imperfeito, do que ainda está por terminar” (Dicionário Aulete), ou, ainda, “do latim tardio *imperfeciōne*, qualidade do que tem falhas(s) ou defeitos; falta; incorreção; vício; estado do que ainda não está acabado ou completo” (Dicionário da Língua Portuguesa – Porto Editora).

Nesse sentido, pode-se estabelecer um diálogo entre os termos *incompletude* e *imperfeição*, destacando certos pontos pelos quais esses termos se relacionam com alguns conceitos advindos da semiótica, como o de figuratividade:

a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade

de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível. (GREIMAS, 2002, p. 74)

Essa reflexão de Greimas, na sua última obra escrita individualmente, *Da imperfeição* (2002), permite ao semioticista correlacionar a problemática do conhecimento sensível como algo inerente à *imperfeição*:

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível.

Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta veladura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa? (Greimas, 2002, p. 19)

Bertrand (2003) afirma que Greimas, ao afirmar que todo parecer é imperfeito, “assinala, por sua vez, a parcela de falta inerente à apreensão, introduzindo o traço aspectual da imperfeição: “é o parecer imperfeito do sentido” (BERTRAND, 2003 p. 127). Isso posto, compartilhamos da afirmação de Oliveira (2002) que, nessa mesma perspectiva, investiga como, a partir de uma "reflexão sobre os modos de apreensão do conhecimento sensível, poder-se-á, página a página, empreender a experiência singular da imperfeição" (OLIVEIRA, 2002, p.14).

Nesse sentido, Bertrand, em *Caminhos da Semiótica Literária*, desenvolve um capítulo acerca das posições enunciativas, abordando a questão do ator da enunciação, de maneira geral, como o conjunto de operações que o enunciador efetua para orientar e estruturar o enunciado em suas diferentes formas de discurso, englobando o modo de presença do enunciador em seu discurso e a maneira pela qual ele dispõe, organiza e orienta seus conteúdos.

Com base nessa leitura de Bertrand (2003), voltamos a alguns conceitos já assinalados no tópico anterior, como os de estilo, unicidade, totalidade e estesia, em que se afirma ser o ponto de vista regido por um observador e seu modo de presença enunciativa, atribuída pelo sujeito da enunciação, e que há diversos tipos de observador, os quais implicam uma atividade perceptiva pela estruturação das diferentes partes em relação à totalidade visada.

Afirma-se que essa totalidade visada pela percepção é em si inacessível, visto que a apreensão dos objetos é necessariamente *imperfeita*, portanto, marcada pela *incompletude* perceptiva; assim, “enquanto a imperfeição do sujeito

ocorre no nível pragmático ou cognitivo do cotidiano, a estesia ocorre no nível do sensível” (FARIAS, 2010, p.7). Ainda sobre essa questão, vale observar:

Compreende-se, portanto que não podemos considerar a problemática do observador sem lhe associar a das composições sensoriais que ele instaura. Ora, a distância que acabamos de destacar entre o foco do observador e a apreensão do objeto está precisamente em jogo nas variações da captação descritiva. Poderíamos dizer que a literatura traça no texto, pelas codificações de suas poéticas e suas transformações, a busca sempre inacabada da completude perceptiva. (BERTRAND, 2003, p. 128)

Vimos que a teoria apresenta termos e noções relacionados à concepção de *imperfeito* na exploração de aspectos descritivos e que “revelam, mais amplamente, as poéticas da representação e, mais profundamente, as relações entre o sujeito do discurso e os universos perceptivos, cognitivos e afetivos, que ele põe em cena”. (BERTRAND, 2003, p.150). Consideramos, então, a imperfeição como principal sinônimo do termo *incompletude* no que se refere aos desdobramentos e relações inerentes aos apontamentos teóricos da semiótica discursiva.

Além desses apontamentos, faz-se necessário, nesta seção, em relação à incompletude, discorrermos sobre o conceito de “tempo”, ou seja, associarmos a problemática da *incompletude* à do *tempo*. Na esteira de tal raciocínio, é necessário pensar sobre ambos os conceitos de modo mais profundo: em que medida a incompletude pressupõe o tempo? Se, como diz Guimarães Rosa, “esperar é reconhecer-se incompleto”, na incompletude, busca alongar-se ou abreviar-se o tempo?

Cabe, portanto, refletirmos sobre os termos *incompletude* e *tempo*, principalmente, na perspectiva semiótica em questão. Antes, porém, podemos considerar o que outros estudiosos da literatura discorrem. Em *O tempo na narrativa*, de Benedito Nunes, dentre outras definições, postula-se que o tempo “é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço” (MANN,1980 *apud* NUNES, 1995, p. 6). Dessa forma, o autor procura definir “temporalidade”:

Temporalidade: em sentido geral, como muitas vezes empregado, a condição do que é temporal. Em sentido estrito (cf. Ser e tempo), a estrutura fundamental do ser-no-mundo, que resulta do cuidado (Sorge), como um ek-statikon: o estar fora de si da existência humana enquanto futuro, passado e presente. (NUNES, 1995, p. 81)

Articulada a essa reflexão sobre a temporalidade, ou buscando pensa-la em um grau de maior concretude, o autor também se vê às voltas com a discussão do tempo nos textos literários:

Nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Conjuga-se segundo registros peculiares, que decorrem de sua apresentação na linguagem, principalmente ao tempo vivido, sem prejuízo das demais modalidades. (NUNES, 1995, p. 24).

Assim, por conseguinte, consideremos e direcionemos a reflexão sobre o *tempo* a partir dos elementos da semiótica tensiva, visada teórica em que “a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra” (ZILBERBERG, 2011. p. 66), sendo os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma, ou seja, a extensividade é regida pela intensidade, postula-se que “toda grandeza discursiva vê-se qualificada, primeiramente, em termos de intensidade e extensividade e, em seguida, em termos das subdimensões controladas por elas”. (ZILBERBERG, 2011. p. 67).

No que se diz respeito às subdimensões da intensidade e extensividade, temos suas respectivas constituições que são: (i) a intensidade une o andamento e a tonicidade e (ii) a extensividade une a temporalidade e a espacialidade. Desse modo:

A extensividade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade, porém com uma ressalva: que a extensão desse campo é em primeiro lugar temporal, dado que o tempo humano, o tempo discursivo está sempre além do tempo. Quanto à terminologia, a intensidade e a extensividade assumem a posição de *dimensões*; o andamento e a tonicidade, por um lado, a temporalidade e a espacialidade, por outro, assumem a posição de *subdimensões*. (ZILBERBERG, 2011. p. 69).

Assim, as subdimensões organizam-se em correlações conversas e em correlações inversas, em seis combinações possíveis, explicitadas no quadro a seguir:

correlações conversas		correlações inversas
subdimensões pertencentes à mesma dimensão ↓ andamento x tonicidade ≈ o transporte temporalidade x espacialidade ≈ a generalização	subdimensões pertencentes a dimensões distintas ↓ tonicidade x temporalidade ≈ a persistência tonicidade x espacialidade ≈ a profundidade	subdimensões pertencentes a dimensões distintas ↓ andamento x temporalidade ≈ o abreviamento andamento x espacialidade ≈ o estreitamento

(ZILBERBERG, 2011. p. 72).

Voltemos à discussão que se vale da incompletude em relação ao tempo, na qual questionamos em que medida a incompletude pressupõe o tempo, se, nela, busca alongar-se ou abreviar-se o tempo? Para isso, atentamos às subdimensões das correlações inversas, as quais se formam por elementos advindos de subdimensões pertencentes a dimensões distintas: andamento x temporalidade = abreviamento; e andamento x espacialidade = estreitamento:

O andamento abrevia a temporalidade, o que repercute numa observação atribuída a Einstein: “O tempo, inseparável da velocidade, é apenas questão de perspectiva, e sua cronologia é uma ilusão”. A velocidade crescente, vivida pelos homens, abrevia a duração de seu fazer: quanto mais elevada é a velocidade, menos longa é a duração – o *ser*, nesse caso, seria apenas um efeito da extrema lentidão. O andamento faz o mesmo com a espacialidade, ele a *estrita* (ZILBERBERG, 2011. p. 70,71).

Na perspectiva dessas subdimensões, a partir da observação de Zilberberg sobre a teoria da relatividade de Einstein, o qual relativizou o tempo físico, levando em conta acontecimentos simultâneos, vale observar o que Stephen Hawking afirma em *Uma breve história do tempo*:

Tivemos de abandonar a ideia de que havia um tempo único e absoluto. Em vez disso, cada observador teria sua própria medida do tempo, conforme o relógio que ele carregasse: relógios portados por observadores diferentes não necessariamente coincidiram. Assim, o tempo se tornou um conceito mais pessoal, relacionado ao observador que o media. (HAWKING, 2015, p. 179)

De acordo com esses postulados, principalmente os semióticos tensivos no que se refere ao andamento em relação à temporalidade e à espacialidade, efetuaremos a análise dos contos, a fim de inserir a questão sobre a incompletude e o alongamento ou a abreviação do tempo. Tendo alinhado algumas discussões pertinentes à temática de nosso trabalho, a seguir,

trataremos de algumas informações sobre a natureza do objeto abordado: o conto literário.

### 1.3 As relações entre o texto literário e a semiótica discursiva

Há necessidade de um aparato teórico que condiga com a escolha do *corpus* de análise deste trabalho, cuja natureza é a literária, norteadas pelo gênero conto, visto que nosso material para análise é tomado de uma obra literária contemporânea *O fio das missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto, um conjunto de contos. Assim, este tópico está estruturado a partir da apresentação de fundamentos teóricos elencados para a realização da análise dos contos, os quais abordam perspectivas da construção do texto literário, tendo por base contribuições da semiótica discursiva e alguns conceitos da teoria literária.

Inicialmente, consideremos a literatura e suas relações com a semiótica, observando o que, a esse respeito, assinala Denis Bertrand:

A contribuição da semiótica para a reflexão sobre a literatura deve necessariamente levar em conta a comunicação: não somente o texto, suas estruturas e suas formas, mas também a leitura, suas expectativas, suas interrogações e suas surpresas. (BERTRAND, 2003, p. 399).

A partir desse fragmento, entendemos que o método semiótico considera o texto como um todo de significação, reconhecendo sua autonomia relativa de objeto significante capaz de produzir em si mesmo as condições contextuais de leitura; e, principalmente no texto literário, reconhece-se:

Uma das propriedades sempre reconhecidas no texto dito “literário” é que, diferentemente do conto oral, do artigo de imprensa ou de outras formas de discurso, ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu “código semântico”: ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente da intenção de seu autor, as condições suficientes para a sua legitimidade. [...] (BERTRAND, 2003, p. 23)

Assim, considerando os estudos semióticos para com as condições contextuais de leitura, reconhece-se que, desde as formulações iniciais de A. J. Greimas, em *Semântica estrutural*, por exemplo, sempre houve um espaço garantido para a análise de textos literários nos desenvolvimentos semióticos, constituindo-se tais estudos como “um elogio da literatura e da capacidade que, ao propiciar uma fruição estética a seus enunciatários, possui de chamar a atenção para outros modos de ver e (re)significar o mundo cotidiano dos indivíduos” (MARTINS, 2017, p. 96).

Nesse sentido, ao desenvolver seu raciocínio sobre a importância do texto literário como um dos objetos produtores de sentido privilegiados pela teoria semiótica ao longo de sua constituição, o estudioso dessas questões assevera:

Há muito que leitura e interpretação constituem operações de construção de sentidos, tornando tênues os fios que ligam enunciador e enunciatário, posições antitéticas mas complementares, nesse contato com os textos literários; encarnadas em sujeitos sensíveis (todos nós, vale dizer!)

Há na literatura, sempre aberta, “a possibilidade de uma experiência “sobrenatural” para o sujeito, como modo de lhe transcender a vida ordinária de todos os dias.

Trata-se, portanto, da vivência da manifestação dos sentidos como uma revelação do que se encontra oculto no cotidiano que (n)os envolve. Tal opção não deixa de ser um reconhecimento da literatura e de sua capacidade de chamar a atenção dos indivíduos para outros modos de ver e (re)significar o mundo de todos os dias que os cerca; ou seja, um grande elogio da literatura. (MARTINS, 2017, p. 96).

Essa compreensão de abordagem a partir da semiótica em que se cita o texto literário como detentor de tantas funções, com destaque para a de ressignificação do cotidiano, do mundo que nos cerca, possibilitando experiências sensíveis, permite-nos ir ao encontro de conceitos de outros campos de investigação, como o da teoria literária. A esse propósito, citaremos alguns estudiosos, já adentrando o universo do gênero conto, direcionaremos nosso texto para algumas perspectivas teóricas da construção do texto literário com enfoque nesse gênero. O conto, como objeto literário, possui inúmeras conceituações e abordagens das mais variáveis perspectivas e noções. Nácia Gotlib afirma que a história do conto foi sendo desenvolvida a partir de um critério de invenção: partindo da criação do conto e sua transmissão oral para o registro escrito, assumindo o narrador a função de contador-criador-escritor de contos, atribuindo ao conto o caráter literário; em relação a isso, surgem alguns questionamentos:

Trata-se de registrar qual realidade nossa? a nossa cotidiana, do dia-a-dia? ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isto, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? não seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? Há, pois, diferença entre um simples relato, que pode ser um documento, e a literatura. Tal como o tamanho, literatura não é documento. É literatura. Tal qual o conto, pois. (GOTLIB, 2004, p.8)

Em relação a esse gênero da literatura, Edgar Allan Poe, já em 1846, em um de seus textos a respeito do fazer literário, escreveu um ensaio sobre a

construção do texto literário chamado “A Filosofia da Composição”, estruturando sua tese sobre a experiência da criação do conto, tomando como referência a elaboração de “O Corvo”, um poema de caráter narrativo. Dentre uma série de condições necessárias para a composição artística, Poe considera o *efeito* como o elemento nuclear do conto. Por entendermos a relevância da proposição do Poe, não somente pelo trabalho teórico, como também por causa de sua contribuição *suis generis* à literatura mundial, apresenta-se um excerto de seu ensaio:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu na ocasião atual, escolher?”. Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 2000, p. 38)

Apesar de ser uma contribuição bastante elementar, verificamos que a noção de *efeito* como elemento primordial para a literatura, ou particularmente para o conto, é de grande relevância para a discussão. Como efeito, Poe conceitua algo que, talvez, Aristóteles já mencionava em sua *Poética*: a *catarse*. Para o autor grego, *katharsis* é o sentimento de *purificação das paixões* causado pela narrativa literária, sendo possível estabelecer uma relação com a noção de *efeito* de Poe. Para o contista estadunidense, o *efeito* é elemento estruturante do texto literário:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma sentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas sentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 2000, p. 39)

Assim sendo, a construção dos contos tendem a causar uma unidade de efeito; posto isso, considera-se que “teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 2004, p.19), atribuindo-se às classes de composição literária uma importância maior à unidade de efeito. Nesse sentido:

A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído (GOTLIB, 2004, p.19)

Ademais, é preciso ter em vista outras particularidades desse gênero literário, considerando-se que

fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo. Assim, tendo o contista (GOTLIB, 2004, p. 20)

Ainda nesse sentido, é importante considerar o que Ricardo Piglia nos traz:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato", dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto. (PIGLIA, 2004, p. 94)

Na segunda metade do Século XIX, os estudos literários recebem novas contribuições das perspectivas teóricas que se firmavam à época, razão pela qual ganham atenção novas ideias sobre o conto e o romance:

No setor do conto, destacam-se as ideias de Poe, pioneiras e ainda atuais. Em fins do século XIX é que entram a surgir os primeiros grandes teorizadores, contemporaneamente ao desenvolvimento atingido pelo conto nas literaturas ocidentais. E ao longo deste século, o número de estudiosos do assunto cresceu a olhos vistos: Brander Mathews, Carl H. Grabo, G. R. Chester, Elisabeth Boweh, Sean O'Faolain, V. Propp, e tantos outros, especialmente da literatura inglesa. (MOISÉS, 2006, p. 21)

Destaca-se, em meio à teoria, o critério que se adota para diferenciar conto, novela e romance: quantitativo, em que se consideram o tamanho e o volume de página dos textos, em que toda narrativa curta se definiria como conto. Contudo, Massaud Moisés, mesmo não desprezando esse caráter quantitativo de definição, afirma que ele deve ser usado somente como critério auxiliar do qualitativo; para ele: “O aspecto numérico pode confundir o observador que relegar a segundo plano o conteúdo e a estrutura das obras”; “os contos não são contos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, tem poucas páginas porque são contos” (MOISÉS, 2006, p. 24). Corroborando sua argumentação, o estudioso afirma:

Na maioria dos casos, o critério quantitativo pode ser empregado, mas deve ser confirmado pelo qualitativo, que impede chamarmos de conto a embriões ou capítulos de romances, a poemas em prosa, a apólogos, a fábulas, a crônicas, etc., todos marcados pelo signo da brevidade. (MOISÉS, 2006, p. 24)

Moisés considera, a respeito da compreensão da unidade intrínseca do conto, que é preciso tomar certo cuidado com o chamado “conto moderno”, pois o termo induz a se pensar numa estrutura própria diferente da do “conto tradicional”, porém, “na verdade, essas denominações revestem categorias históricas, e a primeira assinala apenas o emprego de técnicas novas para engendrar a velha estrutura” (MOISÉS, 2006, p. 27). Nessa perspectiva:

Tratando-se de conto, não importa se escrito em nossos dias, ou nos séculos anteriores, sempre exibirá as mesmas características fundamentais. Ainda que o conflito não seja aparente, ou que o método utilizado pelo contista seja o indireto, por meio de implicações, a narrativa continua sendo conto. (MOISÉS, 2006, p. 28)

Adentrando um patamar mais específico sobre o gênero, o autor discorre, primeiramente, sobre a significação da *palavra* conto, seguindo para o *histórico do conto, conceito e estrutura*. No que concerne ao significado de conto para a acepção literária, temos “história, narrativa, historieta, fábula, “caso”; embuste, engodo, mentira (“conto-do-vigário)” (MOISÉS, 2006, p. 29). É possível de se considerar também o vocábulo *conto* como advindo do verbo *contar*, derivado do latim *computare*; que, da Idade Média, principiou-se como “enumeração de objetos” passando para “resenha ou descrição de acontecimentos”, “relatos” e “narrativa”.

Com o movimento romântico, o termo “conto” passa a ser utilizado para referir-se à narrativa popular, fantástica, inverossímil; de modo que, desde o século XVI, a palavra assumiu sentido próprio, concomitante ao surgimento de contistas, adquirindo uma permanente denotação literária. Mais tarde, “nas últimas décadas do século XIX, com o advento do Realismo, o conto literário entrou a ser cultivado amplamente iniciando um processo de um requintamento formal que não cessou até os nossos dias” (MOISÉS, 2006, p. 31).

Moisés, ao se deter na história do conto, parte da premissa de que o gênero se insere num “remoto passado”, difícil de se precisar e que, por isso, é tomado por especulações; considera-se que o conto, na Antiguidade, na Idade Média e nos tempos modernos e contemporâneos, manteve sua matriz permanente e constante, porque, apesar das diferenças que possam ser

apontadas entre as histórias, “tratar-se-á sempre de narrativas com características estruturais comuns, que permitem rotulá-las de contos” (MOISÉS, 2006, p. 36).

As características estruturais do conto baseiam-se, pois, em unidades:

O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente. (MOISÉS, 2006, p. 40).

O autor frisa que, para compreender essas unidades dramáticas que identificam o conto, é preciso considerar os “ingredientes narrativos” para um mesmo ponto, ou seja, para uma única direção: único drama, ou ação, sendo que a unidade de ação condiciona as demais características do conto. Dentre as características citadas, apresenta-se a noção de espaço que segue imediatamente à de tempo, considerando a objetividade presente em que se abarcam três unidades: ação, tempo e lugar. Assim:

Às unidades referidas acrescenta-se a de tom: os componentes da narrativa obedecem a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único escopo, o de provocar no leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença, etc., seja o seu contrário. Corresponde à “unidade de efeito ou de impressão”, proposta por Poe (MOISÉS, 2006, p. 45).

Massaud Moisés pressupõe que a meta, na criação do conto, consiste, então, em criar situações de conflito nas quais os leitores se espelhem: “O esforço inventivo do contista se dirige para a formulação de um drama em tomo de um sentimento, único e forte, a ponto de gerar uma impressão equivalente no leitor” (MOISÉS, 2006, p. 46). Assim, considerando que a linguagem do conto deva ser objetiva, coloca-se o diálogo como um dos seus componentes mais importantes, pois constitui a base expressiva do conto, portanto: “Ser, tempo, mundo, diálogo constituem categorias originárias: a consciência do ser, do tempo e do mundo pressupõe o diálogo, pelo atrito de dois ou mais interlocutores ou a mente dividida em sujeito e objeto” (MOISÉS, 2006, p. 54).

Desse modo, o autor postula que, ao situar a estrutura do conto, quando posta em confronto com a realidade, faz-se necessário obedecer a um movimento em que há uma reciprocidade imanente que aproxima a estrutura do conto e a visão de mundo que nela se incorpora ou se manifesta.

Em complementação a isso, Gotlib afirma que cada conto traz um compromisso selado com sua origem e com o modo de se contar a história: “é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar” (GOTLIB, 2004, p. 45).

Nesse sentido, com base no que foi discutido até o momento, encaminhamo-nos para o segundo capítulo, no qual aprofundaremos estudos sobre o autor pela sua obra, bem como nas características específicas da obra escolhida, constituída por contos, que formam nosso *corpus* de análise.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### - OS FIOS E SUAS TESSITURAS: CAMINHOS DA OBRA

*Quando me viam, parado e recatado, no meu invisível recanto, eu não estava pasmado. Estava desempenhado, de alma e corpo ocupados: tecia os delicados fios com que se fabrica a quietude. Eu era um afinador de silêncios.*

Mia Couto (2009)

O *Fio das Missangas* possui uma narrativa de estilo característico de seu enunciador, a partir de recursos de linguagens nos planos de conteúdo e expressão, considerando que “o discurso corresponde ao plano do conteúdo, e (...) somente quando se considera o conteúdo manifestado no plano da expressão é que desponta o texto, que pode ser visto como a manifestação sígnica verbal e individual” (DISCINI, 2002, p. 14). Neste trabalho, “o que resulta como recorrente é a posição do analista, que busca encontrar nas *expressões da expressividade* as marcas de um estilo, colhidas em pontos de determinado enunciado” (DISCINI, 2004, p.16).

Assim, este capítulo apresentará um tópico de contextualização do autor pela sua obra, ou seja, do enunciador depreendido a partir dos contos, tomados como indicativos de uma totalidade de sentido. Nas marcas de estilo do enunciador Mia Couto, reconhece-se, intrinsecamente, a temática da incompletude inserida e compartilhada em suas narrativas. No desenvolver dos tópicos seguintes, apresentar-se-á o autor em vista de sua obra, suas influências literárias e suas marcas de estilo em produções literárias, e, de modo mais específico, introduzir-se-á a obra *O Fio das Missangas*, com destaque para os contos que compõem o *corpus* de análise - “*A Infinita Fiadeira*”, “*O menino que escrevia versos*” e “*O Rio das Quatro Luzes*”, apontando breves elementos para a análise que se efetivará no próximo capítulo.

#### 2.1 Mia Couto por sua obra

A vasta obra literária do escritor moçambicano Mia Couto completou, em 2015, 30 anos e, dentre vários aspectos, considera-se que a obra coutista

caracteriza-se por um experimentalismo linguístico, revelando uma “criatividade da (des)construção, com base na evolução que a língua portuguesa vai sofrendo em contacto com as línguas nacionais e com as leis da utilização, desrespeitadora e criadora de transformações” (CAVACAS, 2015, p. 22), em complementação a isso, “destaca-se seu trabalho com a linguagem, com os neologismos e inversões sintáticas, pela aproximação de prosa e poesia, pelas tradições orais africanas tomadas como base para a escrita” (MICHELETTI, 2018, p. 77).

Além do destaque ao seu trabalho com a linguagem, é importante citar a relevância do caráter temático das obras de Couto:

Quanto aos temas, são abordados os problemas que afetam Moçambique, como o colonialismo, a guerra posterior à independência, a seca e a fome, a opressão às mulheres e aos idosos. Nesse conjunto, portanto, tem-se uma literatura voltada à nação ex-colonial, caracterizada pelo projeto da época de luta pela independência, de que Couto participou ativamente, e a realidade que se seguiu com a sua não concretização. (MICHELETTI, 2018, p. 77)

Dessa forma, em sua obra, percebemos a representação de temas comuns que retratam problemas específicos de uma região (Moçambique), porém, visto de um panorama geral, podendo favorecer a análise do estilo do autor, reconhecemos que a maior parte desses temas se relacionam à existência humana/ humanidade em si: a seca e a fome, a opressão às mulheres e aos idosos, medo, infância, humanização, território, etc. São temáticas retratadas em obras que, entre prosa e poesia, se destacam: romances: *Terra Sonâmbula* (1992), *O Último voo do Flamingo* (2000), *Vaga e lumes* (2014); poesia: *Raiz de Orvalho* (1983), *Idades, Cidades, Divindades* (2007), *Tradutor de Chuvas* (2011); contos: *Vozes Anoitecidas* (1987), *Estórias Abensonhadas* (1994), *O Fio das Missangas* (2003); crônicas: *Cronicando* (1991), *O País do Queixa Andar* (2003), *E se Obama fosse Africano? e Outras Interinvenções* (2009); infantis: *O Gato e o Escuro* (2008), *O beijo da palavrinha* (2008), *O Menino no Sapatinho* (2013).

Suas obras vêm sendo cada vez mais lidas, reconhecidas e estudadas no âmbito acadêmico e no cenário da crítica literária e intelectual, visto que é um dos autores moçambicanos mais divulgados no exterior, dado que suas obras foram traduzidas e publicadas em 24 países, e várias delas possuem adaptação para o teatro e o cinema. Assim, considerado “um dos maiores escritores lusófonos vivos” (SEABRA, 1998 *apud* CAVACAS, 2015, p. 21), bem como “o

escritor moçambicano que melhor/ mais usa a língua portuguesa de Moçambique para contar, à maneira africana, as histórias de um país que se (re)conhece como o país que muitos sonharam ter tido/vir a ter” (CAVACAS, 2015, p. 22).

Haja vista que a oralidade encontra-se muito presente na tradição literária africana, Couto escreve no intuito de contar histórias; desse modo, em entrevista para o site *Fronteiras do Pensamento* (veículo digital que aborda uma análise profunda da contemporaneidade e das perspectivas para o futuro), ele afirma perceber que o texto jornalístico não supriria a necessidade da construção dessas histórias; portanto, passou a procurar inspirações no texto literário, a partir da escrita de outros autores; sobre um deles, assinala que se trata de seu ídolo confesso: o autor brasileiro Guimarães Rosa, o qual “muito analisado como o escritor que fez a experiência literária brasileira no domínio da prosa, tanto na escrita como na densidade simbólica do universo semântico criado para traduzir as histórias do seu povo” (TATIT, 2010, p.12). Essa definição, dentre inúmeras, como marcas de regionalismos, se encontram ao tentar definir o estilo de Rosa. Nessa tentativa, mostra-se uma autodefinição do próprio Rosa:

Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junta à minha repulsa física pelo lugar-comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a simplicidade), que me levou à outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva. Daí que eu não tenha nenhum processo em relação à criação linguística: eu quero aproveitar tudo o que há de bom na língua portuguesa, seja do Brasil, seja de Portugal, de Angola ou Moçambique, e até de outras línguas: pela mesma razão, recorro tanto às esferas populares como às eruditas, tanto à cidade como ao campo. (ROSA, 1966).

Calcados nessa identificação, destacam-se, a partir da escrita de Mia Couto, alguns aspectos que mais o assemelham a Rosa, como os que dizem respeito à criação de neologismos e ao emprego da sintaxe, ou seja, “quando se reporta a elementos que não perdem as propriedades essenciais mesmo que sejam submetidos a variações, acidentes ou desvios” (TATIT, 2010, p.127).

Nesse sentido, considera-se que Couto “decidiu, justamente, recriar literariamente uma linguagem de sabor popular nos limites das regras que tão bem domina, preservando o lirismo e a profundidade que distinguem sua poesia” (CABAÇO, 1990 apud CAVACAS, 2015, p. 136), escrita em língua portuguesa, sua língua materna, a qual domina e é sempre seu ponto de partida.

Nessa perspectiva de domínio e “recriação” da língua portuguesa, dados por Rosa e Couto, inserimos também uma breve comparação com outro ilustre

escritor da língua portuguesa, Manoel de Barros, e sua vasta obra, que também se caracteriza por particularidades no plano de expressão que dizem respeito à criação de neologismos, ao emprego da sintaxe, tematizando, dentre outros aspectos, uma visão particular da língua portuguesa:

Contenho vocação pra não saber línguas cultas.  
Sou capaz de entender mais as abelhas do que alemão.  
Eu domino os instintos primitivos.

A única língua que estudei com força foi a portuguesa.  
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.  
(BARROS, Manoel, 2007).

Ao analisarmos os últimos versos do poema de Barros, em relação ao domínio da língua portuguesa, “Estudei-a com força para poder errá-la ao dente” traduz a perspectiva de que Manoel de Barros, Guimarães Rosa e Mia Couto têm algo em comum nesse aspecto, pois todos possuem um domínio peculiar sobre a língua portuguesa, usando-a, sempre, como matéria-prima, portanto, não inventam palavras a partir do “nada”, mas sim, de certa forma, a *recriam*. Assim, “a *brinciação* com as palavras e um registo lexical muito próprio emprestam à leitura dos textos de Mia Couto uma oportunidade de saborear o que é dito verbalmente e de apreciar uma utilização criteriosa da língua portuguesa” (TAIWO, 1986, *apud* CAVACAS, 2015 p.132). Nesse sentido, Cavacas (2015) postula que se pode considerar Mia Couto como um “logoteta”, o que, na definição de Barthes, designa o fundador de uma língua nova, porém, “não sendo somente um escritor que inventa palavras, frases próprias, isto é, um estilo; é alguém que sabe ver o mundo” (SALVATO TRIGO, 1981, *apud* CAVACAS, 2015 p.132).

Quanto aos dados biográficos do autor, vale dizer que Mia Couto nasceu em 1955, na cidade da Beira, em Moçambique, no sudeste da África, tendo como nome de batismo Antônio Emílio Leite Couto. Esse escritor contemporâneo é considerado um dos autores de maior prestígio na literatura africana, e um marco na literatura moçambicana, com um lugar próprio na literatura africana de língua portuguesa, bem como nas literaturas de língua portuguesa em geral. Nessa perspectiva, o próprio Mia Couto se intitula um ser de fronteira:

sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias. O gesto de bordar me ensina que estou inventando numa outra ordem e

nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam. (COUTO, 1997 *apud* CAVACAS, 2015, p.127)

Nesse sentido, situando-o como quem “antes de mais nada, não negando a sua dupla pertença cultural, mas também não tendo dúvidas sobre o lado da fronteira a que naturalmente pertence” (CAVACAS, 2015, p.127), o intuito não se faz em aprofundar, neste trabalho, o que se refere a essa perspectiva de lugar, nacionalidade, cultura e pertencimento provindos do autor, porém válida é sua relevância em a mencionar, visando a ressaltar características de estilo de escrita do autor que, influenciado pela tradição oral moçambicana e outros elementos, identifica “a estrutura do discurso popular tanto na maneira como as palavras são reconstruídas, como na ironia subtil do comentário, na cadência suave da fala, na própria forma de organizar a frase.” (CABAÇO, 1990, p. 46 *apud* CAVACAS, 2015, p.124).

A esse respeito, assim regido pela aproximação ao português de Moçambique e sua tradição oral, a estudiosa de sua obra considera que

seus reflexos a nível da organização sintáctica que serve o texto e na forma oralizante do discurso: o ritmo da frase, a colocação das palavras, as pausas, a expressão literária da escrita, como o processo próprio de adjectivação e de uso de diminutivos com valores diversos, a ironia como discurso polifónico e como sistema de comunicação, onde se assume como pano de fundo à criação de palavras” (CAVACAS, 2015 p.132).

Nesse sentido, vale recortar alguns trechos de contos de *O Fio das Missangas* que exemplificam essa questão. Assim, como exemplo que diz respeito à cadência suave da fala, firmada em frases simples e curtas, visando ao ritmo da frase e a colocação das palavras e pausas, veja-se um trecho do conto “Meia culpa, meia própria culpa”: “Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Sempre fiquei entre o meio e a metade. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade. Daí o meu nome: Maria Metade” (COUTO, 2009, p.39).

Esse trecho, como vários outros retirados de contos de Mia Couto, estruturalmente, é formado por períodos curtos, marcados por uma grande quantidade de pontos finais inscritos, muitas vezes, apenas em um parágrafo, representando pausas semelhantes às que existem em um diálogo comum, “à expressão da emoção contida, mesmo à descrição rápida. Porque traduz o nascer do pensamento, tijolo a tijolo” (CAVACAS, 2015 p. 207); além disso, notamos, em seu título, certa ironia presente, pois “Meia culpa, meia própria

culpa” retoma a expressão católica “Minha culpa, minha própria culpa”, indicando um jogo de palavras com o desejo de confissão, que segue ao arrependimento, que tal fórmula comporta.

Sobre esse aspecto estrutural, há dois outros exemplos retirados de *O fio das Missangas*, sendo o primeiro do conto “Inundação”, seguido do trecho retirado de “O homem cadente”:

Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. Acredito, sim, por educação. Mas não creio. Minhas lembranças são aves. A haver inundações é de céu, repleção de nuvem. Vos guio por essa nuvem, minha lembrança. (COUTO, 2009, p. 25).

Foi quando notei, a meu lado, a moça chorando. Era tão miúda que confundi ser sua filha. Cheguei mesmo a perguntar à jovem. Que filha? Era, sim, sua paixão escondida. Aquilo se convertia em assunto de novela, drama sem faca nem alguidar. Nem valia querer saber. A moça não tinha outra explicação senão a lágrima. (COUTO, 2009, p. 17).

Ambos os trechos são organizados em apenas um parágrafo cada, marcados pela indicação de pausas e, mais expressivamente por pontos finais. No primeiro trecho, temos um total expressivo de oito pontos finais; no segundo, de sete. Marcam-se, por meio do ritmo do texto, reduções em vista de expressões mais simples, indicando, na escrita, para uma forma tributária da oralidade.

Dentre diversas obras e marcas de estilo do autor em questão, apresenta-se, em caráter mais específico no item a seguir, a fim de apreender como se caracteriza o fio condutor do fato do estilo caracterizado pela incompletude, a obra que nos possibilitou realizar o trabalho de análise discursiva – *O Fio das Missangas*, um livro de contos.

## **2.2 Das Missangas ao Fio**

*O Fio das Missangas* teve sua primeira edição no ano de 2003, em Portugal, e somente foi lançado no Brasil no ano de 2009. O livro é composto por vinte e nove contos, nos quais percebemos uma abordagem sobre as questões da perspectiva humana ao longo de sua existência, que apontam para um eixo temático principal: o da incompletude do ser. Os contos mostram um sujeito enunciador que, em seu percurso de construção do texto, usa estratégias pelas quais traça um fio contínuo e sutil, formado por marcas traçadas por figuras representativas da incompletude humana, preocupação que perpassa

toda a obra. Nosso intuito é reconhecer nesse fio a recorrência de um estilo e como ele compõe a temática da *incompletude do ser* nas narrativas.

O vocábulo *Missangas* possui a grafia diferente do vocábulo “Miçangas”, conforme é escrito no Brasil; isso se dá porque a obra é escrita no português de Portugal e a editora, que publicou o livro no Brasil, optou por manter a grafia vigente em Moçambique, observando as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, e ratificando a importância da obra de Mia Couto por sua naturalidade moçambicana, mas também pela característica de se permitir caminhar pelas fronteiras. Essa dualidade é melhor explicada por Cavacas:

(...) E isto, sem que a opção de ser moçambicano sequer se pusesse um dia. (...) O que não significa que não tenhamos de contrabandear permanentemente entre as fronteiras dos nossos mundos. Aceitá-lo e transformá-lo em mais valia possibilitou a Mia Couto o privilégio da compreensão de um mundo a mestiçar-se. Por um lado, deu-lhe um sentimento de si individual, por outro impeliu-o a construir-se coletivamente. (CAVACAS, 2015, p.127-8).

Consideram-se, então, as *missangas* do título como as histórias que são compostas e unidas a partir de um *fio*, desenvolvido pelas sutilezas e escolhas de quem as compõe, o sujeito da enunciação, artista das palavras. Essa opção pelas “pequenas contas” e a obra final, o colar, que elas compõem, aparece já na epígrafe do livro:

*A Missanga, todos a veem*

*Ninguém nota o fio que,  
Em colar vistoso, vai compondo as missangas*

*Também assim é a voz do poeta:  
Um fio de silêncio costurando o tempo.*  
(COUTO, Mia, 2009)

Tendo em vista as sutilezas e escolhas que compõem essa epígrafe inicial, vale começar por considerações sobre o vocábulo *missanga*. O dicionário Aulete define “missanga” como “(mi.çan.ga) sf.1. Pequena conta miúda de vidro colorido (colar de miçangas). 2. Adorno feito com essas contas: Chegou toda bonita, cheia de miçangas. 3. Coisa de valor insignificante; MIUDEZA 4. Tip. Letra de corpo muito miúdo” (Dicionário Aulete). Percebe-se que a maioria dos itens atribuidores de significado para a palavra *missangas*, como “pequena”, “miúda”, “insignificante” e “miudeza”, encaminha-nos para um conjunto lexical marcado por temas como, por exemplo, o da humildade, modéstia ou simplicidade, termos que, por sua vez, significam:

Humildade: qualidade do que é humilde, simplicidade, modéstia; Sentimento proveniente do conhecimento dos próprios erros ou defeitos; Submissão, respeito; Inferioridade; Pobreza.  
Modéstia: ausência de vaidade ou de luxo; humildade, simplicidade; Comedimento, sobriedade; ausência ou falta de ambições ou pretensões; honestidade; pudor; decência, recolhimento.  
Simplicidade: qualidade do que é simples; naturalidade; singeleza; facilidade; *figurada* ingenuidade; *figurada* franqueza. (Dicionário da Língua Portuguesa Porto Editora, 2018.)

Dadas tais significações, nota-se que os temas (humildade, modéstia e simplicidade) se correlacionam, pois emprestam uns aos outros, em seus significados, elementos de caráter sinônimo. Além disso, é possível derivar, desses temas formados por substantivos, adjetivos, como humilde, modesto e simples, mostrando que a escolha do vocábulo *missanga*, que compõe tanto o título quanto a epígrafe da obra analisada, encaminha para um sentido próximo ao da incompletude, da imperfeição.

Vale ressaltar que o vocábulo *missanga*, quando no plural, permite-nos perceber que um “ponto chave” para a leitura da obra *O Fio das Missangas* constrói-se a partir da premissa de que é o *conjunto* de missangas que se faz vistoso e não a missanga sozinha, ou seja, paradoxalmente, ela só faz realçar o sentido da incompletude quando as missangas/sutilezas se entrelaçam, se juntam e formam o colar. Podemos observar isso no terceiro verso da epígrafe da obra, quando se toma o adjetivo “vistoso” referindo-se ao colar de missangas: “Em colar *vistoso*, vai compondo as *missangas*”.

É importante destacar também, a partir da epígrafe da obra, um conjunto lexical que aponta para os significados do universo da costura, como a repetição da palavra *fio*, tanto no título da obra (“*O fio das missangas*”) quanto duas vezes em sua epígrafe: no segundo e quinto versos: “Ninguém nota o *fio* que”; “Um *fio* de silêncio costurando o tempo”, bem como o verbo “*costurando*”, também no quinto e último verso. Assim, as narrativas do livro apontam para um conjunto de histórias (missangas) entrelaçadas, ou mesmo “costuradas”, por um *fio* de sutilezas a ser analisado. Nesse sentido, não se pode deixar de encontrar uma possível referência às figuras míticas das parcas, entidades da mitologia romana, as quais se valem desse recurso ao fio, da costura e do tecer, pois são três deusas que fiavam, dobravam e cortavam o fio da vida humana, conhecidas, por isso, como as deusas do destino:

Eram três as Parcas: Clotho, Atropos e Lachésis. Uma era a fiandeira e, por ocasião de um nascimento, ela tecia a teia estabelecendo o tamanho do fio conforme o tempo de vida daquele bebê; a outra

enrolava esse fio durante o tempo de existência do mortal; a terceira cortava o fio quando chegou o momento de ele morrer. (WITZEL, 2013, p.173).

Na perspectiva desses fios que tecem narrativas sobre a existência humana, na contracapa do livro, encontra-se um resumo:

Nas histórias curtas reunidas neste volume, o prosador e poeta Mia Couto caminham lado a lado. As histórias são breves, mas nelas se condensam as infinitas vidas que podem se abrigar em cada ser humano. Histórias de desamor, de desencontros, de incompreensões, de vidas incompletas, de sonhos não realizados. Histórias densas de humanidade, enfim.

São 29 contos trabalhados como em filigrana e unidos como missangas em redor de um fio, que é a escrita de um consagrado fabricante de ilusões. (COUTO, 2009, contracapa).

Posto isso, observa-se o significado de *humanidade*, pelo dicionário Aulete, como “a qualidade do que é humano; natureza ou condição humana” (Dicionário Aulete). Dessa forma, o texto da contracapa de *O fio das Missangas* aponta que a obra é composta por *histórias densas de humanidade*, condição marcada por *desamor, desencontros, incompreensões, vidas incompletas, sonhos não realizados*: expressões e palavras marcadas por prefixos (des-, in-) que levam a sentidos que projetam significados inacabados, imperfeitos e incompletos.

Nesse mesmo sentido de *inacabamento*, ilustremos com alguns títulos das narrativas que compõem a obra, nos quais essa acepção se coloca mais nitidamente, por meio de substantificação e adjetificação, como em: *O adiado avô*; *Meia culpa, meia própria culpa*; *A infinita fiadeira*; *o caçador de ausências*. Podemos observar os significados dos vocábulos que se destacam em cada um desses títulos:

*adiado*: Que se adiou; marcado para outro dia, transferido para data posterior; *culpa*: sentimento insistente e doloroso que alguém experimenta por ter agido mal ou faltado com um dever; *infinita*: de modo infinito; sem fim, sem limites; *ausências*: falta, carência, inexistência. (Dicionário Aulete).

Assim percebemos, já com a observação dos títulos de algumas narrativas do livro, marcas recorrentes que apontam para sinais de incompletude.

Deve-se anotar também que, em *O fio das missangas*, considera-se o universo *feminino* como uma das características relevantes para visualizar as marcas da perspectiva da incompletude humana presentes na obra, as quais se veem representadas e aparentes, partindo da premissa de um trecho do conto “O fio e as Missangas”, em que se diz “A vida é um colar. Eu dou o fio, as *mulheres* dão as missangas. São sempre tantas as missangas...” (COUTO, 2009, p. 66).

Ainda recorrendo aos títulos das narrativas da obra e à abordagem do e pelo universo feminino, tendo no horizonte as marcas de incompletude, citam-se nomes de contos em que isso se torna presente, abordando, em caráter protagonista, personagens, nomes, artigos e adjetivos femininos, já no primeiro conto apresentado pela obra, com o título “As três irmãs”, bem como em outros títulos: “A despedideira”, “Mana Celulina, a esferográvida”, “O nome gordo de Isidorangela”, “A infinita fiadeira”, “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”, “A avó, a cidade e o semáforo”, e o último conto “Peixe para Eulália”.

Tais contos apresentam personagens femininas, marcadas em sua existência, por traços da incompletude humana, da insuficiência ou até mesmo de um “adiado ser”, como é possível visualizar em “As três irmãs”, em que as personagens Gilda, Flornela e Evelina são filhas de um viúvo, descritas pelo narrador como:

as irmãs nem deram conta do seu crescer: eram virgens, sem amores, nem paixões. (...) Suas três filhas, cada uma feita para um socorro: saudade, frio e fome. (...) Olhemos as meninas, uma por uma, espreitemos o seu silencioso e *adiado ser*. (COUTO, 2009, p. 9)

Ou mesmo em “A despedideira”, em que a narradora é a própria personagem principal da história, descrevendo-se como habilitada a ser *ninguém*, pois um homem a havia abandonado: “Quando me deixou, já não me deixou a mim. Que eu já era outra, habilitada a ser *ninguém*” (COUTO, 2009, p. 51). A personagem vive, então, consumida por saudades desse homem e atribui sua existência a isso, a lembranças e a definições do seu “*Eu*”, utilizando-se de analogias que a reduzem à poeira - “*Desabei inteira sob o corpo dele. Depois, me desfiz em poeira, toda estrelada no chão. As mãos dele: o vento espalhando cinzas. Eu*”; (COUTO, 2009, p.52), ou mesmo, a um ser dependente de outro ser, que só existe assim refletido, como a lua que só brilha por causa do sol - “*Porque eu não sou por mim. Existo refletida, ardível em paixão. Como a lua: o que brilho é por luz de outro*” (COUTO, 2009, p. 53); ou até mesmo se reduz a própria alma como feita de água, vulnerável a esvaziar-se, pois: “*Sabem o que descobri? Que minha alma é feita de água. Não posso me debruçar tanto, senão me entorno e ainda morro vazia, sem gota.*” (COUTO, 2009, p. 53).

Desse modo, a protagonista de “A despedideira” acaba por viver a partir da repetição de despedidas que ocorriam com esse mesmo e único homem, repetição esta que passaria a ser considerada um alimento para a sua própria

existência, bem como apontaria o modo como ela passaria a lidar com o tempo e confere pertinência ao próprio título do conto: “A despedideira”, aquela que também se definia como *Ninguém(s)*:

Assim, ele virá para renovar despedidas. Quando a lágrima escorrer no meu rosto eu a sorverei, como que bebe o tempo. Essa água é agora, meu único alimento. Meu último alento. Já não tenho mais desse amor que a sua própria conclusão. Como quem tem um corpo apenas pela ferida de o perder. Por isso, refaço a despedida. Seja esse o modo de o meu amor se fazer eternamente nosso.

Toda a vida acreditei: amor é os dois se duplicarem em um. Mas hoje sinto: ser um é ainda muito. De mais. Ambiciono, sim, ser o múltiplo de nada. Ninguém no plural. Ninguéns. (COUTO, 2009, p. 54).

Ainda nessa busca de amostras de marcas da perspectiva da incompletude humana presentes na obra como um todo, nota-se, além de características que descrevem títulos e personagens tomados como incompletos, principalmente por adjetivações dos personagens, variações de verbos e descrições do ser, um elemento importante que vai ao encontro dessas características - o humor e a ironia - presentes em muitas das narrativas. Haja vista o título do conto “O nome gordo de Isidorangela”, em que se adjetiva o nome como “gordo”, deixando implícito que quem ganha o adjetivo, na verdade, é a pessoa, a própria personagem, metonimicamente.

No início do conto, lê-se: “*Isidorangela era o nome da obesa moça*” (COUTO, 2009, p. 59), o que é seguido de várias descrições sempre pautadas por elementos do léxico da obesidade, inserindo-se humor em relação àquilo que poderia ser tomado como algo negativo, a uma incompletude, como se vê no trecho a seguir:

a miúda *sobrava* de si mesma, pernas rasas arrastando-se em passitos *redondos* e *estofados*. Para mais, um sorriso tolo lhe *circunfletia* o rosto. Ela e o planeta: dois *círculos concêntricos*. O “Monumento”, assim lhe chamávamos, nós os rapazes, em homenagem ao seu *tamanho vasto* e *demorado*. (COUTO, 2009, p. 59)

Traços físicos possivelmente negativos de Isidorangela, assinalados no parágrafo em questão, colocam em relevo o tema da diferença que marca o outro, resvalando para uma camada figurativa em torno da obesidade, que aponta, por sua vez, para os excessos com contornos de humor: “*sobrava* de si mesma”; formas, texturas, tamanhos grandes e: “passitos *redondos* e *estofados*”; “*circunfletia* o rosto”; “*círculos concêntricos*”; “Monumento *tamanho vasto* e *demorado*.”

Também com o sentido do humor e ironia utilizados como recursos de linguagem para descrições dos personagens e para a construção de suas características e marcas, que podemos dizer *imperfeitas*, pode-se considerar a inserção de diálogos no interior das narrativas como um elemento importante e recorrente atribuidor, principalmente, de humor. Vemos isso em um trecho do conto “A avó, a cidade e o semáforo”:

Quando ouviu dizer que eu ia à cidade, Vovó Ndzima emitiu as maiores suspeitas:

- *E vai ficar em casa de quem?*

- *Fico no hotel, avó.*

- *Hotel? Mas é casa de quem?*

Explicar, como? Ainda assim, ensaiei: de ninguém, ora. A velha fermentou nova desconfiança: uma casa de ninguém?

- *Ou melhor, avó: é de quem paga* – palavreei para a tranquilizar. (COUTO, 2009, p.125).

A história narra-se por um neto que não se faz entender pela avó, apontando um conflito de gerações e costumes do ser.

Assim sendo, finaliza-se este tópico, no qual se buscou apresentar a obra *O Fio das Missangas* a partir de aspectos mais gerais, com uma breve panorâmica de alguns contos da obra que não se encontram no *corpus* em questão, mas que já destacam alguns elementos e trechos, indicando pontos comuns da figurativização da incompletude, a fim de extrair *missangas* comuns para, ao final do trabalho, chegar-se à ideia de fio, de unidade.

### **2.3 O Fio das Missangas**

Nesta seção do trabalho, antecedendo à das análises, após a contextualização do autor pela sua obra e uma apresentação de *O Fio das Missangas* em aspectos mais gerais, expõe-se uma visão geral do livro articulada à temática do tempo e da incompletude, retomando discussão empreendida no primeiro capítulo.

Vimos que certos apontamentos teóricos da semiótica discursiva encontram-se relacionados aos conceitos de imperfeição e de incompletude, visto o postulado de Greimas a respeito de que *todo parecer é imperfeito*, ou seja, a parcela de falta inerente a uma apreensão cognitiva “é o parecer imperfeito do sentido”, destacando-se a imperfeição como própria dos modos de apreensão do sentido, do conhecimento sensível.

Assim, atribuindo o parecer (que é imperfeito) à nossa condição humana, refletiremos a seguir sobre ela. De início, vale considerarmos duas reflexões que assinalam o papel da incompletude na existência humana:

É a incompletude da aparelhagem biológica que transforma o homem em um animal maleável. Sua memória genética — isto é, seus instintos — é mínima quando comparada a de outras espécies e isto o torna dependente de símbolos culturais, pré-requisitos de sua existência biológica, psicológica e social: (OLIVEIRA, 2005, p. 532).

Somos animais incompletos e inacabados que nos completamos através da cultura — não através da cultura em geral, mas através de formas altamente particulares de cultura. (Geertz 1989 apud OLIVEIRA, 2005, p. 532)

Nessa perspectiva biológica de nossa condição humana, equiparar-se a animais incompletos inacabados, mas que, de alguma forma, nos completamos por meio de formas particulares, é equivalente a pensar semioticamente quando atribuímos o percurso da vida humana; por exemplo, o nível narrativo do percurso gerativo de sentido, em que há uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes (estado inicial – transformação – estado final). Nesse sentido, afirmamos que toda vida humana tem um estado inicial, seguido de transformações e, por fim, o estado final; porém, o que é que move o ser humano a sair do estado inicial?

Podemos responder com a sugestão de que é a sua própria incompletude, pois, como seres incompletos que somos, saímos em busca daquilo que nos pode tornar completos, ainda que seja em um curto espaço de tempo. A esse respeito, encontramos a seguinte reflexão de um dos grandes gênios da ciência contemporânea:

Nosso mundo é um lugar desconcertante. Queremos extrair um sentido do que vemos à nossa volta e perguntar: qual é a natureza do universo? Qual é o nosso lugar nele e de onde ele e nós viemos? Por que ele é do jeito que é?

Para tentar responder a essas perguntas, adotamos uma espécie de imagem do mundo. (HAWKING, 2015, p. 225)

Assim, ao refletir sobre o percurso humano e a busca particular de cada um e sobre como pode ser esse processo, Oliveira (2005) assevera:

Tornar-se o que se é: eis um processo complexo que envolve interações sociais e o conjunto de influências e contingências recolhidas no percurso sociobiográfico de cada agente. O ponto de partida para esse desenvolvimento deve levar em conta a incompletude humana postulada por Geertz e as aberturas que cada agente humano traz em si em função de sua condição de animal simbólico. (OLIVEIRA, 2005, p. 532)

Dessa forma, “fica em destaque a idéia da incompletude, do interminável, do homem como ser cindido, fissurado, incompleto, sísifo que sobe o morro e sabe que jamais o movimento terminará: ao fim da subida, novas descidas” (OLIVEIRA, 2005, p. 540). Pensando sobre esse movimento, e partindo da incompletude como grande atributo de nossa condição humana, voltamos aos questionamentos: em que medida a incompletude pressupõe o tempo? Na incompletude, busca alongar-se ou abreviar-se o tempo? Buscando responder a essas questões, seguimos para análise de algumas narrativas de *O fio das missangas*, norteados por esse aspecto e de acordo com os postulados da semiótica tensiva no que se refere ao andamento em relação à temporalidade e à espacialidade.

Ao discorrer sobre as narrativas, pensemos na incompletude particular de cada ser, considerando-a como algo próprio à condição humana a ser reconhecido e superado, movendo o percurso da humanidade. Nas narrativas, percebemos que onde o ser se reconhece incompleto, ele provavelmente não irá querer se demorar, ou seja, procurará abreviar o tempo de sua incompletude, em busca de poder vivenciar mais demoradamente o tempo em que se encontrará completo.

Para isso, atentamos para a organização das correlações inversas, as quais se formam a partir de subdimensões pertencentes a dimensões distintas: andamento x temporalidade = abreviamento; e andamento x espacialidade = estreitamento, em que “a velocidade crescente, vivida pelos homens, abrevia a duração de seu fazer: quanto mais elevada é a velocidade, menos longa é a duração – o *ser*, nesse caso, seria apenas um efeito da extrema lentidão” (ZILBERBERG, 2011. p. 70, 71).

Refletindo a esse respeito, no conto “O homem cadente”, há uma inversão paradoxal no que se refere à incompletude e ao desejo de seu abreviamento, pois o que acontece é o contrário: o alongamento do tempo em que o personagem possivelmente se encontra em seu estado de incompletude; por isso, o texto segue em caráter, digamos, muitas vezes surreal e paradoxal. Sugere-se que Zunzenzinho está para se jogar do prédio a fim de tirar sua própria vida e esse cair parece que acontecerá em câmera lenta, num estado de lentidão, indo ao contrário do que se espera, pois, se ele quer abreviar sua incompletude (que seria sua própria vida), por que a alongava?

- *É Zuzénzinho. Está caindo do prédio.*

E as gentes, em volta, se depressavam para o sucedido. Me juntei às correrias, a pergunta zaranzeando: o homem estava caindo? Aquele gerúndio era um desmando nas graves leis da gravidade: quem cai, já caiu. (COUTO, Mia. 2009, p.15)

Assim, acompanhando a sonoridade do próprio nome, aponta-se para um paradoxo a respeito da gravidade: “Aquele gerúndio era um desmando nas graves leis da gravidade: quem cai, já caiu”, como também a respeito do tempo que deveria ser abreviado. Ora, se, como seres incompletos, partimos em busca da completude, procuramos, então, alongá-la e, conseqüentemente, abreviar a incompletude.

No plano da expressão, vale destacar aspectos da sonoridade do conto. Zuzézinho, personagem que tem o nome marcado por uma aliteração da letra, fonema “z”, repetida na palavra “zaranzeando”, marca também a presença de gerúndio como em “caindo”. Essa sonoridade, reforçada pelos valores de continuidade presentes nas formas do gerúndio, dita o ritmo da narrativa, em que algo está para acontecer; conota-se, portanto, um ritmo de espera no texto:

O próprio José Antunes Neto, em artes de aeroanjo. Estava caindo? Se sim, vinha mais lento que o planar do planeta pelos céus.” (COUTO, 2009, p. 15)

- *O tipo vai demorar assim, uma infinidade de dias.*

- *Vai é morrer de sede e fome.* (COUTO, 2009, p.15).

A incompletude do ser Zuzézinho na narrativa é marcada por sugestões e incertezas partindo de outros personagens; a partir desse movimento de ele, aparentemente, querer se jogar. No enredo, resta a dúvida de qual seria sua aflição, a incompletude de Zuzé, a qual estava levando-o a querer se livrar dela, pois tiraria sua própria vida:

se fabricaram explicações, epistemologias. Que aquilo provinha de ele ter existência limpa: lhe dava a requerida leveza. Fosse um político e, com o peso da consciência, desfechava logo de focinho. Outros se opunham: naquele estado de pelicano, o cidadão fugia era de suas dívidas. Ninguém cobra no ar.

Houve até versão dedicadamente cristã. (...):

- Aquilo, meus senhores, é o novo Cristo. (p.16)

(...) Que coisa passaria em sua mente? (p. 17)

Assim, além do ritmo lento, reforça-se, no conto, um caráter paradoxal e surrealista no andamento do conto, visto que o que era para acontecer rapidamente estava sob um efeito demorado, alongado. Porém, por conseguinte, esse paradoxo é explicado, pois é revelado pelo narrador que tudo não passava de um sonho, explicando, assim, o caráter surreal do texto, no qual a incompletude não se revelava completamente e, além disso, *se demorava*

quando a lógica era a de se abreviar. Desse modo, justifica-se o caráter surreal e paradoxal do texto que se efetivou devido a devaneios de um sonho, no que é contrário à realidade: “a realidade é mais rasteira, feita de peso e de pés na terra” (COUTO, 2009, p. 18).

No conto “o cesto”, narra-se a história de uma mulher, que, aparentemente, tem sua existência atual resumida a visitar o marido, que já se encontrava inconsciente no hospital, em possível estado de coma. Ao longo da narrativa, percebe-se que essa mulher havia muito já não tinha apreço por ela mesma, vivendo em uma espécie de autodepreciação, marcando sua incompletude no texto:

Há muito que não me detenho no espelho. Sei que, se me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham. Tanta vez já fui e visita hospitalar, que eu mesma adoeci. Não foi doença cardíaca, que coração, esse já não o tenho. Nem mal de cabeça porque há muito que embaciei o juízo. Vivo num rio sem fundo (...) (COUTO, 2009, p. 21).

Revela-se, no decorrer da leitura, que a incompletude se deu em decorrência da existência/ convivência dela com o marido. O texto, podemos dizer, é marcado por reviravoltas na narrativa. A primeira se dá quando a personagem reconhece sua incompletude e o porquê de ela existir e persistir era por causa de seu marido, que desprezava sua existência cotidianamente, levando-a, assim, a parar no tempo, conotando sua existência incompleta naquele momento: “Agora, reparo: afinal, nem envelheci. Envelhecer é ser tomado pelo tempo, um modo de ser dono do corpo. E eu nunca amei o suficiente. Como pedra, que não tem espera nem é esperada, fiquei sem idade” (COUTO, 2009, p. 23).

Após reconhecer-se “parada no tempo”, é despertado nela um desejo reprimido de mudança, em uma tentativa de abandono de sua demorada incompletude para a busca de um começo de sua completude, como se fosse um desejo de libertação; retomando, assim, o apreço por ela mesma e a repulsa por seu marido, que era o responsável por representar sua incompletude:

No lugar desse monólogo, eu lhe escreveria cartas. Assim, eu descontaria no sofrer. Nas cartas, o meu homem ganharia distância. Mais que distância: ausência. No papel, eu me permitiria dizer tudo o que nunca ousei.

E renovo promessa: sim, eu lhe escreveria uma carta, feita só de desabotoada gargalhada, decote descaído, feita de tudo o que ele nunca me autorizou. E nessa carta, ganharia coragem e proclamaria:

- *Você, marido, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida.* (COUTO, 2009, p. 22)

Regresso a mim, ajeito no fatídico cesto o farnel do dia, nesse fazer de conta que ele me irá receber, de riso aberto, apetite devorador. Estou de saída, para a minha rotina de visitadora quando, de passagem pelo corredor, reparo que o pano que cobria o espelho havia tombado. Sem querer, noto o meu reflexo. Recuo dois passos e me contemplo como nunca antes o fizera. E descubro a curva do corpo, o meu busto ainda hasteado. Toco o rosto, beijo os dedos, fosse eu outra, antiga e súbita amante de mim. (COUTO, 2009, p. 22-3)

Assim como deseja extinguir a incompletude de sua vida, deseja a morte de seu marido, acreditando que isso abreviaria seu estado incompleto e permitir-lhe-ia uma nova fase duradora, marcada pela sua completude existencial. Essa brusca mudança é marcada pelo abandono do objeto “cesto”, o qual dá título ao conto e torna-se o objeto a representar o que a mantinha presa ao marido e ao seu estado incompleto, pois era nele que levava mantimentos para visitá-lo: “O cesto cai-me da mão, como se tivesse ganhado alma” (COUTO, 2009, p. 23); “Vitória é eu dar costas a esse inutensílio. Pela primeira vez, há céu sobre a minha casa” (COUTO, 2009, p. 24).

Assim, já instalado o movimento para a possível mudança da personagem do seu estado incompleto em direção ao seu estado completo, começam a surgir alguns conflitos internos baseados em culpa e remorso em relação ao desejo da morte de seu marido e, em consequência, sua mudança de vida:

- *Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes!*  
O pedido me surpreende, como se fosse outra que falasse. Poderia eu proferir tão terrível desejo? E, de novo, a minha voz se afirma, certa:  
- *Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto.*

Mesmo assim, o movimento de renovação continua sendo marcado no texto, até que, inesperadamente, há uma segunda reviravolta: a personagem, que caminhava para seu estado de completude, retorna ao caminho contrário e retoma a direção de sua incompletude, como se estivesse presa a ela e destinada a nela a demorar-se, e, paradoxalmente, a parar no tempo, retomando as infinitas visitas ao marido, com o cesto.

Saio do hospital à espera de ser tomada por essa nova mulher que em mim se anunciava. Ao contrário de um alívio, porém, me acontece o desabar do relâmpago sem chão onde tombar. Em lugar do queixo altivo, do passo estudado, eu me desalinho em pranto. Regresso a casa, passo desgrenhado, em solitário cortejo pela rua fúnebre. Sobre a minha casa de novo se tinha posto o céu, mais vivo que eu. Na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decependo às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar

para não preparar o cesto da visita. (COUTO, 2009, p. 24)

Nessa perspectiva de tempo, notamos, então, uma personagem que se percebe parada no tempo, estagnada em sua incompletude; por conseguinte, busca começar um movimento rumo à sua completude e alongá-la; porém, isso ocorre em curtos espaços de tempo, que logo se esgotam. Como se sua história estivesse destinada a ficar estacionada no tempo, sendo que sua incompletude, ao mesmo tempo que se destinava a se alongar sobre sua vida, lhe dava a impressão de estagnação, deixando-a parada em seu estado inicial.

Assim, trabalhados vários elementos de análise até este momento do texto, com amostras de outras narrativas da obra escolhida de Mia Couto, *O fio das Missangas*, daremos sequência, no terceiro capítulo, às análises do *corpus* escolhido para o trabalho, a fim de reconhecer o fio da incompletude que perpassa toda a obra, responsável por juntar as histórias, *as missangas*, por assim dizer.

## TERCEIRO CAPÍTULO

### - AS TESSITURAS E SUAS REVELAÇÕES: OLHARES DA ANALISTA

- *A vida é um colar. Eu dou o fio, as mulheres dão as missangas. São sempre tantas, as missangas...*

Mia Couto (2009)

Para a análise, elegemos parte de uma obra, partindo do seguinte pressuposto: “é por meio do exame de uma totalidade de enunciados que se obtém o efeito de individualidade, o texto considerado para a análise de um estilo deve ser entendido como unidade correlata a uma totalidade.” (DISCINI, 2008, p. 35). Nesse sentido, este capítulo apresenta uma análise semiótica de *O fio da Missangas*, a partir de um recorte estabelecido em busca de uma unidade que visa a dar conta da totalidade da obra: os contos “A infinita fiadeira”, “O menino que escrevia versos” e “O rio das Quatro Luzes”.

Ao analisá-los, objetivou-se responder à questão: como a temática da “incompletude” se manifesta, de modo recorrente, como se traçasse um fio de incompletude por todas as narrativas, por meio de figuras presentes em narrativas de Mia Couto, constituindo-se como aspecto central da condição da existência humana na obra *O fio das Missangas*?

Nota-se, nas narrativas escolhidas, a possibilidade de a temática da *incompletude* ser manifestada por meio de percursos figurativos afeitos a diversas esferas da ação humana. Assim, para elucidar tais marcas, utilizaremos alguns procedimentos da sintaxe e semântica discursiva – projeção das categorias de pessoa, espaço e tempo; e tematização e figurativização, como também da vertente tensiva: estilos tensivos – assomo e resolução e, em relação ao tempo, o andamento no que concerne à temporalidade e à espacialidade, com base em Zilberberg, visto que a recorrência delas aponta para o eixo isotópico principal da temática da *incompletude*, a partir da ação humana focalizada em percursos figurativos que ilustram e concretizam temas no que se refere à arte (em *A infinita fiadeira*), ao sonhar (em *O menino que escrevia versos*) e ao desejo pela morte (em *O Rio das Quatro Luzes*), apontados pelos percursos dos atores nas narrativas, os quais representam seres humanos caracterizados por uma existência incompleta.

### 3.1 A infinita fiadeira

Em “A infinita fiadeira”, a narrativa aborda a história de uma aranha diferente dos demais aracnídeos que convivem com ela no aranha; diferente, pois trata-se de uma aranha artista, que pensa e age fora do padrão da sociedade aracnídea em questão, a qual só age por instinto animal. Assim, ela não produz teias por instinto ou para lhes dar alguma utilidade; mas produz as teias apenas por arte; por isso, é considerada estranha e incompleta por todos os outros aracnídeos. Eles, por sua vez, expulsam-na do aranha, por um golpe divino, e a transformam em pessoa, mandando-a para o mundo dos humanos, onde, por sua vez, também será considerada estranha e incompleta por produzir arte, entrando, assim, num ciclo em que é sempre segregada, confirmando a adjetivação dada a ela no título de *A infinita fiadeira*.

Adentrando especificamente o nível discursivo de análise, começamos por verificar o trabalho do sujeito da enunciação, cuja principal função é persuadir o enunciatário por meio de estratégias; assim, ao analisar a construção desse conto, temos um texto enuncivo, um narrador-observador, e, por meio do enunciado-enunciado, projeta-se uma reflexão sobre o ser e sua essência incompleta, discorrendo sobre incompreensão, divergência de valores, veiculando-se, no discurso, elementos repressivos em relação ao ser que busca afirmar sua identidade por meio da alteridade, de um agir distinto ao dos demais. Observe-se o início do conto:

“A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, *contudo*, um senão: ela fazia, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. *Contudo*, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amalhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs. (COUTO, 2009, p.73)

A figura da aranha, portanto, indica a introdução da debreagem enunciva no texto (ele, então, lá), sendo que o primeiro verbo do conto, introduzido em tempo passado (pretérito imperfeito), em uma forma do verbo *ser*, a forma irregular “era” (ser), referindo-se, portanto, à apresentação e descrição do personagem, que, no caso, é o ator principal (protagonista) da história, a *aranha*, a que o título da narrativa também faz referência, por meio da figura de “A infinita fiadeira”.

Junto à apresentação do ator, a figura da aranha, no primeiro parágrafo, há duas pausas marcadas por uma conjunção adversativa (de restrição), que

se repete: *contudo*. Essa conjunção adversativa começa por marcar uma restrição que permanecerá até o final da narrativa, dando voz a duas perspectivas de valores diferentes no conto. Podemos dizer, então, que, a partir desse primeiro parágrafo, é possível perceber, retomando as relações categoriais fundamentais e narrativas, marcas que apontam para relações abstratas de oposição, como as de identidade (artista) vs alteridade (instinto animal), como também as de transgressão vs integração, indicando um percurso do ser, em que a narrativa começa com a afirmação da identidade/transgressão (aranha começa em conjunção com sua identidade/transgressão), a qual se encontra manifestada pela apresentação e descrição das características individuais do ator principal da narrativa, a *aranha*. Essas características de afirmação da identidade representam-se como destoantes das dos demais atores; por isso, para eles, carregam um teor disfórico. “Única” é o primeiro adjetivo que encontramos no início do conto, para caracterizar sua identidade:

A aranha, aquela aranha, era tão *única*: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amealhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs. (COUTO, 2009, p. 73)

Na sequência, há marcas no discurso que passam a apontar para uma negação da identidade/transgressão, manifestada pelos demais atores, firmando-se, assim, o caráter disfórico da identidade. No trecho que se segue, percebemos a negação partindo do ator *mãe*:

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para quê tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranhica não fazia ouvidos. E alfaiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie. (COUTO, 2009, p. 73)

A fim de passar a afirmar a alteridade/integração, de modo que se passe a problematizar a identidade/transgressão da aranha como disfórica e considerar a sua alteridade/integração como eufórica, ou seja, na perspectiva dos outros, a aranha estaria melhor se entrasse em disjunção com sua identidade. Isso é manifestado pela expulsão do ator aranha de seu lugar, pois ele não aderiu à alteridade, ou seja, às características coletivas dos demais atores da narrativa, como se nota no trecho: “Uma aranha assim, com mania

de gente? Na sua alta teia, o Deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa” (COUTO, 2009, p. 73).

Recorrendo ao nível narrativo de análise, em que se considera a história de um sujeito (aranha) que sofre tentativas de manipulação pelos demais sujeitos ao longo da narrativa, a manipulação aconteceria se o sujeito aranha (conjunto com a arte) passasse a ficar em disjunção com a arte; porém, a manipulação não se realiza, a aranha não deixa de ser quem é. Assim, há a tentativa de manipulação, porém a competência é inexistente e a *performance* não se realiza, visto que o sujeito aranha não adere à manipulação, porque não aceita os mesmos valores que o aranha e sua família: o instinto, a produtividade, regras sociais, etc:

Todo bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraídoas funções. (...)  
Recusava a utilitária vocação da sua espécie.  
- Não faço teias por instinto.  
- Então, faz por quê?  
- Faço por arte. (COUTO, 2009, p. 73-4).

Assim, verifica-se que ela, ao contrário, possuía os valores contrários, valores artísticos: “não faço teias por instinto”, “faço por arte”, o que deixa subentender um ser imperfeito, incompleto para o lugar e espécie em que se encontrava, mas não para si mesma.

Por conseguinte, a aranha é, então, sancionada pela não adesão à manipulação, pois continua em conjunção com seu objeto de valor; por isso, é transportada (expulsa) de seu lugar aranha, por um golpe divino, para outro lugar e torna-se membro de outra espécie:

A família desiludida consultou o Deus dos bichos, para reclamar da fabricação daquele espécime. Uma aranha assim, com mania de gente? Na sua alta teia, o Deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: um golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia? (COUTO, 2009, p. 74-5).

Na narrativa, portanto, há um desdobramento em que se opõem valores e sujeitos; porém, não há uma transformação de valores de nenhum sujeito, apenas há uma alteração do ambiente em que as ações se desenvolvem. Os parágrafos finais são marcados pela ação de expulsar o ator aranha para outro lugar, sendo este o mundo dos humanos; assim, transformando-a em figura

humana, pois não tinha mais lugar no aranha, uma vez que, neste, era considerada fora dos padrões sociais, incompleta: “E assim sucedeu: num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa”.

Logo em seguida, já na conclusão do conto, mostra-se que os humanos também consideravam a arte como uma ação de seres incompletos, igualmente marcada pelo percurso figurativo da arte com valores negativos:

Quem era, o que fazia?

- *Faço arte.*

- *Arte?*

E os humanos se entreolharam intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses poucos rentáveis produtos - chamados de obras de arte - tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Aranhas, ao que parece.” (COUTO, 2009, p. 75).

“Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses *pouco rentáveis produtos* – chamados *obras de arte* – tinham sido geneticamente transmutados em bichos” – assim se finaliza o conto, com a indicação de que o ator fosse como aranha ou transfigurado em humano não tinha lugar, pois, em ambos os espaços (aranha e humanidade), era considerado um ser marcado pela incompletude.

Temos, portanto, um conto em que o sujeito já começa transgredindo os valores postos, em conjunção com sua identidade, e permanece transgredindo-os, ou seja, visa à conjunção com sua transgressão até o final da narrativa. O que se transforma, na verdade, é o espaço em que se encontra, mas os valores permaneceram. O caráter cíclico e contínuo do conto está no fato de que não ocorre transformação dos valores dos sujeitos, não havendo, portanto, o êxito da manipulação desejada por parte de alguns sujeitos, o que acarreta uma impressão de que o conto seguirá assim continuamente, sempre mantendo os valores do ser, porém indicando que, independentemente dos espaços habitados, a aranha ou o ser humano artista jamais terão um lugar.

É possível notar também, no cerne do conto resumido, a presença de uma descrição do ator *aranha*, marcado por um percurso figurativo da animalidade em decorrência de outro percurso figurativo, o da humanidade, ou seja, o enunciador usa dos recursos de *zoormorfização* (tendência a ver características animais em humanos) e, ao mesmo tempo, de *antropomorfização* (ato de dar ou adquirir forma ou características humanas)

na construção do texto, criando, assim, um efeito de veridicção, de um dizer verdadeiro que também será responsável pelos traços de humor e ironia na narrativa, como estratégias que visam a aproximar o leitor do enredo, como em:

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. (COUTO, 2009, p.73)

(...)

Benzia-se a mãe, rezava o pai. Mas nem com preces. (...)

Os pais, após concertação, a mandaram chamar. A mãe:

- *Minha filha, quando é que assentas as patas na parede?*

E o pai:

- *Já eu me vejo em palpos de mim...*

Em choro múltiplo, a mãe limpou as lágrimas dos muitos olhos enquanto disse:

- *Estamos recebendo queixas do aranha!.* (COUTO, 2009, p. 74)

Assim, a partir do recurso de *antropomorfização*, são inseridos, nos diálogos do texto, costumes culturais humanos em relação ao universo aracnídeo, como os de religião, de zelo que os pais têm pelos filhos, emoções e atritos sociais, todos vinculados a características físicas e instintivas do animal “aranha”. Essa “mistura” da *antropomorfização* e *zoormorfização*, como estratégia do enunciador, insere o humor na reflexão proposta pelo texto. Nesse sentido, observemos outro trecho do conto:

Até que se decidiram: a jovem aranha tinha que ser reconduzida aos seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito. E organizaram um amoroso encontro.

- *Vai ver que custa menos que engolir mosca* - disse a mãe.

E aconteceu. Contudo, ao invés de devorar o singelo namorado, a aranha namorou e ficou enamorada. Os dois deram-se os apêndices e dançaram ao som de uma brisa que fazia vibrar a teia. Ou seria a teia que fabricava a brisa? A aranha levou o namorado a visitar a sua coleção de teias, ele que escolhesse uma, ficaria prova de seu amor. P.74.

A partir desse trecho, vale observar também, nas ações descritas, a inserção de outro costume cultural humano/instinto animal: o relacionamento amoroso/ instintos de procriação: *“Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito.”*, *“ao invés de devorar o singelo namorado, a aranha namorou e ficou enamorada”*, ilustrando, de modo singelo e antropomórfico, uma cena amorosa entre dois animais (aranhas), revestindo-a com elementos típicos da espécie aracnídea: *“Os dois deram-se os apêndices e dançaram ao som de uma brisa que fazia vibrar a teia. Ou seria a teia que fabricava a brisa?”*

Assim, a partir dessas marcas formadas por estratégias do enunciador,

as quais, de certa forma, atribuem humor em trechos da narrativa, o enunciador segue apontando para ações do ator aranha com valor negativo, indicando um ser incompleto para a sociedade aracnídea, já que ele continua não seguindo os padrões sociais do aranha: em vez de se apaixonar, a aranha deveria ter seguido o instinto aracnídeo e devorado seu parceiro.

Eis que o discurso afirma uma problematização do ser, que já começa transgredindo os valores estabelecidos, e essa conjunção com sua identidade/transgressão (ser artista) terá caráter predominante disfórico no texto, introduzindo, assim, na leitura, a isotopia da incompletude do ser, que se mostra inerente ao que se considera imperfeito. Da enunciação como construção do enunciado, consideramos que o enunciador de “A infinita fiadeira” teve como finalidade construir um objeto, o conto (de reflexão), no qual o enunciatário devesse entrar em conjunção com a reflexão do ser, o ser incompreendido, no caso, o ser artista, por meio da paixão de autoidentificação: identificação de ser quem se é, de seguir os próprios instintos individuais existenciais, de ser aceito como se é.

Nesse sentido, o conto considera que a essência do ser é marcada pela incompletude, o que o faz estar sempre em movimento; no caso, o sujeito aranha buscava manter-se em conjunção com seu objeto de valor (seu estado), mesmo que, durante toda a narrativa, fosse contrariado e sofresse tentativas de manipulação (gerada pela incompreensão do outro), sobretudo de sua família, de mudar seu estado de ser dado pela essência do ser artista, sua identidade.

Dessa forma, podemos observar que o conto indica uma reflexão sobre o lugar do artista e à função da arte. Tavares afirma que, a partir do século XVIII, “a arte bela conquista a sua autonomia, distinguindo-se do artesanato e da noção de um fazer voltado para o aspecto executivo e fabril que servia a um determinado interesse” (TAVARES, 2003, p. 31). Podemos dizer, então, que a incompletude marcada nesse conto se dá evido ao personagem principal do texto ser uma artista voltada para essa “nova arte”, que se distingue da arte como simples fazer manual para a ideia de arte associada à beleza: as chamadas belas-artes. Assim:

Contrariamente ao objeto prático, que atendia a determinada utilidade implícita no seu fazer, o objeto estético abre-se como possibilidade de agradar aos espectadores, afetando-os como experiência sensível, aberta à receptividade. Este tipo de objeto não tem mais a intenção de atender a uma dada funcionalidade e o seu valor deixa de vincular-se

ao interesse implícito no seu fazer.

Com o conceito kantiano de desinteresse, a atitude estética aparece como um modo especial de atenção prestada aos objetos, evidenciando uma forma diferente de representá-los e contemplá-los, tornando possível uma atenção centrada exclusivamente na presença sensível, na forma bela que se exhibe pela sua finalidade sem fim. (TAVARES, 2003, p. 32)

Dessa forma, no conto, além de termos os percursos figurativos da animalidade e da humanidade, já comentados, encontramos o percurso figurativo da arte/ artista em oposição a outro percurso figurativo: o do instinto animal. Esses dois percursos figurativos constituem percursos em oposição, uma vez que revelam dois temas antagônicos no texto: o instinto animal, produtivo (eufórico), e a arte, improdutivo (disfórica). Vê-se, portanto, que o objeto em que está investido o valor de poder-ser e fazer do eixo isotópico da incompletude do ser aparece sob a temática da arte, que, por sua vez, encontra-se figurativizada sob todo o percurso do sujeito.

Observemos alguns trechos do conto em que isso se destaca em figuras:

E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados. Tudo sem fim nem finalidade. Todo bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraçoeiras funções. (COUTO, 2009, p. 73).

(...)

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para que tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranha não fazia ouvidos. E alfaiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie.

- Não faço teias por instinto.

- Então, faz porquê?

- Faço por arte. (COUTO, 2009, p. 73-4).

(...)

- Faço arte.

- Arte?

E os humanos se entreolharam intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses poucos rentáveis produtos - chamados de obras de arte - tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Aranhas, ao que parece." (COUTO, 2009, p. 75).

Nota-se que o percurso figurativo da arte/artista é marcado pelas figuras: "fazer teias", "rendas e rendilhados", "obras", "alfaiatava, alfinetava, cegava os nós", "Tecia e retecia o fio, entrelaçava mais e mais teia", "ofício de infinita teceloa", "deixava a sua marca, o engenho de sua seda", "devaneio",

falta de namorado” “coleção de teias”, “mania de gente”, “obras de arte”, etc, mostrando uma figurativização da temática da arte, em sua maioria, com valores disfóricos, apontando para uma incompletude em relação ao que se espera de uma aranha.

Isso fica mais claro nas expressões que contêm substantivos e adjetivos disfóricos, como “*distraioeiras* funções”, “*tudo sem fim nem finalidade*”, “*mau senso*”, “*doença* apanhada por outras criaturas”, “*improdutivos* afazeres”, “*pouco* rentáveis produtos”, visto que o valor negativo, dado às figuras da arte, é construído por meio da voz dos atores/sujeitos (conjuntos com o instinto animal), os quais possuem valores contrários, revestindo-se, então, pelas figuras que indicam um valor eufórico/positivo, pois estão ligadas à produtividade/ utilidade: “*Todo bom* aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais *funções*: lençol de núpcias, armadilha de caçador”, “mandos genéticos”, “teias por instinto”, “*utilitária* vocação da sua espécie”.

Direcionando nosso olhar para aspectos que se referem ao tempo e ao andamento no conto, no que concerne à temporalidade e à espacialidade (com base em Zilberberg), refletindo sobre esse movimento da incompletude como grande atributo de nossa condição humana, e partindo do pressuposto de que, nas narrativas da obra, onde o ser se reconhece incompleto, ele provavelmente não irá querer se demorar, ou seja, procurará abreviar o tempo de sua incompletude, em busca de poder vivenciar mais demoradamente o tempo em que se encontrará completo, observou-se, em *A infinita fiadeira*, que a protagonista da história, a aranha, sempre procurou alongar seu estado de completude, que para ela, era a própria essência do seu ser artista.

Constatamos tal ocorrência já a partir do próprio título do conto que traz para a descrição da aranha um caráter infinito (*A infinita fiadeira*), ou seja, de prolongamento. Podemos dizer que esse teor semântico do título serve como um elemento que influencia a construção e o andamento do conto, o qual se mostra em função de diversas ações prolongadas.

Podemos notar isso já no início do conto, a partir do tempo verbal predominante da narrativa, que se encontra marcada pelo pretérito imperfeito:

A aranha, aquela aranha, era tão *única*: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amealhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs. (COUTO, 2009, p. 73)

Como se vê em “não parava”, “Fazia-as”, “dava”, “repaginava”, “inacabava”, “amealhava”, “ganhavam”, as formas verbais reforçam o adjetivo “infinita” do título, que visa a demarcar um aspecto durativo, o de continuidade. Vejamos esse aspecto de duratividade, também, em outras expressões do texto, nas quais o tempo e o espaço determinam-se sob a forma de figuras, como, por exemplo, em:

O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras.

(...)

E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados.

(...)

Mas a jovem aranha não fazia ouvidos. E alfaiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie. (COUTO, 2009, p. 73)

A filha saiu pelo mundo em ofício de infinita teceloa. E em cantos e recantos deixava a sua marca, o engenho da sua seda. (COUTO, 2009, p. 74)

Continuamos a observar o predomínio dos verbos que dão aspecto durativo ao texto, principalmente nas ações da aranha: “O bicho *repaginava* o mundo”, “E *dia e noite*: dos seus palpos *primavam* obras”, “Sem *nunca* fazer morada em nenhuma”, “A filha *saiu pelo mundo* em ofício de *infinita* teceloa”, comprovando, assim, um desejo de prolongamento do estado de completude. O abreviamento desse estado no texto só acontece na reviravolta da narrativa, em que ela é transfigurada para outro lugar e espécie, porém brevemente, pois o prolongamento volta a se instalar, sugerindo o caráter cíclico e de continuidade do conto.

Assim sendo, esse é o percurso do ator aranha na narrativa, o qual apontou para um ser representado e caracterizado por uma existência completa (na visão da própria aranha) e também por uma existência incompleta (na visão dos demais personagens). Esse percurso figurativo ilustrou o tema relacionado à arte e ao artista e sua essência, concretizando a isotopia da incompletude, a partir de diversas esferas da ação humana, notadamente a da arte.

### 3.2 O menino que escrevia versos

Em *O menino que escrevia versos*, a questão norteadora encontra-se em torno de um ator “menino”, que é considerado estranho em sua casa, por

sua própria família, pois apresenta costumes que diferem do restante dos familiares: ele escreve versos a fim de sonhar. Por conta disso, a família chama um médico para analisá-lo e, conseqüentemente, curá-lo de suas “manias”; o médico o leva à internação e resolve mantê-lo internado, pois se afeiçoa aos versos da criança, os quais parecem fazê-lo sonhar novamente.

Ao verificar a estratégia do sujeito enunciativo na construção desse conto, constatamos marcas que apontam ser um texto enunciativo, possuindo um narrador-observador, que, por meio do enunciado-enunciado, faz projetar novamente uma reflexão sobre o ser e sua essência completa, na perspectiva do próprio menino, e incompleta na perspectiva dos demais personagens, discorrendo sobre questões de costumes sociais e segregação familiar, incompreensão e arte da escrita, veiculando, no discurso, um desejo do ser pelo sonhar, considerado um ato de transgressão.

A figura do menino, portanto, introduz a debragem enunciativa no texto (ele, então, lá), visto que o enunciativo cria um narrador-observador que conta a história usando de verbos, em sua maioria, conjugados no presente, seguidos de interlocuções, inserindo falas diretas e indiretas ao longo do texto; criando, assim, um efeito de aproximação com o leitor, como se a história estivesse acontecendo simultaneamente à leitura dela.

Observemos, então, o início do conto, no qual essas estratégias de enunciação tornam-se bastante presentes:

— *Ele escreve versos!*

Apontou o filho, como se entregasse criminoso na esquadra. O médico levantou os olhos, por cima das lentes, com o esforço de alpinista em topo de montanha.

— *Há antecedentes na família?*

— *Desculpe, doutor?*

O médico destrocou-se em tintins. Dona Serafina respondeu que não. O pai da criança, mecânico de nascença e preguiçoso por destino, nunca espreitara uma página. Lia motores, interpretava chaparias. Tratava bem, nunca lhe batera, mas a doçura mais requintada que conseguira tinha sido em noite de núpcias:

— *Serafina, você hoje cheira a óleo Castrol.* (COUTO, 2009, 131)

É possível perceber, retomando as relações categoriais fundamentais e narrativas, marcas que apontam para relações abstratas de oposição, como as de identidade (sonhar) vs alteridade (costume familiar – não sonhar), como também as de transgressão vs integração, indicando um percurso do ser, pelo qual a narrativa começa com a afirmação da identidade/transgressão (o menino começa em conjunção com sua identidade/transgressão), marcada pela sua

própria fala em afirmar a autoria de seus versos:

Tudo corria sem mais, a oficina mal dava para o pão e para a escola do miúdo. Mas eis que começaram a aparecer, pelos recantos da casa, papéis rabiscados com versos. O filho confessou, sem pestanejo, a autoria do feito.

— *São meus versos, sim.* (COUTO, 2009, 132)

A seguir, o texto contém marcas no discurso dados pela perspectiva dos demais personagens, que passam a apontar para uma negação da identidade/transgressão, a fim de passar a afirmar a alteridade/integração, de modo que se passe a problematizar a identidade/transgressão do menino que escrevia versos, como disfórica. Nesse sentido, o objeto em que está investido o valor de poder-ser e fazer do eixo isotópico da incompletude aparece sob outra temática, que se mostra em outra esfera da ação humana: o “sonhar” pelo ato de escrever, que, por sua vez, aparece figurativizada sob todo o percurso do sujeito.

Considerando o narrador constituído pelo enunciador, partimos da perspectiva dos atores “pai”, “mãe”, “médico”, por meio de recorrências de marcas de percursos figurativos que caracterizam a temática do sonhar (escrever), com valores disfóricos: “papéis rabiscados” “coisas de estudos a mais”, “perigosos contágios”, “más companhias”, “e pior ainda, escrevia versos” “mariquice intelectual”, “vergonha familiar”, etc. apontando para o eixo temático principal da incompletude do ser, observados no trecho:

O pai logo sentenciara: havia que tirar o miúdo da escola. Aquilo era coisa de estudos a mais, perigosos contágios, más companhias. Pois o rapaz, em vez de se lançar no esfrega-refrega com as meninas, se acabrunhava nas penumbras e, pior ainda, escrevia versos. O que se passava: mariquice intelectual?

(...) O que urgia era pôr cobro àquela vergonha familiar. (COUTO, 2009, 132)

Assim, a partir dessa perspectiva dos pais de negação da identidade do menino, passa-se para uma tentativa de afirmação da alteridade, ou seja, de considerar a sua alteridade/integração (cura) como eufórica, isto é, o menino precisava ser curado de tais manias que o faziam sonhar, a partir da figura do “escrever versos”. Esse desejo de cura do menino vai encontrar seu revestimento mais concreto sob a figura do médico, conforme se pode notar no trecho seguinte:

Dona Serafina defendeu o filho e os estudos. O pai, conformado, exigiu: então, ele que fosse examinado.

— *O médico que faça revisão geral, parte mecânica, parte eléctrica.*  
Queria tudo. Que se afinasse o sangue, calibrasse os pulmões e, sobretudo, lhe espreitassem o nível do óleo na figadeira. Houvesse que pagar por sobressalentes, não importava. O queurgia era pôr cobro àquela vergonha familiar. (COUTO, 2009, 132)

A exemplo do que ocorreu em “A infinita fiandeira”, pode-se dizer que, também nesse conto, temos um sujeito principal que já começa em uma perspectiva de transgressão, posto em conjunção com sua identidade, na qual permanecerá até o final da narrativa; o que se transforma, na verdade, é o espaço em que se encontra, mas seus valores permanecem, já que ele se assume como escritor de versos do começo ao fim do conto, apesar das tentativas de manipulações dos demais atores.

Na continuidade do conto, vale observar o contato do médico com o menino:

Olhos baixos, o médico escutou tudo, sem deixar de escrevinhar num papel. Aviava já a receita para poupança de tempo. Com enfado, o clínico se dirigiu ao menino:

— *Dói-te alguma coisa?*

— *Dói-me a vida, doutor.*

O doutor suspendeu a escrita. A resposta, sem dúvida, o surpreendera. Já Dona Serafina aproveitava o momento: Está a ver, doutor? Está ver? O médico voltou a erguer os olhos e a enfrentar o miúdo:

— *E o que fazes quando te assaltam essas dores?*

— *O que melhor sei fazer, excelência.*

— *E o que é?*

— *É sonhar.* (COUTO, 2009, 132-33)

Percebemos que o estado de completude para o menino reside em continuar escrevendo seus versos, pois, dessa maneira, consegue sonhar e se distanciar de seu estado incompleto, que é figurativizado pela sua vida, na qual, sem o sonhar (escrever versos), não se completa. Essa insatisfação do menino com a própria vida pode ser notada logo na epígrafe do conto, apontada como tendo sido escrita pelo próprio menino:

*De que vale ter voz  
se só quando não falo é que me entendem?  
De que vale acordar  
se o que vivo é menos do que o que sonhei?*

(Versos do menino que fazia versos)

(COUTO, 2009, 131)

Ademais, o menino compara o ato de escrever com o próprio ato de viver, como se ele só se considerasse vivo (completo) escrevendo:

Na semana seguinte, foram os últimos a ser atendidos. O médico, sisudo, taciturneou: o miúdo não teria, por acaso, mais versos? O menino não entendeu.

— *Não continuas a escrever?*

— *Isto que faço não é escrever, doutor. Estou, sim, a viver. Tenho este pedaço de vida* — disse, apontando um novo caderninho — *quase a meio.* (COUTO, 2009, 133)

Vale observar também, na construção desse conto, a presença de um percurso figurativo apontando para um conjunto lexical do universo da mecânica; talvez essa escolha se dê por ser considerado um universo prático, objetivo, no qual as emoções e o elemento sensível sejam quase nulos, contrapondo-se ao universo do sonhar, em que tudo é muito subjetivo e regido pelas emoções e pela sensibilidade. A contraposição desses dois universos contrários, em que de um lado os pais se encontram e de outro o menino vive, ajuda a criar um efeito de veridicção, que também será responsável por certos traços de humor e ironia na narrativa, em estratégias que visa a aproximar o leitor do enredo, como se pode verificar em vários trechos do texto:

O pai da criança, mecânico de nascença e preguiçoso por destino, nunca espreitara uma página. Lia motores, interpretava chaparias. Tratava bem, nunca lhe batera, mas a doçura mais requintada que conseguira tinha sido em noite de núpcias:

— *Serafina, você hoje cheira a óleo Castrol.*

Ela hoje até se comove com a comparação: perfume de igual qualidade qual outra mulher ousa sequer sonhar? Pobres que fossem esses dias, para ela, tinham sido lua-de-mel. Para ele, não fora senão período de rodagem. O filho fora confeccionado nesses namoros de unha suja, restos de combustível manchando o lençol. E oleosas confissões de amor. Tudo corria sem mais, a oficina mal dava para o pão e para a escola do miúdo. (COUTO, 2009, 131-2)

Percebemos, então, o universo da mecânica a partir das variadas figuras: “mecânico”, “motores”, “chaparias”, “óleo Castrol”, “rodagem”, “unha suja”, “combustível” e “oficina”, como também figuras de mecânica que são utilizadas em conjunto com verbos que lembram o universo da leitura, como em: “Lia motores, interpretava chaparias”. Ou mesmo figuras de mecânicas em associação com a ideia do universo hospitalar, de diagnóstico ou tratamento, sugerindo que o pai tratava todos os assuntos sem sensibilidade, de uma maneira prática, como o de seu ofício: mecânico; como demonstrado no trecho abaixo, com as figuras “carburador entupido”, “queda em ponto morto”, “revisão geral”, “parte mecânica”, “parte eléctrica”, “afinasse o sangue”, “calibrasse os pulmões”, “nível do óleo”:

O que se passava: mariquice intelectual? Ou carburador entupido,

avarias dessas que a vida do homem se queda em ponto morto?  
Dona Serafina defendeu o filho e os estudos. O pai, conformado, exigiu: então, ele que fosse examinado.  
— *O médico que faça revisão geral, parte mecânica, parte eléctrica.*  
Queria tudo. Que se afinasse o sangue, calibrasse os pulmões e, sobretudo, lhe espreitassem o nível do óleo na figadeira. Houvesse que pagar por sobressalentes, não importava. (COUTO, 2009, p. 132)

Já sob um olhar da vertente tensiva, podemos refletir a respeito dos estilos tensivos – assomo e resolução, em que se consideram os esquematismos ascendente e descendente, dados pelas relações de consecução no enunciado, e que direcionam a tonicidade e a atonia.

Nessa perspectiva, observamos que o conto se inicia tonicamente, ou seja, indicando que haverá um esquematismo descendente, “na medida em que o dispositivo global se orienta da tonicidade para a atonia” (ZILBERBERG, 2011. p. 20), quando o assomo precede – logo, dirige – a resolução; assim, o começo do conto se dá já com a problemática dos pais que, ao descobrirem que o filho escreve versos, querem curá-lo. A tensão, então, se instala tonicamente no texto com um andamento acelerado, marcado por inúmeros diálogos entre os seus atores. No decorrer do conto, percebemos um direcionamento que chega a um desfecho, do assomo (tonicidade) à resolução (atonia):

O médico chamou a mãe, à parte. Que aquilo era mais grave do que se poderia pensar. O menino carecia de internamento urgente.  
— *Não temos dinheiro — fungou a mãe entre soluços.*  
— *Não importa — respondeu o doutor.*  
Que ele mesmo assumiria as despesas. E que seria ali mesmo, na sua clínica, que o menino seria sujeito a devido tratamento. E assim se procedeu.  
Hoje quem visita o consultório raramente encontra o médico. Manhãs e tardes ele se senta num recanto do quarto onde está internado o menino. Quem passa pode escutar a voz pausada do filho do mecânico que vai lendo, verso a verso, o seu próprio coração. E o médico, abreviando silêncios:  
— *Não pare, meu filho. Continue lendo...* (COUTO, 2009, p. 134)

Com efeito, observando os parágrafos finais do conto, percebe-se, então, uma orientação que vai da tonicidade à atonia, ou seja, temos o delineamento de quando o assomo precede a resolução, admitindo que o esquematismo é *descendente*, indo da tonicidade à atonia, considerando que, na perspectiva do ator médico, ocorre uma transformação das ações e dos valores no que diz respeito ao eixo isotópico temático principal da incompletude, pois a temática do sonhar, antes figurativizada por escrever versos com valor negativo pelos atores “pai” e “mãe” e até mesmo pelo “médico”, passa a ter valor positivo para o médico

e, conseqüentemente, a partir da perspectiva do médico, o menino passa a não possuir mais a característica de um ser incompleto por escrever versos; pelo contrário, ele passou a ser um ser completo e aceito pelo médico. Este, por sua vez, descobre-se um ser carregado de incompletudes e desejoso de sonhar.

Ao analisarmos a questão aspectual do texto, observando o tempo e o andamento no conto, notou-se, em *O menino que escrevia versos*, o desejo do protagonista de se manter sonhando, apesar dos pais o contrariarem, pois era a maneira que ele encontrou de alongar o tempo de seu estado de completude:.

O doutor suspendeu a escrita. A resposta, sem dúvida, o surpreendera. Já Dona Serafina aproveitava o momento: Está a ver, doutor? Está ver? O médico voltou a erguer os olhos e a enfrentar o miúdo:

— *E o que fazes quando te assaltam essas dores?*

— *O que melhor sei fazer, excelência.*

— *E o que é?*

— *É sonhar.*

Serafina voltou à carga e desferiu uma chapada na nuca do filho. Não lembrava o que o pai lhe dissera sobre os sonhos? Que fosse sonhar longe! Mas o filho reagiu: longe, porquê? Perto, o sonho aleijaria alguém? O pai teria, sim, receio de sonho. E riu-se, acarinhando o braço da mãe. (COUTO, 2009, p.132-33)

Esse desejo, ou teimosia do menino em se manter sonhando, realiza-se, de certa forma, na resolução do conto:

Hoje quem visita o consultório raramente encontra o médico. Manhãs e tardes ele se senta num recanto do quarto onde está internado o menino. Quem passa pode escutar a voz pausada do filho do mecânico que vai lendo, verso a verso, o seu próprio coração. E o médico, abreviando silêncios:

— *Não pare, meu filho. Continue lendo...* (COUTO, 2009, p. 134)

Eis que o menino passa a estar integralmente sonhando, já que passa a maior parte do dia lendo seus versos e abreviando seu estado de incompletude, o que, agora, poderia ser representado pelos silêncios: “abreviando silêncios” e prolongando seu estado de completude marcado pelas reticências e pelo verbo “continuar”, “finalizando o conto”.

Esse é o percurso do ator menino na narrativa que apontou, como em *A infinita fiadeira*, para um ser representado e caracterizado por uma existência completa (em sua própria visão) e também por uma existência incompleta (na visão dos demais personagens). Assim, esse percurso figurativo ilustrou e concretizou novamente a isotopia da incompletude, a partir de certas esferas da ação humana, junto ao tema relacionado ao sonhar figurativizado por “escrever versos”.

### 3.3 O rio das Quatro Luzes

Essa narrativa conta a história de uma criança que não queria mais viver, inserida em uma família que não conhecia o valor da infância. O fato se desenrola a partir da cena em que o menino, ao presenciar um funeral junto à mãe, vê despertar nele um desejo pela morte; com isso, envelhecer depressa e morrer passam a ser aquilo que a criança mais desejava no mundo.

A mãe e, em seguida, o pai o repreendem para não pensar dessa maneira, pois ele deveria querer viver, mas nenhum argumento o convence; até que o avô, possuindo consciência sobre o valor positivo da infância, faz com ele um trato: quando chegasse a sua hora, que se aproximava, pediria a Deus para os dois trocarem de lugar, pois ele, ao contrário do jovem, gostaria de viver mais algumas décadas:

Até que certa vez ele decidiu visitar seu avô. Certamente ele o escutaria, com maiores paciências.

- *Avô, o que é preciso para se ser morto?*

- *Necessita ficar nu como um búzio.*

- *Mas eu tanta vez estou nuzinho.*

- *Tem que ser leve como lua, além da nuvem.*

- *Mas eu já sou levinho como a ave penugenta.*

- *Precisa mais: precisa ficar escuro na escuridão.*

- *Mas eu sou tinto e retinto. Pretinho como sou até, de noite, me indistinto do pirilipampo avariado.*

Então, o avô lhe propôs o negócio. As leis da vida fariam prever que ele fosse retirado primeiro da vida. Pois, ele falaria com Deus e requereria mui respeitosamente que se procedesse a uma troca: o miúdo fosse transferido em lugar do avô.

- *A sério, avô? O senhor vai pedir isso por mim?*

- *Juro, meu filho. Eu amo demais viver. Vou pedir a Deus.*

E ficou combinado e jurado. (COUTO, 2009, p. 112-3)

Com esse pacto, a criança se toma de esperanças e desabrocha para a vida na expectativa de perdê-la, sem saber que o avô não estava falando sério, inventando esse combinado com o neto, para que, ao longo do tempo, usasse de estratégias para que o menino voltasse a querer viver, transmitindo e devolvendo a ele a sua infância.

Ao verificar o sujeito da enunciação na construção desse conto, constatamos marcas que apontam ser um texto também enuncivo, possuindo um narrador-observador, que, por meio do enunciado-enunciado, faz projetar novamente uma reflexão sobre o ser e sua essência incompleta, discorrendo sobre a questão da infância, da vida e da morte, veiculando, no discurso, um desejo do ser pela morte.

A figura do menino, portanto, introduz a debreagem enunciva no texto

(*ele, então, lá*), visto que o enunciador cria um narrador-observador que conta a história usando de verbos, em sua maioria, conjugados no presente, seguidos de interlocuções, inserindo falas diretas e indiretas ao longo do texto, buscando, assim, criar um efeito de aproximação com o leitor, como se a história estivesse acontecendo simultaneamente à sua leitura, conforme se verifica já nas linhas iniciais do conto:

Vendo passar o cortejo fúnebre, o menino falou:  
- *Mãe: eu também quero ir em caixa daquelas.*  
A alma da mãe, na mão do miúdo, estremeceu.  
O menino sentiu esse arrepio, como descarga da alma na corrente do corpo. A mãe puxou-o pelo braço, em repreensão.  
- *Não fale nunca mais isso.*  
Um esticão enfatizava cada palavra.  
- *Por quê, mãe? Eu só queria ir a enterrar como aquele falecido.*  
- *Viu? Já está falar outra vez?*  
Ele sentiu a angústia em sua mãe já vertida em lágrima. Calou-se, guardado em si. Ainda olhou o desfile com inveja. Ter alguém assim que chore por nós, quanto vale uma tristeza dessas? (COUTO, 2009, p.111)

Podemos dizer, então, que, a partir desse primeiro parágrafo, é possível perceber, retomando as relações categoriais fundamentais e narrativas, marcas que apontam para relações abstratas de oposição, como a da vida vs morte; e no patamar do nível narrativo, percebemos um programa narrativo em que o sujeito deseja entrar em conjunção com seu objeto de valor, que no caso é a morte, indicando um percurso do ser, em que a narrativa começa com a afirmação da morte (o menino presencia a morte e passa a desejá-la), seguida de marcas no discurso que passam a apontar para uma negação da morte, dada pela perspectiva dos pais do garoto, que passam a afirmar a vida, de modo a problematizar o desejo pela morte como disfórico, e considerar a vida como eufórica, como observamos nos trechos:

- *Meu filho, você tem que gostar viver, Deus nos deu esse milagre. Faça de conta que é uma prenda.*  
Mas ele não gostava dessa prenda. Não seria que Deus lhe podia dar outra, diferente?  
- *Não diga disso, Deus lhe castiga.*  
E a conversa não teve mais diálogo. Fechou-se sob promessa de punição divina. (COUTO, 2009, p.112)

Percebemos, a partir das falas dos pais, uma afirmação da vida, que se associa a um caráter religioso, em que citam repetidamente a figura de Deus, seguida de outras que pertencem ao campo transcendente, como “milagre” e “punição divina”, sem prolongamentos de diálogos. Vale observar ainda que,

além dos pais, o avô também mostra uma perspectiva de negação da morte e afirmação da vida, porém não sob um caráter religioso, mas sim com uma valorização da vida a partir da importância da infância.

Assim, duas manipulações são instaladas no texto a fim de mudar o desejo do menino pela morte. A tentativa de manipulação do avô é a mais assertiva, pois ele usa de um percurso figurativo do resgate da infância para realizar tal manipulação, essa que é feita tanto para o menino, quanto para os pais do menino. A manipulação para com o menino se dá pela estratégia do avô de tentar adentrar, de voltar à infância, assim, chegando mais perto da linguagem do menino:

Esperava deferimento ensinado pela paciência. Conselho do avô: ele que, entretanto, fosse menino, distraído nos brincados. Que ainda agora, o mais que ele se lembrava era o mais antigo de sua existência. E lhe contou os lugares secretos de sua infância, mostrou-lhe as grutas junto ao rio, perseguiram juntos pegadas de bichos. O menino, sem saber, gozava os amplos territórios da infância. No contar do avô o moço se criava, convertido em menino. A voz antiga era o pátio onde ele se adornava de folguedos. (COUTO, 2009, p.113)

Já a manipulação do avô para com os pais acontece de outra forma, como se ele tentasse resgatar neles, a partir de diálogo racional, a sensibilidade junto à conscientização da importância da infância:

E assim sendo. Uma certa tarde, o avô visitou a casa dos seus filhos, sentou-se na sala e ordenou que o neto saísse. Queria falar, a sós, com os pais da criança. E o velho deu entendimento: criança é como amor, não se desempenha sozinha. Faltava aos pais serem filhos, juntarem-se miúdos com o miúdo. Faltava aceitarem despír a idade, desobedecer ao tempo, esquivar-se do corpo e do juízo. Esse é o milagre que um filho oferece - nascermos em outras vidas. E mais nada falou. (COUTO, 2009, p.113 -114)

Assim, percebemos um conflito de três gerações a respeito de valores e vivências diferentes relacionados à infância: a 1ª geração, a do avô (vivenciou a infância); a 2ª, a dos pais, (esqueceu o valor da infância); e a 3ª, a do menino (não vivenciou a infância). Na análise do conto, a partir da 3ª geração (do menino), encontra-se um ser de existência conturbada, apontando para a isotopia da incompletude do ser.

Nesse sentido, é preciso verificar as figuras presentes no desenvolvimento do conto e como elas formam determinados percursos figurativos. Mostram-se dois percursos figurativos constituídos em oposição, uma vez que revelam dois temas antagônicos no texto: a morte e a vida. Vê-se, portanto, que o objeto em que está investido o valor de poder- ser e fazer do

eixo isotópico da incompletude do ser aparece sob a temática do desejo pela morte, concomitante à falta da infância, que, por sua vez, aparece figurativizada sob todo o percurso do sujeito correlacionada ao desejo de viver.

Dessa forma, temos o percurso figurativo da infância, com figuras (mostradas nos trechos anteriores) revestindo o tema da vida, euforicamente: “ser criança”, “infância”, “Eu amo demais viver”, “brincadeiras”, “rio”, “criançava”, “criancice é como o amor”. Já o percurso figurativo da morte, em oposição ao percurso figurativo da vida, é formado por figuras como “cortejo fúnebre”, “enterrar como aquele falecido”, “funeral”, “envelhecer rapidamente”, “desistência de tudo”, “ser morto”, “ficar-se escuro na escuridão”, “falecesse no lugar do avô”, “atacado de doença”, “coração gaguejado”.

Vê-se que a figurativização da temática da morte mostrou-se a partir de figuras que carregam um valor negativo, apontando para a incompletude de um menino que o levava a desejar a morte, pois se encontrava em disjunção com sua infância, talvez porque ninguém a tenha lhe apresentado. Nesse sentido, a figura do “envelhecer” ligada ao tema da morte é importante para a análise, pois é bastante presente no texto:

*Eu já não quero ser criança – explicou o menino.*

*- Como assim? – perguntou o pai.*

*- Quero envelhecer rapidamente, pai. Ficar mais velho do que tu.*

De que valia ser criança se lhe faltava a infância? Este mundo não estava para meninices. Por que nos fazem com esta idade, tão pequenos, se a vida aparece sempre adiada para outras idades, outras vidas? Deviam-nos fazer já graúdos, ensinados a sonhar com conta e medida. (COUTO, 2009, p. 112)

Em contraponto a essa figura do desejo de envelhecer do menino, percebemos a presença de um outro elemento, o de *renascimento*, o qual se faz presente na reflexão que o conto conduz, a partir de marcas como a que se encontra em uma fala do avô: “Faltava aceitarem despir a idade, desobedecer ao tempo, esquivar-se do corpo e do juízo. Esse é o milagre que um filho oferece – nascermos em outras vidas (COUTO, 2009, p. 114). Nesse trecho, podemos observar que “desobedecer ao tempo” remete à necessidade de voltar a ser criança, como uma espécie de renascimento, adiantada, de certa forma, desde a epígrafe escolhida para iniciar o conto, adaptação de um provérbio moçambicano: “*O coração é como a árvore – onde quiser volta a nascer.*”

Nesse sentido, o conto direciona-se para um desfecho, revestido de

morte e renascimento, pois, após a fala do avô, em que se aponta o “nascer em outras vidas”, a narrativa começa a despontar para a sua morte:

Se ergueu e, na soleira, rodou como se tivesse sido assaltado por pedaço de lembrança. Acorreram, em aflição. O que se passava? O avô serenou: era apenas cansaço. Os outros insistiram, sugerindo exames.

- *O pai vá e descanse com muito cuidado.*

- *Não é desses cansaços que nos pesam. Ao contrário, agora ando mais celestial que nuvem.*

Que aquela fadiga era a fala de Deus, mensagem que estava recebendo na silenciosa língua dos céus.

- *Estou ser chamado. Quem sabe, meus filhos, esta é nossa última vez?* O casal recusou despedir-se. Acompanharam o avô a casa e sentaram-no na cadeira da varanda. Era ali que ele queria repousar. Olhando o rio, lá em baixo. E ali ficou, em silêncio. De repente, ele viu a corrente do rio inverter de direção.

- *Viram? O rio já se virou.*

E sorriu. Estivesse confirmando o improvável vaticínio. O velho cedeu às pálpebras. Seu sono ficou sem peso. Antes, ainda murmurou no ouvido de seu filho:

- *Diga a meu neto que eu menti. Nunca fiz pedido nenhum a nenhum Deus.*

Não houve precisão de mensagem. Longe, na residência do casal, o menino sentiu o reverter-se o caudal do tempo. (COUTO, 2009, p. 114)

Assim, a partir da figura da morte do avô, instalada nesse momento do conto, surge outra figura, a do rio, a representar o curso da vida: “De repente, ele viu a corrente do rio inverter de direção. - *Viram? O rio já se virou.*”. Assim, a inversão de direção do rio no conto pode indicar um renascimento da vida, essa que chega ao menino.

Marcando o último parágrafo do texto, com uma mudança de pessoa e voz verbal do texto, pois, após o texto ter sido construído quase todo na 3.<sup>a</sup> pessoa passa à 1.<sup>a</sup>, alterando-se o curso do texto, como o do rio. É o instante em que se dá voz, possivelmente, ao menino: “Da feição que fui fazendo vos contei o motivo do nome deste rio que se abre na minha paisagem, frente à minha varanda. O rio das Quatro Luzes” (COUTO, 2009, p. 115).

Refletindo sobre esse movimento da incompletude como atributo de nossa condição humana, e partindo do pressuposto de que, nas narrativas da obra, onde o ser se reconhece incompleto, ele provavelmente não irá querer se demorar, ou seja, procurará abreviar o tempo de sua incompletude, em busca de poder vivenciar mais demoradamente o tempo em que se encontrará completo, temos mais um percurso de personagem representado e caracterizado por uma existência incompleta.

Nesse conto, diferente dos outros já analisados, em que os atores

principais se consideram completos (em sua própria visão) e incompletos (na visão dos demais personagens), o ator “menino” tem isso mostrado à avessas, pois ele tinha uma existência incompleta (na sua própria visão), causada pelo “roubo” de sua infância e não via perspectiva de isso mudar, por isso não almejava sua completude (desconhecida), mas sim, sua morte, que era o único jeito de ele abreviar sua incompletude.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Há muitos sóis. Dias que só há um.*

Mia Couto (2009)

Assim, chegamos às considerações finais de nosso trabalho a fim de correlacionar e mostrar os resultados obtidos pela análise, na tentativa de responder à questão que a direcionou, tendo sido colocada desde seu início: como a temática da “incompletude” manifesta-se, de modo recorrente, por meio de figuras presentes nas narrativas de Mia Couto, na obra *O fio das missangas*?

Considerando a totalidade dos contos que compõem a obra, optamos por um recorte abrangendo três deles: “A infinita fiadeira”, “O menino que escrevia versos” e “O rio das Quatro Luzes”, servindo-nos como *corpus* de análise em que se buscou uma unidade que visou a dar conta da totalidade da obra. Assim, objetivou-se analisar como o sujeito da enunciação dos contos, em seu percurso de construção do texto, usou estratégias pelas quais traçou um *fio*, contínuo e sutil, que se representa por um eixo isotópico da incompletude do ser, formado por figuras representativas da incompletude humana, que perpassa, para além da análise específica de alguns contos da obra, a totalidade de *O fio das missangas*.

Nesse sentido, além dos três contos escolhidos para a análise semiótica da obra no terceiro capítulo do trabalho, há presentes, no primeiro e no segundo capítulos, breves análises de outros contos da obra. Isso ocorre, pois tivemos o intuito de ir reconhecendo esse “fio” de incompletude que perpassa todos os contos da obra, alinhando a teoria à análise, para, desse modo, conferirmos maior substância ao terceiro capítulo.

Norteados pelo objetivo de analisar a construção da isotopia em torno da incompletude nos contos, levantamos temas afeitos a diversas esferas da ação humana, indicando pontos comuns da figurativização da incompletude, apontados pelos percursos dos atores nas narrativas, os quais representaram seres humanos caracterizados por uma existência incompleta.

Ao longo das análises, buscamos ir além do percurso gerativo de sentido, recorrendo também ao universo sensível da semiótica tensiva a fim de dar conta da análise de alguns aspectos complementares sobre a

incompletude. O ponto de partida foi considerar a incompletude como atributo de nossa condição humana e, nesse aspecto, refletiu-se semioticamente sobre o percurso da vida humana tomando o nível narrativo do percurso gerativo de sentido, em que há uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes (estado inicial – transformação – estado final), afirmando que toda vida humana tem um estado inicial, seguido de transformações e, por fim, o estado final; e o que move o ser humano a sair do estado inicial seria sua própria incompletude, pois, como seres incompletos que somos, saímos em busca daquilo que nos pode tornar completos, ainda que seja em um curto espaço de tempo.

Nesse sentido, recorreremos, no trabalho, a uma discussão que se vale da incompletude em relação ao tempo, na qual questionamos em que medida a incompletude pode pressupor o tempo, ou seja: nela busca alongar-se ou abreviar-se o tempo? Como resposta a essa questão, considerou-se o pressuposto de que, nas narrativas da obra, onde o ser se reconhece incompleto, ele provavelmente não irá querer se demorar, ou seja, procurará abreviar o tempo de sua incompletude, em busca de poder vivenciar mais demoradamente o tempo em que se encontrará completo.

Assim sendo, em *A infinita fiadeira*, marcou-se o percurso do ator aranha que apontou, na narrativa, para um ser representado e caracterizado por uma existência completa (na visão da própria aranha) e também por uma existência incompleta (na visão dos demais personagens). Esse percurso figurativo ilustrou, a partir de esferas da ação humana, o tema relacionado à arte e ao artista e sua essência, concretizando a isotopia da incompletude.

*O menino que escrevia versos* nos mostrou o percurso do ator menino na narrativa, apontando, como em *A infinita fiadeira*, para um ser representado e caracterizado por uma existência completa (em sua própria visão) e também por uma existência incompleta (na visão dos demais personagens). Assim, esse percurso figurativo ilustrou e concretizou novamente a isotopia da incompletude, a partir de esferas da ação humana, junto ao tema relacionado ao sonhar figurativizado pelo “escrever versos”.

Já em *O rio das Quatro Luzes*, temos mais um percurso de personagem representado e caracterizado por uma existência incompleta, mas, nesse caso, diferente dos outros dois contos analisados, pois foi possível notar, naqueles, que os atores principais se consideravam completos (em sua própria visão) e

incompletos (na visão dos demais personagens); já o ator “menino”, no último conto, teve isso mostrado à avessas, pois tinha uma existência incompleta (na sua própria visão), causada pelo “roubo” de sua infância e não via a perspectiva de isso mudar. Por isso, ele não almejava sua completude (desconhecida), mas sim sua morte, pois era o único jeito de ele abreviar sua incompletude, dando-nos, por fim, a partir de esferas da ação humana, o tema relacionado ao desejo pela morte pela falta da infância, concretizando, mais uma vez, a isotopia da incompletude.

Dessa forma, conclui-se que os três contos relacionam-se entre si, pois é possível notar, em cada um deles, o fio da incompletude humana, seja em personagens que se reconhecem completos ou incompletos e buscam estar conjuntos com seu estado de completude, prolongando-o, seja em personagens que já não conseguem vislumbrá-lo.

Constatamos, com as análises realizadas, nas quais partimos do embasamento teórico da semiótica discursiva, que, nos contos de *O fio das missangas*, há recorrência de marcas que apontam para o eixo isotópico principal da temática da *incompletude*, a partir de esferas da ação humana visadas em percursos figurativos que ilustram e concretizam temas no que se refere ao universo da arte (A infinita fiadeira), do sonhar (O menino que escrevia versos) e ao desejo pela morte causado pela falta da infância (O Rio das Quatro Luzes).

Por fim, os resultados mostraram que as *missangas* do título da obra equivalem às histórias que foram compostas e unidas a partir desse *fio de incompletude* que dá unicidade a obra como um todo, como a própria arquitetura estrutural do texto, pois se a incompletude (suspensão temporal) é o eixo condutor dos contos de *O fio das missangas*, a construção do texto (que demonstra o estilo) é o fio que completa e que agrega as missangas da incompletude, como um fio condutor da análise, representado por meio de percursos figurativos que ilustram e concretizam temas afeitos a diversas esferas da ação humana, indicando pontos comuns da figurativização da incompletude, apontados pelos percursos dos atores nas narrativas, os quais representam seres humanos caracterizados por uma existência incompleta. Assim, demonstrou-se que tal visada, na obra em questão, considera a incompletude como um dos traços responsáveis por representar a perspectiva humana ao longo de sua existência.

## REFERÊNCIAS

AULETE, Caldas. *Dicionário Aulete digital*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>

BARROS, Manoel. *Retrato do Artista Quando Coisa*. São Paulo: Editora Record, 1998.

BEIVIDAS, Waldir. *A semiótica tensiva: uma teoria imanente do afeto*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 13, n.1, p. 43-86, 2015.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BOSI, Alfredo. *O Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Um moçambicano em Português*. Lisboa: Clássica Editora, 2015.

COUTO, Mia. *O Fio das missangas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Antes de Nascer o Mundo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ethos e Estilo*. In MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Da presença sensível*. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 8, n.2, p. 1-28, 2010.

FARIAS, Iara Rosa. *Nos caminhos da figuratividade*. Cadernos de Semiótica Aplicada, vol. 8, n.2, p. 1-18, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2016.

\_\_\_\_\_. *As Astúcias da enunciação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

- \_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1998.
- GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do Conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- \_\_\_\_\_. & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- LEONEL, Maria Célia. *Ignacio Assis Silva e os estudos literários*. Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. 8, n.2, p. 1-9, 2010.
- LOPES, Monclar Guimarães. *Análise de “um lugar ao sol”, documentário de Gabriel Mascaro, à luz da semiótica tensiva*. Policromias, p. 120-128, 2016.
- MARTINS, Geraldo Vicente. *Sobre semiótica e antropologia do imaginário*. In: ESTUDOS LINGUÍSTICOS, São Paulo, 38 (3): 531-540, set.-dez. 2009.
- MARTINS, Geraldo Vicente. *O último Greimas e o elogio da literatura*. Estudos Semióticos. [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial), p. 96–101. São Paulo, 2017. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse)
- MICHELETTI, Everton Fernando. *Mia Couto: uma estética engajada*. Criação & Crítica, n. 21, p. 77-90, 2018. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Ana Claudia. *Estesia e experiência do sentido*. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 8, n.2, p. 1-12, 2010. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/casa>
- OLIVEIRA, Pedro Paulo. *Illusio: aquém e além de Bourdieu*. Mana [online], vol. 11, n. 2, p. 529-543, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROSA, Guimarães. *Conversas com Escritores Brasileiros*. [24 de novembro de 1966]. editora ECL em parceria com o Congresso Portugal-Brasil. *Brasília — Goiânia*: Revista Bula: A última entrevista de Guimarães Rosa. Entrevista concedida a Arnaldo Saraiva. Disponível em: <https://www.revistabula.com/383-a-ultima-entrevista-de-guimaraes-rosa/>

SILVA, Sueli Maria Ramos da; MINUSSI, Rafael Dias. *Um estudo preliminar do estilo em os sertões*. Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. 6, n.1, 2008. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa>

TATIT, Luiz. *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TAVARES, Monica. *Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção*. ARS (São Paulo), v. 1, n. 2, p. 31-43, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2910>

WITZEL, Denise Gabriel. *História das mulheres em mitos e contos de fadas*. In: Linguagem – Estudos e Pesquisas, vol. 17, n. 2, p. 165-182, Catalão-GO, 2013.

ZILBERBERG, Cláudia. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

## ANEXOS

## ANEXO 1

**COUTO, Mia, “A infinita fiadeira”, Livro de Contos - O Fio das Missangas, Lisboa, Companhia das Letras, (1ª ed., Caminho, 2003) 2009.**

*(A aranha ateia  
diz ao aranho na teia:  
o nosso amor  
está por um fio!)*

A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amalhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs.

E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados. Tudo sem fim nem finalidade. Todo bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraídoeiras funções.

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para que tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranhinha não fazia ouvidos. E alfaiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie.

*- Não faço teias por instinto.*

*- Então, faz porquê?*

*- Faço por arte.*

Benzia-se a mãe, rezava o pai. Mas nem com preces. A filha saiu pelo mundo em ofício de infinita teceloa. E em cantos e recantos deixava a sua marca, o engenho de sua seda. Os pais, após concertação, a mandaram chamar. A mãe:

*- Minha filha, quando é que assentas as patas na parede?*

E o pai:

*- Já eu me vejo em palpos de mim...*

Em choro múltiplo, a mãe limpou as lágrimas dos muitos olhos enquanto disse:

- *Estamos recebendo queixas do aranha.*

- *O que é que dizem mãe?*

- *Dizem que isso só pode ser doença apanhada de outras criaturas.*

Até que se decidiram: a jovem aranha tinha que ser reconduzida aos seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito. E organizaram um amoroso encontro.

- *Vai ver que custa menos que engolir mosca - disse a mãe.*

E aconteceu. Contudo, ao invés de devorar o singelo namorado, a aranha namorou e ficou enamorada. Os dois deram-se os apêndices e dançaram ao som de uma brisa que fazia vibrar a teia. Ou seria a teia que fabricava a brisa?

A aranha levou o namorado a visitar a sua colecção de teias, ele que escolhesse uma, ficaria prova de seu amor.

A família desiludida consultou o Deus dos bichos, para reclamar da fabricação daquele espécime. Uma aranha assim, com mania de gente? Na sua alta teia, o Deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: um golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

- *Faço arte.*

- *Arte?*

E os humanos se entreolharam intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses poucos rentáveis produtos - chamados de obras de arte - tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Aranhas, ao que parece.

## ANEXO 2

**COUTO, Mia, “O menino que escrevia versos”, Livro de Contos - O Fio das Missangas, Lisboa, Companhia das Letras, (1ª ed., Caminho, 2003) 2009.**

*De que vale ter voz  
se só quando não falo é que me entendem?  
De que vale acordar  
se o que vivo é menos do que o que sonhei?*

(Versos do menino que fazia versos)

— *Ele escreve versos!*

Apontou o filho, como se entregasse criminoso na esquadra. O médico levantou os olhos, por cima das lentes, com o esforço de alpinista em topo de montanha.

— *Há antecedentes na família?*

— *Desculpe doutor?*

O médico destrocou-se em tintins. Dona Serafina respondeu que não. O pai da criança, mecânico de nascença e preguiçoso por destino, nunca espreitara uma página. Lia motores, interpretava chaparias. Tratava bem, nunca lhe batera, mas a doçura mais requintada que conseguira tinha sido em noite de núpcias:

— *Serafina, você hoje cheira a óleo Castrol.*

Ela hoje até se comove com a comparação: perfume de igual qualidade qual outra mulher ousa sequer sonhar? Pobres que fossem esses dias, para ela, tinham sido lua-de-mel. Para ele, não fora senão período de rodagem. O filho fora confeccionado nesses namoros de unha suja, restos de combustível manchando o lençol. E oleosas confissões de amor.

Tudo corria sem mais, a oficina mal dava para o pão e para a escola do miúdo. Mas eis que começaram a aparecer, pelos recantos da casa, papéis rabiscados com versos. O filho confessou, sem pestanejo, a autoria do feito.

— *São meus versos, sim.*

O pai logo sentenciara: havia que tirar o miúdo da escola. Aquilo era coisa de estudos a mais, perigosos contágios, más companhias. Pois o rapaz, em vez de se lançar no esfrega-refrega com as meninas, se acabrunhava nas penumbras e, pior ainda, escrevia versos. O que se passava: mariquice

intelectual? Ou carburador literatura entupido, avarias dessas que a vida do homem se queda em ponto morto?

Dona Serafina defendeu o filho e os estudos. O pai, conformado, exigiu: então, ele que fosse examinado.

— *O médico que faça revisão geral, parte mecânica, parte elétrica.*

Queria tudo. Que se afinasse o sangue, calibrasse os pulmões e, sobretudo, lhe espreitassem o nível do óleo na frigideira. Houvesse que pagar por sobressalentes, não importava. O que urgia era pôr cobro àquela vergonha familiar.

Olhos baixos, o médico escutou tudo, sem deixar de escrevinhar num papel. Aviava já a receita para poupança de tempo. Com enfado, o clínico se dirigiu ao menino:

— *Dói-te alguma coisa?*

— *Dói-me a vida, doutor.*

O doutor suspendeu a escrita. A resposta, sem dúvida, o surpreendera. Já Dona Serafina aproveitava o momento: Está a ver, doutor? Está ver? O médico voltou a erguer os olhos e a enfrentar o miúdo:

— *E o que fazes quando te assaltam essas dores?*

— *O que melhor sei fazer, excelência.*

— *E o que é?*

— *É sonhar.*

Serafina voltou à carga e desferiu uma chapada na nuca do filho. Não lembrava o que o pai lhe dissera sobre os sonhos? Que fosse sonhar longe! Mas o filho reagiu: longe, por quê? Perto, o sonho aleijaria alguém? O pai teria, sim, receio de sonho. E riu-se, acarinhando o braço da mãe.

O médico estranhou o miúdo. Custava a crer, visto a idade. Mas o moço, voz tímida, foi-se anunciando. Que ele, modéstia apartada, inventara sonhos desses que já nem há, só no antigamente, coisa de bradar à terra. Exemplificaria, para melhor crença. Mas nem chegou a começar. O doutor o interrompeu:

— *Não tenho tempo, moço, isto aqui não é nenhuma clínica psiquiátrica.*

A mãe, em desespero, pediu clemência. O doutor que desse ao menos uma vista de olhos pelo caderninho dos versos. A ver se ali catava o motivo de tão grave distúrbio. Contrafeito, o médico aceitou e guardou o manuscrito na gaveta. A mãe que viesse na próxima semana. E trouxesse o paciente.

Na semana seguinte, foram os últimos a ser atendidos. O médico, sisudo, taciturno: o miúdo não teria, por acaso, mais versos? O menino não entendeu.

— *Não continuas a escrever?*

— *Isto que faço não é escrever, doutor. Estou, sim, a viver. Tenho este pedaço de vida* — disse, apontando um novo caderninho — *quase a meio.*

O médico chamou a mãe, à parte. Que aquilo era mais grave do que se poderia pensar. O menino carecia de internamento urgente.

— *Não temos dinheiro* — fungou a mãe entre soluços.

— *Não importa* — respondeu o doutor.

Que ele mesmo assumiria as despesas. E que seria ali mesmo, na sua clínica, que o menino seria sujeito a devido tratamento. E assim se procedeu.

Hoje quem visita o consultório raramente encontra o médico. Manhãs e tardes ele se senta num recanto do quarto onde está internado o menino. Quem passa pode escutar a voz pausada do filho do mecânico que vai lendo, verso a verso, o seu próprio coração. E o médico, abreviando silêncios:

— *Não pare, meu filho. Continue lendo...*

### ANEXO 3

**COUTO, Mia, “O rio das Quatro Luzes”, Livro de Contos - O Fio das Missangas, Lisboa, Companhia das Letras, (1ª ed., Caminho, 2003) 2009.**

*O coração, a árvore - onde quiser volta a nascer.*

(Adaptação de um provérbio moçambicano)

Vendo passar o cortejo fúnebre, o menino falou:

- *Mãe: eu também quero ir em caixa daquelas.*

A alma da mãe, na mão do miúdo, estremeceu. O menino sentiu esse arrepio, como descarga da alma na corrente do corpo. A mãe puxou-o pelo braço, em repreensão.

- *Não fale nunca mais isso.*

Um esticão enfatiza cada palavra.

- *Por quê, mãe? Eu só queria ir a enterrar como aquele falecido.*

- *Viu? Já está falar outra vez?*

Ele sentiu a angústia em sua mãe já vertida em lágrima. Calou-se, guardando em si. Ainda olhou o desfile com inveja. Ter alguém assim que chore por nós, quanto vale uma tristeza dessas?

À noite, o pai foi visita-lo na penumbra do quarto. O menino suspeitou: nunca o pai lhe dirigira um pensamento. O homem avançou uma tosse solene, anunciando a seriedade do assunto. Que a mãe lhe informara sobre seus soturnos comentários no funeral. Que se passava, afinal?

- *Eu não quero mais ser criança.*

- *Como assim?*

- *Quero envelhecer rápido, pai. Ficar mais velho que o senhor.*

Que valia ser criança se lhe faltava a infância? Este mundo não estava para meninices. Porque nos fazem com esta idade, tão pequenos, se a vida aparece sempre adiada para outras idades, outras vidas? Deviam-nos fazer já graúdos, ensinados a sonhar com a conta medida. Mesmo o pai passava a vida louvandoa sua infância, seu tempo de maravilhas. Se foi para lhe roubar a fonte desse tempo, porque razão o deixaram beber dessa água?

- *Meu filho, você tem que gostar de viver, Deus nos deu o milagre. Faça de conta que é uma prenda, a vida.*

Mas ele não gostava dessa prenda. Não seria que Deus lhe podia dar outra, diferente?

*- Não diga isso, Deus lhe castiga.*

E a conversa não teve mais diálogo. Fechou-se sob ameaça de punição divina.

O menino permanecia em desistência de tudo. Sem nenhum portanto nem consequência. Até que, certa vez, ele decidiu visitar seu avô. Certamente ele o escutaria com maiores paciências.

*- Avô, o que é preciso para se ser morto?*

*- Necessita ficar nu como o búzio.*

*- Mas eu tanta vez estou nuzinho.*

*- Tem que ser leve como a lua.*

*- Mas eu já sou levinho como a ave penugenta.*

*- Precisa mais: precisa ficar escuro na escuridão.*

*- Mas eu sou tinto e retinto. Pretinho como sou, até de noite me indistinto do pirilampo avariado.*

Então, o avô lhe propôs o negócio. As leis do tempo fariam prever que ele fosse retirado primeiro da vida. Pois ele falaria com Deus e requereria mui respeitosamente que se procedesse a uma troca: o miúdo falecesse no lugar do avô.

*- A sério, avô? O senhor vai pedir isso por mim?*

*- Juro, meu filho. Eu amo de mais viver. Vou pedir a Deus.*

E ficou combinado e jurado. A partir daí, o menino visitava o avô com ansiedade de capuchinho vermelho. Desejava saber se o velho não estaria atacado de doença, falho no respirar, coração gaguejado. Mas o avô continuava direito e são.

*- Tem rezado a Deus, avô? Tem-lhe pedido consoante o combinado?*

Que sim, tinha endereçado os ajustados requerimentos. A troca das mortes, o negócio dos finais. Esperava deferimento, ensinado pela paciência. Conselho do avô: ele que, entretanto, fosse menino, distraído nos brincados. Que, ainda agora, o que ele se lembrava era o mais antigo de sua existência. E lhe contou os lugares secretos de sua infância, mostrou-lhe as grutas junto ao rio, perseguiram borboletas, adivinharam pegadas de bichos. O menino, sem saber, se iniciava nos amplos territórios da infância. Na companhia do avô, o moço se criava, convertido em menino. A voz antiga era o pátio onde ele se

adornava de folguedos. E assim sendo.

Uma certa tarde, o avô visitou a casa dos seus filhos, sentou-se na sala e ordenou que o neto saísse. Queria falar, a sós, com os pais da criança. E o velho deu entendimento: criancice é como o amor, não se desempenha sozinha. Faltava aos pais serem filhos, juntarem-se miúdos com miúdo. Faltava aceitarem despír a idade, desobedecer ao tempo, esquivar-se do corpo e do juízo. Esse é o milagre que um filho oferece – nascermos em outras vidas. E mais nada falou.

*- Agora já me vou – disse ele – porque senão ainda adormeço com minhas próprias falas.*

*- Fique, pai.*

*- Já assim velho, sou como o cigarro: adormeço na orelha.*

Se ergueu e, na soleira, rodou como se tivesse sido assaltado por pedaço de lembrança. Acorreram, em aflição. O que se passava? O avô serenou: era apenas cansaço. Os outros insistiram, sugerindo exames.

*- O pai vá e descanse com muito cuidado.*

*- Não é desses cansaços que nos pesam. Ao contrário, agora ando mais celestial que nuvem.*

Que aquela fadiga era fala de Deus, mensagem que estava recebendo na silenciosa língua dos céus.

*- Estou ser chamado. Quem sabe, meus filhos, esta é a nossa última vez?*

O casal recusou despedir-se. Acompanharam o avô a casa e sentaram-no na cadeira da varanda. Era ali que ele queria repousar. Olhando o rio, lá em baixo. E ali ficou, em silêncio. De repente, ele viu a corrente do rio inverter de direção.

*- Viram? O rio já se virou.*

E sorriu. Estivesse confirmando o improvável vaticínio. O velho cedeu à pálpebras. Seu sono ficou sem peso. Antes, ainda murmurou no ouvido de seu filho:

*- Diga a meu neto que eu menti. Nunca fiz pedido nenhum a nenhum Deus.*

Não houve precisão de mensagem. Longe, na residência do casal, o menino sentiu reverter-se o caudal do tempo. E seus olhos se intemporaram em duas pedrinhas. No leito do rio se afundaram quatro luzências.

Da feição que fui fazendo, vos contei o motivo do nome deste rio que se abre na minha paisagem, frente à minha varanda. O rio da Quatro Luzes.