

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS**

ANTONIA DE PAULA RIBEIRO

**PRODUÇÃO SÍGNICA POR *RATIO DIFFICILIS* EM
“O POENTE DA BANDEIRA” DE MIA COUTO**

GOIÂNIA

2021

ANTONIA DE PAULA RIBEIRO

**PRODUÇÃO SÍGNICA POR *RATIO DIFFICILIS* EM
“O POENTE DA BANDEIRA” DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás: Literatura e Crítica Literária, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Maria da Luz Santos Ramos

GOIÂNIA

2021

R484p Ribeiro, Antonia de Paula
Produção signica por ratio difficilis em O poente
da bandeira de Mia Couto / Antonia de Paula Ribeiro.--
2021.
77 f.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontificia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2021.
Inclui referências: f. 76-77.

1. Couto, Mia, 1955- - Crítica e interpretação. 2.
Semiótica e literatura. 3. Literatura - Estética.
4. Contos moçambicanos - História e crítica. I.Ramos,
Maria da Luz Santos. II.Pontificia Universidade Católica
de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2021.
III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(679)-34.09(043)
81'22(043)



PRODUÇÃO SÍGNICA POR RATIO DIFFICILIS EM "O POENTE DA BANDEIRA" DE MIA COUTO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 26 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria da Luz Santos Ramos / PUC Goiás

Prof. Dra. Maria Luiza Batista Bretas / IF Goiano

Prof. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira / PUC Goiás

DEDICATÓRIA

A todos os leitores, exploradores do universo das palavras, aventureiros no descobrimento da beleza e do conhecimento, amadores sempre -- nunca satisfeitos! -- por mais tesouros que alcancem desvendar, pois sempre há mais... e sempre haverá mais...

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos Déborah e Dávini

Gratidão pelo respeito e amor sem tamanho que nos enriquecem mutuamente.

À minha sobrinha e amiga Elza Maria Barbosa Silva pela amizade valiosa e o apoio nas dificuldades

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Conhecimento à Serviço da Vida

Aos Professores do Mestrado em Letras:

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima Coordenadora do MILET

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Profa. Dra. Elisete Albina

Prof. Dr. Divino José Pinto

Prof. Dr. Átila Arruda Silva Teixeira

Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior

Agradecimentos especiais às Profas. Dras. Maria da Luz Santos Ramos Professora Orientadora do Mestrado em Letras, Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira – MILET PUC Goiás e Maria Luíza Batista Bretas – IF Goiano, Campus Ipameri, pela leitura criteriosa, pelas indicações bibliográficas que ampliaram as reflexões teóricas, e principalmente pela seriedade e gentileza com que trataram a linguagem e o conteúdo de nosso trabalho. Nossa gratidão.

Aos meus queridos colegas do Mestrado em Letras

Turma 10: Lízia, Glauciane, Simone, Valéria, Edna, Leo, Marcelo, Franco, Cristiano, Markus, Everaldo, Gil

Agradecida pelo carinho, pela companhia, pela alegria, pelo acolhimento
Torcemos todos por cada um!

“A escrita é uma casa que eu visito, mas onde não quero morar. O que me instiga são as outras línguas e linguagens, sabedorias que ganhamos apenas se de nós mesmos nos soubermos apagar. Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou regra. O que eu quero é esse desmaio gramatical, em que o Português perde todos os sentidos. Neste momento de caos e perda, a língua é permeável a outras razões, deixa-se mestiçar e torna-se mais fecunda.”

(MIA COUTO)

RESUMO

A proposta desta leitura do texto estético de Mia Couto em *O Poente da Bandeira*, conto publicado no livro *Estórias Abensonhadas*, se atém ao modo de produção sígnica criativo e inédito, das expressões não convencionais icônicas nos casos de produção sígnica regulada por *ratio difficilis*. Este modo de produção de função sígnica foi diferenciado por Umberto Eco (2014) a partir da classificação dos signos de C. S. Peirce (2016) que classifica a metáfora como ícone, pela associação que promove com elementos de outra natureza na correspondência entre a expressão, imagem e conteúdo. A forma particular de uso da Língua Portuguesa, a referência das demais línguas de Moçambique, os artifícios expressivos na produção literária de Mia Couto são elementos de análise para alcançar a forma, sentidos e significados presentes na superfície do texto e na sua profundidade estética, imaginativa e discursiva. São apontadas características da linguagem, como marcas da tradição e da oralidade que transparecem como a busca pelo resgate da identidade, na qual a língua é o elemento de constituição, comunicação e de pertencimento; assim como, a complexidade, plurissignificação, inovação, intertextualidade e tudo o mais que constitui os elementos atrativos da linguagem literária de Mia Couto. ECO (2014, 2015), PEIRCE (2016), BARTHES (1973, 1989, 1990, 1992, 2001, 2007), CAVACAS (2015), BRUGIONI (2010, 2012) e RICOEUR (2000) são os principais autores, de cujas teorias nos valem na realização deste estudo.

Palavras-chave: Crítica literária. Semiótica. Linguagem Estética. Modo de Produção Sígnica.

ABSTRACT

The purpose of this reading of Mia Couto's aesthetic text in *O Poente da Bandeira*, a story published in the book *Estórias Abensonhadas*, adheres to the creative and unprecedented way of sign production, of iconic unconventional expressions in the sign production processes regulated by *ratio difficilis*. This way of producing the sign function was differentiated by Umberto Eco (2014) based on the classification of the signs of C. S. Peirce (2016), which classifies the metaphor as an icon, by the association it promotes with elements of another nature in the correspondence between the expression, image and content. The particular form of use of the Portuguese language, the reference of other Mozambican languages, the expressive devices in Mia Couto's literary production are elements of analysis to reach the form, senses and meanings present on the surface of the text and in its aesthetic, imaginative depth and discursive. Characteristics of language are pointed out, as marks of tradition and orality that appear as the search for the rescue of identity, in which language is the element of constitution, communication and belonging; as well as, complexity, plurisignification, innovation, intertextuality and everything else that constitutes the attractive elements of Mia Couto's literary language. ECO (2014, 2015), PEIRCE (2016), BARTHES (1973, 1989, 1990, 1992, 2001, 2007), CAVACAS (2015), BRUGIONI (2010, 2012) and RICOEUR (2000) are the main authors, whose theories we use in the realization of this study.

Keywords: Literature Critique. Semiotics. Aesthetic Language. Significant Production Mode.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
CAPÍTULO 1: O TECIDO DAS LÍNGUAS	12
1.1 Relações Históricas e Ideológicas	17
1.2 Recriação em Liberdade	20
1.3 Palavras em Modo de Voo	24
CAPÍTULO 2: AS BASES SEMIÓTICAS DE SUSTENTAÇÃO	28
2.1 Signo: Peirce e Eco	33
2.2 Modo de Produção Sínica por <i>Ratio Difficilis</i>	42
2.3 Leitura Semiótica	44
CAPÍTULO 3: O POENTE DA BANDEIRA: PERGUNTAS FEITAS À LINGUAGEM	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	76

PRODUÇÃO SÍGNICA POR *RATIO DIFFICILIS* EM “O POENTE DA BANDEIRA” DE MIA COUTO

“Estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo esse tempo, a terra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares.

Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.”

(MIA COUTO)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“*Estórias abensonhadas*: sonho, bem, abençoado, a bem do sonho, sonho abençoado, sonho do bem, abençoado o bem...”

Iniciamos a leitura da obra de Mia Couto pelo título *Estórias Abensonhadas* com as derivações da palavra inventada para abarcar significações que, antes da criação, não lhe diziam respeito. O que passa pela palavra, após abarcar as vidas de todos que a constituíram, de todos os que se constituíram por meio dela, é o que torna a palavra valiosa, pertencente ao individual e ao social, inerente à cultura que a refaz e a adota como parte, referente, identitária. Isto é o que a literatura de Mia Couto faz: dá identidade cultural às palavras para que elas adquiram o sentimento de pertença.

Esta impressão inicial da leitura está na primeira parte deste estudo, na qual tentamos identificar as duas características mais evidentes da obra de Mia Couto - particularmente no conto escolhido para estudo, *O Poente da Bandeira* - mas que se irradiam na linguagem como um todo, que constituem o discurso, que motivam as escolhas, recursos e estratégias estéticas, que transparecem na liberdade com que

o texto tece imagens e estórias. Estas duas características são o uso da Língua Portuguesa entremeada com as Línguas de Moçambique, e a invenção criativa, muito particular, que caracteriza o seu estilo original.

No Capítulo dois estão presentes as teorias e referências que serviram de sustentação para a leitura semiótica da obra. Nomeamos como 'base' porque os autores lidos colaboraram para a compreensão das camadas constitutivas do texto estético, dada a sua complexidade, plurissignificação, inovação, intertextualidade, tudo o que constitui os seus enigmas atrativos pela linguagem recriada. Estes autores são, principalmente, Eco, Barthes, Peirce, Cavacas, Brugioni, Ricoeur e Volli. Também Derrida, Antonio Candido e Halbwachs em momentos específicos do texto.

Em Umberto Eco (2014) nos amparamos para individualizar um tipo específico de signo icônico presente no texto de Mia Couto. Um tipo de Ícone produzido por metáforas absolutamente 'escandalosas' pela beleza e originalidade transgressoras, em um texto estético que se encharca de poesia, de dramaticidade, de ironia, de surpresas singulares, alcançadas pelo que Eco denomina, em outras palavras, em relação à música e pintura, por um movimento abdução, uma intuição, uma emoção, um sentimento do inefável.

Eco (2014) não classifica uma tipologia de signos, mas Funções Sígnicas por uma Teoria dos Códigos e Teoria da Produção Sígnica. A Função sígnica, segundo este autor, é o poder significante da ocorrência expressiva, resultado da manipulação da forma e reajustamento do conteúdo, estabelecendo uma relação complexa entre os dois elementos, mas reconhecível culturalmente. Pela relação estreita entre as metáforas presentes no texto de Mia Couto e as imagens produzidas por estas, classificadas por Peirce como ícones, fizemos uma espécie de síntese dos principais conceitos de suas teorias, até a definição e explicações esclarecedoras do que vem a ser a Produção Sígnica regida por *Ratio Difficilis*, na qual se classificam os ícones delirantes de Mia Couto.

No Capítulo três nos defrontamos mais diretamente com o conto *O Poente da Bandeira*, numa leitura semiótica que inclui todos os elementos perceptíveis na materialidade do texto, alterações e criações de termos de categorias gramaticais distintas, marcas de oralidade como invenção de provérbios, adoção indevida de plural, recursos e estratégias narrativas e discursivas, figuras de linguagem e de estilo etc. Identificamos também os modos de produção sígnica regidos por *Ratio*

Difficilis nas expressões em que a linguagem verbal recriada projeta diretamente uma imagem perceptível, ao que se poderia chamar de ousadia metafórica.

Observamos que, na ausência de um modelo que servisse de parâmetro apropriado à análise, estabelecemos – não um modelo – mas as possibilidades próprias à situação, ao mesmo tempo, pertinentes e relevantes para evidenciar as ‘descobertas’ feitas no texto, relacionando-as com as teorias e leituras referenciais. Esta estratégia foi o que permitiu acessar as camadas do texto nos seus fios de entrelaçamentos entre a forma – sentidos – significados, na superfície, na profundidade imaginativa, na subjacência discursiva.

É importante também caracterizar o uso da palavra *imagem*, dado que o termo aparece várias vezes para se referir às imagens produzidas por metáforas no texto de Mia Couto. Utilizamos conceitos que melhor se adequam à semiótica: a imagem considerada como um todo de significação, uma mensagem constituída de signos icônicos, um texto que, ao mesmo tempo, se constitui em uma ocorrência ‘bidimensional’ que se “põe diante dos olhos”, como nas palavras de Aristóteles (2017, p. 177). Da mesma forma, enquanto para a semiologia da imagem a iconicidade dos signos faz parte da própria definição da imagem, a semiótica considera a iconicidade um efeito de conotação, relativa a uma determinada cultura, que julga certos signos ‘mais reais’ que outros. A classificação da metáfora como ícone é de Peirce (SANTAELLA, 2016).

As Considerações Finais trazem o resultado de todas as leituras da obra, uma síntese de todo o processo e do que aflorou como fundamentalmente importante de todo o destaque que provém da linguagem estética surpreendente de Mia Couto: absolutamente apaixonante!

O que desejamos, mais do que completar uma exigência formal para conclusão do Mestrado em Letras, é que este trabalho seja relevante para a descoberta da beleza e profundidade contidas na obra de Mia Couto, na linguagem nova que recusa tudo o que significa o já posto, para não copiar as ideias arraigadas, para criar uma identidade naquilo que está na raiz da cultura, no que faz parte dos elementos de identificação e pertencimento de um povo. E ainda, no apelo de humanização, no convite para a reflexão sobre as violências que nos atingem a todos, na esperança de restituir as vozes que falam no mais recôndito dos seres clamando pelo bem, pelo justo e correto, pelo comum e mais igual. Pela paz, enfim.

CAPÍTULO 1: O TECIDO DAS LÍNGUAS

“Dou-me bem com essa dualidade, sou um impuro que descobre nessa sujidade a sua primeira fonte de aprendizagem. Para melhor sublinhar a minha condição periférica, eu deveria acrescentar: 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. Preciso inscrever na língua do meu lado português a marca de minha individualidade africana. Preciso 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.”

(MIA COUTO)

O conto *O Poente da Bandeira* está publicado no livro *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 2012, p. 53-56). Relato dramático das reminiscências da guerra, ou das guerras, do império da violência que permanece e que transforma o dia em tragédia. Há um palco: a rua, no amanhecer que acaba de despontar com o sol. O cenário é o largo em frente ao edifício municipal, onde há um coqueiro arrancado do mar e fincado no chão para servir de mastro à bandeira rota, que se ergueu; se instituiu do poder de violência à figura de um soldado – para resguardar o respeito e a ordem. De mitologias ancestrais sabia o menino, instruído por sua avó, sem, no entanto, atentar para seus desígnios, na inocência de quem não olha por onde pisa, na despreocupação de ser menino e desconhecer as regras da lei e da ordem. Mas a violência não conhece nenhuma ternura: chegada a hora, cumprem-se profecias: o menino sangra!

É sobre esse conto que iremos nos debruçar, no papel que cabe à leitura – neste caso – o de coro que acompanha a tragédia na comoção, enquanto se desenrolam os inevitáveis acontecimentos. Num segundo momento, desembaraçados da emoção, nossa leitura se apega à forma, no estranhamento prazeroso que a linguagem literária, elaborada na intimidade com a língua, eficazmente capaz de transgredi-la e manuseá-la em criação e invenção, nos proporciona. Pois que

[...] “tocar” um texto, não com os olhos, mas com a escritura, coloca entre a crítica e a leitura um abismo, que é o mesmo que toda significação coloca entre sua margem significativa e sua margem significada. [...] A leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo. [...] Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar

não mais a obra, mas sua própria linguagem (BARTHES, 2007, p. 230).

Fernanda Cavacas (2015) entende a concepção de leitura do texto estético, como uma performance que o leitor realiza graças ao exercício de sua competência, à medida em que o texto solicita sua participação na narrativa, partindo das estruturas mais simples para chegar às mais complexas. A primeira etapa é a que corresponde à fase de explicitação semântica; na segunda etapa o leitor organiza as estruturas narrativas e finalmente reconhece as estruturas ideológicas da narrativa.

Para alcançar devidamente a obra estética de Mia Couto é imperativo aplicar-se estudos semióticos, pela abrangência e abertura, em função da complexidade do texto artístico em questão. Um método restrito, ou menos livre, não pode pretender abarcar a amplitude e profundidade - por falta de expressões melhores para designar a abundância de elementos – forma e substância – em intrincado tecido no uso da Língua Portuguesa enquanto entremeia expressões das línguas remanescentes, num jogo complexo de funções sógnicas. A arte textual assegura a lembrança da palavra anterior, mas se reestrutura em significados particulares por uma forma também particular.

Antonio Candido (2004, p. 174-175) já nomeava a fabulação como uma necessidade de todos os homens a ser satisfeita por direito, como um fator indispensável à humanização que atua no consciente e no subconsciente, promovendo uma visão dialética dos problemas e do sentir humanos. A literatura como um direito fundamental entre os direitos humanos, pelo toque dramático, poético e estético, que inclui todas as criações de todas as culturas, todas as manifestações das civilizações em todos os tempos.

Os valores que uma sociedade preconiza, as visões e as emoções dos indivíduos e dos grupos são elementos dos quais a literatura se vale para construir seus argumentos. A literatura educa pela palavra criativa e organizada, que se comunica ao espírito. “A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado” (CANDIDO, 2004, p. 177). Ao mostrar o mundo de uma determinada maneira, a literatura sugere conteúdos sem, no entanto, explicitá-los, a não ser como ficção na vida e dramas das personagens. Mas, a reflexão se apresenta como possibilidade.

As histórias de um povo ou de grupos sociais próximos reforçam os laços de pertencimento que os unem: os seres lendários trazem os elementos da tradição de uma origem comum, quando todos se sentavam em torno da fogueira para ouvir e contar as aventuras narradas e perpetuadas nas vozes dos antepassados. A literatura escrita, de todos os povos, traz também à lembrança de que todos os homens se confirmam na irmandade da fogueira, iguais em humanidade. Esta é uma das estratégias encontradas na literatura de Mia Couto. Talvez o princípio.

Evitamos nomear a literatura de Mia Couto, não abrindo nenhuma gaveta para encaixá-la, seja como realidade fantástica, estudos pós-coloniais, ou qualquer outra categoria; assim como evitamos o uso de termos indicativos de classificação. Sem rótulos, respeitamos sua liberdade. As leituras sobre a literatura de Mia Couto nos apresentaram desde análises que buscam fundamentos nas teorias da tradução, estudos sobre mitos e símbolos, análise do discurso, estudos pós-coloniais, biográficos, estudos das personagens etc. Destes, apenas poderíamos, se fosse o caso de direcionar nosso estudo, considerar e aceitar como válidas para a obra de Mia Couto, as teorias de Haroldo de Campos (TÁPIA, 2015), nos termos do que caracterizou como transcrição criativa no processo de tradução, ou de sua ideia original de obra aberta antes mesmo que Umberto Eco (2015) publicasse sua obra. Mas, a semiótica atende perfeitamente aos propósitos deste estudo, inclusive quanto às intenções de fazer aflorar a significância da linguagem. Não exploramos teoricamente a vertente de literatura oral tampouco, embora esta seja uma constante reconhecida na obra do autor, porque o enfoque principal desta pesquisa, no modo de produção sígnica, trará as circunstâncias e contextos em que esta característica está presente, nas expressões, nos recursos de linguagem, na significação.

No estudo da fisionomia estética da linguagem de Mia Couto, evitamos também o uso do termo *neologismo*, assim como *moçambicanismo*, embora alguns autores lidos façam comparações entre escritores da Língua Portuguesa e utilizem um – ou ambos – os termos. A omissão diz respeito, principalmente, à transgressão legítima das expressões, proveniente do profundo conhecimento da Língua Portuguesa e das demais línguas que sobrevivem na prática da fala cotidiana dos povos, fruto de um processo de recriação de uma fala que mistura as línguas no trabalho de produção artística, mantendo a tradição e adicionando a novidade. Elena Brugioni referenda esta compreensão:

Em primeiro lugar a definição de neologismo, se observada nas suas características peculiares parece inadequada, sobretudo por se basear em aspectos distintivos que pouco importam à escrita de Mia Couto, determinando a observação desta proposta literária numa dimensão algo redutora. A este propósito, pense -se que com o termo neologismo se designa uma palavra nova, como aponta a mesma etimologia do lexema, a qual se acrescenta à língua, neste caso à Portuguesa, em função de uma necessidade ou de uma contingência, sejam estas pragmáticas, de costumes ou sociais. Além das razões que podem provocar o nascer da nova palavra, esta tem de ser acrescentada ao repertório linguístico — a língua considerada em todas as suas variantes — e de ter uma difusão significativa entre os falantes.

Com o termo neologismo designamos novas palavras que entram numa língua ou se transformam no seu interior. Neologismos são então também os empréstimos, mas a definição habitualmente tende a ser restrita às palavras criadas com materiais linguísticos da mesma língua. O que determina o estatuto de neologismo é, em sede teórica, a data da primeira ocorrência de uma palavra. Mais ainda, o neologismo poderá ser definido como “[o] emprego de palavras novas, derivadas ou formadas de outras já existentes, na mesma língua ou não” (HOUAISS, III, 2604) ou ainda como “[a] atribuição de novos sentidos a palavras já existentes na língua” (idem). Em suma, a característica fundamental do neologismo é, primariamente, a de entrar na língua, falada ou escrita e, dentro desta, existir e/ou transformar -se de um ponto de vista morfológico e/ou semântico. Todavia, no caso das inovações que constituem a escrita de Mia Couto, nem a definição comum nem a definição linguística parecem representar ferramentas teóricas adequadas para uma abordagem crítica e situada da escrita deste autor, ressaltando ainda um conjunto de problemáticas que se prendem com as implicações que o recurso a esta categoria parece determinar no que concerne uma abordagem criticamente situada do que tem vindo a ser definido como questão linguística nas literaturas africanas homoglotas ou eurófonas (BRUGIONI, 2012, p. 24-25).

Exploraremos oportunamente as combinatórias para produção sígnica, porém antes, precisamos destacar um traço cultural pertinente, uma presença em toda a obra de Mia Couto, que é a presença de Moçambique. Seria desnecessário enfatizar que não nos referimos ao autor, mas ao sujeito comunicante num sistema de condicionamentos históricos, biológicos, psíquicos: o sujeito de um ato de expressão, ou “sujeito da enunciação” (ECO, 2014, p. 255) e um lugar circunscrito, uma referência em que se funda suas palavras, a fala que mantém algo da raiz sagrada de um tempo mítico das antigas lendas, o tempo de reminiscências e nostalgias confrontando-se com outro tempo, sem se afastar do lugar de seu começo. Destacaremos apenas algumas informações para melhor compreensão da obra, visto que as referências são parte do tecido da obra, neste caso, em análise.

Para evocar a localização da lembrança, os quadros sociais reais de Moçambique servem de pontos de referência nesta constituição e reconstituição que se dá na literatura, como as guerras e a sobrevivência da violência posterior. Nos estudos de Halbwachs (1990), *A Memória coletiva*, encontram-se expressões que dizem bem o que representa Moçambique na literatura de Mia Couto:

A reflexão sobre a memória e a lembrança reflete-se na criação literária, coincidindo com a preocupação em atingir às mesmas regiões da experiência coletiva e individual, avançando na expressão conceitual estabelecida pela realidade humana, joga com as associações dentro de uma lógica oculta e concorre para criar interrogações que vão na mesma direção da realidade existencial coletiva e individual, elucidando estas realidades, interrogando sobre elas (Prefácio, s./p.)

Elemento fundamental na formação da identidade, a língua, na nação Moçambicana, pela variedade de idiomas, se constituiu em obstáculo quando da unificação do País. Porque há na formação da língua de Moçambique 43 línguas, sendo 41 delas línguas nacionais de origem Bantu. A Língua Portuguesa é oficial desde 25 de junho de 1975 e apenas metade da população moçambicana fala o Português, sendo o Macua em segundo lugar, seguida do Changana e do Elomwe. À época da instituição do Português como língua oficial, os falantes, em número, representavam apenas 9%, mas havia o fim de uma guerra recente e um ambiente sensível que não poderia transparecer qualquer indício de privilégio para nenhum dos lados opostos.

Teria sido impensável que em 25 de Junho de 1975, se tivesse escolhido uma das várias línguas moçambicanas para língua nacional, porque as querelas que trazia fariam de certo perigar a existência do nosso estado uno, teriam impossibilitado a unidade que criamos no seio do nosso Partido Frelimo e impedido as vitórias que já alcançamos na edificação das bases materiais e ideológicas para a construção da sociedade socialista. A decisão de se optar pela língua portuguesa, como língua oficial na República Popular de Moçambique, foi uma decisão política meditada e ponderada, visando atingir um objetivo, a preservação da unidade nacional e a integridade do território (GANHÃO apud BRUGIONI, 2012, p. 29).

As guerras entre nações irmãs e a luta pela libertação da dominação de Portugal duraram mais de 26 anos. Mesmo após as guerras, a submissão do povo se manteve pelos exércitos. As lendas e poderes mágicos, assim como a

propriedade do poder, quem possuía eram as mulheres, razão de matrilinearidade, na conveniência de adquirir poder por união com mulheres que o detinham.

A bandeira símbolo de Moçambique foi adotada em 1983; tem um desenho triangular vermelho do lado esquerdo que corta três listas em verde, preto e amarelo, com finas faixas em branco separando-as. Dentro do triângulo há uma estrela dourada de cinco pontas e dentro dela, uma enxada, um livro e uma arma Ak-47. O vermelho significa a resistência ao colonialismo, a luta armada de libertação nacional e a defesa da soberania; o preto, o Continente Africano, o verde, a riqueza do solo, o dourado, a riqueza do subsolo, o branco, a paz, a estrela, a solidariedade entre os povos, a arma, a luta armada pela defesa do país, o livro, a educação por um país melhor e a enxada, a agricultura.

Assim como evitamos a classificação restritiva da obra, também precisamos afastar do texto literário as relações e referências entre os eventos históricos que marcaram a nação moçambicana dos eventos da narrativa. Ou, pelo menos, estabelecer a diferença entre os fatos literários e a presença de suposições sobre fatos históricos. É o que se pretende na sequência.

1.1 Relações Históricas e Ideológicas

“[...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.”

(R. BARTHES)

As relações históricas, assim como suposta ‘ideologia’ não aparecem aqui, entre as informações, como generalidade ou estereótipo; longe da superficialidade, tentamos identificar o grito transparente que emana da obra, que ecoa nas palavras e nas histórias sonhadas, bem sonhadas, o bem do sonho, do livro *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 2012), inclusive e, fortemente, no conto escolhido para estudo. É a “cauda fantasmagórica da realidade”, a “isca de inteligível histórico” (BARTHES, 1973, p. 61) que se mistura ao “real” da obra. É na consciência de que a obra extrapola seu autor e seu lugar, e ainda o tempo, pois que se busca a consistência, a substância e abundância dos elementos estéticos que a constituem.

A bênção sonhada da paz que estas estórias abensonhadas festejam, uma vez que foram escritas depois da guerra, sublinha a esperança de que a chuva abençoe o há-de-vir da vida moçambicana nas dificuldades de (re)construção e na afirmação de uma identidade que abranja as múltiplas diferenças sem as negar, antes alimentando-se delas e enriquecendo um patrimônio comum a (re)inventar (CAVACAS, 2015, p. 478).

Uma obra se define pelas propriedades estruturais constitutivas de seu projeto, de maneira que se possa deduzir intenções e propostas – implícitas ou explícitas – e se possa apreciar o resultado em uma operação de compreensão, apreciação consciente, abstração e emoção. Sem esquecer que o alcance da obra será variável e não definitivo individualmente em um tempo ou lugar. A obra ultrapassa seus próprios limites nas diversas interpretações a que se submete. Se se busca na mensagem artística elementos e fenômenos ditos ideológicos ou históricos, premeditando o estabelecimento de uma relação direta, incorre-se em erro de julgamento e juízo.

Os contextos são parte da operação, do modo próprio de produção do texto, das decisões conscientes que visam estabelecer relações determinadas com particularidades de um lugar ou tempo. As supostas ideologias são menos um apelo de engajamento que uma forma de, implicitamente, questionar a organização do mundo e/ou dar relevância a um determinado valor na escala de valores que molda as estruturas sociais como as conhecemos. Por vias operacionais, eminentemente artísticas, se produz uma obra que toca – por meio da abstração – em pontos nevrálgicos dos sistemas e estruturas das sociedades, mas não se pode caracterizá-la com rótulos e marcadores. Ao mostrar o mundo, ou ao mostrar um mundo de uma determinada maneira, não se instaura na materialidade da obra uma tendência, mas uma fidelidade ao seu próprio projeto de intenções, de discurso.

[...] a realidade do escritor desvanece-se num leque das suas próprias possibilidades; essas possibilidades transgridem o que existe, invalidando-o assim. Porém, esta penumbra de possibilidades não poderia ter ganho existência se o mundo, de que constitui o horizonte, tivesse ficado para trás. Ao invés, elas começam a desvendar o que até aqui permanecera oculto no mesmo mundo que aparece agora refratado pelo espelho das possibilidades e expõem-no como uma armadilha (ISER apud CAVACAS, 2015).

Estas considerações acima são válidas mesmo no caso de Mia Couto, sua ligação umbilical com Moçambique, a inquestionável tristeza pelos efeitos da guerra

durante quase 30 anos naquele país, as perdas culturais providas da aculturação do povo pelas ocupações estrangeiras, a profunda devastação, miséria e abandono dos vilarejos, todos os resultados negativos da colonização e ocupações sucessivas do território e, principalmente, a violência para submeter o povo. Nem assim se poderia acusar o texto estético deste autor, dado que os elementos ‘reais’ são pretextos, estratégias, dentro de um projeto de obra.

É inegável que Moçambique esteja na obra de Mia Couto, bem como o seu desejo de ‘desadormecer’ as vozes que podem restaurar um povo destituído do desejo de sonhar ser povo. Mas é na literatura que essas vozes falam pelo ‘sotaque do chão’. Os indícios de uma intenção estão em como a obra foi feita, nas possibilidades que se abrem pela mensagem artística, na natureza da linguagem, no estilo, nos recursos estéticos que utiliza, no resgate de uma cultura ancestral de oralidade que reconstrói em novas falas.

Mia Couto escreve sobre Moçambique, sobre a realidade de Moçambique, a aculturação por valores estranhos e estrangeiros, o empobrecimento da nação, a triste situação dos alicerces, honra e brio das tradições e identidades de seu povo. Porém, a história e a realidade constantes na obra de Mia Couto não são evidências, não são fatos narrados em cronologia ou sequência lógica como acontecimentos ou ocorrências. São pistas, indícios. A “realidade” que se transforma em literatura, ou a “realidade” da literatura é a que se refere Barthes (1973, p. 28) como a primeira das três forças da literatura, “a que faz girar os saberes”, “dá-lhes lugar”, a que “engendra o saber na reflexividade infinita”.

A língua de que dispõe Mia Couto, como aconselha Barthes (1989, p. 25), é o resultado da “apropriação da língua (de todas!), [que] forma uma reserva na qual o autor pode abeberar-se livremente – segundo a vontade de seu desejo”. Moçambique, como antiga colônia portuguesa, submeteu-se ao poder da língua do colonizador, misturando-a às suas línguas nativas, e às novas línguas e formas de dominação capitalista que enterram progressiva e definitivamente as reminiscências da cultura original.

Tomando as palavras de Barthes (2007, p. 209), não se define o escritor em termos de papel ou valor, “mas somente por uma certa consciência da palavra”.

O conteúdo representa aquilo de que fala, na estruturação de significados particulares, na forma particular de criar uma ilusão referencial e não ‘real’ e no sentimento que se reflete no discurso sob certos aspectos. O tempo se perde no

mítico de antigas lendas e confronta-se com outros tempos pela nostalgia da fala antiga das diferentes línguas que se alternam no contexto do discurso literário. As línguas remanescentes misturadas às outras línguas que se impuseram e foram assimiladas no uso, variando palavras que se encheram de novos predicados.

As pegadas são as pistas para alargar a consciência do mundo, por um caminho de belezas e descobertas que surpreendem pela multiplicidade de formas e substâncias, paradoxos e conexões, para ouvir a voz do sonho. Porque, na obra, se alguma ideologia existe, é justamente a que pergunta: por que existem ideologias? Mais ainda: por que existem ideologias que resultam em guerras? Por que existem ideologias que promovem a submissão, a miséria? Por que existem ideologias que se sustentam na imposição da violência? Se perguntar é ideológico, então a obra é ideológica, porque ela faz perguntas.

O sonho de liberdade para um povo, a partir da reconstrução do desejo, é o que transparece na obra, mais fortemente na liberdade com que maneja os recursos das línguas, nas construções de expressões que não encontram precedentes, pois transgridem os modelos e regras habituais, com resultados inéditos, como apontamos a seguir.

1.2 Recriação em Liberdade

“[...] a língua tenta [deve] escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão”

(R. BARTHES)

Cabem aqui algumas reflexões sobre liberdade e recriação. Sobre a liberdade de produção, de criação, uma das defesas de Barthes, tanto em *Aula* (1978), *O Prazer do texto* (1973), quanto em *O Óbvio e o obtuso* (1990). Tentaremos buscar algumas relações em Mia Couto, como a compreendemos, naturalmente.

Libertar-se requer atenção, busca, rompimentos, mudanças; requer conhecimento. As formas e as cores que a memória retém, os sons do mundo, os cheiros... O modo de sentir as emoções e relações com os ambientes, as pessoas, as paisagens... As palavras, as vozes, as cantigas, as canções... A totalidade de vivências e o acervo emotivo formam significados transformados em palavras, em imagens, em muitas vozes num universo – que é o mesmo da realidade, porém

diverso, porque recriado pela abstração e apreensão/agregação de (outros) sentidos e significados.

A produção estética traz as imagens e as cores da memória afetiva. O que foi fixado pelos sentidos traduz-se pela expressão em um trabalho de recriação, por palavras, de imagens abrangentes, que não são apenas palavras, mas sugestões de significações. Expressa significados à sua própria maneira. É justamente neste modo de expressão que estão a qualidade e o valor da produção do autor. A sua liberdade é o seu maior atributo, o que mantém a originalidade de suas criações.

São construções bonitas que resvalam na poesia. Está presente a memória semântica transformada em palavras recriadas e ressignificadas, dentro de propósitos específicos – as vozes do passado falam ao hoje, trazem os signos dos tempos idos em personagens que querem restaurar a identidade fantasma da cultura moçambicana, que querem contar histórias de travessias, de sonhos sonhados no imaginário coletivo. O que o acorda (ou desadormece) são as vozes, as de dentro, as do tempo, as da cultura, as vozes das palavras como um lugar em si mesmo, um reservatório preservado, ao qual recorre para encontrar histórias para contar. A liberdade que busca é a liberdade com que escreve, a da forma como escreve de posse de conhecimentos, desatando-se das cordas de sustentação e opressão da língua subserviente, como um suicídio de marionete (a quem maneja!), ou uma queda no abismo infinito das possibilidades. Mia Couto alcançou a palavra livre, encantadora, original, no espaço de produção em liberdade. É o que lhe permite abrir as asas no voo de escrever.

As palavras em recriação significativa é a presença da origem em uma nova imagem gráfica, novos sentidos e significados. Justamente quando fala de Erté e Massin, dois artistas recriadores da letra – é que Barthes (1990) nos permite alcançar a compreensão do código de ordem da letra, tomado como algo fixo, imutável, irredutível. A imagem da letra, sua 'anatomia semântica' foi transformada pelos artistas em novas e criativas figuras, nas quais ainda permanece a letra, mas transbordando de sentidos.

O princípio, ou o ponto inicial para a mutação da letra é, como diz Barthes (1990), a linguagem escrita – seus caracteres – combinação de algumas retas e curvas que é o ponto de partida de um enorme conjunto de imagens, cosmografia. A inovação, as misturas na composição e caracterização de um novo signo é o resultado da interpretação da letra, do diálogo entre a sua imagem e o (os) seu (s)

significados: sua significância. A letra extrapola sua função, liberta-se dela, rompe com o código fixo, metamorfoseia-se em outra imagem e adquire status de metáfora.

Segundo Derrida (1995, p. 44; 47), a letra estabelecida, a ‘prescrição das tábuas’ tem origens nas noções de espaço e tempo “na metafísica implícita de todo estruturalismo ou de todo o gesto estruturalista”. Ao reduzir a essência, o movimento, a intuição e instabilidade do sentido, ou das duplas e possíveis interpretações e leituras a uma forma fixa e/ou ao equívoco de regulação de significação, a ‘letra da lei exposta’ “faz calar a força sob a forma”. A letra traz em si as marcas, ou o traço do qual a fala, o sopro da voz espontânea, não possui. A intersubjetividade da voz falada, anterior ao registro, é parte da essência do ser que se constituiu com e por ela, pela abstração, nas práticas e vivências. A língua visível, representada, fixada, possui uma relação de fundamento com a língua sonora, porém possui outras mediações (internas e externas ao fluxo de pensamento, ideias, formas de registro, normas etc.) Esta relação está na condição de signo da língua escrita (DERRIDA, 1999, p. 31).

Mia Couto se ‘alfabetizou’ na língua da fala, reaprendeu a letra, apreendeu suas formas, modificou-a e refez as palavras. Como ele próprio declara, “a escrita é um lugar que eu visito mas não quero morar. [...] Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou regra” (Entrevista, 2009). *Estórias abensonhadas* (2012), no título já traduz o encanto desta recriação: sonho, bem, abençoado, a bem do sonho, sonho abençoado, sonho do bem, abençoado o bem...

Novamente a negação da opressão da língua, e de suas regras e obrigações: “Aos poucos, fui perdendo a língua dos homens, tomado pelo sotaque do chão” (COUTO, 2017, p. 144). A língua dos homens é a língua dos outros, daqueles que não entendem os significados da terra, não respeitam os homens nem as paisagens. A língua que se impõe pela violência, pela substituição de valores, a língua da lei e do código. O sotaque do chão é a linguagem significada, a que pertence, à qual se pertence, aquela com sentido para a fala e o pensamento, a da terra, a dos homens da mesma terra, da mesma “letra”. Mia Couto dispõe do sotaque do chão e da língua dos homens. Possui a riqueza do conhecimento das linguagens, a sensibilidade e o poder do encantamento. Por isso as “suas vozes” vazaram o sol!

Mia Couto indaga pelas afirmações, construindo belezas inusitadas no uso de nossa língua portuguesa. Seus fantasmas ancestrais desenterram a origem dos

homens que falam a língua da terra, do seu lugar. Ele traz o novo que nasceu da raiz original. Declara sua liberdade na reconstrução das palavras plenas de sentidos. Elas são manifestos comoventes de beleza e de prazer.

Para que o texto produza prazer na leitura precisa provocar o leitor, instigá-lo, perturbá-lo, despertar nele o espanto pela novidade das palavras, pela forma especial de uso da velha língua, subvertendo o modelo pela criação, recriação de novos significados em construções inesperadas. Roland Barthes, em *O Prazer do texto* (1973), chama de tagarelice ao texto insípido, árido, asséptico. Em Mia Couto o prazer transparece nas figuras criativas e profundas, na poesia aparentemente ingênua com que tece a prosa bem elaborada, intencional, apaixonada, surpreendente.

É esta liberdade, este “gozo de ter à sua disposição duas instâncias de linguagem”, que fala “segundo as perversões e não segundo a lei”, “no jogo dos signos”, com um texto que foge da “palavra gregária”, (BARTHES, 1973, p. 21ss) que Mia Couto constrói sua escritura. É Moçambique, mas composto por aquilo que compõe os personagens do povo, figuras que encarnam a significação de um elemento, de uma tradição, da resistência – inútil e orgulhosa – que nega a dominação, o discurso destruidor, o desaparecimento da identidade. É um quadro triste, poético, da incerteza do futuro, da certeza da perda.

Assim, a bandeira perde as cores e desaparece líquida no céu quando o menino morre sobre as pedras da rua, sob os chutes do soldado (COUTO, 2012, p. 53-56). O drama não se conta em linha reta, frase por frase, em sequência lógica, óbvia. A busca, nas voltas que faz Mia Couto para narrar, em simbologias, os significados de pátria, seu símbolo – que é a bandeira – os valores, como respeito aos significados e símbolos, à vida humana – principalmente a de um menino, em um conto curto de três páginas absolutamente chocantes, dramáticas, revoltantes pela violência, corresponde à excursão, ao ir e vir entre literatura e realidade, ficção e verdade, sem pretensões de documentário, mas, por isso mesmo, mais preciso que a realidade, pois representa o sentimento do ser, do estar diante da brutalidade do mundo.

A força, a beleza, a poesia, a dor, colhidas em uma cena, expressa em palavras carregadas pela imagem grotesca do acontecimento. Traduz o gestuário da dor, um acréscimo, uma ênfase, uma “ligação com a verdade” (BARTHES, 1990, p. 49). Mia Couto alcança o que Barthes (1973, p. 77) nomeia de tecido: “na relação de

todas as fruições: as da vida e as do texto”, uma mesma anamnese que capta a leitura e a aventura, dentro de “uma lógica consciente, articulada”... “Em suma: o sonho [...] tudo o que [nele] não é estranho, estrangeiro”.

1.3 Palavras em Modo de Voo

“Os homens e as palavras se educam mutuamente; cada incremento da informação humana comporta, e é comportado, por um correspondente incremento da informação das palavras... E o signo ou a palavra que os homens usam são o próprio homem.”

(UMBERTO ECO)

O texto que se segue contém todas as impressões que a leitura provoca, na fruição da arte pela linguagem. A sutileza não se desvia dos propósitos, sequer deixa seu caráter científico. É a figuração legível de toda trajetória da palavra para produzir a ‘semioticidade’ da linguagem em estudo, porém de maneira mais geral, abrangente quanto ao significado de uma língua para um povo, ou de uma palavra com intenções imagéticas. É uma leitura particular que relaciona os aspectos manifestos na obra de Mia Couto nas marcas de expressão literária mais evidentes. A singularidade está no modo como o texto foi produzido, na linguagem escolhida que procura fugir da ‘secura’ do texto científico, mas não da objetividade, menos ainda da pertinência.

As palavras que criam asas não são desapegadas da língua. Adquirem uma nova feição, rompem limites, apenas porque possuem um desejo a mais de voo, procuram outras significações inusitadas, não próprias a elas, mas carregadas de intenções de novidades, como uma troca de fantasias variadas para interpretar outros papéis. A roupa nova é uma casca diferente para um corpo insatisfeito com a mesma determinação escravizante, com a mesma aparência, com o mesmo efeito.

As palavras com imaginação são insubmissas, desobedientes e teimosas – além de inconformadas com a mesmice de aplicação. No entanto, estas mesmas palavras são apegadas ao ninho, ao berço, à mãe. A imaginação que desencadearam e as fantasias que as transformam em outras não negam as suas origens e nem tampouco arrancam suas raízes. A teimosia e o inconformismo que as obrigam às mudanças são parte de um sonho inerente à sua natureza, construído durante um longo sono no morno da terra aquecida pelo sol, ouvindo as vozes do

povo, participando de suas tragédias, compartilhando de suas coloridas alegrias, imersas na paisagem do tempo que banha todo o rosto de uma nação com lágrimas de esperanças.

Essas são as palavras de Mia Couto: as que brotam do chão sofrido, fruto das línguas com que o povo se constrói e se perpetua na sua cultura, mas que já nascem com asas, na disposição de significações insólitas. O peso proveniente da origem não se desapega, não atrapalhando, no entanto, o voo, pois que cada palavra carrega um discurso inteiro de indignação contra a violência, a arrogância, a dominação.

As palavras resistentes foram cultivadas nos escombros que restaram das casas, nos vestígios de sangue que sobram nas pedras, nas raízes das árvores centenárias que rareiam na paisagem. O sonho das palavras deseja substituir o medo, insuflar confiança para um recomeço, plantar sementes das gentes que podem reviver a ancestralidade e restabelecer os valores da cultura que desaparece. O sonho das palavras é reconstruir o ninho, permitir – de novo – o canto, marcar a dança com os instrumentos artesanais, feitos de tradição que podem ecoar no coração do futuro.

Regando a semente, as palavras podem restabelecer uma lógica para se ser povo, pois que as línguas vão se comunicando em desejos. Contando as histórias do antes, pela boca das figuras lendárias, as palavras vão reconstituindo os sentidos para o hoje, na perspectiva de vislumbrar uma aurora algum dia no amanhã.

As imagens que as palavras constroem carregam as cores do povo primário, da bandeira que desconstrói seu sentido, magoada pela impotência e insignificância de símbolo. São imagens deformadas que mostram todas as faces – aparentes e invisíveis – da paisagem devastada, sem perspectiva, e sombras escuras de seres contra a luz de um poente que insiste em permanecer, embora haja uma aurora latente no coração das gentes.

As figuras desproporcionadas combatem a humilhação com olhos grandes de águas, com o silêncio que toma conta da perplexidade, como a ilustrar o espaço do céu azul para onde os olhos se dirigem. Acudindo ao rogo dos olhos espantados, as palavras arrancam monstros das falas antigas e os trazem para o cenário do dia, transmutando na fantasia das lendas um monstro muito mais cruel e cheio de recursos mágicos. Contra esse monstro, as raízes arrancadas do tempo ineficaram seus efeitos e as benzeduras mostraram-se inoperantes.

A fábula que as palavras necessitam construir é a do desejo de sonhar, de querer ser fora do sono, de sonhar fora do sonho. Sobre a terra morna deitar sementes de novas palavras em novos homens que reconheçam o sentido da aurora do mundo – antes do poente definitivo, da confirmação das palavras fixadas, antes que seja já tarde para se restabelecer as cores da bandeira, as cores do tempo, as cores das figuras da alegria de um povo, as cores das figuras dos sonhos coletivos desse povo.

Antes de reconstruir o mundo, as palavras telúricas procuram – no voo – refazer o sonho. Ao infringir a lógica habitual de uso, as palavras que querem ser mais de uma coisa adquirem conotações extravagantes, além dos limites da permissão. Forçam a dimensão textual da gramática para adquirir feição autêntica e essencial de quem habita o lugar de seu começo. Ao se apresentarem tão novas, as palavras provocam suspeitas morfológicas e semânticas. Mas, pela simplicidade, garantem compreensibilidade, evidenciando o seu contexto referido ao lugar de pertencimento.

As funções que desempenham no texto são presumidas pelos vestígios que mantiveram da língua, identificáveis e reconhecíveis quanto aos propósitos discursivos que parecem propor. O aparente despropósito parece apontar para outra dimensão sensível, que permite múltiplas relações entre códigos linguísticos e os contextos culturais. Há uma sobrecarga de significações possíveis (e impossíveis!) que encontram respostas sociolinguísticas pelas múltiplas línguas faladas pela cultura do povo moçambicano e além dele, pela cultura multirracial dos povos que compartilham a Língua Portuguesa.

A sobreposição e a sobrecarga das palavras provêm da “impureza” do uso por povos que possuem outras línguas na prática cotidiana. Essa interferência cultural vocabular convoca referências não existentes ainda na escrita, mas usuais na fala livre que não respeita gramática – princípios estabelecidos e concepções estruturais.

A língua que caminha pelos caminhos, vilas, sítios e paisagens diz mais do que a palavra quer dizer, amplia-se em compreensões de falantes na comunicação de fatos, coisas e sentimentos. Um mundo de imagens e referências que as palavras vão adquirindo na ‘convivência’ com os seres que as transformam para alcançarem dizer o que não estava – antes – previsto para o dizer desejado delas.

A bagagem amplia-se continuamente na viagem das palavras procurando entender o mundo do qual fazem parte, transmutando-se conforme a necessidade de expressão desse mundo. A reconfiguração torna-se necessária para encherem-se de conteúdos provenientes do uso, para atender a proposição que se faz de ampliar as significações. Por isso se metamorfoseiam.

Há ainda uma outra vertente de explicações para as palavras transmutadas em muitas variantes, admiráveis pelo valor de invenção e criatividade. É um motivo também porque as palavras se transformaram. Foi exatamente a rebeldia e a incapacidade de contar histórias próprias a partir de uma obediência ao colonizador. A insurreição das palavras ao domínio da imposição estranha ao desejo de expressar o próprio mundo. Para usar uma palavra, esta precisaria fazer parte do repertório, daí a necessidade de que ela se transforme, se vista com as cores do lugar, afaste-se da coerção e venha aberta para adquirir outra identidade, identificando-se com os desejos dos usos que se lhe quer atribuir.

Aceita a palavra, ela vai viajando pelos caminhos e aprendendo a quem deve servir, ao servir-se das 'bagagens' que se lhe apetece agregar. Para sobreviver, a palavra precisa malear-se, deixar-se conduzir e manipular-se, ultrapassando seu código alheio, até atingir status de identidade e reconhecimento por identificação.

Esta trajetória da palavra, adquirindo no percurso a própria consistência nas faces que apresenta, é o que constitui o tecido dos textos, nas imagens, expressões e narrativas. O jogo dos signos - como um logro consciente, saboreando e compreendendo as evidências que saltam aos olhos, provenientes das formas e de suas aparências – Barthes (1989), é o campo da semiótica. Terreno que iremos explorar a seguir.

CAPÍTULO 2: AS BASES SEMIÓTICAS DE SUSTENTAÇÃO

“Não um modelo, mas um desafio: possibilidades...”

Umberto Eco e Roland Barthes são os autores mais explorados na ancoragem teórica deste estudo, embora outros compõem o referencial teórico expandido ou focos específicos. O Primeiro autor atualizou sua obra *Teoria Geral da Semiótica* (2014) mais recentemente e contempla nela a Semiótica sob as principais linhas teóricas e técnicas metodológicas, apontando inclusive as diferenças e semelhanças entre pensamentos, desde Ferdinand de Saussure (1857-1913), passando por A. J. Greimas (1917-1992), M. Bakhtin (1895-1975), R. Jakobson (1896-1982), Thomas Sebeok (1920-2001), Charles W. Morris (1901-1979), L. Hjelmslev (1899-1965), principalmente, C. S. Peirce (1839-1914) e Roland Barthes (1915-1980); também porque se atém ao modo de produção sócio-cultural, e não considera a simples classificação ou tipologia dos signos como suficiente para alcançar textos estéticos complexos, cuja iconicidade ultrapassa o objeto e o significante se alça em imagem e substância de significações possíveis; ainda porque, na sua atualização dos elementos semióticos, reserva destaque para os contextos culturais – tanto na produção quanto na recepção e, desta forma, o interpretante também se arvora presencialmente enquanto signo, pois as significações ocorrem dentro da cultura, a língua e a literatura se produzem e se exercem em contextos comunicativos humanos.

Roland Barthes, o segundo autor, sempre atual, no seu característico modo labiríntico e bonito de escrever, consegue a dimensão da liberdade e dos limites. Liberdade que se afasta das classificações e rótulos para questionar a literatura, as teorias, o texto e a crítica, sem constrangimentos, na pluralidade e abrangência que extrapola os temas literários, alcançando todas as artes e além. O limite é o texto, a escritura - como denomina - a que, repetidas vezes, recomenda que se atenha a leitura e a crítica, assim como os teóricos e estudiosos. Para a análise da arte de Mia Couto, comparável à expressão de Haroldo de Campos ‘festa sócio-cultural’ (TÁPIA, 2015). Barthes é fundamental para ajudar a entender e identificar os caminhos plurais e extravagantes por que passam os ícones delirantes do autor moçambicano, tão livre no manusear a língua, que alcança o sentido do que diz em *O Prazer do Texto* (BARTHES, 1973, p. 50): [Mia Couto] “brinca com o corpo da mãe”!

Cada frase de Barthes (1973) é um soco, um ataque ao discurso modelador. Sua indisciplina é uma indisposição em aceitar o estereótipo, a obviedade, a insipidez do texto, a negação do desejo e do prazer. Em suas palavras, através da escritura o saber reflete incessantemente sobre o saber ..., e ele consegue, numa forma espiral, com exemplos e rebeldias, tornar seus textos absolutamente deliciosos – mesmo nos temas mais complexos, obrigando a repensar, a rever, refazer o caminho.

Fernanda Cavacas (2015) e Elena Brugioni (2012), duas professoras pós-doutoras em Língua e Literatura, com pesquisas sobre literatura africana e Mia Couto, foram fundamentais, tanto na argumentação sobre a linguagem deste autor, quanto na compreensão dos significados dos recursos estéticos utilizados por ele e que, além de uma característica de sua criação literária, são também uma referência das línguas de formação da nação moçambicana. Deram também a dimensão da profundidade da pesquisa e vivência linguística de Mia Couto na produção de sua obra, ao transfigurar a fisionomia das palavras e expressões, mas com fundamento no conhecimento profundo do Português, assim como das línguas que compõem o repertório linguístico de seu povo.

Umberto Eco (2014, p. 222), a respeito do texto estético, esclarece que o uso estético da linguagem implica uma manipulação particular da expressão e um reajustamento do conteúdo que, ao mesmo tempo, provoca e é provocado, em dupla operação que produz um “gênero de função sígnica altamente idiossincrática e original”. Esta operação estética aplicada aos códigos base, provoca uma mutação de código e produz um novo tipo de visão do mundo – que é o que deseja alcançar o texto no possível e complexo processo interpretativo do leitor: em “respostas originais”.

A originalidade do texto estético de Mia Couto então, provém do elaborado e intencional processo de experimentação e manipulação dos códigos que lhe servem de base, produzindo mutações nesses códigos e reajustando seus conteúdos para provocar um novo tipo de visão do mundo alcançado pelo efeito estético resultante da operação, no processo de recepção. A forma individual de manipulação e a originalidade que alcança pela violação das regras do código produzem um efeito estético que distingue um tipo estilístico. É excêntrico do ponto de vista sintático e semântico. Executa recriações que produzem conotações ‘impróprias’, ambíguas e variáveis. Na verdade, múltiplas.

Ao desviar-se da norma e produzir uma novidade sígnica ‘desautorizada’ em sua criação, acrescenta conteúdos correlatos a contextos além dos meramente textuais. São feitas conexões sobrepostas em direção ao ilusório, no acento das misérias humanas, sonhos e dores. Uma palavra (acrescida de outra, que se soma e se multiplica) tem a dizer mais sobre si mesma, como se apresenta e, também, sobre a sobrecarga conotativa que carrega em direção à fantasia ou à ‘realidade’ do que a expressão referente. Expressa-se por si enquanto palavra recriada esteticamente, mas vai além, em muitas direções potenciais.

Sobre ambiguidade, que é exatamente a violação do código, Eco (2014, p. 224) esclarece que se tem “ambiguidade estética quando a um desvio do plano da expressão corresponde uma alteração no plano do conteúdo. [...] O texto atrai a atenção sobretudo pela sua organização semiótica”.

Ao empregar as palavras de maneiras diferentes, manuseando sua materialidade e significados possíveis e inimagináveis, ‘finge’ obscurecer a percepção reativa pela própria estranheza da criação artística inaugurada, mas oferece a possibilidade de um olhar diverso para o reconhecimento perceptivo das significações, assim como estabelecimento de relações dentro do texto e fora (bem longe!) dele.

Há uma essência que transborda a significação, proveniente da ambiguidade alcançada na produção e na recepção. Uma forma de dizer: olhe isto, mas veja aquilo. Esta não é uma palavra, mas todo um discurso subjaz nela em camadas: as falas, as cores, as imagens, os ritmos, movimentos; a presença do tempo, das abstrações e inconsistências de lugares e pessoas. É por reconhecer essas imagens e esses sons que estas palavras encontram o reconhecimento perceptivo, muito além de uma sequência de caracteres reorganizados em uma nova ‘fórmula’ original.

Sobre essa experiência estética, Eco (2014, p. 232) chama a atenção sobre o “sentimento impreciso” de cosmicidade, intuição do inefável, diante de uma “complexidade estrutural que resiste, mas não escapa”, pois a interpretação do texto estético ultrapassa a uma operação de decodificação por sua “estrutura multinível”, pelas “conexões labirínticas” que dá início a “reação em cadeia incontável”, a uma “fuga semiótica”.

Ao obrigar a reconhecer os códigos e suas possibilidades, ele [o texto] impõe uma reconsideração da linguagem inteira em que se baseia. [...] Assim fazendo, desafia a organização do conteúdo

existente e, portanto, contribui para mudar o modo pelo qual uma cultura 'vê' o mundo. [...] A obra põe em questão as verdades adquiridas (ECO, 2014, p. 232).

Ao solicitar ao interpretante, na interação estética, o preenchimento semântico (e semiótico) por pressuposições contraditórias ou complementares de possibilidades, obriga ao questionamento, à revisão, e ainda estabelece uma dialética – fidelidade/ liberdade - em relação às suposições do que o texto quer dizer e a decisão de extrapolá-las conscientemente, na experiência estética que experimenta.

Assim, enquanto signo que interpreta signos em mergulho semiótico na obra de Mia Couto, as leituras se sucedem na identificação do modo de produção sógnica, nas modalidades operativas, segundo Eco (2014, p. 136), em que a produção se dá: “pela manipulação de continuum expressivo, pela correlação da expressão formada por um conteúdo e pelo processo de conexão entre estes signos e eventos reais, coisas ou estados do mundo”.

Os recursos estilísticos a nível semântico e morfossintático, multissignificação, complexidade, densidade, a liberdade na criação e apelo estético, a variabilidade, os efeitos de sentido, como ambiguidade e ironia, o uso da pontuação inusitada, a transgressão da gramática e todas as ênfases, inversões e ampliações de significados, faz da obra um campo de estudo semiótico extenso.

Tomando-se os pressupostos expressos por Eco (2014):

- i) O conteúdo de um significante é uma unidade cultural, assim, “uma expressão não designa um objeto, mas veicula um conteúdo cultural, ou como um conjunto, ou como uma nebulosa de unidades culturais interconexas” (p. 51);
- ii) “As unidades culturais constituem a ossatura dos sistemas de significação e as condições da comunicação comum” (p. 147).
- iii) “O interpretante é aquilo que assegura a validade do signo mesmo na ausência do intérprete. Um outro significante num processo de semiose ilimitada” (p. 58).
- iv) A denotação é o conteúdo da expressão e a conotação o conteúdo de uma função sógnica (p. 75).
- v) As pressuposições contextuais são correferências, circunstâncias, e as pressuposições circunstanciais supõe-se que tanto o emissor quanto o destinatário devem conhecer, agora, as pressuposições semânticas, o sentido implícito na representação, “é um sentido incluso mais que de pressuposições, mas de significado” (p. 96).
- vi) “Um signo consiste na correlação entre uma expressão e um conteúdo” (p. 104) o que obriga o interpretante a estabelecer correlações, deduções, induções e inferências...

vii) Função sgnica: poder significativo da ocorrência expressiva, resultado da manipulação da forma e reajustamento do conteúdo, estabelecendo uma relação complexa entre os dois elementos, mas reconhecível culturalmente.

Temos algumas direções para penetrar na tessitura do texto em análise, faltando caracterizar a produção sgnica regida por *ratio difficilis*; os demais conceitos e aplicações estarão presentes na segunda parte deste estudo.

Nos processos operativos complexos, a organização da expressão será estabelecida segundo as exigências do conteúdo, mas não segundo a forma do conteúdo. Cria-se uma situação paradoxal em que uma expressão deve ser estabelecida por um modelo que ainda não existe até ser, de algum modo, expresso. “Assim, [...] deve-se inventar uma nova função sgnica e, como toda função sgnica está baseada num código, deve-se propor um novo modo de codificar” (ECO, 2014, p. 167). Deste modo, o texto estético “inventou a regra produtiva enquanto produzia, propondo uma sorte de função sgnica imprecisa ainda não codificada e, pois, executando um ato de instituição de código” (p. 161).

A produção sgnica por invenção regida por *ratio difficilis* ocorre por duas situações:

1. “Unidade cultural [ou unidades culturais interconexas] precisa[m] corresponder a um[ou vários] conteúdo[s] específico[s]” (p. 163), o que valeria sua originalidade, estranhamento, mas reconhecimento;
2. “A expressão é uma espécie de galáxia textual que veicula porções imprecisas de conteúdo, ou uma nebulosa de conteúdo” (p. 163).

Então, nestas situações, a *ratio difficilis* regula operações de instituição de código.

Face à dificuldade de individuar um tipo de conteúdo a que se referem por *ratio difficilis*, esses textos [estticos] são dificilmente replicáveis, porque  difícil identificar as propriedades pertinentes em que se baseia o poder significativo da ocorrência expressiva (ECO, 2014, p. 220).

Identificamos a ocorrência de funções sgnicas e os modos de produção sgnica por reconhecimento, ostensão, réplica e invenção. Neste processo, apontamos os recursos utilizados pela linguagem, destacando as produções sgnicas regidas por *ratio difficilis* em que se institui um novo código pela invenção

estética que, ao mesmo tempo, cria o conteúdo inaugurando seu significado, reconhecíveis, mas nem sempre imediatamente, perceptivamente, por correlações culturais, embora de algum modo haja precedentes que permitam instituir correlações entre a expressão e o conteúdo por abdução, indução, inferência, pressuposições.

Eco (2014, p. 216) alerta para o fato de que não existe invenção pura ou radical, porque comprometeria a convenção; “para dizer o não dito é necessário que a invenção esteja envolvida pelo já dito”. Os casos típicos de invenção ocorrem nos textos estéticos nos chamados signos icônicos (pois evocam/ provocam cadeias associativas com outras formas e/ou outros significados).

O texto estético, em todos os sentidos, representa ‘um modelo de laboratório’ de todos os aspectos da função sígnica; nele se manifestam os vários modos de produção, diversos tipos de juízo, colocando-se, em definitivo, como asserto metassemiótico sobre a natureza futura dos códigos em que se baseia (ECO, 2014, p. 222). Uma expressão de Antonio Candido (2004), se referindo ao texto literário, “A mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito” (p.178), diz claramente qual é a função do código, embora não se refira ao ‘mesmo código’ de Umberto Eco.

2.1 Signos: Peirce e Eco

A conceituação e caracterização básicas de alguns elementos e expressões podem auxiliar no entendimento do estudo semiótico que aqui se desenvolve e se apresenta. Assim, as concepções de Peirce – teoria facilitada na compreensão por Santaella (2016), que resumimos neste tópico sobre os signos, e as direções em que se diferenciam dos estudos de Umberto Eco, são apontadas nos parágrafos que se seguem, embora apenas no que concerne ao esclarecimento de aspectos que importam para a compreensão mais geral de elementos e conceitos utilizados posteriormente no desenvolvimento deste estudo.

Os conceitos e classificações da teoria peirciana são importantes porque, embora Eco (2014) utilize função sígnica no lugar de signo, e modos de produção sígnica em oposição aos tipos de signo, as referências comparativas ao modelo de Peirce aparecem constantemente no desenvolvimento de sua teoria, seja para

refutá-lo, seja para compará-lo aos exemplos dados, assim como nomeia as contribuições de muitos outros teóricos da semiótica nos avanços de sua pesquisa.

Os três aspectos da representação que formam a base triádica de Peirce, a saber, a significação, a objetivação e a interpretação são utilizados por Eco nas teorias de produção do código, assim como na teoria de produção sígnica, baseada na função sígnica e não nos tipos de signos classificados por Peirce. Do mesmo modo, os raciocínios, inferências e argumentos que se estruturam através dos signos por abdução, indução, dedução, nomeados por Peirce, na lógica crítica constitutiva da semiótica, também servem a Eco para diferenciar os modos de produção sígnica.

O que interessa mais particularmente para explicar a produção sígnica por *ratio difficilis* é a metáfora que, assim como a imagem e o diagrama, é nomeada por Peirce como ícone, signo abstrativo que evoca/provoca/sugere relações de semelhança em correlações de elementos de naturezas diferentes, diversas. O que se verá na seção dedicada a este modelo de produção sígnica.

Signo

Substituto de um elemento, usado, referido ou tomado no lugar de uma outra coisa; formativo da relação entre um conceito e uma imagem perceptível; palavras que associamos a determinadas ideias, significados e conteúdo; correlação entre uma expressão e um conteúdo. Possui três características principais: arbitrariedade (convencional), caráter linear do significante (no plano de expressão, um som depois do outro, uma palavra depois da outra...) imutabilidade (é imposto) e mutabilidade (alteração no tempo; sofre ação da cultura).

A arbitrariedade é a característica mais destacada no jogo entre significante e significado no estudo dos signos e também na comunicação em geral, pois funciona como o recurso de relação nos casos em que só há ligação entre os elementos do signo por contingência (alheia), puramente convencional, a que se denomina *não motivada*. Volli (2007, p. 47) destaca duas modalidades de arbitrariedade na relação entre significante e significado: *Vertical*, quando não há nenhuma conexão particular para o estabelecimento da convenção, como, por exemplo as cores do semáforo que poderiam ser quaisquer outras cores, desde que assim se houvesse convencionalizado. Isto quer dizer que “os significantes de um sistema de signos arbitrários não são portadores de sentido em si, mas somente por sua capacidade

de diferenciar-se, de opor-se um ao outro”. E *Horizontal*, que se refere aos elementos significantes entre si, nas relações de oposição que estabelecem. O modelo horizontal igualmente alcança o significado, pois os significados também surgem por convenção cultural e são alteráveis historicamente.

A arbitrariedade do signo é o que rege a comunicação no sentido da compreensão entre os participantes do processo comunicativo. Uma imagem, uma palavra, um símbolo, um gesto precisam ser reconhecidos enquanto informação capaz de ser interpretada: comunicação, cujo conteúdo, enquanto mensagem, possa significar alguma coisa que não tem a aparência nem da palavra, nem do gesto, nem do símbolo, embora possuam uma correlação convencionalizada.

A característica de imutabilidade do signo também depende do que se considera socialmente aceito, tanto em relação ao significante quanto ao significado. Assim, não se poderia alterar as cores do semáforo sem que, antes, houvesse uma convenção reconhecida. E a natureza de mutabilidade diz respeito ao que os códigos convencionais agregam em termos significativos, às mudanças históricas, aos novos sentidos que, por exemplo, uma palavra pode agregar culturalmente.

Para Peirce, de uma forma simples, o signo é qualquer coisa que representa uma outra coisa e que produz efeito interpretativo; requer, portanto, um objeto e um interpretante. “[...] o signo sempre funciona como mediador entre o objeto e o interpretante”. (SANTAELLA, 2016, p. 9).

Os signos podem distinguir-se pela especificidade semiótica (produzidos para significar ou que significam pelo que sugerem ou *evocam*, *indicam* ou *representam*). De acordo com a tricotomia de Peirce há os signos: *símbolos* arbitrariamente relacionados com seu objeto (o objeto imediato de um símbolo *representa* seu objeto dinâmico – modo de representação - lei), *ícones* semelhantes/ similar ao seu objeto (o objeto imediato de um ícone só pode *sugerir ou evocar* seu objeto dinâmico: a qualidade - seu fundamento – que ele exhibe) e *índice* fisicamente relacionados com seu objeto (o objeto imediato de um índice *indica* seu objeto dinâmico – conexão de fato, existencial).

Ainda, há três tipos de relação entre a ocorrência concreta de uma expressão e o seu modelo,

- i) Signos cujas ocorrências podem ser replicadas indefinidamente seguindo-se o modelo de seu tipo [Sinsigno – todas as referências a uma existência funcionam como signo];

- ii) signos cujas ocorrências, embora produzidas segundo um tipo, possuem algumas propriedades de unicidade material (Qualisigno – poder de sugestão da qualidade funciona como signo);
- iii) e signos cuja ocorrência e tipo coincidem ou são absolutamente idênticos (legissigno – propriedade de lei, prescrição)

Nos três ramos da Semiótica, na concepção peirceana da lógica, temos a gramática especulativa, a lógica crítica e a retórica especulativa ou metodêutica. A primeira estuda todos os tipos de signos e as formas de pensamento que eles possibilitam; a segunda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através dos signos (*abdução, indução, dedução*); a terceira analisa os métodos que se originam por cada um dos tipos de raciocínio.

A gramática especulativa é uma teoria geral de todas as espécies possíveis de signos, das suas propriedades e seus comportamentos, de seus modos de significação, de denotação de informação e de interpretação. [...] Seus conceitos são gerais, mas devem conter, no nível abstrato, os elementos que nos permitem descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia etc. (SANTAELLA, 2016, p. 4).

As definições e classificações fornecidas pela gramática especulativa servem para análise de todos os tipos de linguagem e suas implicações: a *significação*, a *objetivação* e a *interpretação* que são os três aspectos da representação. Assim se dá a definição de *natureza triádica do signo*:

Analisado em si mesmo, nas suas propriedades internas, no seu poder para significar; na sua referência àquilo que ele indica, ou se refere, ou representa; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, i.e., nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar (SANTAELLA, 2016, p. 5).

Os elementos formais e universais em todos os *fenômenos que se apresentam à percepção e à mente*, foram distintos em três categorias por Peirce, *primeiridade* (tudo o que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada); *secundidade* (ligações com ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito,

surpresa, dúvida); *terceiridade* (diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência).

Os três tipos de signo ainda possibilitam uma subdivisão na relação com seu objeto dinâmico: quando o objeto imediato é um *descritivo*, o objeto dinâmico é um *possível* e o signo um *abstrativo*; quando o objeto imediato é um *designativo*, o objeto dinâmico é um *existente*, uma ocorrência, e o signo é um *concretivo*; quando o objeto imediato é um *copulante* (apresenta relações lógicas), o objeto dinâmico é um *necessitante* (um tipo) e o signo é um *coletivo*.

As três teorias: a da *significação*, a da *objetivação* e a da *interpretação* estão relacionadas aos *três tipos de signo*: qualidade, existência, caráter de lei, respectivamente. As teorias citadas são provenientes da relação do signo consigo mesmo, da sua natureza e fundamento, o que lhe dá capacidade para funcionar como signo nas possibilidades e limites de significação (Significação); proveniente da relação do fundamento com seu objeto, no sentido de conteúdo, isto é, ao que o signo é ao mesmo tempo que representa e se aplica no seu contexto (Objetivação); e em relação ao efeito que produz na relação do fundamento com o interpretante (Interpretação).

O *ícone* funciona como *qualidade*, um *abstrativo*, que desperta cadeias associativas de *semelhança com uma infinidade de outras formas*, assim funciona como signo *na relação de semelhança com seus objetos*. Peirce dividiu os signos icônicos em três níveis: *imagem* (nível da aparência, similaridade perceptível); *diagrama* (similaridade nas relações internas do objeto); *metáfora* (similaridade no significado, aproxima o significado de duas coisas distintas).

A ação do *índice* (um *concretivo*) é distinta, pois o signo deve ser considerado em seu aspecto existencial, assim, é parte de um *existente* para o qual aponta; mais complexa é a relação do *símbolo* (um *coletivo*), uma referência ao *contexto*, ou um recorte da *referência*, ainda, um modo específico que representa um *conceito*.

Na concepção de Eco (2014, p. 136), a classificação e tipologia de Peirce não são suficientes, pois “os tipos de signos aparecem como resultado de diversas modalidades operativas”, razão pela qual “a tipologia dos signos deve ceder lugar a uma tipologia dos modos de produção sígnica”

Estabelecer uma teoria semiótica capaz de considerar uma série mais ampla de fenômenos sígnicos, definindo como signo tudo quanto, à base de uma convenção social previamente aceita, possa

ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa. O destinatário humano é a garantia metodológica (e não empírica) da existência de significação, ou seja, da existência de uma função sígnica estabelecida por um código. Mas a suposta presença do emitente humano não é de forma alguma garantia da natureza sígnica de um suposto signo (ECO, 2014, p. 11).

A teoria dos modos de produção sígnica de Eco (2014) é complexa do ponto de vista da vastidão de possibilidades, da variedade de aplicações, dos fundamentos lógicos. Aqui basta a simplificação do que o autor estabelece nas relações entre os níveis de *informação, comunicação e significação*, dentro de um modelo da teoria da comunicação, numa cadeia associativa de relações, correlações, causas e efeitos por meio de estímulos e sinais. Baseia-se na teoria dos códigos para exemplificar, aqui simplificada, o modo como o emissor envia sinais em correlação como o modo como o receptor recebe esses sinais; o código é o artifício que assegura a produção de uma dada mensagem capaz de solicitar uma resposta.

A produção do código, os artifícios e recursos utilizados para significar, pode obedecer a determinadas regras preestabelecidas e reconhecíveis, ou o modo de produção poderá efetuar modificações no código, criando as próprias regras de produção e alterando/ ampliando as possibilidades significativas sem, no entanto, ferir a sua compreensibilidade em um determinado contexto cultural. A significação só se dá por códigos reconhecíveis culturalmente, estando sujeitos, portanto, à mutações pela experiência de uso, pelas interações cotidianas e históricas. Dentro desta acepção, resumidamente, na *Teoria dos Códigos* a responsabilidade pela *significação* se encontra no código.

[...] existe uma interação muito estreita e em muitas direções, entre a visão do mundo, o modo pelo qual uma cultura pertinentiza suas próprias unidades semânticas e o sistema dos significantes que as nomeiam e as interpretam. Os processos de mutação de código ocorrem quando essa interação não é aceita como natural e é submetida a revisão crítica (ECO, 2014, p. 69).

É justamente por ser reconhecível culturalmente, que o objeto do signo é, na acepção de Eco (2014, p. 146), uma unidade cultural, ou unidades culturais interconexas: o conteúdo. “A unidade cultural é algo que pode ser verificado através da remissão aos seus interpretantes no interior de um contexto cultural”.

Em qualquer cultura, uma unidade cultural é simplesmente algo que aquela cultura definiu como unidade distinta, diversa de outras;

podem-se considerar unidades semânticas aquelas porções de conteúdo comumente veiculadas por expressões já feitas, locuções que a língua nos consigna já confeccionadas [...] e que possuem institucionalmente um valor unitário (ECO, 2014, p. 56).

Para que se possa estabelecer diferenciações posteriores, nos valem da definição de Código linguístico, que é o conjunto de unidades de sinais de cada idioma, combinado de acordo com certas regras, que permite a elaboração de mensagens. Sistema de sinais (signos ou símbolos) que, por convenção prévia, se destina a representar ou transmitir a informação entre fonte e destino. O código requer, então, um sistema sintático que carrega conteúdos, e um sistema semântico, para alcançar respostas possíveis.

Na teoria dos códigos de Eco (2014), o código é diferenciado, embora também possua regras específicas e também se estabeleça em dois planos na formação: um plano de expressão e um plano de conteúdo. O código seria a correlação entre os dois planos, não necessariamente verbais. O autor chama de 'ambição' no estabelecimento das duas teorias: a do código e a da Produção Sínica, uma proposição tal que leve em consideração as regras de competência discursiva, de formação textual, de quebra de ambiguidade contextual e circunstancial, ultrapassando ainda contradições entre língua e fala, competência e performance, sintática/semântica e pragmática.

O código é produzido por regras subjacentes e contém um sistema de significação perceptível, materialmente está para alguma coisa, ainda que não exista um destinatário, ou não possa existir. Diferentemente, o processo de comunicação pressupõe um sistema de significação (presente nos códigos) como condição necessária. Nos processos culturais ambos se acham estreitamente interligados. Esta diferença de perspectiva é uma das principais em relação à ideia de intenção e artificialidade do signo. Basta que haja uma convenção que estabeleça uma correlação codificada entre a expressão e um conteúdo para que um evento possa ser entendido como signo. Mesmo os provenientes de uma fonte natural, ou produzidos de forma involuntária.

Uma Teoria da Produção Sínica considera as *modalidades de elaboração* da Função Sínica (correspondência entre um significante e um significado). Uma expressão pode adquirir diversos conteúdos segundo os contextos, as circunstâncias exteriores e as pressuposições subentendidas. As diversas funções

sígnicas são o resultado de uma leitura interpretativa do contexto. “Uma Teoria da Produção Sígnica define também tipos de proposição e de argumentação que desenvolvem, explicam e interpretam um dado signo” (ECO, 2014, p. 60).

A língua é um tipo de código complexo, de competência social, que utiliza sistemas de códigos interrelacionados, regras combinatórias dos elementos sintáticos e outras regras combinatórias para os elementos semânticos. A função sígnica se utiliza de mais de um código no seu processo de multiplicar conotações, dada a sua característica dupla: na *expressão*, as possibilidades combinatórias (marcas sintáticas) das unidades entre si, ou independentemente; assim, uma frase anômala pode ser construída de forma gramaticalmente aceitável; e nos *significantes* (marcas semânticas) dependentes da forma de expressão, e também dos contextos e circunstâncias.

O elo de intersecção entre a Teoria dos Códigos e a Teoria da Produção Sígnica são os fatores contextuais e circunstanciais que fazem com que uma expressão adquira sentido no processo de comunicação. Esses fatores também ‘solicitam’ pressuposições para a compreensão da expressão, que são: *Pressuposições Referenciais* (um referente real, valor de verdade); *Pressuposições Contextuais* (provenientes da teoria textual, inferências, regras de hipercodificação); *Pressuposições Circunstanciais* (o emitente e destinatário devem saber); e *Pressuposições Semânticas ou Inclusões Semióticas* – dizem respeito à teoria dos códigos (são registradas como parte do significado de uma expressão – explícita ou implicitamente).

Mas nem todas as competências, em alguns casos, são suficientes para a interpretação sígnica. Há contextos imprevisíveis, circunstâncias inéditas ou complexas, não previstas pelo código. Nestes casos “O intérprete de um texto é obrigado a um tempo a desafiar os códigos existentes e a avançar hipóteses interpretativas que funcionam como formas tentativas de nova codificação” (ECO, 2014, p. 117). Em situação semelhante, há a possibilidade de se avançar por *dedução* (um caso/ um resultado), *indução* (um resultado/ a regra) ou por *Abdução* ou hipótese por inferência (um caso/a regra/um resultado). A Abdução pode se parecer com um movimento intuitivo, uma emoção distinta, especial, como ‘sentir’ a música, ou ficar diante de uma metáfora inusitada, a ser abduktivamente interpretada.

A *Teoria da Produção Sígnica* comporta a emissão do sinal, uma imagem, gesto que, além de suas funções físicas, objetive comunicar alguma coisa. A

emissão pressupõe escolhas e combinações para compor uma expressão, que inclui identificação de unidades expressivas a se combinar em sequências expressivas, mensagens, textos. As dificuldades vão depender do conhecimento dos códigos linguísticos, das articulações, sequência de funções sógnicas compreensíveis, para referir-se a coisas e estados do mundo, para fazer asserções sobre um dado código, para interrogar ou pedir. “Tanto o emissor quanto o destinatário devem individuar redes de pressuposições e de possíveis consequências” (ECO, 2014, p. 132).

Como resultado de *diversos tipos de operações produtivas* para diversas funções sógnicas, temos: i) o processo de *manipulação* do continuum expressivo; ii) o processo de *correlação* formada por um conteúdo; iii) o processo de *conexão* entre estes signos e eventos reais, coisas ou estados do mundo.

Neste ponto Eco (2014, p. 136) ‘reconhece’ em parte a tipologia triádica dos signos de Peirce, embora a reconheça apenas em termos de modalidades produtivas em que os signos aparecem como resultado de operações para produzi-los. Assim, tem-se “os signos mais adaptados para exprimir *correlações abstratas* (símbolos) e outros que parecem ter uma *relação mais direta com os estados do mundo* (índices e ícones)”.

A *tipologia dos modos de produção sógnica* de Eco (2014) classifica os modos de produção e interpretação sógnica de acordo com o *trabalho físico* para a produção da expressão (reconhecimento ou invenção de expressões inéditas), a *relação tipo-ocorrência* (*ratio facilis* ou *difficilis*), o *continuum a formar* (homomatérico ou heteromatérico) e *modo e complexidade da articulação*.

Neste ponto passamos a individuar o modo de produção sógnica por *ratio difficilis*, nas situações em que os processos operativos inventam uma expressão por um código (forma e conteúdo) estabelecido para este fim, criando concomitantemente o conteúdo da função sógnica (conteúdo e substância). Esta operação é típica dos signos chamados icônicos e, no texto estético, a imagem se produz pela representação metafórica.

2.2 Modo de Produção Sígnica por *Ratio Difficilis*

A metáfora “Põe diante dos olhos”.
(ARISTÓTELES)

Ricoeur (2000) define a produção da metáfora como a “Captação de uma identidade na diferença de dois termos” (p.44). Na natureza discursiva da metáfora, duas ideias são necessárias, sendo uma que expresse a dualidade dos termos e outra que atue na relação de transposição de sentido. Há uma transgressão que promove a desconstrução e a redescrição de uma expressão para alcançar um efeito. Assim, encontra uma aproximação súbita entre coisas que parecem distantes. Um exemplo, dentre tantas metáforas de Mia Couto: “O pano dança dentro do céu como *luz que se enrug*a” (2012, p. 53; grifo nosso).

A metáfora cria imagem pela palavra, literalmente “põe diante dos olhos” e “seu enigma consiste em dizer coisas reais com associações impossíveis” (ARISTÓTELES, 2017, p. 177). A analogia semântica que instaura uma relação entre um elemento do contexto e um elemento estranho produz a imagem (novos significantes no processo de semiose), cujo efeito é o de ampliação das maneiras de sentir, reconhecendo o jogo de semelhança no próprio plano cognitivo. A metáfora modifica a compreensão, que se dá intuitivamente, como uma reação da imaginação que reconhece a ‘torção’ do sentido literal. O que se assemelha à noção de abdução expressa anteriormente.

Nos conceitos de metaforicidade de Derrida (1995 e 1999) algumas expressões contemplam a relação da palavra com a imagem que evoca, a aventura do olhar e ver, como uma revelação da palavra. Antes, um espanto, uma surpresa sem medida, diante de uma palavra específica, conhecida, que de repente se reveste de uma força nova, alargada por possibilidades para produzir um mundo que não pode se exprimir de outro modo. Pergunta então Derrida (1995, p. 29-32), se é possível abarcar, ao mesmo tempo, a imaginação e a morfologia, senti-las e apreendê-las num ato simultâneo, não se interessando pela figura, mas pelo jogo que nela se joga por metáfora. “A metáfora nunca é inocente” (DERRIDA, 1995, p. 33). É na noção de ‘escritura’ que mais se destaca a força da metáfora, pois que esta alcança a percepção por despertar o imaginário (que reconhece a figura sem que esta tenha relação com planos ou geometrias). A original espacialidade da

metáfora funciona como desvio eficaz, um apelo que não é descrição, um volume fragmentado em que todas as peças estão presentes “na forma visível para o olhar” (DERRIDA, 1995, p. 48).

Ao criar e revelar, inventar e descobrir, a expressão metafórica apresenta as experiências de realidade por novos aspectos, novas dimensões e horizontes de significação. O esforço de expressar, de querer dizer uma nova experiência, provoca um movimento dinâmico do campo de referência de significações conhecido, aproximado, para outro campo de referência ‘alheio’, para dar forma a uma nova configuração.

Na própria linguagem se articulam o sentido lógico (verbal) e o sentido sensível (imagem). “A imagem concreta assemelha-se à ideia que ilustra, e a semelhança é a mesma propriedade do que representa, do retrato em sentido amplo” (RICOEUR, 2000, p. 295). O resultado é um produto do trabalho de expressão que estabelece a transposição figurativa; o paralelismo entre os dois é a função icônica da mensagem, a função sígnica produzida por invenção regulada por *ratio difficilis*.

Naturalmente, não são todas as metáforas que podem ser classificadas nesta categoria, pois há expressões metafóricas convencionais usuais culturalmente. São as metáforas provenientes de textos estéticos como os produzidos pela linguagem poética que coloca em jogo uma percepção seletiva, uma essência afastada do comum, uma ligação com o inefável. [o poeta] é “o artesão que suscita e modela o imaginário pelo simples jogo de linguagem” (RICOEUR, 2000, p. 323).

Há uma diferença expressa por Eco (2014, p. 162-163) entre as duas categorias de convenção *ratio facilis* e *ratio difficilis*. Na primeira “o signo é composto de uma unidade expressiva simples que corresponde a uma unidade de conteúdo clara, em um modo previsto pelo sistema de expressão”; enquanto na segunda não existe um tipo expressivo preformado, embora a ocorrência expressiva concorde com seu conteúdo. A expressão é “uma espécie de galáxia textual que veicula porções de conteúdo” e ainda não existe um sistema de expressão registrado, o que caracteriza a instituição de código.

Novas unidades de conteúdo são indefiníveis, até serem – de alguma forma – expressas, embora a sua expressão deva ser estabelecida na ausência de um modelo; mesmo após realizada, a expressão pode conter elementos reconhecíveis, e outros diversos, conteúdo vago em função do tipo expressivo. Um conteúdo novo

pode ocorrer por criatividade regida por regras ou a criatividade pode mudar as regras. Assim, como toda função sónica está baseada num código, deve propor um novo modo de codificar e torná-la aceitável por uma motivação evidente que estabeleça a correlação entre o conteúdo a ser expresso e o código instituído, a fim de que possa ser reconhecida a nova convenção.

Um conteúdo complexo requer regras de transformação (no caso da metáfora transgressão) que mantenham, de algum modo, traços pertinentes reconhecíveis que serão ‘projetados’ no continuum expressivo. Significa o ‘ver como’ a que Ricoeur (2000, p. 326) sintetiza em “uma experiência e um ato”. A expressão posta, de alguma forma traz, subentendidas, as possibilidades de esquematização e de assimilação, assim como engloba as pretensas imagens mentais, embora o grau de dificuldade possa ser variável pela complexidade referencial.

Quanto mais o tipo de conteúdo é novo e estranho a qualquer codificação prévia, resultado de um ato inédito de referência, tanto mais o produtor deve solicitar no destinatário reações perceptivas que sejam equivalentes de alguma forma às que teria no caso de estar em presença do objeto ou evento concreto (ECO, 2014, p. 168).

Neste ponto concluímos a caracterização da produção das funções sónicas reguladas por *ratio difficilis*, pela invenção de um modo de codificar a partir de um conteúdo que se deseja expressar, de maneira que o próprio conteúdo ainda não está modelarmente definido e possui apenas algumas marcas de referência reconhecíveis. Passamos a outra etapa que permitirá esclarecer, em parte - dado que a semiótica é uma galáxia complexa de interconexões infinitas, na comparação de Eco (2014) – como pode ser uma leitura semiótica ou, pelo menos, como a realizamos aqui.

2.3 Leitura Semiótica

“O movimento de uma peça modifica toda a fisionomia do jogo”
(SAUSSURE)

Neste momento é importante conceituar também o que seja o *signo estético*, pois a linguagem, objeto da leitura, é literária. Signo aberto a conexões, configurações e reconfigurações móveis; não possui objeto ou referente ou os

possui com características especiais; a relação com o objeto ficcional é criada (percepção, realidade e ficção) mas, alude a aspectos da realidade e do mundo (consensual, social). Tem poder indicativo, sugestivo em termos de significações. Elemento criativo próprio da linguagem literária, cujas características são: multissignificação, complexidade, conotação, liberdade na criação, apelo estético e variabilidade.

Tomando como pretexto a expressão de Saussure: “O movimento de uma peça modifica toda a fisionomia do jogo” (apud ECO, 2014, p. 65), na formação estrutural da obra literária e, portanto, nas escolhas dos modos de produção sógnica, nenhum aspecto deve ser desconsiderado, desde a escolha do gênero literário até os menores indícios de intenção. O poder de significar está em cada um dos elementos da expressão, na posição, sequência e relações entre eles.

Situação idêntica deve ser estabelecida para exploração e reconhecimento semiótico da obra. A correlação das unidades de conteúdo gera materialmente, no plano da expressão, os elementos físicos e diferenciais, as relações sintagmáticas, os significados denotados e conotados, que são os níveis de informação no/pelo modo e meios de representação na manipulação do continuum expressivo.

No trabalho estético não existem variantes facultativas: toda diferença assume valor ‘formal’ (estratégias utilizadas na materialidade da expressão, significações previstas, intenções etc.). Significa que também os traços individuais das ocorrências concretas que o discurso semiótico normal não leva em consideração, assumem importância semiótica: a matéria da substância significante torna-se um aspecto formal da expressão. Matizes tonais, intensidade de cores, consistência e rarefação dos materiais, sensações táteis, associações sinestésicas, todos os traços ditos ‘suprasegmentais’ e ‘musicais’ que atuam também na expressão linguística (ECO, 2014, p. 226-227).

Como características inerentes ao texto estético, “A ambiguidade e autorreflexividade não se concentram só nos planos de expressão e do conteúdo. O trabalho estético é exercido também sobre os níveis inferiores do plano expressivo” (ECO, 2014, p. 225). Obedecendo a esses conceitos e parâmetros, identificamos no objeto de estudo as características distintivas do gênero literário: o conto, seus principais momentos, próprios da tipologia narrativa: introdução, ápice e conclusão, os macro-signos semânticos: o motivo, a imagem, o tema e as personagens e, no

decorrer da leitura semiótica, os recursos e estratégias que compõem a produção do texto estético.

A construção do texto se vale de várias operações, coordenações e movimentos, a partir da Língua Portuguesa e várias outras línguas moçambicanas, como uma marca de tradição, mas também como expressão de oralidade, num processo de invenção e recriação que traduzem um estilo. Entre os recursos, as figuras estilísticas e de linguagem, alterações gramaticais no uso de verbos, adjetivações e pontuação, recriação de provérbios como intertextualidade, elemento cultural, entre outros. A produção de imagens a partir de metáforas e expressões poéticas inesperadas é uma das mais destacadas manobras do texto, além da ambiguidade e ironia que perpassam as instâncias narrativas, na construção subjacente (mas evidente) do discurso.

Como há textos de níveis diferentes, cada gênero narrativo requer um esquema interpretativo diverso. As categorias mais notórias do conto, alcançadas em um texto menor (em extensão), na condensação dos eventos, tanto para seduzir o leitor, quanto para criar e resolver um conflito criado no decorrer da narração, produzir um significado, são: a ação, as personagens e o tempo.

O conto enraizava-se em ancestrais tradições culturais que faziam do ritual do relato um fator de sedução e de aglutinação comunitária. Esteve originalmente ligado a situações narrativas elementares: nelas, um narrador, na atmosfera quase mágica instaurada pela expressão 'Era uma vez...', suscitava, num auditório fisicamente presente, o interesse por situações relatadas num único ato de narração e que não raro tinham, para além dessa função lúdica, uma função moralizante (CAVACAS, 2015, p. 386).

A tipologia narrativa do conto em estudo obedece a ordem de introdução, desenvolvimento dos acontecimentos que compõem o enredo e o conflito, na presença de um narrador onisciente, também participante, tempo marcado por um dia entre a aurora e o meio-dia, num espaço determinado, e a conclusão. As personagens se constituem em seres animados e inanimados, que adquirem ação e animação no decorrer da história.

Os macro-signos semânticos são a personagem, o motivo, a imagem e o tema. São as significações gerais que traçam a arquitetura em que os elementos vão se configurando, nas relações que a linguagem tece no texto estético. Cavacas

(2015), na mesma perspectiva de leitura defendida por Eco em *Leitor in fábula* (1985):

Parece-nos interessante uma breve aproximação semio-pragmática às personagens, isto é, debruçamo-nos também sobre a personagem como efeito de leitura. Esta perspectiva pode ser qualificada como poética porque se trata de detectar os processos através dos quais o texto programa a relação do leitor com as personagens. A imagem que o leitor tem de uma figura romanesca, os sentimentos que ela lhe inspira (afeto, simpatia, rejeição, condenação) são, em larga medida, determinados pela maneira como ela é apresentada, avaliada e posta em cena pelo narrador (ECO, 2015, p. 397).

Nos diferentes níveis do texto, nas formas de organização do texto, as personagens são instrumentos textuais, pretextos que intervêm, que assumem ações e veiculam significações na/pela estrutura. São também elementos com funções sógnicas ativos no processo de semiose. Nas e pelas personagens perpassam a significância do texto, o que o constitui nos termos humanos, nos saberes, simbologias, relações com no/com o mundo. Nos termos de Barthes (1990, p. 55), o “ler a vida” [...] “uma oposição ao fictício intencional” que leva ao sentido obtuso.

As personagens não têm nome, têm função e condição social no contexto. As conexões se manifestam na ocorrência, um menino, o miúdo, desacreditado desde o início como um menino qualquer, sem nome, ou lugar, representando todos os meninos iguais na sua condição social/situacional; a avó, que reporta à sabedoria, à tradição, à raiz; o soldado, que personifica o poder de opressão, que age como tal; e os seres inanimados que participam como personagens: a bandeira e o coqueiro.

O motivo, ou motivos, são unidades do plano ético, “variáveis da estrutura de superfície que transformam os atos genéricos em ações particulares” (CAVACAS, 2015, p. 391). Uma camada subjacente de significação. O discurso, que constitui a estrutura profunda do texto. A imagem mais evidente é a da guerra e suas consequências desastrosas pela continuidade dos princípios de dominação, no conto, na abstração do militar, simbolizando todo o poder de dominação pela violência; há ainda a significância advinda da tradição, na formação de uma lenda a se perpetuar como exemplo de uma justiça que não se alcançou nos homens e nas suas organizações sociais estruturadas, mas no poder místico das forças naturais e sobrenaturais que agem no socorro dos fracos e se vingam dos opressores. O tema mais abrangente se refere às condições sociais de um povo submetido,

personificado no menino – cordeiro imolado – signo representante da nação, e de toda a infância sacrificada pela violência.

Na estrutura do conto a abertura se faz apenas por uma palavra: *Aurorava*. Seguida de ponto. Na descrição sensível da aurora transparece a ilusão de beleza, paz e esperança para o dia que nasce. Ocorre a tragédia, que não se constitui ainda no ápice do conto. Há dois pontos altos dramáticos, em sequência, antes da conformação final. A marca vem com a palavra *Então*, seguida de ponto, para indicar que neste momento ocorrerá algo inusitado: a bandeira se alça em voo e abandona seu ofício e o coqueiro cai sobre o malfeitor em sinal de protesto e vingança. O final indica que a ocorrência fará parte – doravante – das lendas, pois quem passa ainda houve o murmúrio das folhagens do coqueiro, marcando sua ausência. *A palmeira que não está confortada a sombra de um menino*. O nascimento da lenda.

Na ausência de um modelo que pudesse nortear a leitura que se segue, procuramos não negligenciar – o mais possível – os elementos presentes na expressão, tentando evidenciar os recursos e estratégias identificáveis na produção do texto, assim como evocar significados, indicando – conforme o caso – o Modo de Produção Sígnica regulado por *ratio difficilis*.

CAPÍTULO 3: O POENTE DA BANDEIRA: PERGUNTAS FEITAS À LINGUAGEM

“A língua simbólica, à qual pertencem as obras literárias, é por estrutura uma língua plural, cujo código é feito de tal sorte que toda palavra (toda a obra) por ele engendrada, tem sentidos múltiplos.”

(ROLLAND BARTHES)

O POENTE DA BANDEIRA

Aurorava. O sol dava as cinco. As sombras, neblinubladas, iam espertando na ensonação geral. No topo das árvores, frutificavam os pássaros. Toda madrugada confirma: nada, neste mundo, acontece num súbito. A claridade já muito espontava, como lagarta luzinhenta roendo o miolo da escuridão. As criaturas se vão recortando sob o fundo da inexistência. Neste tempo uterino o mundo é interino. O céu se vai azulando, permeolhável. Abril: sim, deve ser demasiado abril. Agora, que a aurora já entrou neste escrito, entremos nós no assunto.

Nesta manhã tão recente, uma criança vem caminhando. Quem esse menino que faz do mundo outro menino? Deixemos seu nome, esqueçamos seu lugar. Dele se engradece apenas a avó: que o miúdo tem intimidades com o mundo de lá. De quando em quando, a criança lhe estende a faca e pede:

-- *Me corte, avó!*

Para sonhar o menino tinha que sangrar. A avó lhe cedia o jeito, habituada à lâmina como outras mães se acostumam ao pente. O sangue espontava e o mundo presenciava o futuro, tivesse a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido. Ditos da velha, quem se fia?

Confirmado é que o menino segue por aquela manhã. Seus pés escolhem as pedras, nem precisam dos olhos para se guiarem. O miúdo passa no municipal edifício, o único da vila. Seu rosto se ergue para olhar a bandeira. O pano dança dentro do céu, como luz que se enruga. Um velho coqueiro sem copa serve de mastro. As cores do pano estão tão rasgadas que nada nele arco-irisca. Os olhos do miúdo pirilampejam de encontro à luz: é quando o golpe lhe tombou. Deflagra-se-lhe a cabeça, extracraniana. A voz autoritarista do soldado lhe desce:

-- *Você não viu a bandeira?*

Tombado no carreiro, sobre as pedras que antes evitava, o menino olha as cimeiras paragens. Um coqueiro lhe traz lembranças litorais. Onde há uma palmeira sempre deve ser inventado um mar, eternas ondas morrendo. Agora, rebatido no repentino solo, o menino estranha ver tanto céu. A pergunta lhe vem pastosa: porquê o chão, tão debaixo dele? Outro golpe, a bota espessa lhe levando o rosto ao encosto da terra. Fica assim, pisado, sem outra visão que a da areia

vermelha. Seu pensamento se desarruma. Palmeira, palma do mar, onde o azul espeta suas raízes. Pergunta-se, com as devidas vênias: e se içassem não a bandeira mas a terra?

Ceda-se o turno ao mundo. A voz lhe chega, baixada como um chicote:

-- *Você, miúdo, não aprendeu respeitos com a bandeira?*

Sente o sangue escorrendo, a bota do soldado ainda lhe dói uma última vez. Como pode saber ele os procedimentos exigidos pelo vigilante? Mas o soldado é totalmente militar: está só cumprindo ignorâncias, jurista de chumbo incapaz de distinguir um fora-da-lei de um da lei-de-fora. E o menino vai vislumbrando um outro caminho, tão sem pedrinhas que os pés nem tinham que escolher. Um caminho que dispensava toda bandeira. À medida que o soldado desfere mais violência, a bandeira parece perder as cores, a paisagem em redor esfria e a luz tomba de joelhos. É, então.

Sucedem coisas que nem nunca nem jamais: a bandeira, em inesperado impulso, se ergue em ave, nuamente atravessando nuvens. Fluvial, o pano migra para outros céus. No momento, se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais.

Mas o espanto apenas se estreou, aquilo era apenas o presságio. Porque, no seguinte instante, a palmeira se despenha das suas alturas fulminando o soldado, em clarão de rasgar o mundo em dois. Sobem confusas poeiras, mas depois a palmeira se esclarece, tombada em assombro, junto aos corpos.

A árvore estava já morta, ainda houve o dito. Poucos criam. A crença estava com a avó, sua outra versão: o tronco se desmanchara, líquido, devido à morte daquela criança. Vingança contra as injustiças praticadas com a vida. De se acreditar estavam apenas aquelas duas mortes, uma contra a outra. A palmeira sumiu mas para sempre ficara a sua ausência. Quem passe por aquele lugar escuta ainda o murmúrio de suas folhagens. A palmeira que não está conforta a sombra de um menino, sombra que persiste no sol de qualquer hora. (COUTO, 2012, p. 53-56).

O título de um conto é um elemento significante importante. Desempenha um papel fundamental, segundo Cavacas (2015), na relação do leitor com o texto e preenche quatro funções essenciais: a de identificação, a descritiva, o valor conotativo e a função sedutora. Pode se reportar ao sujeito central (personagem), à relação decorrente com personagens secundários, à metáfora do texto enquanto função simbólica, ou ao conteúdo do texto numa relação irônica; pode ainda transparecer a forma do texto, em termos gerais ou mais precisos. O título, mais comumente, condensa o conteúdo e promove significação, no conjunto da peça literária, em relação ao tema, à imagem ou ao significado.

O poente é para onde vai a luz do sol antes de escurecer. O início da noite. O negror da escuridão. Relaciona o símbolo: a bandeira, com a luz; com a perda da esperança que a bandeira significava; com a derrota da esperança. A desistência. Estabelece também uma ligação entre o alvorecer e o poente, o esplendor e a sombra, em termos de contradição.

Aurorava.

Uma oração em uma palavra que dá significado ampliado ao substantivo aurora, substituindo o fenômeno natural – alvorada, antemanhã, parte do dia que precede a luz solar – por *aurorar*, verbo: iluminar enquanto aurora, clarificar o escuro, brilho ao iniciar o dia... Altera-se o vocábulo, a função gramatical, o significante e o significado. A aurora aurora-se, dá-se como aurora, cumpre sua função de aurora numa ação de aurorar. Torna-se ser de ação em ação.

De acordo com Eco (2014) os eventos provenientes de uma fonte natural são perceptíveis por causa e efeito, significando por meio de uma convenção semiótica que estabelece a relação. Ainda, se considerarmos o que significa no texto, o que evoca, teríamos referências culturais (e comportamentais) provenientes dos eventos naturais em si mesmos.

Neste caso, especificamente, há uma ‘vontade de significar’ que poderia ser ‘compreendida’, de acordo com a classificação e tipologia dos signos de Peirce (SANTAELLA, 2016): é o signo em si mesmo e no seu poder de significar, na sua referência pelo que representa e nos efeitos que produz nas interpretações possíveis. A qualidade traz em si, enquanto fenômeno, na sua existência particular, inerente à sua função e ocorrência obrigatória em intervalos de tempo. Como palavra, existe e pertence a um sistema linguístico que lhe atribui significados, uma forma em cada língua, uma imagem referente etc.

Enquanto fenômeno que se repete todos os dias, a aurora existe, corporifica-se em si mesma e ‘funciona’ operativamente ‘involuntariamente’. Na condição de verbo, há uma ação voluntária, um desejo de cumprir seu papel num determinado momento entre a noite e o dia, independentemente, produzindo um potencial imagético altamente perceptível. Na sua natureza sígnica, aurora qualifica-se como um estado que se reporta a si mesmo, denota e conota pelo que é, tem aspectos que apresenta de acordo com as condições climáticas, na função obrigatória de *ser* em um determinado momento. A aurora se presentifica em sua natureza e em sua

qualidade inerente. *Aurorava personifica-se*. Vai mais além: arvora-se em entidade e adquire as rédeas de sua significância.

O conteúdo inerente à aurora não desaparece, permanece mesmo após a transformação operativa que age somando significações: não é mais um simples fenômeno, tem agora vontade, domínio sobre si e seu poder ‘aurorante’. A expressão sofreu manipulação e alterou sua materialidade, assim como lhe foram acrescentadas imagem e substância, sem perder a sua conexão com o estar no mundo. A palavra se ampliou pela recriação estética, na quebra das regras, embora a mudança mantenha as marcas semânticas da palavra originária.

O sol dava as cinco.

Há uma situação de inversão pela relação, que desconsidera o arranjo padrão, ou mais comum, para dar expressividade e efeito inusitado à expressão. As horas não são da competência do sol – não sujeito às convenções dos homens. No entanto, o marcar das horas ocorre no decorrer do dia e da noite, no percurso não do sol, mas da terra em torno dele. A relação convencional entre o sol e as horas permite a inversão. O conceito se sobrepõe fora do seu contexto, mas mantém a qualidade de efeito por causa. O recurso expressivo não compromete o conteúdo, pois a figura metonímica realça a ideia e cria efeitos diferentes, acrescentando significações. Pela altura do sol presume-se que são quase cinco horas da manhã (se expressa nesta ‘normalidade’, a frase perderia todo o encanto semiótico). A correlação é compreensível culturalmente, por pressuposições referenciais que permitem dar à frase um sentido, e por pressuposições circunstanciais que preconizam que o destinatário/interpretante poderá entender. O sentido implícito na representação, sentido incluso, são as pressuposições semânticas, que são mais que pressuposições de conteúdo, mas de significado.

As sombras, neblinubladas,

Nublado – as nuvens obscurecem pelo menos 95% do céu, de acordo com a Organização Mundial de Meteorologia. Neblina é uma névoa baixa próxima à superfície, que obscurece a luz. Por aglutinação *neblinubladas* constitui outra palavra, com outros significados, amálgama entre dois adjetivos numa grafia totalmente inusitada, e ainda com pronúncia dificultada e sonora. Os vultos das coisas não estão definidos, mal se divisa a manhã e as sombras na neblina pelo céu nublado. Ocorre uma situação de inversão e incorporação, já que as sombras é que estão nubladas pela neblina, não a manhã. A construção desconsidera a lógica e

cria uma imagem desconcertante, conotativamente diferenciada, não comutativa, assim como estruturalmente nova. Poder-se-ia interpretar pelo contexto ou pela circunstância, ao que Eco nomeou de movimento abduativo, como uma vaga intuição, em vez de um processo mental de decodificação: (no caso da música, mas também para linguagem estética):

[...] um movimento abduativo se cumpre quando um novo sentido (uma nova qualidade combinatória) é atribuído a cada som enquanto componente do significado contextual da peça inteira [...] algo mais complexo do que a soma dos significados isolados do som (ECO, 2014, p. 120).

Uma combinação em circunstâncias específicas com uma dada conotação estilística, não submetida a modelo, mas na suposição de que a expressão será interpretada por regra própria, conferindo-lhe sentido, mas, no caso, principalmente, induzindo à formação de imagens, que são mais do que sentido. A imagem cria efeito de invisibilidade, ocultação fantasmagórica das sombras.

Ocorre a produção do signo por *ratio difficilis* pela invenção de um termo que, ao mesmo tempo, combina fenômenos diferentes na formação de uma imagem mais abrangente que a própria palavra, que se materializa em substância. Porém, a imagem correspondente só aparece na relação com os outros termos da expressão, no continuum expressivo: *as sombras, neblinubladas, iam espertando na ensonação geral*.

iam espertando na ensonação geral.

Despertar, alertar, avivar, destacando-se na névoa, enquanto tudo o mais dorme, enquanto o mundo está imóvel, sonolento, sem ação. Neste caso, há a formulação de um substantivo a partir de verbo: *ensonação*, que faz parte do efeito de toda a frase, como indutora de imagem, na quietude em se delineiam as sombras. São unidades que se agregam na frase para compor a figuração na totalidade da imagem, cujos significados são vinculados, pela ordem das palavras na mudança do sentido da expressão, mas são riscos do mesmo desenho na composição imagética.

No topo das árvores, frutificavam os pássaros.

Inversão, ampliação e efeito de sentido. Os pássaros comem as frutas, se acasalam, fazem ninhos, se multiplicam e também podem espalhar novas árvores, por intermédio das sementes. Os pássaros são, neste momento, também vistos

como frutas, mas em ação. *Frutificavam* tem duplo sentido e possibilita diferentes interpretações. O ato e as suas consequências, ou o fato e seus desdobramentos possíveis, substituição metafórica ou relação metonímica, dependendo por onde se cerca a palavra. A expressão é imprópria, porém identificável referencialmente, mesmo que utilize transformações estranhas.

Futificavam os pássaros produz a função sígnica por transformação, compreensível por reconhecimento por “causa de uma experiência anterior que ligou uma unidade de conteúdo a uma unidade de expressão” (ECO, 2014, p. 208).

Toda madrugada confirma: nada, neste mundo, acontece num súbito.

Como uma sentença, uma crença, um dizer proveniente da experiência que se comprova à cada madrugada. Referência à oralidade, como uma base que sustenta a ordem do mundo. Um tempero de tradição no ato de contar. Ainda poderia se caracterizar como uma relação metonímica, como se o fato de que nada acontece num súbito, enquanto experiência, fosse uma apropriação da madrugada no seu acontecimento rotineiro, pela similaridade da repetição. Neste caso, se poderia caracterizar a produção sígnica por projeção, uma forma particular de transformação, em que não há invenção, mas impressões a partir de um modelo cultural preexistente.

Cavacas (2015, p. 382) chama a atenção sobre o uso de provérbios na literatura de Mia Couto, como uma marca explícita da incorporação da tradição oral moçambicana, “notadamente através da (re)criação de provérbios intencionalmente presentes como demonstração de uma memória em construção”. Mesmo se tratando de um provérbio inventado, o modelo se classifica como hipercodificado, pressupondo referências já incorporadas à expressão.

A claridade já muito espontava, como lagarta luzinhenta roendo o miolo da escuridão.

A função da metáfora, neste caso, é trazer sentidos à imaginação, na perplexidade do reconhecimento da imagem, pela analogia desconcertante. O sentido é perfeitamente compreensível, mas não é o que importa. A ousadia ressoa e acrescenta ao produto uma tela panorâmica que transcende o sentido, pela visão. A suposição da imagem visível ultrapassa as palavras, enquanto unidades de expressão significante.

O signo pode possuir, entre as propriedades do objeto, as ópticas (visíveis), as ontológicas (supostas) e as convencionais (modelizadas) [...] A experiência perceptiva anterior, propriedades realmente perceptivas que a cultura atribui ao objeto, (são) as tentativas precedentes de reproduzir propriedades ópticas. [...] Um texto icônico, mais que qualquer outra coisa que dependa de um código, é algo que institui um código (ECO, 2014, p. 182-189).

A intenção que transparece na correlação metafórica, exprime um conteúdo não enquanto expressão para ser lida, mas traz a indução como indício que deve ser vista, imagetivamente. Há formação de um adjetivo a partir de verbo, assim como a materialização figurativa em movimento perceptível de uma lagarta roendo o miolo... Neste caso, a produção sígnica por *ratio difficilis*, vai do modelo perceptivo ao modelo semântico e deste ao expressivo. “O modelo semântico conserva só algumas propriedades da representação densa. Algumas propriedades podem ser verbalizáveis, outras podem ser topossensitivas” (ECO, 2014, p. 211). Como institui um código, ao mesmo tempo cria seus significados reconhecíveis no momento da criação, caracterizando produção sígnica por *ratio difficilis* no contínuo expressivo, fortemente marcado pela invenção.

As criaturas se vão recortando sob o fundo da inexistência.

Linguagem poética de alto poder imagético. As sombras escuras dos seres se contrastam contra o claro que invade o amanhecer, saindo da noite, em que não se movem, ou da escuridão da miséria, na qual são um nada, apenas recortes na paisagem. O *fundo da inexistência* cria uma situação de ambiguidade, que não traduz apenas o breu de onde saem as criaturas para a luz, mas o buraco negro de suas existências tão miseráveis, que nem chegam a existir, e sequer são identificáveis senão como simples figuras que se revelam aleatoriamente, sem perspectiva na composição do dia.

As figuras recortadas são pedaços indistintos, contornos sem identidade. Também há a indicação de que no escuro nada existe, como uma tinta preta que cobre o mundo, que apenas volta a existir na claridade do dia. No escuro, tudo desaparece, todas as criaturas se amalgamam ao fundo escuro da noite, refazendo a ilusão de existir ao amanhecer. O que se distingue são as particularidades na formação de uma expressão que parece natural, mas está carregada de intenções. Na formação do signo, extrapola-se as regras de correlação entre os elementos, na

formação de um estímulo para um novo conteúdo: uma imagem produzida por invenção na imagética de *figuras se recortando e fundo da inexistência*.

Neste tempo uterino o mundo é interino.

À próxima sonoridade das palavras com sentidos distintos: uterino e interino, como recurso de linguagem, acrescenta-se a ambiguidade pelo contraste de significados. O tempo (útero) gasta-se lentamente enquanto o mundo é provisório (talvez, mesmo o governo, a vida?). A ambiguidade se revela nas amostras de possibilidades. O suposto aconchego que a manhã propicia, na obscuridade e escuridão, é uma falsa sensação de proteção quando tudo é transitório, enquanto o mundo é temporário, não se pode fiar na segurança aparente das sensações. O perigo da ilusão é a traição da realidade. O mundo é a realidade transitória. O útero é também provisório, mas existe dentro dele a ignorância que permite o bem-estar.

Funciona também como provérbio, parte da tradição oral que o texto resgata nas suas expressões. Há, talvez, ainda, um significado implícito de premonição para o dia que amanhece em plenitude, que desconhece a previsão dos funestos acontecimentos que o aguardam. “A ambiguidade estética joga tanto com o plano da expressão quanto do conteúdo e obriga a considerar a regra de sua correlação” (ECO, 2014, p. 224). Do ponto de vista da função sígnica, ao provérbio pode-se referir como hipercodificado, por já conter conceitos e elementos preestabelecidos, expressões geradas, como frases feitas. Mas, no caso, existe somente uma referência ao modelo de provérbio na expressão produzida esteticamente, pois a expressão e o conteúdo são originais.

O céu se vai azulando, permeolhável.

Permeável, o azul, visível, pronto para ser visto, olhável, o céu; *permeolhável*, combinação, pelo recurso de aglutinação, de duas palavras, com sentido novo, cujo conteúdo – enquanto unidade cultural adquiriu novo significado contextual, que se expande para a expressão inteira. Criação anômala, amálgama produzido a partir de dois adjetivos que também promove um jogo fonológico diferenciado. A função da expressão é tornar palpável, evidente enquanto imagem, um aspecto dominante no céu: entre a neblina que antes dominava, o aspecto fantasmagórico se esvai vislumbrando-se, aos poucos, o azul.

A novidade é a forma de criação estética, em que a produção sígnica por *ratio difficilis* se concretiza nas significações que o código recém-criado adquire. A invenção como instituição de código, pois ocorre a transformação em que “a

convenção significativa (foi) colocada no mesmo momento em que ambos os fúntivos são inventados' (ECO, 2014, p. 213). Houvesse a frase terminado em 'o céu se vai azulando', sua função seria perfeitamente compreensível, porém comum. O termo invulgar irradia-se na imaginação e prevalece na expressão pelo imprevisto que confronta o interpretante, que obriga a ver.

No jogo recíproco de ajustamentos, a convenção se estabelece, um novo plano de conteúdo se configura. Um discurso faz-se, perceptivamente, organização cultural do mundo. Uma função sígnica emerge (ECO, 2014, p. 215).

Abril: sim, deve ser demasiado abril.

Uma frase inteiramente alegórica que abarca todas as possibilidades do mês de abril: a temperatura, a claridade, níveis de umidade, a cor do céu, os aspectos da paisagem. Abril aberto, demasiadamente! Linguagem poética em alto grau. Ambiguidade também em relação ao efeito de abrir: *Abril:* seguido de dois pontos. A pontuação é utilizada ainda como recurso para acentuar o caráter de indeterminação do conteúdo, a sugestão de uso apenas dos sentidos para obter uma sensação, como uma recomendação para não interpretar, mas usufruir. O sinal de dois pontos indica uma explicação posterior, uma continuidade, e o que se apresenta é uma imagem metafórica. Também, *deve ser demasiado* como a indicar uma suposição exagerada, apesar de todas as indicações da paisagem característica, expressa na totalidade da expressão.

Deve ser parece indicar a presença de alguém que emite um juízo, pela possibilidade de que seja abril sim. O narrador ou a própria indicação das representações de abril, pelo aspecto, na suposição de quem vê e sente. *Demasiado* funciona também como metáfora, pois agrega todas as possíveis imagens referentes, substituindo figurativamente tudo o que contém o mês de abril, o que ele representa em percepção e aparência, em termos de efeitos na paisagem e no comportamento natural dos seres. Tem também um efeito de saturação, pelo excesso conotativo que carrega na frase. Neste caso, há formação não de um signo, mas toda a expressão deve ser caracterizada na amplitude do conteúdo semiótico imagético, considerando-se também toda a abrangência ambígua, perceptiva e sinestésica. É o resultado de convenções transformativas pelas quais determinados traços são estímulos que induzem a transformar às avessas e à postular um tipo de conteúdo onde existe uma ocorrência de expressão (ECO, 214, p. 218).

Agora que a aurora já entrou neste escrito, entremos nós no assunto.

A novidade da expressão que encerra a descrição introdutória, no modo criativo dando a entender o projeto, prevenindo que foi declarado o fim do primeiro momento do conjunto. Metalinguagem: *A aurora entrou no escrito*, agora contaremos nossa estória. A lógica não retira a beleza, a possibilidade da imagem, o destaque ao pormenor do propósito dentro de uma linguagem singular, explicando de outro modo, manejando a função simbólica que constrói a mensagem do anúncio. Induz também a um movimento: a aurora entrou... A combinatória original dos elementos da expressão propicia uma experiência dificilmente verbalizável, embora perfeitamente compreensível.

Nesta manhã tão recente, uma criança vem caminhando. Quem é este menino que faz do mundo outro menino? Deixemos seu nome, esqueçamos seu lugar.

Tão novo quanto a manhã é o menino que brinca com o mundo. Tal qual o dia, o menino descobre a manhã que se abriu em abril com o cheiro da novidade que aponta o futuro, que pode vislumbrar além, porque traz o dom da esperança que lhe sangra do corpo. É o menino que faz o mundo menino, embora o mundo não o veja como menino, nem o respeite como tal. É filho de passado, neto das tradições, mas seus olhos veem o presente e o mais além. Esse menino é seu país? Aqui, o recurso de indagar, após compor o quadro do menino que vem caminhando na imagem reiterada da manhã tão nova: quem é? Desviando-se da necessidade de respostas após a urgente pergunta, obscurece e desvaloriza o menino, não há nada a dizer sobre ele: é apenas um menino, como um outro qualquer, como tantos outros meninos em tantos outros lugares em que não se respeita a infância; ele é importante apenas para a sua avó, que dele se engrandece. Ela é o ontem, o neto é a manhã, o amanhã, o presente que sangra nas previsões de futuro.

Dele se engrandece apenas a avó: que o miúdo tem intimidades com o mundo de lá. De quando em quando a criança lhe estende a faca e pede: - Me corte, avó!

Recorte específico de ligação com as tradições. A avó conhece as sabedorias e crenças da cultura de antepassados, e a ligação do miúdo com o *mundo de lá* a torna feliz, ele perpetuará a sua cultura, razão pela qual dele se engrandece, enquanto descendência. O mundo de lá é obscuro, uma outra realidade que só se alcança no sono, ou sonho, ou nos delírios visionários que permitem antever algo

além da desesperança, alguma possibilidade de futuro – quem sabe – na visão das raízes ancestrais. Cortar-se pode indicar uma forma de sair da materialidade do corpo, elevar-se em espírito, oferecer-se aos deuses e aos entes de proteção que fazem parte do séquito de divindades e seres espirituais presentes nas crenças. Recurso também do uso de dois pontos, relacionando imediatamente a frase seguinte, como se para substituir um *porque* ou *pois*, que a expressão omite.

Para sonhar o menino tinha que sangrar. A avó lhe cedia o jeito, habituada à lâmina como outras mães se acostumam ao pente. O sangue espontava e o mundo presenciava o futuro, tivesse a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido. Ditos da velha, quem se fia?

A simbologia do sangue remete à vida, à fertilidade, à permanência de linhagem, à imortalidade, ao emocional, à permanência da alma; também pacto, como o pacto cristão que se repete nas missas: “Tomai e bebei: este é o meu sangue, que foi derramado por vós...” Unidade com Cristo. O sangue de Cristo como força de penitência e de redenção. O derramamento de sangue está ainda relacionado a ritual, imolação, e também à ideia de profanação.

A expressão como uma determinação, ou confirmação: *tinha que*, e semelhança de sonoridade entre os verbos com terminação em *ar*, mas obrigando a uma pronúncia mais carregada do verbo *sangrar*. Recorrência a um dos temas preferenciais simbólicos na obra de Mia Couto: o sonho. O sonho é o lugar da imaginação, da possibilidade do impossível, da realização de desejos e o próprio desejo de sonhar, como quem almeja. Simbologia também nos elementos sangue, mundo, previsão do futuro, tempo. Referências universais em todos os tempos de relações simbólicas.

De facto, para o banto, os sonhos [...] cumprem uma missão de advertência dos antepassados que indicam o futuro, se queixam do presente ou dão satisfações. Utilizam-nos como um dos meios mais seguros de comunicação com os vivos e de premonição. Também a alma que dorme pode introduzir-se no mundo invisível; eles (os sonhos) são a recordação deste contato participante. [...] A comunhão com o mundo invisível concretiza-se de modo palpável nos sonhos. Para o banto o mundo dos sonhos é real. Os sonhos explicam, com frequência, o futuro das pessoas e as decisões que devem tomar. Podem conceder aos homens conhecimentos extranormais (paranormais) (CAVACAS, 2015, p. 421).

Omissão do elemento conectivo [como se] tivesse a barriga... Mas, a construção mais destacada é *a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido*. Metáfora que promove uma visão imagética, ousadia que consubstancia efeitos de imaginação imediatamente. Nenhuma palavra criada, todas do conhecimento da língua, mas o resultado da sequência cria a novidade, podendo ser classificada como produção sógnica por invenção regida por *ratio difficilis*, pela produção figurativa que tem sentido apenas pela visão.

Ditos da velha poderia se finalizar por um ponto, mas, perguntar e responder: *Quem se fia?* em uma mesma frase, assim como o recurso da interrogação, são recorrências na obra do autor, indicando uma presença do narrador, ou uma indicação ao leitor, cabendo a ele a decisão de acreditar. Marca de oralidade que faz parte, também, segundo Cavacas (2015), da intertextualidade, que tem função referencial, mas serve também às funções argumentativa, lúdica, ética e hermenêutica.

Confirmado é que o menino segue por aquela manhã. Seus pés escolhem as pedras, nem precisam do olhos para se guiarem.

Sequência que retoma a narração, voltando à ação da estória depois da interrupção feita pela avó que – na condição de guardiã da tradição e responsável pela sua perpetuação, provocou um intervalo nos acontecimentos. *Quem se fia?* E *Confirmado* marcam o momento em que se deixam as especulações sobre os poderes de ligação do miúdo com o *mundo de lá* e se volta a seguir, à contação dos fatos. Marca de narrativas orais. Estratégia narrativa.

Troca conveniente de lugar na figura que elege os pés e não os olhos para ver e escolher onde pisa. É-lhe natural o chão, o piso de sua casa – que conhece sem olhar – acostumado a pisá-lo sem necessidade de reconhecimento, ou de cuidado. Também a linguagem natural, sem montagens particulares, a não ser a de provocação e indução imagética.

O miúdo passa no municipal edifício. O único da vila.

Não é um edifício municipal. ‘Municipal edifício’ faz toda diferença, a carga semântica é outra, com o uso de substituição metonímica. Municipal edifício é onde está a burocracia, o governo, o mando, a instituição que representa a lei, a ordem, os estatutos, os regimentos, as hierarquias. A vila é pequena, basta um edifício para impor sua presença, assim como o ‘miúdo’, também pequeno, ignora a violência das leis impostas e poderosas. A anteposição do adjetivo é uma marca do texto do autor,

expressa mesmo neste conto em estudo em outros momentos; traduz, neste caso, um sentimento de depreciação, intensificando o sentido de desprezo pelo poder opressor.

Seu rosto se ergue para olhar a bandeira. O pano dança dentro do céu como luz que se enruga.

Não levanta o rosto. Seu rosto se ergue. Há uma impressão de autonomia no gesto habitual, na frase que poderia ser banal, mas traz à cena uma elevação pela imagem formada, criando a noção de distância entre o menino e a bandeira. Mas o que faz a cena inusitada é a expressão *o pano dança dentro do céu como luz que se enruga* um exemplo da manipulação escandalosa da palavra e da sua imagem correspondente. Uma expressão que evoca uma visão pela ousadia da criação metafórica. Exemplo de produção sígnica por invenção regida por *ratio difficilis*, em que a transgressão atinge um espanto extravagante no continuum expressivo, sem que a sua compreensibilidade seja comprometida. Uma imagem diretamente posta aos olhos, para ‘copiar’ Aristóteles (2017, p. 177) ao se referir à (boa) metáfora: “põe diante dos olhos”.

As cores do pano estão tão rasgadas que nada nele arco-irisca.

Ambiguidade na frase e uso de deslocamento na expressão para alcançar efeito visual e estético potentes: são as cores que estão rasgadas. Ao perder as cores, a bandeira perde suas qualidades, sua iconicidade, seus ‘poderes de arcoiriscar’ no céu, já que o arco-íris representa uma ligação céu/terra. A luz se enruga nas dobras do pano envelhecido: a bandeira envelhece. Nada *arco-irisca*. Amálgama para compor um verbo a partir de um substantivo, arco-íris, com o significado de rebrilhar, luzir, reverberar, cintilar. Arco-irisca é o que brilha e reluz as cores do arco-íris. Uma palavra que carrega, ao mesmo tempo, a qualidade de conter as cores do arco-íris e ainda o poder de as fazer brilhar, aumentando seu efeito poético. Produção sígnica por *invenção* em que há instituição de um código referente e, ao mesmo tempo em que é criado, se criam seus sentidos e significados, embora contenham referências abrangentes. *As cores estão rasgadas e nada arco-irisca* promovem a estranheza.

Os olhos do miúdo pirilampejam de encontro à luz: é quando o golpe lhe tombou.

O uso metafórico com vistas a provocar exceção e carregar a expressão de significações. Pirilampo é um inseto bioluminescente, de hábito noturno; lampejar é

emitir faíscas ou clarão momentaneamente; composição de elemento estético com maior profundidade expressiva. O menino possui a própria luz, que se manifesta por seus olhos admirados. A luz bioluminescente do miúdo se choca com a luz do dia, emitindo faíscas que impedem sua visão. Nesse momento está cego: o futuro está cego, o povo está cego. Nesse momento o golpe. Amálgama entre um verbo e um substantivo com efeito extraordinário pelo excesso, na produção sígnica por invenção na criação do verbo *pirilampejar*, estabelece uma nova palavra e cria também o seu significado.

Há também o efeito da pontuação como recurso. O uso de dois pontos e, após, uma frase não explicativa e não complementar, mas contrastante: *é quando o golpe lhe tombou* (e não foi quando). Tempo verbal para indicar neste instante tombou-lhe o golpe. O sinal de pontuação, no continuum expressivo, também tem a função de evocar uma imagem. No plano do discurso, ainda traz o sentido conotado do conteúdo como consequência: a momentânea cegueira do menino (do futuro) não presente o golpe, que lhe tomba, vindo do alto (da violência).

Deflagra-se-lhe a cabeça extracraniana.

Deflagrar pode significar, ao mesmo tempo arder e irromper súbita e intensamente, como explodir em ardência de uma vez. Abrir a consciência? Linguagem de nível elevado, com amplo domínio do léxico da língua: *deflagra-se-lhe*. *Extracraniana*, numa referência anatômica que acrescenta uma carga maior à frase, pois cabeça já seria suficiente para indicar o lugar do golpe. O emprego do recurso de redundância enfática (pleonasma) é necessário para conferir maior peso ao ato violento, com efeito sonoro mais forte também, para indicar o tamanho do golpe, com apelo emocional convincente. A maneira de articular *de-fla-gra* e *extra-cra-* são próximas e a sonoridade é ‘agressiva’.

A voz autoritarista do soldado lhe desce: - Você não viu a bandeira?

Amálgama formado por dois substantivos. Autoritarista é mais que autoritária; é intimidatória, advinda do autoritarismo. A voz personificada no autoritarismo do soldado, na relação metonímica pela substituição da pessoa pela voz, acentuando a relação entre os dois, pois que pela voz fala o autoritarismo da pessoa, que o é, então, a voz assim também a quem pertence. Pelo natureza do soldado, a voz que fala traz a mesma qualidade autoritarista.

O deslocamento espacial que provoca a expressão ‘*lhe desce*’ mostra a distância de onde vem a voz até chegar ao miúdo no chão. A voz vem ‘de cima’, é

uma voz de hierarquia, que pertence a uma classe superior; ela desce a quem se submete, ao que se encontra no chão, à camada inferior dos homens inferiores e dos meninos pobres.

A pergunta pareceria normal, se precedesse à violência e ao tom de voz. Mas primeiro se bate, depois se pergunta. Submete-se antes que surja uma voz que possa se explicar e se justificar, pois ainda maior que o ato violento, é o ato de silenciar, aniquilar as vozes que poderiam expressar suas razões. O ato encobre a fala, mas uma e outra advém da mesma fonte: primeiro o ato, depois a palavra de ordem. Ambas fruto da violência. Assim, a pergunta vem depois, quando já não se pode responder e não se tem como juntar argumentos.

Tombado no carreiro, sobre as pedras que antes evitava, o menino olha as cimeiras paragens. Um coqueiro lhe traz lembranças litorais.

Há foco agora na figura do menino imóvel no chão olhando o alto. Inverteu-se sua posição. Antes pisava o chão e olhava para o céu.

A ideia de planos aparece agora como o zoom na figura do menino.

A confusão de seu estado é o que provoca a expressão truncada, a visão do coqueiro e as lembranças do mar, talvez nunca visto de fato, mas como imagem mental, pois o coqueiro está fora de seu lugar ideal: o litoral. Em frente ao municipal edifício o coqueiro está deslocado, longe do mar, estranho, como estranho se sente o menino na sua confusão mental. É esta confusão que se expressa enquanto morre como as ondas que morrem. A imagem sonhada, alheia ao momento, ameniza-lhe a dor do chão: é o delírio da negação da realidade cruel. É a poesia da dor.

Onde há uma palmeira sempre deve ser inventado um mar, eternas ondas morrendo.

Na imagem poética dispensa-se a lógica, para que o arranjo da expressão transborde em outras dimensões perceptivas, sem as amarras normativas. É o que torna a expressão notável pela invenção, com uma dose de surpresa. Vencendo o caráter de lógica, a linguagem, mesmo assim, mantém sua própria lógica criativa, a perfeita compreensão de seu conteúdo e, ainda, pretende mais em termos de significações. “O mar, com a sua imensidade e o poder das suas vagas, impressiona profundamente os Tsongas que vivem na sua margem: é preciso recear o mar, porque ele é ciumento” (CAVACAS, 2015, p. 505).

Agora, rebatido no repentino solo, o menino estranha ver tanto céu. A pergunta lhe vem pastosa: por quê o chão, tão debaixo dele?

Rebatido é mais que abatido. É várias vezes abatido, batido e rebatido. A expressão reitera as pancadas sofridas repetidamente e repentinamente, sem repetir palavras, repete o ato. Há também uso da inversão e adjetivação imprópria. O solo é repentino, jogado de chofre, no choque. Se atribui a qualidade de repentino ao solo, como uma adjetivação. Subitamente há chão demais debaixo de si e céu demais acima de si. O mundo se inverteu e a visão lhe traz tanta estranheza.

Esta inversão, segundo os textos védicos, proviria de uma certa concepção do papel desempenhado pelo sol e pela luz no crescimento dos seres: é do alto que os seres extraem a vida, é de baixo que eles se esforçam para fazê-la penetrar no mundo. [...] Nos Upanixades, o universo é uma árvore invertida, que mergulha suas raízes no céu e estende seus ramos por cima da terra inteira (CHEVALIER apud CAVACAS, 2015, p. 471).

Não pergunta por que tanto céu, mas porque tanto chão, como recurso que questiona. A constatação de céu, morada de Deus, palácio celeste da bondade e da justiça lhe é estranha. Daí a pergunta pastosa: se há tanto céu e seres celestiais, então, porque tanto chão debaixo dele, por que está ali injustiçado, morrendo, sem que lhe venha o socorro? O céu não lhe serve para o entendimento. O chão sempre esteve debaixo dele, mas como sustentação de seus passos, sob seu domínio. É sua terra, sua pátria. Agora é o chão que o retém e domina.

Outro golpe, a bota espessa lhe levando o rosto ao encosto da terra. Fica assim, pisado, sem outra visão que a da areia vermelha.

A bota é volumosa, consistente, e a fragilidade do menino não é compatível com o peso da agressão. O encosto da terra tem sentido ambíguo, já que encosto se destina ao conforto, ao repouso, ao mesmo tempo, encosto também é uma interferência ruim, algo que se apega à vida para lhe fazer mal, uma entidade maligna, no imaginário cultural, de fundo religioso. Encostar é aproximar até tocar uma superfície, mas não se aplica à situação de pressionado em, ou sobre.

Na verdade, toda a expressão tem a função sígnica de produzir imagem, dando ênfase não aos vocábulos, mas às suas posições no continuum expressivo, para que o sentido se produza e a imagem seja perceptível.

Seu pensamento se desarruma. Palmeira, palma do mar, onde o azul espeta suas raízes.

O azul espeta suas raízes é inusitado ao extremo. Linguagem poética perceptiva, palpável. Mais que uma metáfora: uma verdadeira ousadia que engloba

a atividade e a imagem, como um ato. É exemplo de produção sógnica por invenção regida por *ratio difficilis* em função da experiência que se desagrega do sentido para a imagem. A expressão transformada por palavras preexistentes, porém sem precedentes na sequência instituída, cujo conteúdo e imagens são absolutamente inaugurais. Atende ao critério de convenção, embora seja fruto de invenção criativa, pois a instituição das significações possíveis surge da expressão postulada pela primeira vez nas unidades culturais conhecidas.

Pergunta-se, com as devidas vênias: e se içassem não a bandeira mas a terra?

Novamente o uso da pergunta, em que a ironia aparece com aparência de pista. Pergunta-se pode ser indeterminado: quem pergunta? Outra voz questiona. O narrador? No sentido em que o menino se pergunta, no estado mental conturbado e na posição invertida em que se encontra? A palavra 'vênia' como reverência que se faz abaixando a cabeça e o tronco, soa com intensa ironia. O gesto social, respeitoso, na situação, é totalmente descabido. A ironia ainda acompanha a frase seguinte, após os dois pontos. *Içar a terra* e não o símbolo dela, reverenciar o chão e não uma bandeira, respeitar e elevar o país e não um pedaço de pano colorido. A inversão dos valores promove o invisível no céu e um símbolo instituído destrói a terra e seu povo.

Vênia é um termo utilizado na linguagem jurídica, o que retorna à ironia, na situação injusta, o que também não corresponderia ao repertório de fala do menino.

A linguagem obriga a reconsiderar e a questionar o mundo, na substância que transparece no discurso crítico simbólico, nas escolhas fortes e coerentes que não hesitam em tecer significações, relações de significados, sem incorporar definições estreitas na instituição das palavras em seus sentidos fugidios e diversos.

Ceda-se o turno ao mundo. A voz lhe chega, baixada como um chicote: - Você, miúdo, não aprendeu respeitos com a bandeira?

Como pode saber ele os procedimentos exigidos pelo vigilante? Mas o soldado é totalmente militar: está só cumprindo ignorâncias, jurista de chumbo incapaz de distinguir um fora-da-lei de um da lei-de-fora.

A sequência indica a interferência do narrador, rebatendo o soldado pela manobra narrativa que o inclui na ação, não apenas onisciente, mas presente, participante que questiona e censura a atitude grotesca do vigilante, na defensiva do menino, que já não pode mais.

“O narrador quer chamar a si o papel de interveniente na estória, quer a ela permaneça exterior, mantém um equilíbrio entre os motivos [...]” (CAVACAS, 2015, p. 500). Os motivos, no caso, são as relações éticas, que ‘obrigam’ o narrador a questionar.

Pode parecer ironia ou conformação, constatação do inevitável, o que transparece na expressão anterior, *ceda-se*, no sentido de curvar-se a outrem, de não resistir, de conformar-se, afrouxar a resistência na total impotência, é o gesto de quem já não reage, o que não impede que o chicote da voz e a bota ainda cumpram a violência pela última vez antes da morte. *Ceda-se o turno*: o mundo assume agora, com tudo o que representa, sem nenhuma chance para alternativas, nem alternância, nem outra sequência para alterar o resultado. *A voz lhe desce* dá ideia de deslocamento – de cima para o chão – um signo gestual, acompanhado de um grito alto (pressuposição quanto ao volume, na indução proposta pela imagem expressa) de maldade que acompanha os gestos de violência. Forma também a imagem correspondente que neutraliza a natureza da pergunta que, em outras circunstâncias, seria natural e adequada. Não é mais uma pergunta inofensiva agora. *Respeitos*, no plural, tem a função de ampliar o sentido da palavra, em intensidade e variedade. É também uma marca do Português oral de Moçambique o uso do substantivo e do adjetivo no plural, dando-lhe uma qualidade a mais (CAVACAS, 2015, p. 249).

Totalmente militar carrega o sentido de obtuso, treinado para o fim, estúpido que não pensa por si mesmo; e mais todos os significados sinônimos de ignorante e bruto. Um militar = todos os militares, metonímia tanto como parte por todo, quanto por simbolizado por símbolo, se se considera a categoria como simbologia ou, até instrumento por sistema, dada a função de vigilante da lei. Neste caso, a produção sógnica se dá por ostensão, considerado o mecanismo de sinédoque (membro/classe) na constituição da relação pertinente; a posição contextual muda o sentido da expressão, pois a posição sintática é um tipo de signo analisável (topossensitividade). A palavra obriga à uma leitura silábica: to-tal-men-te imprimindo sobrecarga ao termo militar. *Militar* aparece substituindo um adjetivo e *totalmente* um advérbio, intensificando o caráter bronco do agressor.

A revolta e inconformismo do narrador se confirma no uso irônico da expressão *soldadinho de chumbo* que está cumprindo ignorâncias – marionete cumprindo ordens num estado de desconhecimento ou de deliberado prazer em

exercer a violência, um instrumento estúpido a quem o estado dá poderes para ‘manter a ordem’ a qualquer custo. *Cumprindo ignorâncias* também traz marcas da oralidade de Moçambique no plural que dá amplitude a ignorâncias, alterando ainda a função que desempenha na expressão irônica.

A estupidez perigosa e autorizada por procuração do estado, expressa pelo termo *jurista*, signo simbólico que não apenas se remete à instituição justiça, à sua função, como também à sua cegueira na indistinção da lei, na incapacidade de perceber a diferença entre um fora-da-lei e um da lei-de-fora, a quem a lei não alcança. Aquele a quem o estado não abriga não está sujeito às suas leis, mas desconhecer a lei não desobriga o seu cumprimento, nem as penalidades ao infringi-la. A lei que se cerca de outras leis para instituir-se. As injustiças que se praticam dentro da lei e, mesmo que não haja ilicitude no ato, se condena. Ora, *lei-de-fora* induz ao conceito de marginalização social em que vive a população em relação ao estado e, também, à lei que vem de outros, no caso, dos colonizadores; a lei que vem da imposição, que se institui a despeito de tudo que não representa para a nação.

A dubiedade de sentidos é o recurso utilizado aqui, além da inversão de termos para exacerbar o efeito. A simbologia que se desloca para as figuras repressivas possui uma qualidade próxima ao que Barthes (2007, p. 174) chama de “sentido suspenso” que retoma uma certa realidade na literatura. Não um sentido pleno, mas a “tentação do sentido”. Eco (2014) denomina de “sentido incluso”, implícito na representação, que é mais do que pressuposições, mas significados.

E o menino vai vislumbrando um outro caminho, tão sem pedrinhas que os pés nem tinham que escolher. Um caminho que dispensava toda bandeira.

Aqui se inicia um dos momentos de ápice do conto. O narrador assume uma linguagem amena para suavizar o drama da morte do menino. O diminutivo é uma marca de sentimento, que retira a severidade, procurando uma expressão que indique consolo ou carinho. Pedrinhas, no diminutivo, referindo-se às pedras que pisava, mas também às pedras da vida, da violência que o subjuga sobre as pedras.

Escolher soa também com dubiedade: um recurso literário, neste caso, de natureza dupla, na situação em que os pés fariam a escolha e na falta de escolhas, a impossibilidade, a falta de opções. A escolha do caminho está entre as pedras e aquele por onde segue agora, que dispensa toda bandeira e tudo que ela simboliza, toda a violência que a sustenta, que obriga a se sujeitar a ela e aos seus vigilantes.

Agora não há mais regras, não há mais obediência, não há pedras. *Toda* bandeira difere de *uma* bandeira. Não apenas *um* símbolo, mas *todos* os símbolos como a bandeira.

À medida que o soldado desfere mais violência, a bandeira perde as cores, a paisagem em redor esfria e a luz tomba de joelhos. É, então.

A luz tomba de joelhos. Imagem e substância, e não apenas um artifício metafórico. A função sígnica emerge do novo plano de conteúdo que se estabelece pela combinação das unidades culturais reconhecíveis transformadas pela expressão. Faz parte de uma sequência de eventos na formação do efeito visual: a bandeira perde as cores – a paisagem esfria – a luz tomba de joelhos. A expressão alegórica constitui um caso de produção sígnica por invenção regida por *ratio difficilis* em que a manipulação do continuum expressivo dá origem a um modelo semântico pelo modelo perceptivo de uma dada experiência. A construção do efeito constrói o cenário para o que se segue: *É, então*. O ponto, ao invés de finalizar uma ideia, de encerrar uma situação, de cristalizar uma afirmação, que seriam suas funções usuais, funciona como expectativa, um anúncio para indicar o momento dramático. Recurso inusitado na formação da frase por duas palavras, sem a sequência usual da norma após *então*. A regra é quebrada em função do conteúdo e do significado propostos. É também um processo marcante, segundo Cavacas (2015), do efeito de zoom, de aproximação da plateia pelas indicações temporais que dinamizam a ação. O zoom direciona o olhar do leitor, conduz sua visão para um ponto em destaque, além de ser um recurso poderoso para o envolvimento emocional do leitor, como se houvesse uma participação direta deste na cena.

Sucedo coisa que nem nunca nem jamais: a bandeira, em inesperado impulso, se ergue em ave, nuamente atravessando nuvens. Fluvial, o pano migra para outros céus. No momento, se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais.

O continuum expressivo não obedece a um modelo. A transformação se opera em expressão no momento mesmo em que se configura e se transforma em expressão. No mesmo instante também se configuram as correlações, o conteúdo, as possibilidades perceptivas intencionais. É um exemplo de modo de produção sígnica por invenção regida por *ratio difficilis* pela própria configuração das expressões e pelo uso ‘impróprio’ de termos, principalmente nos recursos metafóricos que promovem uma imagem em movimento e, ainda, no uso da ironia

subjacente. A primeira frase utiliza recursos da linguagem de fala, *sucede coisa*, acrescida da intenção de reiteramento, acréscimo sem repetição: *nem nunca, nem jamais*. Mas a frase não é finalizada, fica incompleta, na suposição de que o leitor fará a relação. Supressão como função sígnica. A pontuação aparece como recurso, no uso dos dois pontos, para indicar a explicação que se segue, pois, a primeira frase não faz sentido sozinha.

A bandeira se ergue em ave... Insistência na formação da imagem pela construção metafórica que enriquece a linguagem poética. Há um movimento de elevação – se ergue – que é perceptível em seu deslocamento. Bandeira, como símbolo, já possui uma codificação emblemática instituída, é hipercodificada por conter outros elementos simbólicos: figuras, cores, emblemas do país. Ao se erguer, elevar-se acima da condição de símbolo – que no momento abandona e renuncia às cores, cujos significados não fazem mais nenhum sentido – portanto, sem as cores, branca, alça-se aos céus como ave. É pela revolta de sua impotência enquanto símbolo vazio que a bandeira se transforma em branca ave que, por pressuposição, transformamos novamente em um símbolo da paz. O que mantém a sua condição de signo hipercodificado.

O pássaro corresponde à simbologia de que se reveste, cujo voo o predispõe a servir de símbolo às relações entre céu e terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu e no Corão, é muitas vezes tomada como sinônimo de destino. O pássaro opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre, sendo ainda tido como símbolo da amizade dos deuses para com os homens (CAVACAS, 2015, p. 411-412).

Nuamente, tanto pode significar sem artifícios, despida de todos os elementos de composição, como também sinceridade da intenção, quando retira de si qualquer vestígio daquilo que não pretende mais significar. *Fluvial* é relativo ou próprio do rio, ou mesmo que tem como seu habitat o rio. Neste caso, a presença deste significante interfere na interpretação, por não haver conhecimento ou reconhecimento anterior para estabelecer relações convencionais. Em termos de pressuposições de significados, toma-se as significações de água para correlacionar à pureza, limpeza, transparência, fluidez. Ainda se poderia, dada a inversão de posição de onde se olha, planar nos céus como um nado, um mergulho no rio, na vastidão do azul. Uma situação em que se deve abandonar a intenção de sentidos.

Se o pássaro simboliza a espiritualização, o estado superior do ser, pela sua capacidade de voar e livremente se elevar nos ares, representam também todos aqueles que aspiram ultrapassar toda a pequenez da vida, fruindo a liberdade de ser e estar no mundo de beleza em consonância. [...] A mensagem política de libertação, de oposição ao colonialismo... (CAVACAS, 2015, p. 470).

Quanto aos sentidos, podemos, no dizer de Barthes (2007, p. 173), “extenuá-los, aproximá-los ao extremo [da denotação], ou, pelo contrário, exaltá-los [...]”, para não cair no jogo da “linguagem decepcionante que ‘duplica’ o real”, mantendo o silêncio, para respeitar sua significação, abstendo-se de procurar significado posticho para uma expressão escolhida para confundir a materialidade da frase, posta para alcançar seu voo de palavra: ave fluvial.

Se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais.

Composição que alcança a camada mais profunda do discurso, um modo ambíguo de disfarçar o sentido. Não diz, mas desperta. Forma fragmentos de intenções não nomeadas. Linguagem que não quer se referir, que se nega a indicar, mas arrasta atrás de si um véu, deixando um rastro de possibilidades, chaves à disposição da significação no processo perceptível de interpretação sígnica. A expressão se reporta ao discurso subjacente, e não comparece na superfície do texto enquanto evidência, mas presença. As bandeiras, as ideologias, as determinações fixas roubam/tomam/ subvertem a beleza dos azuis celestiais, a pureza, a clareza, a abertura. As bandeiras conspurcam o que há de mais belo e puro.

Mas o espanto apenas se estreou, aquilo era apenas o presságio. Porque, no seguinte instante, a palmeira se despenha das suas alturas fulminando o soldado, em clarão de rasgar o mundo em dois. Sobem confusas poeiras, mas depois a palmeira se esclarece, tombada em assombro, junto aos corpos.

Mantendo o ápice do conto, no segundo momento, a expressão: *o espanto apenas se estreou, aquilo era apenas o presságio*. A frase também retoma a ‘contação’ da narrativa, na tradição do modelo da literatura oral, garantindo o suspense sobre o que vem a seguir. *O espanto se estreou*, no entanto, subverte a linguagem comum: estreia de espanto é criação! Anuncia uma referência ao espetáculo trágico que ainda trará à ação uma cena dramática. Uma técnica de expressão, mas também de significação no contexto, para compor a encenação. Há visibilidade perceptível na forma de composição da ocorrência, como a indicar que

existe uma aglomeração, uma plateia (na situação ficcional presente ao acontecimento e fora dela, na leitura) a quem se deve uma explicação. *Em clarão de rasgar o mundo em dois* é outra referência à oralidade, num efeito de criar uma visão extraordinária, um espetáculo gigantesco e surpreendente. O clarão é o efeito sobrenatural, considerando-se que a palmeira não se partiu, mas despenhou-se. O mundo é que se dividiu: o mundo de cá e o mundo de lá?

Em termos de posição contextual, algumas alterações de posição das palavras criam efeitos estéticos específicos na expressão: *sequente instante*, *confusas poeiras*, que é um modo de produção sónica. Sendo que, esta última, também adjectiva o substantivo impropriamente, alterando seu sentido e significação. Se atribui o estado de confusão à poeira, numa inversão em que o resultado, ou a consequência, não representam a causa, mas um agravante.

A palmeira se esclarece personifica a palmeira; é uma expressão não convencional que deve ser interpretada por pressuposições contextuais e também por circunstâncias, o que vale dizer que a atribuição de sentido para a expressão é presumida externamente, a partir da presunção de sentido que a 'plateia' presente e ausente à cena lhe atribui. O atributo novo, na produção sónica, mantém a perceptividade do conteúdo, e dos diversas níveis de significado que adquire no texto. *Tombada em assombro* é também uma expressão que requer associações, pela inversão, pois o assombro é o sentimento da plateia e não da palmeira.

A árvore estava já morta, ainda houve o dito. Poucos criam. A crença estava com a avó: sua outra versão. O tronco se desmanchara, líquido, devido à morte daquela criança. Vingança contra as injustiças praticadas contra a vida. De se acreditar estavam apenas aquelas duas mortes, uma contra a outra.

Aqui se estabelece outro elo de ligação com as tradições orais, mais caracterizada pelas expressões: *houve o dito* (popularmente propagado) e *a crença* (da avó que, na situação, corresponde ao passado, à tradição); também a intenção de 'estórias' que compõe o título do livro; são estórias que se vão contando pelas gerações e se transformando em mitos e lendas ao longo dos tempos, sem necessidade de comprovação testemunhal do fato, mas sempre com possibilidades mencionadas de testemunhos. Nas estórias dramáticas ou trágicas, há um momento de redenção, ou de lição, que é um dos motivos de sua perpetuação. Nem sempre um fundo moral, de lição consequente, como no caso, o menino foi vingado e o malfeitor castigado. Esta situação caracteriza os casos de hipercodificação, em que

os procedimentos construtivos obedecem a uma espécie de “competência discursiva” de aceitação social; Eco (2014, p. 124) cita como exemplo “na tragédia, o herói deve morrer”. Na sequência, Eco (2014, p. 125-126) utiliza as denominações e distinções de Lotman de culturas gramaticalizadas e culturas textualizadas; no caso das textualizadas, os textos são produzidos a partir de modelos a imitar, servir de inspiração. Os recursos de pontuação também são contribuições à significação no contexto. Também as frases curtas e as posições das palavras em sequências invertidas. Tudo posto intencionalmente para o fim.

A palmeira sumiu mas para sempre ficara a sua ausência. Quem passe por aquele lugar escuta ainda o murmúrio das suas folhagens. A palmeira que não está conforta a sombra de um menino, sombra que persiste no sol de qualquer hora.

Há aqui a encenação de mensagem, com o apelo emocional final. O que fica é a ausência (da palmeira) e a sombra (de um menino), na composição que simula o nascimento de uma lenda, uma estória a ser contada depois. Uma referência à oralidade, na tradição de contar estórias com um fundo moral. Na soma das expressões, assim como na totalidade do conto, pode-se destacar a alegoria presente no modelo de textos dramáticos e trágicos, que trazem uma mensagem *como sombra que persiste no sol de qualquer hora*.

A linguagem poética é privilegiada em sua materialidade e significação, independentemente da suposição (pelo interpretante) de intenções de sentido. *A palmeira que não está conforta a sombra de um menino* é pura beleza, construída com simplicidade. Uma verdadeira canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As conclusões são parciais porque são fruto de leituras igualmente parciais, dados os limites de nossas competências enquanto signo que interpreta signos que, em outras leituras, pode vir a descobrir ainda mais e variáveis elementos significativos que mereçam destaque no texto por um olhar mais apurado. Há, em um mesmo leitor vários leitores, como há várias possibilidades de leitura de um mesmo texto estético. E o encanto se prolonga em novas buscas e achados.

De início, podemos argumentar que efetuamos uma leitura semiótica identificando as características mais marcantes da obra de Mia Couto, a saber:

1. a recriação do léxico, nas experimentações e variações inovadoras, da Língua Portuguesa e das outras línguas de Moçambique, na mistura criativa que funda um estilo no modo original e próprio de produzir a linguagem para que ela alcance a mestiçagem cultural que identifica a nação moçambicana.
2. a linguagem vem como resgate da tradição e da oralidade, presente nas estratégias narrativas, na simbologia que agrega a elementos e personagens, no uso de provérbios reinventados, nas expressões próprias de fala, no envolvimento do leitor pela comoção que o aproxima dos acontecimentos trágicos como expectador na ocorrência da ação, também no plano imagético que permite visualização das cenas – pelo uso de metáforas surpreendentes, assim como de outras figuras de estilo e de linguagem e, ainda, pelos efeitos de zoom e panorâmico que conduz o olhar.

Estas duas marcas principais perpassam toda a linguagem e constituem os pretextos para todas as demais interferências criativas que enriquecem o texto. São também a base do discurso que transparece como o que denominamos de um grito – de alerta, de chamamento, de advertência... No resgate da identidade, pela identificação na qual a língua é o elemento de constituição, comunicação e de pertencimento, no desejo de unir as vozes do antes e do hoje, o grito que convida o povo a se reunir em volta da fogueira que a guerra acendeu para reconstituir o desejo de sonhar um sonho coletivo como povo.

“Rememorar tem o poder de vencer a indiferença, inquietando o íntimo por acordar emoções, afetos”. As palavras de Maurice Halbwachs (1990, s./p.) traduzem bem o valor da memória na reconstituição de um povo, restituindo-lhe a possibilidade de futuro por meio de referências homogêneas.

Nas camadas de produção da linguagem, a presença de expressões poéticas de pura sensibilidade e beleza, como: *Abril: sim. Deve ser demasiado abril*, absolutamente inusitadas pela expressão metafórica, como *onde o azul espeta as suas raízes*, ou *a luz tomba de joelhos*, são também bons exemplos de produção imagética, pois a expressão adquire significado na/pela imagem mental que evoca.

As criações anômalas, pela troca de elementos na expressão, amálgamas que produzem outros significados ampliados e acréscimo do jogo sonoro, como nos exemplos, *arco-irisca*, *pirilampejar*, *abensonhadas*, *neblinublado*, *permeolhável*; ou ainda *autoritarista*, *luzinhenta*.

A intertextualidade que não se restringe apenas às línguas com que tece a sua teia de significações, mas contempla várias funções no texto: referencial, ética, argumentativa, lúdica, hermenêutica. As marcas de oralidade, a ancestralidade resgatada pela contação de histórias e pelas lendas, mitos e simbologias provenientes dos povos e das línguas de formação de Moçambique, presentes no imaginário popular, como crenças, sonhos e premonições, o uso e recriação de provérbios, são exemplos suficientes, além da polifonia inerente à própria literatura enquanto arte universal. Além disso, o escritor é também um leitor, um conhecedor de literaturas, de teorias, de outras ciências e textos, é também um crítico, e ouve vozes: muitas vozes do mundo, na polifonia infinita da história das gentes e das suas línguas e falas...

A dramática narrativa do conto ainda pode ser classificada como macro-alegoria, segundo Cavacas (2015), por conter elementos trágicos com um fundo moral. O discurso subjacente comparece nas interrogações atribuídas ao menino ferido, nas expressões como *por que o chão, tão debaixo dele? e se içassem não a bandeira, mas a terra? Um caminho que dispensava toda bandeira*, assim como nas interferências do narrador: *Como pode saber ele os procedimentos exigidos pelo vigilante? está só cumprindo ignorâncias, incapaz de distinguir um fora-da-lei de um da-lei-fora; se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais*; são alguns exemplos. A ironia apresenta-se também como recurso: *Pergunta-se, com as devidas vênias...*

A personificação de elementos, como a autonomia da aurora: *aurorava*, a bandeira que parece perder as cores e se alça em ave para outros céus, o coqueiro que efetua a vingança, *a palmeira se esclarece* etc. A anteposição dos adjetivos e a adjetivação imprópria, como recurso para exacerbar o efeito na situação: *repentino*

solo, confusas poeiras. Uso também de diminutivo para amenizar uma situação grave: *tão sem pedrinhas*.

Há ainda as sinestésias, *a paisagem em redor esfria*; o deslocamento/transferência/projeção metonímico, *frutificavam os pássaros*, aliteração e ressonância, *uterino, interino*, recurso de pontuação, com dois pontos, ponto final, ponto de interrogação, *É então. Abril: Sim*. Uso do plural para ampliar e intensificar o efeito: *respeitos, ignorâncias*. Omissão de conectivos, preposições e artigos, [como se] *tivesse a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido*.

Estas são algumas situações de expressão da linguagem com que Mia Couto produz a teia semiótica de seu texto. Outras ocorrências estão indicadas na análise que efetuamos de todo o conto, minuciosamente nas situações em que ocorre a produção sígnica regida por *ratio difficilis*, com as informações que se agregam ao modelo.

Ao término, temos ciência da riqueza da linguagem, que requer muitas leituras, como véus que se retira aos poucos, um a um, camada por camada, expondo a beleza, a tessitura, a engenhosa tecelagem produzida com intenções de multissignificações, oferecendo mais e mais possibilidades à medida que o trabalho se apresenta em sua forma. Esta consciência é o aprendizado, a lição final.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição Bilingue. Trad. Introd. e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2017. 212p.

BARTHES, R. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 88p.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989. 89p.

_____. *O Óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 114p.

_____. *Elementos de semiologia*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *A Aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 231p.

BRUGIONI, E. *Mia Couto: representação, história(s) e pós-colonialidade*. Minho: Humus, 2012. 207p.

_____. Tradução, diferença, exceção: apontamentos para uma reflexão em torno da língua nas literaturas africanas homóglotas: o 'exemplo' de Mia Couto. *E-Cadernos CES* [on line], n. 10 de 2010.

BRUGIONI, H. *Mia Couto*. Minho: Humus, 2012.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. reorg. pelo autor. São Paulo: Duas Cidades, Revista dos Tribunais, 2004. p. 169-191. Disponível em: <file:///C:/Users/anton/Downloads/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf>.

CAVACAS, F. *Mia Couto: um Moçambicano que diz Moçambique em Português*. Lisboa: Clássica, 2015. 768p.

COUTO, M. Entrevista. *Revista Brasileira de Literatura*. 2002.

_____. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2012. 155p.

_____. Entrevista. *O País on line*. 2007.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. 206p.

_____. *Vozes anoitecidas*. São Paula: Cia das Letras, 2013. 151p.

_____. *O Último voo do flamingo*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. 225p.

_____. *A Varanda do frangipani*. São Paulo: Cia das Letras, 2017. 147p.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 282p.

_____. *Obra aberta*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 348p.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Laurente Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, 1990. (Não paginado. pdf). Disponível em: doceiro.com.br.

MOÇAMBIQUE. Wikipedia. Disponível: www.wikipedia.org.

RICOEUR, P. *A Metáfora viva*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2000. 500p.

SANGUE. Dicionário de símbolos on line. Disponível: www.simbolos.com.br.

SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

TÁPIA, M., NÓBREGA, T. (Org.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256p. (Estudos, 315).

VOLLI, U. *Manual de semiótica*. São Paulo: Loyola, 2007.