

ELISÂNGELA ALVES GUSMÃO

AS FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ NO TEXTO
DISCURSO SOBRE A CORDA DE BENEDICTO MONTEIRO

Dissertação apresentada à Universidade de Franca, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Lingüística na área de Lingüística.

Orientadora: Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento.

FRANCA
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ELISÂNGELA ALVES GUSMÃO

AS FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ EM *DISCURSO SOBRE A CORDA*, DE BENEDICTO
MONTEIRO

Orientadora: Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento
Instituição: UNIFRAN – FRANCA

Titular 1: Maria Célia de Moraes Lemel
Instituição: UNESP – Araraquara

Titular 2: Luis Antônio Ferreira
Instituição: UNIFRAN - Franca

Suplentes:

Vera Lúcia Abriata
Instituição: UNIFRAN - Franca.

José Nicolau Gregorin Filho
Instituição: USP- São Paulo

Franca, ____/____/2008.

***DEDICO** esta pesquisa a Deus que me presenteou com o dom de ser uma estudiosa da linguagem. Àqueles que comigo sonharam e tiveram a fé de ver esse trabalho realizado. A minha família que, mesmo longe, contribuiu a cada passo dado. Especialmente ao meu noivo, Doroteu Júnior, presente no amor dedicado e na inspiração refletida em cada página aqui escrita.*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Edna Fernandes dos Santos Nascimento, exemplo de compromisso e respeito ao ofício de educadora, abençoada por seu talento e liderança;

À Profa. Dra. Vera Lúcia Abriata, pelas valiosas informações prestadas e pelo profundo conhecimento compartilhado conosco;

A todos os demais professores do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade de Franca:

Profo. Dr. Juscelino Pernambuco, pelo dom de ensinar com poesia;

Profo. Dr. Luiz Antônio Ferreira, pela sua contagiante alegria em cada aula ministrada;

Profa. Dra. Maria Flávia Bollela, pelo brilhantismo de provocar em seus alunos a vontade de saber mais;

Profa. Dra. Maria Silvia Louzada, pela firmeza e confiança de suas valiosas palavras;

Profa. Dra. Maria Regina Momesso, pela humildade de nos ensinar que estamos sempre aprendendo;

Profa. Dra. Ana Cristina Carmelino, pela força e delicadeza com que nos ensinou tantas teorias;

A todos os meus mestres e doutores da Universidade da Amazônia, que me despertaram para a vida acadêmica;

Ao Mestre e escritor Benedicto Monteiro, pela dedicação aos estudos da História e da Literatura amazônica;

À minha amada família:

Meus pais Francisco Almeida Gusmão e Aida Leonor Alves Gusmão, por me ensinarem a valorizar os estudos e me conduzirem pelos caminhos do bem e do amor à sabedoria;

Aos meus irmãos:

Simone Regina Alves Gusmão, querida irmã que me trouxe para um novo horizonte;

Mônica Cristina Alves Gusmão, ternura e carinho, mesmo distante;

Elias Alves Gusmão, amado irmão que, desde a nossa infância, já acreditava na realização deste sonho;

Ao meu amado noivo Doroteu Júnior, fortaleza e alegria que semeou de sentidos essa pesquisa;

À sua querida família:

Belkis e Edivaldo Doroteu, pais que me acolheram e me foram presenteados por Deus;

Seus irmãos:

Elisângela, amiga generosa e motivadora em todos os momentos;

Tais, sensível irmã com quem ainda desejo compartilhar muito;

Wagner, irmão carinhoso, que a cada dia vejo crescer um pouco;

E finalmente a todos os meus amigos de Belém e São Paulo, fieis irmãos que ultrapassaram as barreiras do tempo e do espaço.

E como na hora da dor é mais fácil unir corações e mentes, no Círio de Nazaré a Corda entrelaça almas alegres, felizes e agradecidas com almas sofridas e desesperadas.

Mízar Klautau Bonna

RESUMO

GUSMÃO, Alves Elisângela. *As figurativizações da fé em Discurso sobre a corda, de Benedicto Monteiro*. 2008 109 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Universidade de Franca, Franca.

A presente pesquisa tem como objetivo analisar as figurativizações da fé em *Discurso sobre a corda*, de Benedicto Monteiro Para tanto, centra-se na construção dos efeitos de sentido do lexema corda, elemento principal do Círio de Nazaré, procissão religiosa que acontece desde 1793, no segundo domingo de outubro em Belém do Pará. A metodologia da semiótica greimasiana orientou a compreensão desse importante elemento para a cultura dos paraenses, de modo particular, para os romeiros que acompanham a procissão do Círio e o consideram como sendo um objeto-valor e símbolo sagrado da fé em Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do povo amazônida na qual os homens de fé buscam atrelarem-se em sua caminhada de devoção.

Palavras-chave: corda, figurativização; fé; imaginário amazônida; semiótica greimasiana.

ABSTRACT

GUSMÃO, Alves Elisângela. *As Figuratizações da fé em Discurso sobre a corda*, de Benedicto Monteiro. 109 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Universidade de Franca, Franca.

The present research has an objective to analyse the figurativizations by faith in *Discurso sobre a corda*, by Benedicto Monteiro. For that, it will be focused in the construction the meaning effects to lexeme “corda”, principal element by “Círio de Nazaré”, religious march that occurred since 1793, in the second Sunday to October in Belém-Pará. The methodology of greimesiane semiotics directed the comprehension this important element for paraenses culture, specially, for the people gone to pay your promises in the “Círio de Nazaré”. These peoples consider the cord rope for the value-object and sacred-symbol by faith in “Nossa Senhora de Nazaré”, patron saint to amazon’s people. This value-object, according to Monteiro, harnesses the faith peoples in divinity during to Círio de Nazaré march.

Key words: cord rope; figurativizations; faith; amazon imaginary; greimesiane semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Sobrecapa	59
Figura 2	Capa	61
Figura 3	A Santa na berlinda	63
Figura 4	A corda e o cordão umbilical	66
Figura 5	A multidão <i>correnteza de povo</i>	68
Figura 6	Os romeiros em cima da árvore	70
Figura 7	Os homens na corda	72
Figura 8	A corda que ata os homens	73
Figura 9	As mãos que clamam e agradecem	75
Figura 10	Os pés que caminham	77
Figura 11	O homem que leva a imagem da Santa	78
Figura 12	Brinquedos de miriti	80
Figura 13	O unicórnio	82
Figura 14	As grades da Basílica de Nazaré	84
Figura 15	O túnel de mangueiras	87

LISTAS DE QUADRADO E TABELA

Quadrado 1	O quadrado semiótico	28
Tabela 1	As figuras da Amazônia	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 BENEDICTO MONTEIRO: UM CONSTRUTOR DE SENTIDOS	16
2 A AMAZÔNIA E SEU IMAGINÁRIO	20
3 TEORIA SEMIÓTICA: UM PANORAMA	25
3.1 NÍVEL FUNDAMENTAL OU PROFUNDO	27
3.2 NÍVEL NARRATIVO.....	29
3.3 NÍVEL DISCURSIVO	30
3.4 NÍVEL SEMI-SIMBÓLICO	32
4 UM JOGO DE DEFINIÇÕES EM <i>O DISCURSO SOBRE A CORDA</i>	34
5 FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ NO TEXTO VERBAL	50
6 FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ NO TEXTO VISUAL	58
6.1 SOBRECAPA.....	59
6.2 CAPA	61
6.3 A SANTA NA BERLINDA	63
6.4 A CORDA E O CORDÃO UMBILICAL.....	66
6.5 A MULTIDÃO <i>CORRENTEZA DE POVO</i>	68
6.6 OS ROMEIROS EM CIMA DA ÁRVORE.....	70
6.7 OS HOMENS NA CORDA	72
6.8 A CORDA QUE ATA OS HOMENS.....	73
6.9 AS MÃOS QUE CLAMAM E AGRADECEM	75
6.10 OS PÉS QUE CAMINHAM	77
6.11 O HOMEM QUE LEVA A IMAGEM DA SANTA	78
6.12 BRINQUEDOS DE MIRITI	80
6.13 O UNICÓRNIO.....	82
6.14 AS GRADES DA BASÍLICA DE NAZARÉ	84
6.15 O TÚNEL DE MANGUEIRAS	87

6.16 CONCLUSÕES	89
7 IMAGINÁRIO AMAZÔNIDA E FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ.....	90
7.1 A FIGURA DO BARCO.....	93
7.2 A FIGURA DO RIO.....	95
7.3 A FIGURA DOS BRINQUEDOS DE MIRITI.....	97
7.4 A FIGURA DA VEGETAÇÃO.....	98
7.5 A FIGURA DA IMAGEM DA SANTA.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

A escolha do tema deste trabalho nasceu do empenho em oferecer alguma contribuição aos estudos da semiótica greimasiana, tomando como *corpus* o poema *Discurso sobre a Corda*, de Benedicto Monteiro, um autor amazônida.

Até o presente momento, segundo pesquisas bibliográficas, verificou-se que há uma carência de estudos semióticos sobre a construção de sentidos na literatura amazônida no que se refere à caracterização dessa cultura, apesar de toda a riqueza cultural e da variedade lingüística presente em tal região. A partir dessa constatação, buscou-se investigar a obra de um autor que fugisse do mero regionalismo retratando a história da cultura amazônida e pertencesse ao cenário literário brasileiro, mesmo de forma marginalizada. Encontramos um exemplo dessa obra no texto *Discurso sobre a Corda*, do escritor paraense Benedicto Monteiro.

Monteiro conseguiu ultrapassar os limites de uma temática regional e atingiu dimensões bem mais profundas, quando, no confronto entre o sagrado e o profano, apresenta da Amazônia, não o “retrato” de uma região repleta de peculiaridades, mas a visão de um mundo mítico. Monteiro apresenta ao leitor uma espécie de “cosmovisão primitiva”, segundo as palavras de Castro (2000) em tese de doutorado sobre a obra desse autor, defendida na PUC do Rio Grande do Sul.

Nossa escolha pode ser confirmada ao nos depararmos com análises de críticos como Malcon Silverman (1981), Benedito Nunes (1973), Afonso Romano Sant’anna (1976), entre outros, que constataram ter encontrado na obra de Monteiro uma universalidade marcante. Tal como em Guimarães Rosa, na escrita monteriana há diversos recursos de linguagem que valorizam a oralidade a partir da cultura regional de forma a despertar os sentidos do leitor para associações entre os sons do falar regional e suas relações de sentido compreendidas, também, por outras culturas.

Para analisar o texto poético proposto, utilizaremos, principalmente, a teoria da semiótica de A. J. Greimas. O primeiro passo, após a escolha do *corpus*, foi entendê-lo, como

propõe a semiótica da Escola de Paris, como um todo de sentido e, a partir daí, verificar sua construção.

Uma das idéias básicas da semiótica greimasiana é que um elemento da estrutura só adquire valor quando se relaciona com o todo de que faz parte. Relação é a palavra-chave em qualquer estudo semiótico. Dessa forma, a relação também deve estar presente na descrição do texto sincrético, que é a reunião de linguagens num dado texto, segundo comenta Greimas em seu *Dicionário de semiótica* (1979, p. 410) “As semióticas sincréticas se caracterizam pela aplicação de várias linguagens de manifestação”.

Sendo o texto escolhido para a análise, verbo-visual, porque o poema de Monteiro é ilustrado com fotografias de Miguel Chikaoka, investigamos os efeitos de sentido produzidos a partir do diálogo formado entre essas duas linguagens presentes no *corpus*. Também analisamos esse dialogismo no âmbito da construção de sentido do estado de alma, ou seja, do que Greimas chama de *paixão*. A esse propósito, explica-nos Nascimento no artigo *Paixão em Segredo*:

As paixões humanas são muitas, avareza, cólera, medo, piedade, ciúme, para lembrar algumas. Cada uma delas apresenta dispositivos que são invariantes, modelos apreendidos das ocorrências passionais. Determinar esses modelos e verificar como eles são reatualizados em diferentes textos tem sido uma das preocupações da semiótica greimasiana. (NASCIMENTO, 2004, p. 01)

Tratando-se de um texto que pertence ao gênero poesia, *Discurso sobre a corda* exige um esforço de compreensão muito maior por parte do enunciatário porque a poesia reconstrói elementos do código lingüístico que lhe servem de suporte, código esse que já tem uma estrutura própria, convencional. Greimas esclarece a este aspecto quando diz:

A célebre intuição de Jakobson, segundo a qual o discurso poético corresponderia à projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, deu um novo impulso às investigações poéticas: a suspensão, no momento da leitura, das relações hipotáticas que regem o discurso, em favor das relações taxionômicas enfaticamente sublinhadas, permitiu conceber possíveis definições de unidades e de isotopias poéticas, situadas sobre os dois planos da linguagem. Ao mesmo tempo, outras pesquisas puseram em evidência a existência de uma narratividade poética e de transformações que articulam o discurso poético no seu nível mais profundo. (GREIMAS, A. J., COURTÈS, J., 1979, p. 340).

Dessa forma, graças ao desenvolvimento das pesquisas semióticas segundo Greimas (1979, p. 340), hoje existem ferramentas suficientes para, utilizando princípios que vão

além de “*preocupações estéticas*”, analisar, eficientemente, o texto poético verbal e visual e a interação entre estas duas linguagens.

Dentre os diferentes estados de alma, nossa pesquisa está delimitada pela paixão da ordem da fé, já que o *corpus* utilizado é um texto cujo tema é a procissão do Círio de Nazaré. O Círio de Nazaré é uma procissão religiosa, culminante do culto da padroeira dos paraenses, realizado todos os anos no segundo domingo de outubro. É uma espécie de apoteose epifânica da fé do povo do Pará percorrendo as ruas de Belém.

Representa uma modalidade de síntese cultural, pela complexidade e diversidade de realidades e simbologias que constituem o seu processo e a sua estrutura. De origem latina, *cereus*, o vocábulo “círio” designa uma tocha grande como a vela pascal. Tanto em Portugal como no Brasil, serve para designar romarias ou mesmo procissões de maior porte em celebrações do santo padroeiro do lugar.

O Círio exerce o papel de intercâmbio ritual, no processo de trocas simbólicas e, também, um poderoso aglutinador em torno de uma generalizada idéia de identidade regional, constituindo-se em um campo ritual de cruzamentos de várias dimensões da vida social da cultura amazônica, portanto, essa procissão faz parte da cultura e do calendário turístico da cidade de Belém. É uma expressão que permite consolidar a idéia de participação comum, do estar juntos, por isso constitui-se em uma ampla, embora dispersa, comunidade reforçada no contato pela sedução do objeto-valor *corda* que evidencia a relação com o divino e a participação comum que permite aos romeiros a transcendência de suas dificuldades ao longo da longa caminhada da procissão.

Essa manifestação assegura àqueles que a observam, como curiosos, a ultrapassagem do universo dos interesses imediatos ou das materialidades, privilegiando a contemplação estética do sensível. Compondo a paisagem cultural, o Círio passa a constituir um cenário emocional que situa a sociedade em um mesmo palco, na mesma cena, reunida por uma ampla solidariedade social que advém do sentimento religioso vivido em comum e se incorpora na história de cada romeiro e sua cultura.

Na procissão do Círio, *a corda* é um dos elementos mais importantes, é por meio dela que os romeiros pagam suas promessas à “santa do lugar”, por esse motivo a corda do Círio é o objeto-valor dos romeiros, é a figura que reveste todas as demais em nosso *corpus* de pesquisa.

Devido às características de nosso *corpus*, nosso objetivo é a análise das diversas figuras da fé no universo amazônico apresentado pelo texto verbo-visual cujo texto visual tem autoria de Miguel Chikaoka e o texto verbal autoria de Benedicto Monteiro. Para atingir nosso objetivo nessa pesquisa organizamo-nos de acordo com a seguinte seqüência:

Primeiramente, preocupamo-nos em apresentar o autor do texto com o qual trabalhamos e sua fortuna crítica. Esse primeiro capítulo foi denominado por nós como: **Benedicto Monteiro: um construtor de sentidos.**

A seguir, detemo-nos em analisar o imaginário amazônico devido a sua relevância para a compreensão do universo apresentado pelo texto do qual tratamos. A esse item chamamos de **A Amazônia e seu imaginário.**

Nossa preocupação foi, também, a de situar a pesquisa a partir do ponto de vista semiótico; para tanto, expomos alguns aspectos da concepção teórica da semiótica greimasiana que nos serviu de instrumento em nossas análises. Intitulamos esse capítulo como **Teoria Semiótica: um panorama.** Esse terceiro capítulo está dividido em quatro subitens: **nível profundo ou fundamental; nível narrativo; nível discursivo e o nível semi-simbólico.**

Nosso quarto capítulo **Um jogo de definições em Discurso sobre a corda**, trata da análise de uma interessante característica do texto no que se refere à definição do objeto-valor.

Os capítulos cinco e seis **Figurativizações da Fé no Texto Verbal e Figurativizações da Fé no texto Visual** tratam das análises das figuras que produzem o efeito de sentido da paixão da fé no *corpus* analisado. O **capítulo seis** em que é tratado o texto visual apresenta **dezesseis subitens** visto que há **quinze fotografias** e um item a respeito da conclusão dessas imagens no conjunto da obra.

No capítulo sete; **Imaginário Amazônica e Figurativizações da Fé**, nosso último passo foi verificar como as figurativizações da fé, presentes no *corpus*, representam o imaginário amazônico no nível discursivo e demonstrar que a dimensão universal do texto ocorre no nível fundamental.

Por fim, nas considerações finais, realizamos uma síntese do nosso estudo e dos seus resultados mais significativos. Esperamos, por meio dessas etapas contribuir, de alguma forma, aos estudos semióticos greimasianos e elucidar os elementos da construção de sentido das figuras que representam a fé no texto monteriano *Discurso sobre a corda* ilustrado com as comoventes imagens de Miguel Chikaoka.

1 BENEDICTO MONTEIRO: UM CONSTRUTOR DE SENTIDOS

Benedicto Monteiro usa o universal figurativizado regionalmente.

(NASCIMENTO, 2007)

Benedicto Wilfredo Monteiro, segundo dados da *home page* do autor <http://www.verdevagomundo.com.br>, acessado em 25 de setembro de 2007, nasceu em Alenquer, cidade da região do Baixo Amazonas, no Pará. Coursou o primário no grupo escolar da cidade onde nasceu, tendo como colegas, os meninos e meninas ribeirinhas e caboclos da região. Fez o curso de humanidades (hoje ensino fundamental e médio) no colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, em Belém, estado do Pará, e o científico no colégio Rabelo, iniciando também os seus estudos de direito na faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro. Diplomou-se bacharel em ciências jurídicas sociais pela faculdade de Direito do Pará. Exerceu a magistratura e o ministério público. Foi eleito deputado estadual por duas legislaturas, sendo autor de diversos projetos em defesa da cultura e da reforma agrária. Foi também secretário de Estado de Obras, Terras e Águas.

O autor iniciou sua carreira literária em 1945, quando publicou, no Rio de Janeiro, pela Editora Zélio Valverde, a coleção de poemas *Bandeira Branca*, porém teve maior reconhecimento com a prosa. Seu primeiro romance foi *Verde-vagomundo*, publicado em 1972, despertando a atenção de críticos de renome como Benedito Nunes e Leo Gilson Ribeiro, que elogiaram a universalidade alcançada pelo escritor, partindo de uma temática regional. *Verde-vagomundo* (título da *home page* do escritor) é o romance que inicia a tetralogia amazônica, uma série em que o personagem caboclo, Miguel dos Santos Prazeres, vive suas aventuras, tornando-se uma espécie de mito da Amazônia.

Em 1975, Monteiro publicou *O Minossauro* pela editora Novacultural. No romance, o autor coloca em confronto a ciência e as crenças do caboclo amazônida e também

continua a saga do personagem Miguel. Em 1981, Monteiro recebeu por essa obra prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal e no mesmo ano foi publicada pela Editora Marco Zero.

Também em 1981 lançou o terceiro romance da Tetralogia, *A Terceira Margem* e recebeu os elogios de Darcy Ribeiro que afirmou: “Sua tetralogia – Verde Vagomundo e Minossauro – que se completa com esta *A Terceira Margem* e *Aquele Um*, é o espelho melhor que se compôs até hoje para ver a Amazônia” (Prefácio de *A Terceira Margem*, 1981).

O mais recente livro dessa série é *Belém vista por Miguel*, lançado em 2006 pela editora CEJUP. Esta obra ampliou a tetralogia monteriana para uma pentalogia amazônica, ocasião em que o personagem Miguel dos Santos Prazeres faz uma visita à metrópole Belém e depara-se com inúmeras aventuras e questionamentos sobre o que é ser ou não urbano.

A obra monteriana é reconhecida e prestigiada não só no Brasil, mas, sobretudo no exterior. Na Europa, em países como Portugal, Holanda, Itália e Alemanha suas obras foram traduzidas e servem como objeto de teses de doutorado, dissertações de mestrado e de monografias e estudos acadêmicos. Na Alemanha, a tese de doutorado defendida pelo Professor Klaus Meyer Koeken, intitulada "*Die Illusion Von oraität im brasilianischen Roman: Zur Simulation realer Sprechsituationen in drei 'mündlich erzählten Lebensgeschichten'*", cujo resumo em português *A ilusão da oralidade no romance brasileiro*, destaca e considera o romancista brasileiro Benedicto Monteiro como um dos representantes da literatura brasileira com estilo de narrativa que privilegia a oralidade e a cultura popular, colocando-o ao lado dos renomados escritores França Júnior e Guimarães Rosa.

José Guilherme Castro, em sua tese de doutorado defendida na PUC do Rio Grande do Sul, comunga das idéias de Koeken quando diz:

Segundo este pesquisador (Koeken), no romance do escritor paraense, existe a ilusão da oralidade, que tal como Guimarães Rosa, imprimi a abrazilização dos conteúdos, através da tentativa de aproximar a literatura popular da culta, por meio da conseqüente assimilação de traços populares na esfera do romance culto. (CASTRO, 2001, p. 314).

Também nos Estados Unidos da América, sua obra literária foi objeto de estudo acadêmico de autoria do Professor Macolm Silverman, da San Diego State University – Califórnia, que, em seu livro traduzido para o português com o título *Protesto e o novo romance brasileiro*, dá destaque à obra do escritor Benedicto Monteiro, comentando alguns de seus romances como notamos no seguinte trecho:

Ao iluminar a noite simbolicamente, Benedicto Monteiro termina *Verde Vagomundo* com uma nota de esperança e resistência, cujo otimismo era, ironicamente, difundido logo após o golpe militar, embora já houvesse terminado ao tempo da publicação do romance (SILVERMAN, 1981, p. 340).

A pesquisa feita por Silverman (1981) teve tradução de Carlos Araújo e foi publicada em livro no Brasil pela Editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro, no ano de 2000. Logo após sua publicação foi considerado o melhor livro de ensaios do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Monteiro também foi considerado por seu livro de contos *O Carro dos Milagres* que, durante vários anos consecutivos, foi recomendado como leitura obrigatória para o vestibular, em Belém e outros estados do Norte, com textos selecionados, para interpretação, pela Universidade Federal do Pará e por outras Universidades Estaduais e particulares como a Universidade da Amazônia. Esse livro ainda serviu de roteiro para peças de teatro e filmes de curta metragem.

O escritor Benedicto Monteiro, recorrendo a sua vasta experiência literária, contextualizou a história do Pará, com todas as suas nuances e dimensões, resgatando, de forma didática, os valores da rica cultura paraense, lançando em parceria com as Organizações Rômulo Maiorama- ORM, a obra *História do Pará*, distribuída em fascículos encartados pelo jornal *O Liberal* no ano de 2001 e publicada em livro em 2006 pela editora Amazônia. Consideramos que essa obra representa a síntese da história paraense, desde os fundamentos da pré-história amazônica à sua contemporaneidade, sob o ponto de vista econômico, geográfico, social, político e ecológico. Monteiro também escreveu um estudo sobre ecologia, a obra *Ecologia e Amazônia: idéias sobre a alfabetização ecológica*, publicado pela SECTAM em 2004. Essa obra tem sido utilizada como material didático em escolas públicas e particulares do norte como recurso para formação da consciência ecológica dos alunos.

No Brasil, por uma deformação histórica colonial, poucos tomam conhecimento dos valores produzidos nos lugares que estão fora do eixo onde há maior concentração de renda, a não ser a partir dos salões acadêmicos ou das salas universitárias. Essa alienação cultural e essa dissociação entre o povo, a população letrada, escolas, faculdades de letras e centro de estudos literários das universidades nos explicam porque um autor como Benedicto Monteiro não esteja (como muitos outros de seu naipe) no foco das grandes editoras do Brasil.

Em plena atividade literária, Monteiro é hoje membro da Academia Paraense de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Academia Paraense de Jornalismo e, pela qualidade de seus textos, escolhemos uma de suas obras como referência para esta pesquisa que tem como suporte teórico a semiótica francesa greimasiana.

A obra escolhida como objeto de nosso estudo é *O Discurso sobre a Corda*, um poema de quarenta estrofes e quinze fotografias que têm como temática a *procissão do Círio de Nazaré*, uma procissão religiosa que acontece há mais de duzentos anos, no segundo domingo de outubro, em Belém do Pará. Em nossa pesquisa bibliográfica, constatamos que *O discurso sobre a corda* ainda não foi explorado por estudiosos da linguagem sendo este o motivo pelo qual o foco de nossa análise é a construção dos sentidos do lexema corda e as figurativizações da fé dos romeiros em Nossa Senhora de Nazaré, padroeira da Amazônia e símbolo sagrado e mitológico dessa cultura.

2 A AMAZÔNIA E SEU IMAGINÁRIO

A cultura amazônica está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade.

(Paes Loureiro: 1994, p. 65)

Benedicto Monteiro, como foi dito no capítulo anterior, dedicou-se também à pesquisa da história da Amazônia e do Pará. Em seu livro *História do Pará*, encontramos a seguinte reflexão:

Não é possível falar da Amazônia sem falar do estado do Pará. Isto porque até o século XVIII, o Pará incluía todo o território amazônico, descoberto e conquistado da foz do rio Amazonas até o extremo oeste, não respeitando a linha imaginária do Tratado de Tordesilhas (MONTEIRO, 2006, p 10).

Este mesmo rio de que nos fala Monteiro, o maior do mundo em volume e comprimento, organizou, em suas margens, espaços heterogêneos que já não nos permite falar de Amazônia, sendo necessário pluralizá-la conforme nos diz Maués (1999), pesquisador e antropólogo:

Como nativo da região, devo começar dizendo que não existe uma só Amazônia, mas várias. Uma Amazônia Continental ou Pan-Amazônia, que repartimos com nossos vizinhos das guianas (e do Suriname), da Venezuela, da Colômbia, do Equador, do Peru e da Bolívia e as várias Amazônias nacionais, incluindo a brasileira (MAUÉS, 1999, p. 26).

Grandiosa também por sua diversidade, a Amazônia é a região do mundo onde existe maior pluralidade de espécies naturais convivendo com a maior sociodiversidade do planeta. Segundo o Instituto Socioambiental há mais de 180 línguas e dialetos indígenas no Brasil, a maior parte deles pertence à região amazônica. Contribuem para essa diversidade populações regionais

não índias, entre as quais se incluem também algumas categorias étnicas, caboclas, seringueiras, pescadores, camponeses, garimpeiros, ribeirinhos, negros remanescentes de quilombos, urbanitas, pessoas de todas as classes e categorias sociais.

A começar por seu ecossistema fluvial que abriga uma plural fauna aquática imersa em águas multicoloridas, a Amazônia é uma metonímia da variedade simbólica do rio que lhe deu origem, de modo que em suas nascentes históricas encontramos as raízes formadoras de sua verdadeira expressão demográfica: *o índio*. Confundido pelos primeiros viajantes como guerreiro da mitologia grega, o índio foi a primeira etnia da Amazônia, sendo hoje o maior contingente populacional da Amazônia, considerando a população de descendentes. Tal como nos diz Galvão (1955, p.14), cientista da Amazônia:

Um dos característicos da formação étnica da Amazônia foi o elevado contingente indígena. O índio foi aí usado em maior número e muito mais intensamente que em qualquer outra região do Brasil. E isso devido a dependência maior sobre ele do colono, a quem faltava o conhecimento da técnica da exploração dos produtos naturais e da floresta.

E se a Amazônia é uma metonímia da variedade de seu rio e de sua população, é também uma metáfora de sua floresta e sua grandeza de espaços *vazios* tão disputados. De acordo com Hurtienne (1987), pesquisador do departamento de Altos Estudos Amazônicos da UFPA, a Amazônia sempre foi pensada como um espaço enorme, aparentemente vazio, que a economia global ou as grandes empresas multinacionais e, também, as empresas brasileiras podem utilizar como último recurso para os seus processos de acumulação.

Por considerar a Amazônia “uma imensa página do Gênesis ainda inacabada”, para lembrar a clássica expressão de Euclides da Cunha (1907) escrita no prefácio do livro *Inferno Verde* de Alberto Rangel, é que o colonizador preocupou-se em preenchê-la e garantir sua hegemonia. Ao transpor esse mesmo discurso para os dias de hoje, temos a ideologia de que a Amazônia seria “um patrimônio da sociedade global”, e em tempos de discurso ambientalista em que se destaca a expressão “sustentabilidade ecológica”, ouvimos inúmeros juízos sobre quem é o verdadeiro responsável pela destruição da Amazônia. Essa questão torna-se polêmica quando analisamos o contexto histórico de exploração da Amazônia. Segundo Hurtienne:

A Amazônia é, e sempre foi pensada como última fronteira da expansão do capitalismo mundial, baseado no velho projeto de modernização, no mito do grande reservatório de recursos naturais que se pode valorizar facilmente. Então se pressupõe que a

sustentabilidade econômico-ecológico é possível. Isto é exatamente o grande problema que a indiferença e não consideração pelos europeus ou outros, da especificidade dos diversos ecossistemas amazônicos com suas formas de vida e suas características mais gerais que não são adaptáveis como o que aconteceu na Europa ou em outras partes da América (HURTIANNE, 1987, p. 97).

Essa desconsideração do estrangeiro com a especificidade amazônica é comprovada pelas conseqüências das primeiras plantações que extinguiram tantas espécies de árvores nativas, pelo Ciclo da Borracha que foi somente um ciclo e uma Fordlândia, no sentido de ter gerado uma riqueza efêmera que serviu, em grande parte, aos interesses da indústria automobilística. Mais recentemente, este ciclo transfigurou-se na forma de financiamentos nacionais e internacionais destinados, na maioria das vezes, a latifundiários e políticos.

Hoje deparamo-nos com o argumento de que as potências econômicas são as únicas capazes de gerenciar “um patrimônio da humanidade”, preferindo, elas, não admitirem que os povos indígenas e caboclos mantiveram-se com o extrativismo sustentável antes de terem suas propriedades ocupadas. Durante muito tempo a economia amazônica gerou-se exclusivamente do rio e da floresta, segundo Eidorfe Moreira (1960), escritor e ambientalista:

Assim é que, como tipos mais representativos da vida regional ligados ao rio destacam-se: arpoadores (de pirarucu e jacaré); viradores (de tartaruga), canoieiros e regatões, sendo os últimos a expressão mais típica do mercantilismo acomodado às condições do meio. (MOREIRA, 1960:55).

Da economia baseada na floresta originou-se “o camponês moderno”, segundo Débora Lima (2002), antropóloga e pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi, esse camponês é produto do projeto colonial mercantil, sendo também um coletor de drogas do sertão, de borracha, da castanha do Pará, um caçador ou pescador. Além do camponês moderno evidencia-se também na economia amazônica um tipo representativo: “o latifundiário tradicional”, que descende, em sua maioria, de índios escravos, passados tecnicamente à condição de agregados e dependentes; são os vaqueiros, capatazes entre outras categorias menos representativas.

Hoje é possível distinguir na Amazônia, conforme Lima (2002), cerca de nove categorias sociais e o surgimento de novas atividades econômicas incentivadas pelo turismo ecológico. No campo da produção intelectual e cultural existe um crescente investimento no resgate da “cultura popular”, expressão tradicional que reflete de forma predominante a relação

do homem com a natureza. Em muitas escolas e Universidades, como na Universidade da Amazônia, estuda-se a cultura Amazônica, suas lendas, literatura e história.

Se um dia o homem amazônico foi diminuído pelo discurso determinista climático que o afirmava como degenerado pelo clima e pela miscigenação de sua raça, hoje é destacada sua capacidade de adaptação e convivência com as árduas condições mesológicas.

O amazônida sempre foi caracterizado como acolhedor, pois é próprio do costume indígena receber seus convidados com cânticos e danças, oferecendo a eles presentes e sua melhor culinária. A idéia de que a Amazônia é um patrimônio da sociedade global, por vezes, esconde um discurso de exclusão deste nativo, que vem passando por um intenso processo de aculturação. “Um patrimônio da humanidade”, como vem sendo tratada a Amazônia, deve ser preservado por todos e trazer benefícios para o homem, não apenas para algumas empresas e multinacionais. Cremos que esse discurso deixará de ser utopia quando a humanidade for capaz de se ver como parte essencial deste patrimônio feito ecossistema.

Um exemplo do processo de transformação da cultura indígena foi a miscigenação desta etnia da qual teve origem o homem ribeirinho. Paes Loureiro, autor da obra *Cultura amazônica: uma poética do imaginário* (1994) nos fala:

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes. Aquele onde podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescente ainda em nossos dias (Loureiro, 1994, p.55).

Este homem genérico, descrito pela antropóloga e professora da Universidade Federal do Pará, Angélica Maués (1989) constituiu-se a partir das três matrizes raciais: branco, índio e negro. Segundo Maués (1989) este homem tem: “Uma identidade de brasileiro e outra que se sobrepõe enquanto alguém da Amazônia”. Por isso, por ser a Amazônia a mais cabocla das regiões naturais do País, preserva em sua cultura o que há de mais genuíno e original da expressão brasileira. De acordo com Moreira:

No sentido demográfico como no econômico, a Amazônia é a mais “cabocla” das regiões naturais do País, devendo ver nesse “caboclismo” uma reserva daquilo que há de mais típico e original na formação do Brasil (MOREIRA, 1960:87).

Paes Loureiro, em um trecho utilizado por nós na epígrafe desse capítulo afirma:

A cultura amazônica está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade. (LOUREIRO, 1994, p. 65)

Um exemplo da representação desse homem amazônida do ponto de vista estético são os personagens criados por Benedicto Monteiro, a saga do personagem Miguel dos Santos Prazeres (O Cabra da Peste), e o romeiro junto a *corda* em sua marcha na procissão do Círio de Nazaré em *O Discurso sobre a Corda*, sendo esta última obra nosso objeto de pesquisa.

Em nosso *corpus*, encontramos o caboclo amazônida como actante e agente do crer que segurar a *corda*, figurativização da fé e objeto modal, lhe permitirá atingir o objeto-valor: o sentido para sua existência.

3 TEORIA SEMIÓTICA: *UM PANORAMA*

Segundo Hénault (2006), a semiótica tem em seu panorama um nome que representa muito para os semioticistas, semelhante ao que Saussure tenha representado para os estudos lingüísticos em seu princípio. Este nome foi influenciado tanto pela obra do próprio F. Saussure e L. Hjelmslev, como pela teoria de V. Propp. Referimos-nos ao nome de A. J. Greimas, que propôs em seu livro *Semântica estrutural* (1976) um sistema de análises que pretendia desvendar a sintaxe e, ao mesmo tempo, organizar e construir o sentido dos textos. Esse foi o ponto de partida da semiótica greimasiana. Segundo Greimas e J. Courtés (1979):

A semiótica pressupõe já o reconhecimento dos signos: substituindo-a por “sistema de significação”, introduzir-se-ia já o conceito menos comprometido “significação”; substituindo por fim “sistema” – que é uma noção teórica, precisa e limitada – pelo conjunto, pode-se propor definir, num primeiro momento, semiótica como um conjunto significante que se suspeita, a título de hipótese, possua uma organização, uma articulação interna autônoma (GREIMAS, 1979, p. 409).

O objeto da semiótica é muito mais amplo do que possa parecer à primeira vista. O conceito de texto tem nela desdobramentos que normalmente não são abrangidos pela acepção do senso comum. Esse objeto do qual a semiótica se apropria pode ser tanto um texto lingüístico, escrito ou falado, como também um texto visual (uma pintura), auditivo (uma sonata), gestual (uma coreografia), plástico (uma escultura) ou até mesmo gustativo (um prato da culinária). Ele pode ser também uma combinação de várias linguagens como, por exemplo, um filme, uma canção, um livro ilustrado constituindo um texto sincrético como o texto *Discurso sobre a corda*, nosso objeto de estudo.

Para que a análise possa dar conta desses textos e suas diversidades, ela necessita de ferramentas que não apenas examinem as especificidades de cada forma de expressão, mas também estabeleçam relações entre elas dentro de um mesmo campo teórico. Essa análise precisa ainda compreender o texto não só como um objeto de significação, que forma um todo coeso

graças às suas estruturas internas mas também como um objeto de comunicação que estabelece relações com outros textos. Toda essa tarefa é o amplo e ambicioso projeto descritivo iniciado por Greimas. Aos seus esforços, somam-se as contribuições de seus discípulos dentre os quais Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, Denis Bertrand, Eric Landowiski.

Segundo Hénault (2006), as primeiras articulações do projeto greimasiano concentraram-se em uma gramática destinada aos estudos da narrativa tendo como parâmetro as conclusões de V. Propp sobre a morfologia do conto maravilhoso russo. Greimas pretendia analisar algumas sugestões de Lévi-Strauss em reduzir as trinta e uma funções presentes nos contos estudados por Propp. Considerando que Levi Strauss sugeria que certas funções estão numa relação de transformação, Greimas buscou refletir sobre as seguintes idéias proppianas:

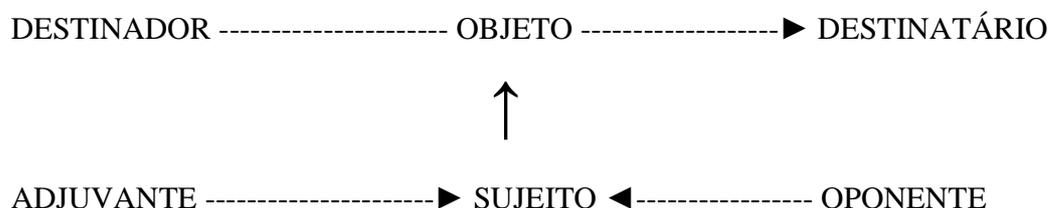
O que muda, são os nomes das personagens; o que não muda, são as ações, ou as suas funções. Pode, então, concluir-se que o conto atribui muitas vezes as mesmas ações a personagens diferentes, o que permite estudar os contos a partir das funções das personagens (PROPP, 1970 apud HÉNAULT, 2006, p. 131).

Dessa forma, Propp buscava representar o conceito de universalidade de um “conto fundamental” (Henault, 2006, p 134). É a partir das reflexões proppianas que Greimas vai elaborar o seu modelo actancial, ou seja, um modelo das “esferas de ação” mais geral do que o de Propp, de modo que este novo modelo poderia ser aplicável a outros universos além dos contos populares. Sendo assim, Greimas simplificou o inventário proppiano e substituiu a noção de “função” pela noção de “enunciado narrativo”, representado da seguinte forma:

EN = F(A1, A2,...).

Onde **F** = uma função, no sentido lógico de “relação”, A1, A2, = *os actantes*.

Henault (2006, p. 138) lembra que o termo actante para Greimas equivale aproximadamente a personagem, dele diferenciando por referir-se, também, a entidades não enunciativas como animais, objetos e conceitos. Em vista dessa constatação, Greimas (1970, p. 173), considera que “o enunciado narrativo é uma relação entre actantes”. De acordo com o modelo greimasiano, os papéis actanciais podem ser reduzidos ao número de seis e as relações estabelecem-se segundo três eixos:



Concluindo que todo texto pressupõe uma narratividade que simula a busca do objeto-valor por um sujeito, a semiótica greimasiana propõe que o sentido de um texto é construído por um percurso gerativo, dividido em três níveis: *fundamental*, *narrativo* e *discursivo*. Indo, pois, do nível mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, ela estabelece uma sintaxe e uma semântica próprias para a análise de cada um deles, pois eles têm uma estrutura autônoma. Descreve também as relações que cada nível estabelece com os demais.

A seguir faremos um panorama geral de cada um deles, ampliando-os ao nível semi-simbólico.

3.1 NÍVEL FUNDAMENTAL OU PROFUNDO

No nível *profundo* ou *fundamental*, encontramos os traços distintivos que são relacionados por meio de categorias semânticas mínimas a partir das quais o sentido é construído. Essas categorias são compostas por oposições de termos gerais e abstratos como /vida/ vs /morte/ ou /natureza/ vs /civilização/, mas que possuem, ao mesmo tempo, um traço em comum entre si. Esses termos mantêm uma relação de contrariedade, estando em relação de pressuposição recíproca, ou seja, a morte pressupõe a vida. Também encontramos as relações de negação sobre cada um desses termos, obtemos, assim, uma relação de contradição, gerando os termos contraditórios (ex: /não vida/ vs /não morte/), contrários entre si.

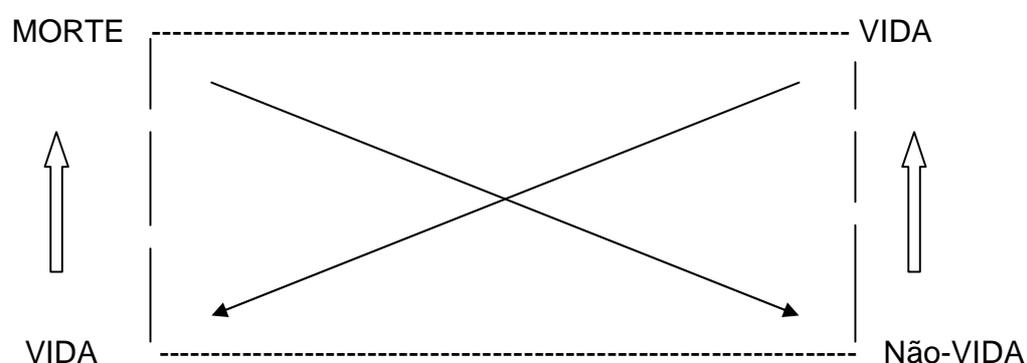
Outra relação percebida no nível fundamental é a relação de implicação em que uma categoria implica diretamente a outra, como por exemplo, a *vida* implica a *não-vida* e a *morte* implica a *não morte*

Ainda no nível profundo é feita a aplicação das categorias /euforia/ vs /disforia/ que determinam os valores positivos ou negativos, desejados ou proibidos, devidos ou temidos pelos sujeitos categorizados.

Para dar visualidade a essas relações os semioticistas adotaram o quadrado semiótico que, segundo Floch (1985, p. 6) “é a representação visual das relações entre os traços distintivos que constituem uma mesma categoria semântica, uma mesma estrutura”.

Floch (1985, p.56) afirma que no quadrado semiótico é explorada a existência da relação de oposição: a relação de contrariedade e a relação de contradição. Essas relações nos permitem analisar complementaridades entre si que nos levam a implicações das categorias presentes nos textos ainda de forma estática como podemos observar no seguinte quadrado semiótico:

Quadro 1 – O quadrado semiótico.



Relações

----- contrariedade

___implicação

Operações

→ negação

← asserção

3.2 NÍVEL NARRATIVO

Como dissemos, na teoria semiótica há o nível fundamental, narrativo e discursivo. Situaremos agora o nível onde as categorizações fundamentais são dinamizadas. Segundo Floch (1985, p.9):

As relações tornam-se aí carências ou perdas, aquisições ou ganhos; as transformações, performances e os operadores dessas transformações, sujeitos. Cada estado sendo a relação de um sujeito com o objeto. A semiótica concebe a narrativa como uma circulação de objetos e chama de **programa narrativo (PN)** a unidade elementar da narratividade (grifo do autor).

Dessa forma, podemos afirmar que o Programa Narrativo, segundo a teoria greimasiana, apresenta-se, então, como uma seqüência ordenada:



Conseqüentemente um enunciado é determinado pelas relações que se estabelecem entre os seguintes actantes de uma narrativa: o sujeito (S) e o objeto (O), também chamado de objeto-valor (Ov), propondo duas formas possíveis de enunciados elementares: o enunciado de fazer e o enunciado de estado.

Nos enunciados de estado, o sujeito e o objeto-valor se relacionam em uma função denominada junção. Por junção, entende-se “a relação que determina o estado do sujeito, por referência a um objeto de valor qualquer” (Greimas, 1970, p. 60). Essa relação de junção permite prever dois estados:

A conjunção: $EN = (S \cap O)$ ou a disjunção: $EN = (S \cup O)$. Na conjunção o sujeito está em posse do objeto-valor e na disjunção o sujeito está privado desse objeto desejado.

Nos enunciados de fazer, os actantes se relacionam sob uma função, denominada transformação, na qual acontece a passagem de um estado a outro. Diante disso, esses enunciados se articulam da seguinte forma:

$EN1 = (S \cap / \cup O)$ *Enunciado Narrativo de Estado Inicial;*

EN2 = F = [(S ∩ / U O) → (S ∩ / U O)] *Enunciado de Transformação*, no qual ocorre, ou não, a passagem de um estado a outro;

EN3 = (S ∩ / U O) *Enunciado Narrativo de Estado Final*, em que se verifica se houve mudança ou não em relação ao estabelecido no EN1.

Sendo assim, podemos afirmar que da organização de pelo menos um enunciado de estado e um enunciado de transformação surge a unidade funcional da narrativa descrita no nível narrativo.

3.3 NÍVEL DISCURSIVO

Como podemos perceber pela descrição do percurso gerativo de sentido, cada nível do texto torna-se, gradativamente, menos abstrato. O nível discursivo é, portanto, o menos abstrato de todos. É no nível discursivo que a primeira frase dos contos *era uma vez*, torna-se *ano de 1500 a.C* por exemplo. É nesse nível do texto que a expressão *em um lugar muito distante* torna-se, *na ilha do Marajó*, e a expressão *um povo valente*, passa a ser, *os antigos Marajoaras*.

Essa transformação acontece porque o nível discursivo coloca em discurso instâncias enunciativas de aproximação ou afastamento de valores que proporcionam um maior ou menor grau de veridicção ao texto. Por veridicção, a semiótica entende:

Diferentemente de uma definição de verdade baseada, em teoria da comunicação, na adequação da mensagem a seu referente, a semiótica desenvolve uma análise da veridicção, isso é, dos jogos da linguagem com a verdade que o discurso instala em seu interior. Por mais forte que seja a modalização de sua certeza, o crer-verdadeiro do enunciador não é suficiente: ele deve ser partilhado pelo mesmo crer-verdadeiro do enunciatário. Esse equilíbrio frágil, mais estável ou menos, proveniente de um entendimento implícito entre os parceiros da comunicação, é chamado *contrato de veridicção* (BERTRAND, 2003, p. 433).

Essas instâncias enunciativas da qual nos fala Bertrand são chamadas *embreagem* e *debreagem*, que são o retorno e o afastamento à instância de enunciação respectivamente. Segundo Barros (1990, p. 55): “o principal procedimento é o de produzir o discurso em terceira pessoa, no tempo de ‘então’ e no espaço do ‘lá’. Esse procedimento denomina-se *desembreagem*

enunciativa e opõe-se à desembreagem enunciativa, em primeira pessoa”. De acordo com Greimas e Courtés (1979, p. 140) a embreagem consiste em:

Ao contrário de debreagem, que é a expulsão, da instância de enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço, bem como pela denegação da instância do enunciado. Quando, por exemplo, o general de Gaulle enuncia: ‘A França é uma terra linda’, opera uma debreagem enunciativa que instala no discurso um sujeito distinto e distante em relação à instância da enunciação (GREIMAS e COURTÉS, 1970, p. 140).

De outro modo Greimas e Courtés (1979, p.95) definem o recurso da debreagem:

Pode-se tentar definir debreagem como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso (...). O ato de linguagem aparece assim, por um lado, como uma fenda criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação, e por outro, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado. De outro ponto de vista, que faria prevalecer a natureza sistemática e social da linguagem, dir-se-á igualmente que a enunciação, enquanto mecanismo de mediação entre língua e discurso, explora as categorias paradigmáticas da pessoa, do espaço e do tempo, com vista à constituição do discurso explícito. **A debreagem actancial** consistirá em disjuntir do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um *não-eu*; **a debreagem temporal**, em postular um *não-agora* distinto do tempo da enunciação; **a debreagem espacial**, em opor ao lugar da enunciação um *não-aqui*. (grifos dos autores).
(Grifos do autor).

Graças a essas operações, os objetos deixam de ser abstratos e passam a ser tematizados, adquirindo qualidades sensoriais por meio das figuras. Portanto, o nível discursivo é, também, o mais complexo, porque se utiliza de operações de linguagem que enriquecem a narrativa; essas operações são produzidas pelo sujeito da enunciação que transforma a narrativa em discurso por meio da utilização adequada de elementos como: pessoa, tempo, espaço e figuras que permitem ao enunciatário identificar em um espaço genérico ou um tempo idealizado como categorias mais concretas e definidas conforme os exemplos utilizados por nós no início de nossa explicação.

3.4 NÍVEL SEMI-SIMBÓLICO

Se para a semiótica greimasiana o texto é uma unidade de sentido construída por um percurso gerativo em que a narratividade é simulada por meio da busca do objeto-valor por um sujeito, no nível semi-simbólico o sentido será expresso de acordo com outros parâmetros. Segundo Greimas e Courtés (1979, p. 204):

O conceito de linguagem semi-simbólica foi proposto a fim de especificar e precisar a teoria hjelmsleviana concernente às linguagens de símbolos. Contrariamente aos sistemas de símbolos os sistemas semi-simbólicos são sistemas significantes e são caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano de expressão e do plano de conteúdo, mas pela relação entre as categorias relevantes dos dois planos.

Essa relação entre as unidades do plano de expressão e do plano de conteúdo indicada por Greimas e Courtés deixa de ser convencional porque os traços reiterados no plano da expressão, além de concretizarem os temas abstratos, indicam ao enunciatário uma nova perspectiva de interpretação dos significados presentes no texto. Segundo Barros (1988, p. 153):

O plano da expressão compõe também organizações secundárias da expressão. As organizações secundárias correspondem, no plano da expressão, às configurações e percursos figurativos do conteúdo, ou seja, como elas, investem e 'concretizam' percursos temáticos abstratos. Extrapola-se o nome e fala-se em figuras da expressão, que se manifestam sob a forma de unidades reiteradas da expressão, em geral traços ou conjuntos de traços, que assumem relações de caráter semi-simbólico com o plano de expressão que subsume a articulação de contrários correlaciona-se a uma categoria do conteúdo.

Por isso, podemos afirmar que é no nível semi-simbólico que o enunciador deixa algumas marcas para despertar sentidos como visão, audição, olfato, paladar e/ou tato e chamem a atenção do enunciatário, por meio do plano de expressão, para relações de significação expressas no plano de conteúdo.

No texto verbal, por exemplo, essa relação entre plano de expressão e plano de conteúdo é expressa por unidades sonoras como vogais agudas que expressam sentimentos de tristeza, fonemas oclusivos que reproduzem explosão, reiteração de sílabas, pontuação ou outras unidades significativas.

No texto não verbal como, por exemplo, a fotografia, essas relações de significado podem ser expressas por unidades cromáticas, espaciais, de forma, de foco, luminosidade ou escurecimento de actantes que definirão a relevância ou não de unidades simbólicas presentes na imagem fotografada.

Por isso, compreendemos a afirmação feita por Greimas (1971, p. 12) na obra *Ensaio de semiótica poética*:

O efeito de sentido surge como um efeito dos sentidos: o significante sonoro – gráfico, em menor proporção – entra em jogo para conjugar suas articulações com as do significado, provocando com isto uma ilusão referencial e incitando-nos a assumir como verdadeiras as proposições emitidas pelo discurso poético, cuja sacralidade fica assim fundamentada em sua materialidade. O postulado da correlação entre plano de expressão e plano de conteúdo, que define a especificidade da semiótica poética, se faz presente ao longo de toda esta correlação, justificando-a ao mesmo tempo como demonstração dos processos de análise e como lugar de sua validação.

Sendo assim, o nível semi-simbólico torna-se imprescindível para a leitura de textos como o *Discurso sobre a corda*. Texto esse em que os efeitos de sentido estão presentes em cada verso das 40 estrofes e das 15 fotografias que falam da fé aos olhos, ouvidos, audição, tato e paladar do enunciatário que se dispõe a participar do jogo de definições do objeto-valor corda.

4 UM JOGO DE DEFINIÇÕES EM *O DISCURSO SOBRE A CORDA*

A obra monteriana *Discurso sobre a corda* parte de uma manifestação regional para atingir a temática da universal busca do ser humano pelo divino. Esse ser humano que protagoniza o texto não é apenas um homem, são mais de dois milhões de romeiros que seguem a procissão do Círio conduzidos pela fé. A fé na “santa do lugar” (39ª estrofe/ 4º verso) e na corda do Círio, o objeto-valor de nosso *corpus* de pesquisa.

A referida obra se deixa ler como um discurso sincrético porque nela há 40 estrofes e 15 imagens do Círio, fotografadas por Miguel Chikaoka, porém, o objetivo de nosso quarto capítulo é a análise de uma característica marcante do texto verbal: as diferentes significações produzidas pelas definições do objeto-valor *corda* cujo enunciador descreverá ao longo das 40 estrofes do texto. Segundo Nascimento (1997, p. 23) “definir, do ponto de vista filosófico, quer dizer delimitar. A definição equivale a uma delimitação, a uma indicação dos limites de um ser ou de algo em relação aos demais”.

Por isso, é de fundamental importância a análise dessas diversas definições do objeto-valor porque ao delimitá-lo o enunciador provocará diferentes efeitos de sentido, apresentando essa característica do texto verbal de acordo com uma estrutura gerativa de sentido que vai da definição por negação à definição por composição. Sendo assim, consideramos que há um jogo em nosso *corpus* de pesquisa em que o enunciador projetará, gradativamente, a essência do conceito de corda, o *ser*, *não ser* e *ser-não-ser* desse elemento. Portanto, ao longo do texto, esse jogo de definições terá a função implícita de questionar ao encuniatário: *o que é de fato a corda do círio?*

Essa pergunta não será respondida de forma simples como o próprio enunciador afirma na 14ª estrofe:

*Pensa-se que é só segurar a corda
Acompanhar o Círio e isso basta (...).*

Na tentativa de dar uma resposta a essa questão definidora do objeto-valor, consideramos, por conseguinte, a ocorrência de quatro diferentes tipos de definições, as quais denominamos, a partir do trabalho de Nascimento (1998) respectivamente, de acordo com os efeitos de sentido provocados por cada uma delas:

- Definição por negação metafórica e comparativa;
- Definição por afirmação metafórica;
- Definição paradoxal;
- Definição composta.

A primeira definição do objeto-valor é a *definição por negação metafórica e comparativa*, ocorrendo ao longo das primeiras doze estrofes do texto, momento em que o enunciador, apropriando-se de metáforas e comparações, constrói definições por meio da negação de figuras que se opõem à natureza da corda do Círio. Esse processo de negação de figuras antagônicas ao objeto-valor tem o efeito de sentido de provocar a ruptura de simulacros figurativos de uma corda que não é a corda do Círio.

Sendo assim, da 1ª estrofe do poema até a 12ª, o enunciador constrói definições do objeto-valor descrevendo *o não ser* da corda por meio da relação desse elemento com isotopias e figuras que subjazem às categorias semânticas representativas da *estaticidade, prisão, separação e individualidade* que, no nível discursivo, estão relacionadas às figuras temáticas de *morte*.

A seguir, serão apresentadas cada uma dessas categorias semânticas a partir de algumas estrofes do texto, a começar pela categoria semântica da *estaticidade*:

Estaticidade (1ª estrofe)

*A corda não é como o cânhamo,
A envira, a juta, a malva, a maniva
trançada torcida e retorcida
Em mãos paradas
Em círculo estático
Formando uma muralha.*

A categoria semântica de estaticidade presente nessa 1ª estrofe nos permite fazer algumas observações: em primeiro lugar, temos a presença das figuras “cânhamo”; “envira”; “juta”; “malva” e “maniva” que pertencem ao contexto da região amazônica e que serão tratadas

posteriormente no capítulo sobre o *imaginário amazônico e figurativizações da fé*. Por hora, podemos afirmar que são figuras de plantas terrestres, de raízes profundas e que, por estarem enraizadas, são estáticas. No nível fundamental, essa categoria tem o valor disfórico (negativo) e se opõe as figuras eufóricas (positivas) definidoras da corda.

Em segundo lugar, temos a presença da ação “parar” sinônimo do léxico “estático” que é a categoria semântica descrita nessa primeira estrofe. Também encontramos nesse trecho os léxicos “estático” e “muralha” que têm a função de adjetivar a figura do círculo presente nesse quinto verso. Segundo a mitologia, o círculo é relacionado ao movimento e à vida, porém, no verso “em círculo estático”, a figura do círculo encontra-se inerte e sem a vida, opondo-se aos valores eufóricos normalmente empregados por essa figura. Sendo assim, nessa primeira estrofe, a definição do objeto-valor *corda* é construída por meio de negação de metáforas que figurativizam *o não ser* da corda do Círio.

Prisão (5ª estrofe)

*A corda não é o laço
O laço que enforca
Que prende
Que cai no chifre
Ou no pescoço do animal
E extingue o espaço*

A categoria semântica de prisão encontra-se presente nessa quinta estrofe por meio da figura do “laço” que é um dos simulacros de corda usada para prender e amarrar os animais, também para enforcar e matar. Ao utilizar a metáfora do “laço que prende” como definição negativa da *corda* do Círio o enunciador busca romper com o simulacro de prisão pertencente a uma outra corda que se opõe ao objeto-valor. Assim, o enunciador figurativiza a categoria semântica de prisão por meio da isotopia disfórica do laço e, com isso, demonstra ao enunciatário que, ainda nessa quinta estrofe, o objeto-valor está longe de ser logicamente definido.

Separação (9ª estrofe)

*A corda não é a proteção da Santa
Em louvor de quem se faz o Círio
A corda
Não é uma defesa do andor
Nem um círculo de giz
Em torno da berlinda*

A categoria semântica de separação também é um dos simulacros de corda, já que é uma de suas finalidades a demarcação de territórios e a delimitação de espaços. Em alguns lugares do Brasil, como em certos municípios do Pará, cordas são utilizadas como cercado para demarcação de terras. Dessa forma, ao demarcar fronteiras espaciais, as cordas delimitam e separam classes sociais.

No que se refere ao cenário da procissão do Círio o enunciador se apropria das figuras “corda que protege” e “círculo de giz” como metáforas negativas da separação entre o romeiro e a “Santa”, nessa estrofe o enunciador provoca a ruptura com a imagem segregativa de corda, sendo que a segregação também está relacionada à figura temática da *morte*.

Nessa estrofe encontramos novamente a figura isotópica do círculo, que nesse trecho, recebe investimentos semânticos de um signo artificial investido de uma significação sinalizadora do espaço da berlinda. Tal como ocorre nos sinais de trânsito, esse círculo de giz desenhado no chão serve para comunicar uma fronteira entre o romeiro e a Santa. Porém, ele representa a *separação*, definição negativa do objeto-valor não correspondendo ao conceito eufórico cujo enunciador ainda figurativizará por meio de outros processos.

Individualidade (11ª estrofe)

*A corda não é a corda
Em mãos alheias
Não é a corda em mãos vazias
Bamba e amorfa
Nem quadrado nem hipotenusa
Não é o trançado apenas
Passando pelas mãos
Das pessoas paradas
Que reservam os lugares
Para o préstito.*

Nessa 12ª estrofe, podemos justificar a presença da categoria semântica da individualidade a partir do ponto de vista lexical. Examinemos as palavras “alheias” e “vazias” presentes no verso “a corda não é a corda/ em mãos alheias/ não é a corda em mãos vazias”.

Segundo o dicionário Houaiss (2001, p.451) “alheio” tem o sentido de “que pertence a outrem; impróprio; indiferente” e “vazio” significa (2001, p.451) “espaço sem nada; destituído; desabitado”. De acordo com o contexto do poema, as mãos estão vazias e são indiferentes porque se encontram disjuntas do objeto-valor. Essas mãos disjuntas da corda do Círio estão “paradas” e não realizam a ação de tocar nas outras mãos que as tornariam unidas.

Portanto, essas mãos desunidas são singulares. A palavra “singular” vai ao encontro do significado do termo “individualidade”, que, segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 247) é “identidade; singularidade; ser humano; indivíduo”.

Agora, a partir da 13ª estrofe, o enunciador evoca a *definição por afirmação metafórica*. Essa definição é a segunda identificação do objeto-valor ocorrendo em alguns trechos daqui para frente. Construída a partir de valores eufóricos, nessa etapa a corda é descrita por meio da sua relação com isotopias e figuras pertencentes à tematização da vida. Tais figuras são imanentes às categorias semânticas de *movimento, união, liberdade e coletividade*.

Na 13ª estrofe a definição do objeto-valor é construída a partir da categoria semântica do *movimento*:

(13ª estrofe):

*A corda que se segura
Enquanto a multidão parada
Espera a largada do Círio
É círculo
Parábola
Ou eclipse
Que gira gira
Em torno do Universo.
É um dos centros de qualquer galáxia
É sístole e diástole
Maré vazante
Ou maré montante
Formando a correnteza
Correnteza formando pororoca
Correnteza de povo
Em vibração de ondas
Que nunca se completam
Em permanência tensa
Apenas pra pagar
Talvez uma promessa
Promessa muitas vezes
Feita pelos outros.*

Pode-se dizer que os lexemas “círculo”, “parábola” e “eclipse”, presentes nos primeiros versos dessa estrofe, contribuem para a instauração do classema de *movimento* e da isotopia do *dinamismo* que é evocada aqui por meio do verbo “gitar” presente no 7º verso.

A isotopia do dinamismo também é evocada por meio dos lexemas “sístole” e “diástole” que denominam os movimentos de contração e dilatação do coração e figurativizam, categoricamente, a temática da vida imanente ao objeto-valor-*corda*.

O tema da vida que se movimenta permanece em pauta e é significativamente aumentado em seu peso semântico pelas figuras “maré vazante”, “maré montante”, “pororoca”, “correnteza”, “vibração” e “ondas”, figuras essas pertencentes ao universo fluvial característico da Amazônia e sua abundante riqueza de águas que reiteram, mais uma vez, a vida com a qual o objeto-valor está em conjunção.

Na 32ª estrofe, as metáforas definidoras do objeto-valor estão relacionadas à categoria semântica da *união* e da *coletividade*:

*Sente-se que a corda
 Não é apenas aquela que redobra o arco
 A corda é a própria massa
 A corda é o mar
 O rio, os rios
 Uma terrível correnteza
 De transe e êxtase
 Correnteza de povo
 Correnteza de onda
 Onda de crentes
 Maresia de gentes
 Ondas e ondas fluindo
 E refluindo no cortejo (...)*

Nessa estrofe o sentido de *união* e *coletividade* firma-se a partir do verso “a corda é a própria massa”. De acordo com o dicionário Houaiss (2001, p. 290) um dos significados do lexema massa é: “maior camada da população; povo; multidão”. Esses significados são figurativizados por meio das metáforas “mar”, “rios”, “correnteza” e “ondas”, que desencadeiam o sema de imensidade e projetam o sentido do lexema “crentes” no verso “ondas de crentes”. Tal lexema, segundo o contexto da narrativa, é definido em relação ao papel temático dos actantes romeiros, que, juntos, compõem a multidão que acompanha a procissão unida à corda do Círio.

De outro modo, a categoria semântica de *liberdade* é definida metaforicamente na 36ª estrofe:

*A corda é a única oração rezada com o corpo todo
 Com toda a força de uma luta
 De uma farsa
 De uma festa
 De uma fé e de uma fuga
 Fé plena e primária
 De uma rua às vezes verde
 De uma cidade templo aberto
 Umbrais de edifícios e casas*

*Chão de asfalto como mármore
Rua como nave ou como átrio
Nuvens como vitrais
Pinturas de galhos e afrescos
Rua livre e aberta
Basílica e catedral*

Ao definir o objeto-valor em relação à metáfora da “oração” a partir do verso “a corda é uma oração rezada com o corpo todo”, o lexema “oração” é investido, gradativamente, pelos semas “força”; “farsa”; “festa” e “fuga” e, em último estágio, pelo sema da “fé”, que, depois de plenamente revestido pelos demais semas relacionados ao cenário da procissão do Círio, instaura a figura da metáfora “corda-oração”.

A definição da corda como “oração rezada com o corpo” ressoará, também, nas isotopias que irão imprimir, à metáfora da “corda-oração”, o efeito de sentido de liberdade, tais como a isotopia da “cidade templo aberto” e da “rua livre e aberta”. Essas isotopias funcionam como imagens verbais que conduzem o enunciatário à definição do lexema “liberdade” conforme o dicionário Houaiss (2001, p. 274) “independência; condição de estar livre; licença; permissão; intimidade”.

Dessa forma, podemos representar da seguinte maneira as análises da respectiva estrofe:

corda= oração= fé \cap liberdade

“corda-oração” \cap luta + farsa+ festa+ fuga+fé = liberdade.

Até aqui o objeto-valor-*corda* foi definido a partir da negação das categorias semânticas de *estaticidade*, *prisão*, *separação* e *individualidade* que, no nível discursivo, estão relacionadas às figuras temáticas de *morte*, e pela afirmação das categorias semânticas opostas a essas. Como afirmamos, a definição por negação tem o efeito de sentido de provocar a ruptura, a desconstrução de simulacros de uma corda que não é a corda do Círio, e a definição por afirmação, seja ela metafórica ou comparativa, tem o efeito de sentido de construir, a partir da figurativização da fé, a idéia veridictória do objeto-valor-*corda*.

Até agora a negação ou *não ser da corda* e sua afirmação *o ser da corda*, encontram-se organizados no texto separadamente, porém, a partir de um novo processo de definição, a *definição paradoxal*, o ser e o não ser do objeto-valor serão definidos

simultaneamente. É importante informar que os diversos processos de definição não seguem uma estrutura gerativa rígida, ou seja, a seqüência: negação, afirmação e paradoxo não está rigidamente organizada.

No texto *Discurso sobre a corda* há quatro estrofes em que a definição paradoxal do objeto-valor é empregada; selecionamos, porém, duas delas em que a contradição entre o *sagrado* e o *profano* estão marcadamente presentes. A contradição entre essas duas categorias semânticas é fundamental para a compreensão da definição veridictória do objeto-valor.

(35ª estrofe)

*A corda é uma oração de pés e braços
De mãos seguras
Em corpo-a-corpo e desespero
Mil almas **amarradas e libertas**
Unidas e desunidas em mil cores
Mil caras de mil partes
Mais de mil faces
Mais de mil preces
Mais de mil pedidos explodindo em êxtase
Explodindo em olhos
Em poros, pêlos e apelos
Das mãos, dos pés, dos braços
Que se **afastam** e se **abraçam**
Dos gritos que se gritam
Dos cânticos que se cantam
Dos murmúrios
Mil murmúrios lancinantes
E até pornofonias
Gritadas e balbuciadas
Imprecações
Ditos **litúrgicos** e **profanos**
Viscerais e onomatopaicos
(grifos nossos).*

Na estrofe em exame há cinco versos em que são opostos semas que vão ao encontro das categorias semânticas do sagrado e profano. Como por exemplo, o verso “mil almas **amarradas e libertas**”. Primeiramente, é preciso compreender que o actante-romeiro busca entrar em conjunção com o objeto-valor-*corda* porque o mesmo crê que, de acordo com a modalização de seu ato veridictório, ao segurar a corda do Círio estará “amarrado” por esse objeto-valor à Santa de sua devoção.

Dessa forma, o sema “amarrar” tem o efeito de sentido de “unir” o romeiro ao sagrado, e estando o romeiro “amarrado” ao sagrado, estará, portanto, “liberto” de seu estado

profano. Essa transformação de estado é realizada por meio da conjunção do actante-romeiro com seu objeto-valor-*corda*.

O verso seguinte “(almas) unidas e desunidas” tem o efeito de sentido semelhante ao verso anterior, visto que o sema “unir” refere-se à união do romeiro ao sagrado e o sema “desunir” à desunião desse actante com a sua condição de profano. União e desunião figurativizam a oposição e o confronto travado entre o estado inicial (profano) e o estado buscado (sagrado). O verso “mais de mil pedidos explodindo em êxtase” reitera essa idéia da busca da união do homem-romeiro com o sagrado, visto que o lexema “êxtase”, segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 192), tem efeito de sentido de uma “exaltação mística” sentida por essas almas que se unem e se desunem, paradoxalmente, na busca pelo objeto-valor que as conduzirá ao estado buscado.

O 13º verso “que se afastam” e o verso seguinte “que se abraçam” estão relacionados aos semas “mãos”, “pés” e “braços” que têm o efeito de sentido de reiterar a definição da corda como “uma oração de pés e braços”. Essa metáfora da “corda-oração”, de acordo com o plano narrativo do texto, segue em seu percurso na procissão do Círio provocando a contradição ou paradoxo de “unir” e “desunir” os corpos que almejam entrar em conjunção com o objeto-valor.

O 21º verso “ditos litúrgicos e profanos” consiste na figurativização, em maior grau, do paradoxo construído pela modalização do crer que a corda do Círio dará a competência necessária ao romeiro para que ele entre em conjunção com o sagrado. Sendo assim, a corda, até aqui, é figurativizada como um elemento paradoxal porque sua finalidade é a união de duas categorias semânticas antagônicas: o divino e o humano.

A segunda estrofe selecionada para o exame da definição paradoxal é a penúltima estrofe do texto, ou seja, a 39ª estrofe:

*É o caminhar sem caminhar
O andar sem andar
A simples fé na Santa do lugar.*

Nessa penúltima estrofe as oposições são provocadas pela afirmação e negação dos verbos “caminhar” e “andar”. Porém, é necessário informar que a ação de caminhar e não caminhar e andar e não andar é praticada pelo “mutirão” (37ª estrofe) que acompanha a procissão

do Círio e, conforme analisamos na 35ª estrofe, esse mutirão é formado por “*mais de mil pedidos explodindo em êxtase*”.

Dessa forma, novamente o lexema “êxtase” nos ajuda a compreender a idéia das ações paradoxais praticadas pelo mutirão que acompanha a procissão do Círio. Como vimos, o lexema “êxtase” significa “intenso prazer ou exaltação mística”; essa “exaltação mística” provocada pela conjunção ou pela simples busca do objeto-valor *corda* produz o efeito de sentido de uma ação extra-corpórea, ação que o enunciador figurativiza por meio da indefinição do “caminhar sem caminhar” e do “andar sem andar”. Essa indefinição evoca a oposição entre as categorias semânticas do *sagrado* e do *profano* que, até o momento, são representadas por figuras ainda não integradas.

Essa integração dos semas que figurativizam *o ser e não ser* da corda do Círio não esteve presente, até o momento, entre os processos de definição do objeto-valor porque é construída por meio do processo de *definição composta* empregado no jogo de definições.

A definição composta é um processo que organiza as partes que integram o todo desse objeto-valor, por meio dela, a síntese de semas que figurativizam a corda do Círio realiza-se no plano de expressão a partir da representação da corda por lexemas compostos. Essa síntese de semas formalmente representa o que, no plano de conteúdo, tem o efeito de sentido de integração entre o “homem” e o “divino” ou, como até agora nos referimos, da integração entre o “profano” e o “sagrado”.

Ao longo do texto *Discurso sobre a corda* há quatro estrofes em que os lexemas compostos estão em maior quantidade; as estrofes 31ª, 34ª, 37ª e 40ª, faremos, portanto o exame dessas quatro estrofes.

(31ª estrofe)

*Na corda tudo se confunde
A corda-massa, a massa-corda
O corpo e a alma*

Nessa pequena estrofe de quatro versos há uma forte carga de significação sobre a essência do objeto-valor *corda*. Já, no primeiro verso, podemos confirmar a idéia de síntese entre diferentes categorias semânticas, visto que o lexema “confundir”, segundo o dicionário Houaiss (2001, p.104), significa “tornar-se indistinto; misturar-se; tomar um por outro”.

Dessa forma, por meio do lexema “confundir”, o enunciador evoca o efeito de sentido de que a corda do Círio é um elemento místico porque esse elemento é datado da competência de provocar indistinções entre ele e aquele que vai ao seu encontro.

No verso seguinte, o enunciador esclarece ao enunciatário quais elementos se encontram confundidos no espaço da corda “a corda-massa, a massa-corda”. Portanto, é por meio dos lexemas compostos que o enunciador constrói uma nova definição de corda que constitui a *corda do Círio*. Essa nova definição é refletida no plano de expressão por meio dos neologismos “corda-massa” e “massa-corda”, os quais, no plano de conteúdo, têm o efeito de sentido de integração entre a corda que é símbolo sagrado e a massa que é humana e, portanto, profana. A reiteração do efeito de sentido da corda do Círio como elemento de união entre o sagrado e o profano é construída no último verso dessa estrofe “o corpo e a alma”.

Vejamos agora a 34ª estrofe, trecho em que o objeto-valor é definido por meio de um lexema hiperbolicamente composto.

*Repleto templo estádio e palco
Transbordamento do asfalto
Chão, ruas raízes
Pista sombreada de mangueiras
E o ar alvoroçado
Bem por baixo*

No primeiro verso dessa estrofe encontramos uma definição do objeto-valor composta por quatro lexemas, sendo que apenas um deles pertence à classe morfológica dos adjetivos, esse adjetivo é o lexema “repleto” o que conecta os demais lexemas “templo”; “estádio” e “palco” à isotopia de “imensidade”.

Considerando que a 33ª estrofe anterior apresenta figuras que mantêm conexão com a 34ª estrofe em exame, tais como “procissão promíscua” e “préstimo tumulto”, figuras também definidoras do objeto-valor, é possível afirmar que os lexemas “templo”, “estádio” e “palco” têm o efeito de sentido de figurativizar e dar concretude ao tema da religiosidade presente na corda do Círio. Esse efeito de sentido hiperbólico provocado pela referida definição composta pode ser representado da seguinte forma:

<i>Repleto</i>	<i>templo</i>	<i>estádio</i>	<i>e</i>	<i>palco.</i>
↓	↓	↓		↓
<i>Imensidade=</i>	<i>objeto-valor</i>	<i>objeto-valor</i>		<i>objeto-valor</i>

A idéia da corda do Círio como figura hiperbólica é reiterada, também, pelo verso “transbordamento do asfalto” que reforça o efeito de sentido do sema “imensidade”, sema esse dotado da competência de provocar a extrapolação dos limites das bordas do asfalto devido à aglomeração provocada pela “massa-corda”.

Na 37ª estrofe encontramos a definição do objeto-valor composta por lexemas que figurativizam a temática da corda do Círio como símbolo da fé dolorosamente sentida.

(37ª estrofe)

*A corda é um puxirum
Um mutirão
Uma greve e um assalto
Um **assalto-súplica**
Um **assalto-reza**
Uma **reza-luta**
Onde o corpo todo
Funciona como fé em arma
E até como disputa.
Corpo inteiro **corpo-e-alma**
Imantado em crenças e taras
Muitos sentimentos desejos e imensos sofrimentos
Feitos e defeitos
Promessas e promessas
Virtudes
Algumas mil virtudes
Mergulhadas numa turba
De muitos universos.
(grifos nossos).*

Nessa estrofe o objeto-valor é definido como um “assalto-súplica”; “um assalto-reza”; “uma reza-luta”. Em cada um desses lexemas compostos há a presença de semas que evocam o efeito de sentido de “intensidade” e de “oração”, esses sentidos estão relacionados à figura da “corda-oração” da qual nos referimos anteriormente.

Percebemos no exame da 36ª estrofe que o objeto-valor é revestido por figuras que conduzem à isotopia da fé. Nessa 37ª estrofe encontramos novos revestimentos semânticos que conduzem ao efeito de sentido da fé dolorosa concretizada pela figura da “reza-luta”. Essa luta é

travada não pelos romeiros que almejam entrar em conjunção com o objeto-valor, porém a luta efetiva-se entre o corpo e a alma. Esse efeito de sentido é reiterado no 10º verso a partir da seguinte definição “corpo inteiro corpo-e-alma”.

Nesse verso encontramos a composição “corpo-e-alma” formada por dois substantivos que se relacionam sintaticamente por meio da unidade, ou seja, ambos os lexemas, apesar de estarem revestidos por diferentes sentidos, formam uma unidade semântica que, no plano de conteúdo, evoca a integração entre o sagrado e o humano. Essa integração será melhor definida na 40º estrofe do texto que examinaremos a seguir.

(40ª estrofe)

*No auge da promessa
Sem saber da ordem
E do caminhar do préstito
Sem se aperceber
Das divisões do séqüito
Sem ver as vestes
E as insígnias talaes
Sem ouvir o cântico dos cânticos
Sem seguir os pálios-estandartes
Arrastada e arrastando
A corda-turba
A orda-turba
A turba-corda
O corpo-em-orda
Ora carregado ora carregando
Ora puxado ora puxando
A própria corda
Sempre puxada
Sempre puxando
Sempre arrastada
Sempre arrastando
Ora carregada ora carregando
Caminhando-povo-andando
Rezando e caminhando
Rezando e caminhando
Rezando e caminhando.
(grifos nosso).*

Nessa última 40ª estrofe do texto, chegamos ao auge do jogo de definições construído pelo enunciador. Nesse último trecho do percurso narrativo, os actantes-romeiros estão em conjunção com o objeto-valor *corda* e totalmente integrados a ele. De acordo com alguns versos dessa última estrofe não existe mais “divisão” porque a “corda-oração” “já não se

apercebe das divisões do séqüito”. Nessa etapa final da narrativa, a procissão na *corda do Círio*, o objeto-valor de nosso texto, recebe investimentos semânticos de uma “corda-turba”.

A definição composta do objeto-valor construída a partir da organização dos léxicos “corda-turba” tem o efeito de sentido de uma multidão desordenada que integra e figurativiza esse objeto-valor-*corda*. Chamamos a atenção para as ações praticadas pela figura da “corda-turba”, ela segue “arrastada e arrastando” em um processo dialético que é refletido no plano de expressão pela alternância entre os modos verbais gerúndio e participípio.

Consideramos essa alteração de modos verbais como uma composição verbal cuja relação sintática expressa uma unidade de ações. Essa unidade entre tempos verbais diferentes é tomada, no nível aspectual, como uma ação contínua e representada, no plano de conteúdo, como uma ação dialética praticada pelo objeto-valor que, nesse nível da narrativa, encontra-se antropomorfizado.

Porém, a definição do objeto-valor como “corda-turba”, tal como ocorre nos efeitos dialéticos, é transformado em uma nova figura, a figura da “orda-turba”.

Segundo a etimologia, a palavra “orda” tem sua origem no francês “hordé” e no turco “ordu”, significando, em ambas as origens, uma habitação de pessoas nômades.

Dessa forma, a figura da “orda-turba” tem o efeito de sentido de uma multidão que não se fixa e segue em marcha, dialeticamente. Como podemos notar, a composição entre os lexemas verbais e nominais está em coesão com a isotopia do dialetismo presente nessa última estrofe.

A isotopia do dialetismo provocada pela composição verbal e nominal é reiterada pela transformação das figuras “corda-turba” em “orda-turba”. Na primeira figura encontramos a presença do lexema “corda” e do lexema “turba” exercendo a função sintática de adjetivo do lexema corda, ou seja, a corda é uma multidão desordenada. Na segunda figura encontramos a composição dos lexemas “orda” e “turba”, sendo que o lexema “turba” exerce a função sintática de adjetivo de “orda”, visto que a “orda” é “nômade” e segue, sem se fixar, em sua marcha. No 13º verso dessa estrofe, encontramos uma nova definição composta do objeto-valor: a “turba-corda”. Essa nova composição é formada pelos lexemas “turba” e “corda”, de modo que, dessa vez, é o lexema “corda” que adjetiva a palavras “turba”, ou seja, essa multidão desordenada que caminha é uma corda. A corda tem a função sintática de um adjetivo sagrado e místico.

Essa “corda-turba-orda” é formada pelos actantes romeiros que, nessa última etapa da narrativa, estão em conjugação total com seu objeto-valor e, dessa forma, irão constituir uma nova figurativização da corda do Círio: “o corpo-em-orda”.

É importante notar que existe uma gradação entre as figuras: “corda-turba”; “orda-turba”; “turba-corda” e “corpo-em-orda”. Essa gradação tem o efeito de sentido de uma multidão que, apesar de ser desordenada, encontra-se unida pelo elo da corda, permanentemente, em marcha.

Esse objeto-valor, em permanente marcha, é figurativizado novamente pela composição de outros verbos nos tempos participio e gerúndio: “carregado/carregando”; “puxada/puxando”, cujo efeito de sentido reitera a idéia de ação dialética praticada pelas figuras “corda-turba”; “orda-turba”; “turba-corda” e “corpo-em-orda” que, no plano de conteúdo, representam a isotopia do dinamismo.

Porém, no 18º verso dessa última estrofe, os tempos participio e gerúndio evocam ações do objeto-valor, separadamente. Como podemos notar:

*A própria corda
Sempre puxada
Sempre puxando
Sempre arrastada
Sempre arrastando (...)*

Essa figurativização das ações do objeto-valor definidas de forma não composta, reitera a idéia de “separação” e “união” da alma humana na busca pelo divino.

É fundamental a compreensão do efeito de sentido do verso “caminhando-povoando”, que apresenta uma forte carga de significação da categoria semântica de movimento. Essa categoria semântica aparece no plano de expressão por meio da presença do tempo gerúndio, que, no plano de conteúdo, tem o efeito de sentido de continuidade.

Por fim, o jogo de definições é fechado por meio da reverberação do último verso reiterado três vezes: “rezando e caminhando”; “caminhando e rezando”; “caminhando e rezando”.

Assim, a corda do Círio foi definida exaustivamente em um processo nem sempre lógico de definições. Para Nascimento (1997, p. 31): “a definição lógica se propõe, em princípio,

a ser exaustiva e a descrever tudo o que compõe o ser, ou seja, ao conhecimento das formas substanciais que indicam a essência dos seres”.

Em nosso *corpus* de pesquisa notamos que foi possível encontrar definições que, mesmo sendo aparentemente ilógicas, demonstraram qual a substância do objeto-valor e essa característica foi construída para provocar o efeito de sentido de ruptura com simulacros de uma corda que, até então, poderiam ser os únicos conhecidos do enunciatário.

Para demonstrar ao enunciatário a definição veridictória da corda, o enunciador organizou o texto a partir de uma estrutura formal em que categorias semânticas de vida e morte foram relacionadas e organizadas como um jogo ao longo das 40 estrofes do texto.

Esse confronto entre as categorias semânticas de vida e morte torna-se superado, sobretudo, no último verso do texto, visto que, por meio dele é possível compreender que o objeto-valor-*corda* não é a simples metáfora de uma “corda-oração” ou de uma “prece-viva”. Tais figuras, fornecidas por meio do plano de expressão, não são suficientes para que o enunciatário desvende os esquemas ideológicos do jogo de definições. Esse sentido ideológico estruturado em forma de jogo está contido na coerência das definições do objeto-valor-*corda* que subjaz à idéia de integração do homem ao divino. Idéia essa formalmente representada no plano de expressão pelos lexemas “rezar” e “caminhar” que evocam o sentido de uma oração em movimento. Porém o movimento praticado por esse objeto-valor é realizado pela isotopia da fé que reveste esse objeto-valor como um elo entre o divino e o humano.

5 FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ NO TEXTO VERBAL

Segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 202), figuras são “representações visuais, ilustrações, impressões, efeitos, recursos expressivos que dão às palavras efeitos de realce e contraste”.

Greimas e Courtés (1979, p.185), a partir de uma abordagem semiótica, afirmam que “a figura semiótica deve ser considerada como uma unidade segunda, decomponível nessas unidades simples que são os termos das categorias figurativas (femas ou semas)”.

Bertrand (2001, p.154) acrescenta que “A figuratividade rege em boa medida muitas outras formas e gêneros discursivos: a narrativa mítica, o conto popular, o provérbio, o texto religioso, o discurso jornalístico ou publicitário, os episódios da troca cotidiana, etc. Ela permite opô-los, num grande bloco, aos chamados discursos abstratos: discursos teóricos, científicos, filosóficos, etc.” As figuras, segundo Bertrand, tem a função de “fazer ver para fazer crer”.

Porém, como é possível decompor e tornar visível um tema tão abstrato como a fé? Como ilustrar, dar cor, significado e vida a um sentimento que transcende a própria condição humana? Certamente não será por meio da mera realidade ou dos sentidos materiais. Greimas (2002, p. 74) refletiu sobre a virtude imaterial das figuras em seu livro *Da Imperfeição* quando disse que “a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido”.

No texto *Discurso sobre a Corda*, Benedicto Monteiro figurativiza a fé em versos que manifestam figuras em que são concretizados sensorialmente o sofrimento, a emoção e as dificuldades dos romeiros que, atrelados à corda do Círio, passam por sensações que são transmitidas ao enunciatário por meio de expressões visuais, auditivas e táteis. Nossa intenção, nesse quinto capítulo, é mostrar como as figurativizações da fé são manifestadas no texto por elementos polissensoriais.

Como dissemos no capítulo quarto, o corpo do poema está organizado em estrofes que formam um jogo enunciativo a partir dos conceitos de *ser*, *não ser* e *ser-não-ser* do objeto-valor-corda. É ao entrar em conjunção com o *ser* da *corda do Círio* que o romeiro une-se ao espiritual e no percurso até essa união é que as figuras da fé serão desenhadas. Essa configuração da fé acontece gradativamente por meio das isotopias sensórias da visão, audição e tato.

A aproximação do romeiro de seu objeto-valor se dá, primeiramente, pela admiração à sua padroeira, repleta de flores, ela se oferece à contemplação e à inspiração do pagante de promessa que fará o possível para unir-se a ela por meio da corda do Círio. Deprendemos do arranjo dessas figuras a *isotopia visual* que, segundo a 17ª estrofe, se apresenta no texto da seguinte forma:

*Pode-se notar o carro
O coche
O andor da Santa
A berlinda
A berlinda linda
Cheia da Santa e de flores.*

Colorida e enfeitada a berlinda com a Santa chama a atenção do olhar. Nessa 17ª estrofe do texto, a isotopia da visão é articulada a fim de produzir o efeito de sentido de prazer estésico no enunciatário; a partir desse efeito, o enunciador imprime ao texto verbal uma forte marca capaz de figurativizar a fé do romeiro em sua padroeira: O verbo “notar”, na apreensão do “ver”, desencadeia uma enunciação descritiva do objeto usado para conduzir a imagem da Santa durante a procissão. O enunciatário parte do geral; do sema contextual “carro” e o particulariza em partes que o compõem como “coche”, “andor” e, por último, a “berlinda”.

A descrição é ascendente porque começa a partir do lexema “coche” que, de acordo com o dicionário Houaiss (2001, p. 96), “é uma carruagem fechada”. Em seguida é descrito o andor que se encontra abaixo da carruagem e é “a armação que leva imagens na procissão” (Houaiss, 2001, p. 25), por último, é descrita a berlinda: “carruagem pequena; oratório envidraçado” (Houaiss, 2001, p. 57) em que a imagem da Santa é conduzida. Essa forma ascendente em que o enunciador conduz o olhar do enunciatário produz um efeito de sentido de movimento de baixo para cima e figurativiza a fé que os romeiros dedicam a esse ser superior que preenche com sua santidade todo o espaço da procissão. No capítulo posterior, examinaremos os efeitos de sentido dessa mesma figura a partir do texto-não verbal.

Outro exemplo evocativo da figurativização da fé por meio da isotopia visual é a 16ª estrofe do texto:

*Parado
Ainda se pode notar o vazio
Entre a corda e a Santa
Pode-se notar também as autoridades
Civis, militares e eclesiásticas
Elas tornam a Santa
Ainda mais inacessível.*

Nessa estrofe, a isotopia visual também é desencadeada a partir do verbo “notar” que tem como complemento o lexema “vazio”. De acordo com a estrofe anterior podemos compreender que o lexema “vazio” está se referindo, de acordo com a 15ª estrofe/4º e 5º versos, “ao lugar que se encontra (os romeiros) pra segurar a corda”. Esse lugar é marcado pela não presença dos romeiros.

Ainda na mesma 16ª estrofe o verbo “notar” é reiterado no 4º verso, dessa vez, tendo como complementos os objetos diretos “as autoridades civis, militares e eclesiásticas”. Esses complementos verbais, de acordo com nossas análises anteriores, exercem o papel de *não-ser* do objeto-valor-*corda*, como afirmamos no capítulo anterior, são os simulacros que se opõem à corda do Círio: “a proteção da Santa” (9ª estrofe); “a ordem do Bispo e do Vigário” (10ª estrofe); “o anteparo que separa as classes” (11ª estrofe). São também, segundo o enunciado narrativo do texto, actantes que exercem o papel narrativo de oponentes dos sujeitos romeiros, visto que essas autoridades “tornam a Santa ainda mais inacessível” àqueles que desejam entrar em conjunção com o objeto-valor *corda* que os ligará à divindade.

O contato visual do pagante de promessa com seu objeto-valor é também figurativizado pela *isotopia auditiva* como podemos notar na 35ª estrofe:

*Dos cânticos que se cantam
Dos murmúrios
Dos gritos que se gritam
Mil murmúrios lancinantes
A até pornofonias
Gritadas e balbuciadas
Imprecações
Ditos litúrgicos e profanos
Viscerais e onomatopaicos.*

Os sons produzidos pelos cânticos, orações e fogos e “até pornofonias” ditas em meio à procissão têm o efeito de sentido de homenagem à padroeira. O multivozeado dos cânticos é reiterado pelo uso de substantivos e verbos cognatos como: “gritos”; “gritam”; “cântico”; “cantam”, também pela repetição do termo “murmúrio” e pela rima dos termos “gritados e balbuciados”. Esses recursos lingüísticos imprimiram ao plano de expressão um outro efeito de sentido: o de uma ladainha entoada pelos romeiros que é evocada no texto verbal por meio do semi-simbolismo que associa as relações sonoras com as diferentes relações de sentidos apresentadas.

Outro exemplo marcante da figurativização da fé por meio da *isotopia da audição* está presente na 19ª estrofe do texto:

*Mas
Quando começam os cânticos
O badalar dos sinos
A explosão dos foguetes
O agitar das bandeiras e estandartes
O povo em pé
Como uma fera
Acorda em fé e fúria*

Aqui é reiterada a figura da fé por meio dos sons evocados durante a procissão do Círio. Esses sons são figurativizados a partir dos lexemas “cânticos”; “badalar”; “sinos”; “explosão” e “foguetes” que apresentam em comum o sema contextual de “barulho” determinado por meio das relações entre conteúdo e expressão. No plano de expressão, o verso *o povo em pé* apresenta a consoante oclusiva [p] e a vogal meio-aberta [ɔ] em contínuo com a vogal meio-aberta [ɛ] que, no plano de conteúdo, produzem o efeito de sentido de um som extenso e contínuo, semelhante à vida que ecoa e reverbera do “povo”. De igual maneira ocorre no verso *como uma fera/acorda em fé e fúria*, visto que a consoante fricativa [f] em contínuo com as vogais meio-aberta [ɛ] e fechada [u] determinam o efeito acústico de passagem de um som agudo [e] para um som grave [u] que produzem o efeito de sentido de um ritmo sonoro crescente tal como a marcha dos romeiros que se propaga na procissão do Círio.

A significação isotópica presente no texto verbal, como podemos perceber, está organizada de acordo com um percurso gerativo gerado pelos sentidos em que, primeiramente, “nota-se”, ou seja, evocam-se os sentidos a partir da *isotopia da visão*, em seguida “canta-se”; “grita-se”, ou seja, os significados são apresentados por meio da *isotopia da audição*. A partir de

agora os significados serão determinados por meio da *isotopia do tato*, momento em que o romeiro consegue tocar em seu objeto-valor, porém a conjunção com esse objeto ainda não é total, visto que o tato não é suficiente para permitir a verdadeira união do romeiro ao divino. Nesse contato é estabelecida a união entre os seres humanos, o “povo” que representa a categoria de “ator coletivo” unido em um só ato de fé. A 15ª estrofe desempenha um papel importante no interior da estratégia isotópica que determina a organização dos sentidos figurativizados a partir do tato.

*A primeira sensação que toca
É a vibração do povo
Porque o lugar que se encontra
Pra segurar a corda
Com as duas mãos
Já abstrai a condição de indivíduo.*

No primeiro verso dessa estrofe, encontra-se o verbo “tocar” que evoca diretamente o tato, sentido que possibilita o toque, o “segurar” do romeiro em seu objeto-valor. Há também nesse trecho o lexema “mãos” que reitera o efeito de veridicção à ação de tocar na corda do Círio. É a partir da isotopia do tato que o *poder-fazer* transforma-se em *crer-ser*, visto que a liberdade de *poder tocar* é transformada em *certeza/crença* de que, estando em união com o objeto-valor, o pagante de promessa terá ultrapassado a sua “condição de indivíduo”.

Essa abstração da condição de indivíduo, possibilitada pelo segurar do romeiro na corda do Círio dá início a uma nova relação física e geométrica figurativizada pela metáfora do *cordão umbilical*, imagem viva dos corpos que se tocam e se unem na corda. Na 24ª estrofe, o enunciador convida o enunciatário a celebrar a visceral solidariedade dos gestos e ritmos humanos em atitude de fé.

*Inaugura-se
Uma nova relação física
E geométrica
Entre os corpos
A corda vira cordão umbilical
Torna-se visceral
De gestos rítmicos
E orgânicos.*

A metáfora do cordão umbilical presente nesse trecho, pressupõe a natureza indissociável do *ser* e do *sentir*; ela nos remete a uma imagem singular articulada por meio de uma estrutura gradativa de lexemas em: “corpos”; “corda”; “cordão”, que evoca uma organização sintagmática de figuras isotópicas relacionadas a partir da percepção do tato.

A partir dessa “nova relação física” estabelecida no interior da corda do Círio, a “multidão”, molhada pelo suor, é sensibilizada em corpo e alma e chega ao último grau da isotopia do tato. Na multidão, corpo e alma “se pegam” e “se abraçam”, como podemos notar na 32ª estrofe:

(...) *Uma terrível correnteza*
De transe e êxtase
Correnteza de onda
Ondas de crentes
 (...) *prece viva rezada*
Em corpo e alma
Andando, forcejando
Brigando, sofrendo, suando
Suor em reza andante
Suor quente;
De gente se pegando
De gente se abraçando....

A reiteração das formas gerundivas: “andando”; “forcejando”; “brigando”; “sofrendo”; “suando”; “se pegando”; “se abraçando”, constroem um semi-simbolismo que imprime ao texto o sentido de ação em curso, ação praticada pela multidão-ator-coletivo. Esse recurso lingüístico estabelece a figurativização da fé dos romeiros que, por meio da isotopia do tato, chegam ao estado de “transe e êxtase”, estado esse determinado pela união dos romeiros que formam “uma prece viva rezada”.

Na última 40ª estrofe do texto, essa ação em curso chega ao seu clímax, como examinamos no capítulo anterior. Os lexemas “turba” e “orda” estruturam uma nova figura, a “corda-turba” que aciona os “corpos-em-orda”: *A corda-turba/a orda-turba/a turba-corda/o corpo-em-orda*.

Essa figura em ação também é regida pela isotopia do tato evocado pela denotação dos lexemas “turba” e “orda” que apresentam em comum o sema contextual de aglomeração. A figura da “corda-em-orda”, orda que é metáfora do movimento contínuo dos romeiros, remete o enunciatário a um olhar estésico, não àquele olhar instaurado pela isotopia da visão, mas àquele

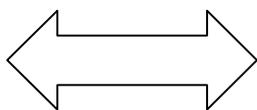
que conduz o enunciatário para “além dos sentidos”, lugar em que a figurativização da fé é veridictória.

A partir dessas relações sensoriais, no plano verbal do poema, é estabelecida, entre o enunciador e o enunciatário, uma cumplicidade estésica. Essa cumplicidade fará com que o enunciador sinta também, por meio da isotopia da visão, da audição e do tato, as dores e as emoções do homem paraense que professa sua crença e fé no objeto-valor que o conduzirá à divindade. Essa cumplicidade estésica é mencionada por Greimas (2002), no momento em que ele se refere à “*imperfeição da vida cotidiana*”. A esse respeito Greimas nos explica:

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopia, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir, são esses os poucos elementos constitutivos da apreensão estésica. (GREIMAS, 2002, p. 30).

No texto *Discurso sobre a Corda*, a apreensão estésica e criativa está no sentido outro assumido pelo lexema *corda* que, usualmente, apresenta uma conotação negativa. Quando falamos em corda, associamos aos lexemas *enforcamento*, *nó* ou a algo que nos prende e amarra a situações negativas, entretanto no texto verbal analisado, o lexema *corda* recebe investimentos semânticos eufóricos (positivos), pois está associado às seguintes figuras lexemáticas:

A CORDA É = AS FIGURAS



= “*Cordão umbilical*”
 = “*rosário humano*”
 = “*fio elétrico*”
 = “*prece viva*”
 = “*elo andante*”
 = “*flecha disparada*”
 = “*rio de gente*”
 = “*pororoca*”
 = “*cabo que prende*”
 = “*círculo*”
 = “*orda*”
 = “*turba*”

Sendo assim, as quarenta estrofes que compõem o texto objeto de nossa pesquisa, formam, sobretudo, um mosaico de lexemas que figuram a imagem da corda do Círio. Este símbolo sagrado do povo paraense é desenhado e redesenhado por unidades semânticas verbais que corporificam a formação de um elo universal de integração do ser humano.

Neste poema, o objeto-valor *corda* não enforca o homem, não o amarra a condições desumanas, mas, ao invés disso, ata-o ao espiritual, manifestando a idéia da condição do homem e sua origem em uma comovente metáfora da fé. Uma fé que é viva e vivificante para aqueles que estão em conjunção com a *corda do Círio* e, portanto, estão unidos à divindade por eles buscada.

6 AS FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ NO TEXTO VISUAL

O texto visual é um outro universo semiótico que se entrelaça ao universo pictórico tomando como ponto de partida o mundo natural. A. J. Greimas (1984) refletiu sobre essa temática em *Semiótica figurativa e semiótica plástica* em que contextualizou o universo pictórico de acordo com sua teoria semiótica a qual chamou de “semiótica visual” ou “semiologia da imagem”.

Segundo Greimas (1984), ao analisar uma imagem o semioticista deseja tornar visível os processos de estruturação de seu todo a partir da apreensão das unidades que o compõem. Esse trabalho é feito a partir da evidenciação do modo como essas unidades são arranjadas na sua dimensão enquanto texto (unidade de sentidos) para que, a partir da visualização de seu conjunto, seja possível a interpretação da significação produzida por essa imagem.

A interpretação do texto visual, a partir do ponto de vista semiótico, foi constituída por meio de uma linguagem particular denominada por Greimas (1984) como formas pictóricas e suas dimensões. Enquanto cor, constitui a dimensão *cromática*; como forma, a dimensão *eidética*; enquanto ocupante de um espaço e de uma posição, a dimensão *topológica*.

Segundo Greimas (1984, p 25), “as imagens são um componente essencial da linguagem poética”, o que nos leva a comungar de suas palavras já que nosso *corpus* de pesquisa contém 15 imagens da procissão do Círio de Nazaré fotografadas por Miguel Chikaoka. Essas imagens contribuem para o estabelecimento da unidade semântica do texto poético *Discurso sobre a corda* porque cada uma delas dialoga com o texto verbal e apresenta, no conjunto da obra, os mesmos efeitos de sentido de figurativização da fé. Em vista desse dialogismo entre diferentes linguagens, consideramos o *corpus* de pesquisa como um texto sincrético e heterogêneo.

Nosso objetivo nesse sexto capítulo, portanto, é a análise das unidades que compõem cada uma das quinze imagens, explorando, para tanto, as dimensões pictóricas mencionadas e seus efeitos de sentido.

Primeiramente, o *corpus* de pesquisa apresenta a maioria das fotografias em preto e branco, sendo que apenas a capa e a sobrecapa diferem das outras imagens em relação aos efeitos cromáticos.

6.1 SOBRECAPA

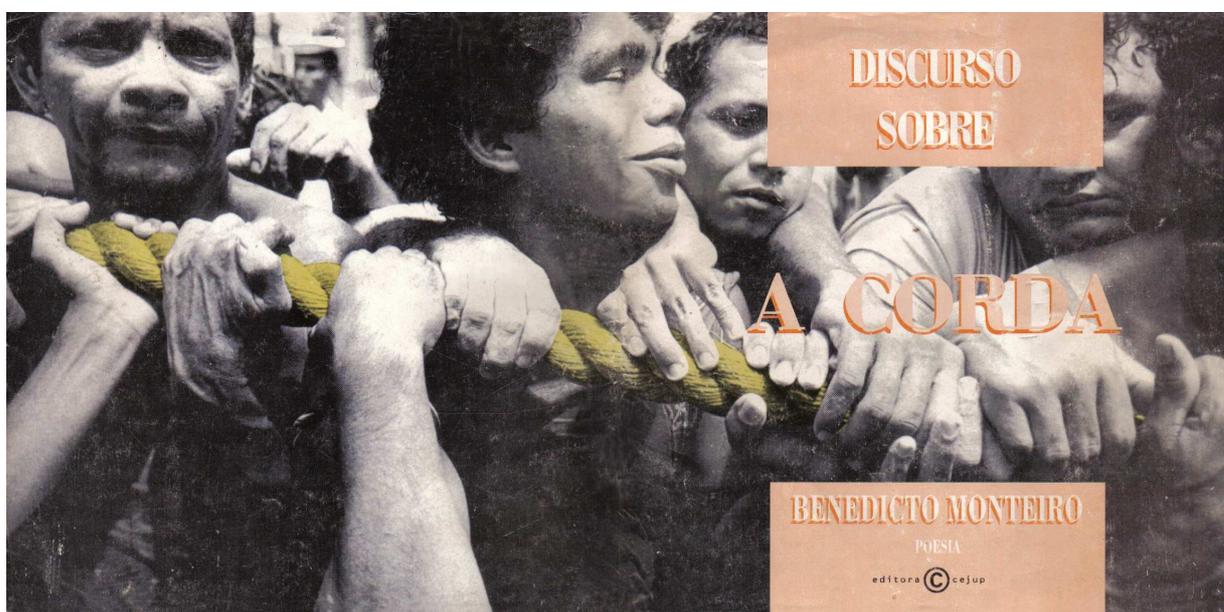


Figura 1 – Sobrecapa

Fonte: Monteiro, B. 1994, p1.

A primeira imagem a ser examinada é uma que se repetirá no interior do texto por mais duas vezes com diferentes formas pictóricas e efeitos de sentido. Nesse primeiro momento, essa imagem ocupa o lugar da sobrecapa; criada a partir de efeitos cromáticos e sobreposições da linguagem verbal, ela é uma excelente representação verbo-visual dos processos empregados na composição da temática de nosso *corpus* de pesquisa. Apresenta as dimensões topológicas de 42 cm de comprimento por 21 cm de altura que preenchem o espaço de duas páginas envolvendo a capa por meio do prolongamento das páginas ou orelhas do livro. Esse prolongamento das páginas ou orelhas do livro compõe, juntamente com o restante do desenho gráfico, a imagem da corda do Círio e figurativiza uma corrente de fé que atrela, não só as figuras humanas da

fotografia, mas todo enunciatório que tem seu olhar atraído; primeiro pelo texto visual, e depois, se abrir o livro, pelo sincretismo configurado pelo diálogo entre as linguagens verbo-visual presentes na obra monteriana.

A reiteração dessa imagem em que há, no centro, a figura de um romeiro de olhos fechados, figurativiza o instante de êxtase pela posse do objeto-valor-*corda* e o percurso que os outros fieis terão de executar para também poderem entrar em conjunção com esse objeto de desejo.

Sobreposto ao texto visual, destaca-se, em primeiro plano, o texto verbal, disposto no interior de dois retângulos, eideticamente assimétricos, e em uma sub-tonalidade da cor rosa que tende para o tom salmão. No retângulo superior encontra-se o fragmento do título da obra *Discurso sobre* que apresenta dimensões topológicas de 11,5 de comprimento por 5,5 de altura e no retângulo inferior que apresenta dimensões de 11,5 de comprimento por 5 cm de altura encontra-se o nome do autor; a classificação do gênero do texto “poesia” e dados sobre a editora. Essa assimetria entre os retângulos tem o efeito de sentido de destacar as informações contidas no retângulo superior em que se encontram o fragmento do título da obra monteriana.

Ao centro da sobrecapa, em letras em caixa alta, na mesma sub-tonalidade dos retângulos, a sobreposição das palavras “A CORDA” completam o título da obra *Discurso sobre a corda*. O texto sincrético construído pelos termos “a corda” colocados sobre a imagem das mãos dos romeiros, que seguram firmemente o objeto-valor, desencadeiam a isotopia figurativa verbo-visual que concretiza a temática da fé.

Outro aspecto importante na análise da sobrecapa é o destaque em tom dourado dado à corda do Círio; esse destaque acontece por meio de um efeito usado por um programa de computação conhecido por *Adobe Photoshop* que consiste em um aplicativo de edição de imagens em que um dos recursos é o *selective color*, o qual foi utilizado para dar o efeito em dourado à imagem em exame.

No caso da referida sobrecapa, os romeiros estão figurativizados por um tom sombrio que os revela em segundo plano e os ofusca em meio à cor dourada da corda que ilumina, por completo, toda a cena enunciativa. Essa luminosidade destaca apenas as mãos, enquanto os rostos aparecem em dimensões cromáticas de preto e branco.

A partir do elemento principal que é a própria corda do Círio e do revestimento em dourado dado a ela, nota-se que a luminosidade que ela reflete secundariza os romeiros permitindo-nos extrair, a partir desses efeitos, o sentido de valorização desse objeto de desejo.

A corda do Círio está figurativizada nessa imagem como um objeto precioso e seu revestimento em dourado tem o efeito de sentido de igualá-la ao ouro, que, segundo a mitologia, é símbolo da divindade e da riqueza imanente a ela. Segundo a Bíblia Sagrada, no Evangelho de Mateus 2-11, quando Jesus Cristo nasceu um dos presentes recebidos por seus pais foi o ouro que simbolizava a sua divindade.

Dessa forma, a corda do Círio é como o ouro para os romeiros que, sombreados e em segundo plano, passam a significar uma massa humana que caminha unida, sendo que esse ato de união caracteriza a cena enunciativa como um momento de veridicção orientada pela égide do /crer/ que estará presente em todas as demais imagens.

6.2 CAPA .

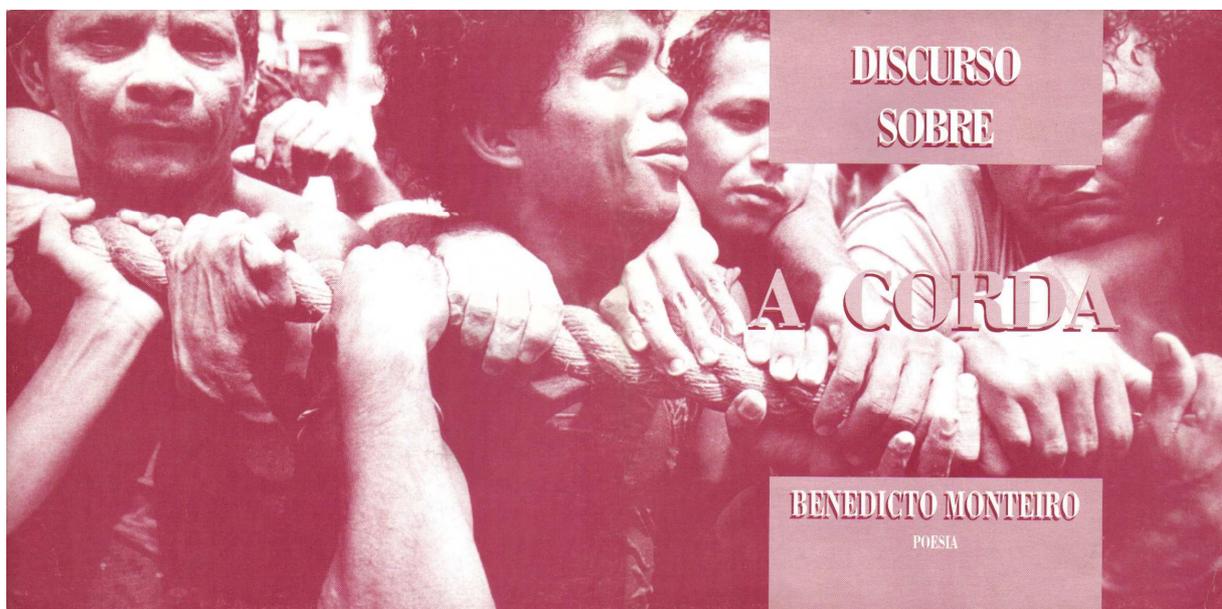


Figura 2 - Capa

Fonte: Monteiro, B, 1994, p. 2.

A capa de nosso *corpus* de pesquisa apresenta dimensões topológicas idênticas às da sobrecapa, ou seja, 42 cm de comprimento por 21 cm de altura, diferindo-se em suas dimensões pela ausência dos prolongamentos das páginas. Outro aspecto que diferencia a capa da sobrecapa é o efeito cromático empregado pelo fotógrafo; nessa imagem ele também utilizou o programa *Adobe Photoshop* e o recurso *selective color* que conferiram diferentes tons de rosa e branco à imagem o que produziu efeitos que chamam a atenção do olhar para dimensões humanas mais profundas. De maneira semelhante ao efeito produzido em imagens refletidas por aparelhos de raio x, a fotografia projeta superfícies densas que imprimem, no contexto da obra, o interior dos fiéis e o instante de êxtase provocado pela fé.

Não apenas os fiéis estão revestidos pela áurea rosa nessa imagem, os espaços em que há linguagem verbal também estão assim representados. Na parte superior e inferior da página, encontram-se os mesmo retângulos em dimensões topológicas idênticas às da sobrecapa, porém se diferem em seus efeitos cromáticos, pois estão em uma sub-tonalidade de rosa que tende para o tom bordô. O fragmento do título da obra *Discurso sobre*, no retângulo superior, também em caixa alta e em letras brancas, agora está sombreado pelo tom de rosa escuro das letras. No retângulo inferior, em tom idêntico ao das palavras contidas no retângulo superior, encontra-se o nome do autor, também em letras brancas e sombreadas por um tom de rosa escuro; abaixo do nome do autor, semelhante à sobrecapa, há o nome do gênero da obra “poesia” em letras brancas, nas mesmas dimensões topológicas da sobrecapa.

As palavras “A CORDA” que completam o título de nosso *corpus* de pesquisa, encontram-se ao centro da imagem em tom bordô, tal qual o tom dos retângulos em que há o texto verbal; essas palavras também estão sombreadas por um tom de rosa escuro como as demais.

Na capa, continuação da sobrecapa, o elemento principal não é mais a corda do Círio. Nessa imagem o destaque é o efeito de revelação e, ao mesmo tempo, de mistério atribuído pela atmosfera religiosa que envolve a temática do texto. Essa atmosfera diáfana é figurativizada pelos diferentes tons de rosa com os quais o enunciador busca imprimir veridicção à temática etérea da fé. Partindo dessa argumentação, nosso olhar a respeito da capa leva-nos a compreender essa imagem como uma importante figura isotópica do simulacro da corda que conduz os homens ao estado de alma de crença religiosa na divindade em que todos os romeiros da procissão do Círio confiam.

6.3 A SANTA NA BERLINDA



Figura 3 – A Santa na berlinda.

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 8.

Essa terceira fotografia em que se vê a figura da Santa e outros actantes que a homenageiam durante a procissão foi nomeada por nós como *A santa na berlinda*. Apresenta dimensões topológicas de 21 cm de comprimento por 21 cm de altura, ocupando o espaço inteiro da primeira página em que se inicia o diálogo entre as imagens e as estrofes do texto poético.

Nessa imagem, a definição de qual elemento é representado em 1º ou 2º plano é estabelecida segundo uma tensão entre as dimensões cromáticas e topológicas. Segundo as dimensões cromáticas podemos afirmar que os anciãos, seguidos das flores que ornamentam a berlinda, estão em 1º plano visto que esses elementos que integram a fotografia encontram-se revestidos por uma luminosidade branca que os arranca da obscuridade e acentua suas formas e volumes. Esses efeitos passam a atrair a atenção do olhar do enunciatário segundo uma perspectiva enviesada que os associa imediatamente como mais próximos e em relação imediata ao primeiro plano.

Diferentemente acontece em relação às dimensões topológicas dessa imagem em que o posicionamento da berlinda no eixo central conduz o olhar do enunciatário a uma apreensão horizontal que demonstra, em maior grau, a composição da imagem e sua totalidade.

Ao apreender a totalidade da fotografia, o enunciatário percebe que a berlinda encontra-se sombreada pelas copas de algumas árvores, essas árvores são típicas da região de Belém e são encontradas ao longo de todo o trajeto da procissão do Círio; são mangueiras que formam uma espécie de túnel natural durante a passagem da imagem na procissão. É possível perceber ainda que acima e abaixo da berlinda há uma vasta ornamentação de flores e outras plantas ornamentais.

O fato de a berlinda com a Santa estarem representadas envoltas pelos elementos da natureza apresenta alguma significação? Por que existe esse conflito entre a definição de qual elemento está representado em 1º plano? Recorremos ao texto verbal para solucionar essa questão, especificamente às 16ª e 17ª estrofes:

(16ª estrofe)

*Parado ainda se pode notar o vazio
Entre a corda e a Santa
Pode-se notar também
As autoridades
Civis, militares e eclesiásticas
Elas,
Tornam a Santa
Ainda mais inacessível.*

(17ª estrofe)

*Pode-se notar o carro
O coche
O andor da Santa
A berlinda
A berlinda linda
Cheia da Santa e de flores.*

Segundo os trechos do texto verbal, notamos a descrição da cena enunciativa figurativizada nessa terceira imagem, também percebemos que os anciãos, segundo a representação da imagem, estão vestidos com um uniforme em que está contido o logotipo do Círio; esse uniforme é usado pelos guardas que fazem a proteção da imagem na procissão. É sobre eles que o enunciador nos fala nos versos: “pode-se notar também/ as autoridades/ (...)/ elas/ tornam a Santa/ ainda mais inacessível”. Esses guardas estão à frente da berlinda e foram revestidos com uma luminosidade maior porque desempenham o papel de protetores da imagem.

No verso seguinte, examinado anteriormente, encontramos a descrição da berlinda revestida pelas flores: “a berlinda/ a berlinda linda/ cheia da Santa e de flores”. De acordo com o contexto verbo-visual do texto, ela é o elemento principal e está em 1º plano porque sua dimensão topológica central e o contexto verbal da obra atestam que ela está ao centro e sombreada pela natureza porque essa estrutura tem o efeito de sentido de formar um conjunto que estabelece uma inter-relação entre três elementos fundamentais respectivamente: natureza, divindade e homem.

Esses elementos fundamentais estão dispostos topologicamente de cima para baixo em natureza, figurativizada pelas árvores de mangueiras e pelas flores que ornamentam a berlinda; divindade, figurativizada pela imagem da Santa na berlinda e pelo homem, figurativizado pelos anciãos que zelam pela segurança dos romeiros e pela proteção da imagem. Essa disposição do espaço, em que figuram as três categorias citadas, permite-nos fazer a seguinte leitura: em primeiro plano temos o divino que integra o homem à natureza, a natureza protege o homem e estabelece com ele uma relação entre o humano e o divino.

6.4 A CORDA E O CORDÃO UMBILICAL.

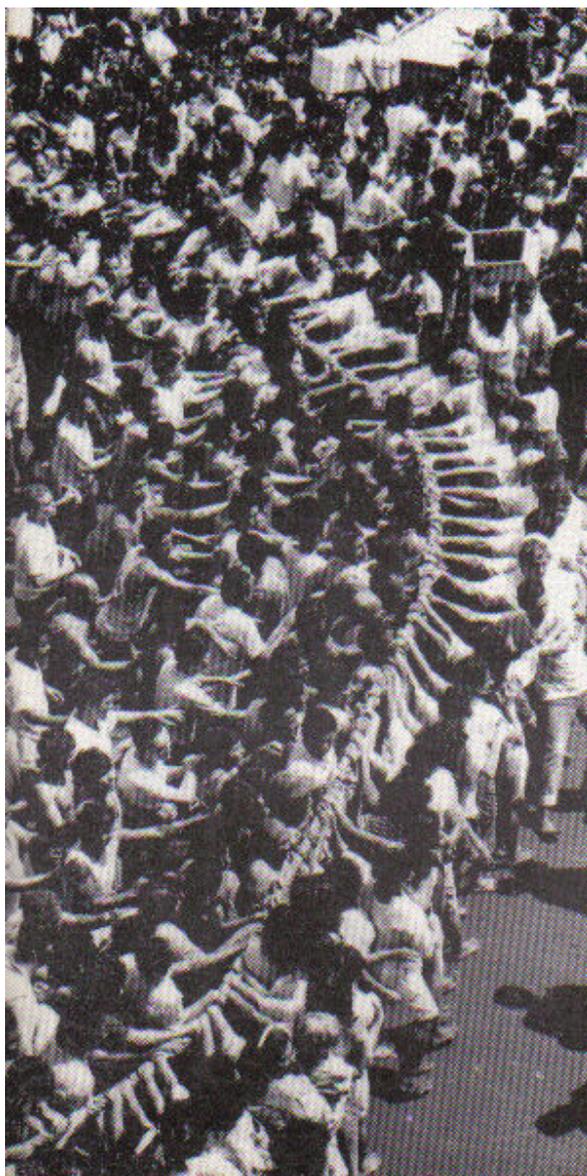


Figura 4 - A corda e o cordão umbilical

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 10.

A quarta imagem do texto visual chama a atenção do olhar para dimensões geométricas presentes, também, no texto verbal. Encontra-se no plano esquerdo da página, em tamanho menor, porém, oferecendo um forte efeito de sentido de união no conjunto do *corpus* de pesquisa, apresenta dimensões eidéticas de 5 cm de comprimento por 10 cm de altura e está localizada rente à margem inferior esquerda.

As dimensões geométricas estão presentes, a começar pelo desenho da parábola figurativizada pelos romeiros que seguram a corda do Círio, seu objeto-valor. Esse geometrismo presente em ambas as linguagens de nosso *corpus* é reiterado na 13ª estrofe do texto verbal:

*A corda que se segura
Enquanto a multidão parada
Espera a largada do Círio
É círculo
Parábola
Ou elipse
Que gira gira
Em torno do Universo.*

A parábola mencionada é, também, um semicírculo, uma curva aberta apreendida pela visão do enunciatário dotado de algum conhecimento matemático. Esse signo matemático é sensibilizado pelo contexto poético da corda do Círio; signo poético (*a corda*) e signo matemático (*a parábola*) entrecruzam-se em um ato de semiose cujos traços visuais do mundo natural são revestidos por traços figurativos que transportam o objeto-valor a um universo significativo e o revestem em uma figura-símbolo da relação do romeiro com sua padroeira; *a figura do cordão umbilical*.

A figura geométrica da parábola revestida pela figura do cordão umbilical é evocada não apenas no texto visual, mas, também, no texto verbal, como no exemplo da 24ª estrofe:

*Inaugura-se
uma nova relação física
e geométrica
entre os corpos vivos
a corda torna-se cordão umbilical
torna-se visceral
de gestos ritmos
e orgânicos
os corpos constituem-se em massa
pura massa.*

De acordo com esse trecho do texto verbal, o signo-objeto representado pela figura do cordão umbilical funciona como elemento que confere a idéia de antropomorfização o objeto-valor, visto que, segundo o texto verbal a corda “torna-se visceral”. Sendo assim, a 24ª estrofe e a quarta imagem em exame articulam-se em relação à temática da *corda do Círio* como organismo vivo e símbolo da união dos homens de fé à divindade que eles buscam.

6.5 A MULTIDÃO *CORRENTEZA DE POVO*.



Figura 5 - A multidão *correnteza de povo*.

Fonte: Monteiro, B. 1994, p.11.

Essa quinta imagem apresenta dimensões de 18 cm de comprimento por 21 cm de altura e ocupa um espaço retangular dividindo-se em duas páginas ao centro do livro. Das 15 imagens que compõem o texto visual, essa é a única que representa, integralmente, a temática da “multidão” que circula na procissão do Círio, por estar figurativizando o simulacro de multidão, o seu posicionamento ao centro do livro tem o efeito de sentido de imensidade que se estende e ocupa todo espaço.

Essa fotografia também produz o efeito de sentido de um olhar que observa a cena enunciativa de um plano superior e distante, visto que os romeiros estão figurativizados em tamanho proporcionalmente menor. As dimensões curvilíneas em que esses romeiros estão produzem o efeito de sentido de aglomeração em um espaço circular; a circularidade nos chama a atenção para a temática da vida com a qual o círculo está simbolicamente relacionado, também ao tema. da unidade e da integração de todos no espaço da procissão.

De acordo com as figurativizações dessa imagem é possível estabelecer um diálogo entre ela e a 13º estrofe do texto verbal:

*(...) a corda é um dos centros
De qualquer galáxia
É sístole e diástole
Maré vazante
Ou maré montante
Formando a correnteza
Correnteza formando pororoca
Correnteza de povo
Em vibração de ondas
Que nunca se completam
Em permanência tensa
Apenas pra pagar
Talvez
Uma promessa
Promessa muitas vezes
Feita pelos outros.*

O trecho em questão dialoga com a imagem em exame porque nele também é tematizado a dimensão topológica central em que a multidão se reúne para a procissão do Círio; nela “a corda é um dos centros/ de qualquer galáxia”. Outra semelhança entre os exemplos das duas linguagens de nosso *corpus* é a figura da “multidão” representada pelas figuras: “maré”; “correnteza”; “pororoca” e “ondas”, todas elas pertencentes ao universo pluvial da região amazônica, essas figuras serão detalhadas em nosso próximo capítulo.

6.6 OS ROMEIROS EM CIMA DA ÁRVORE

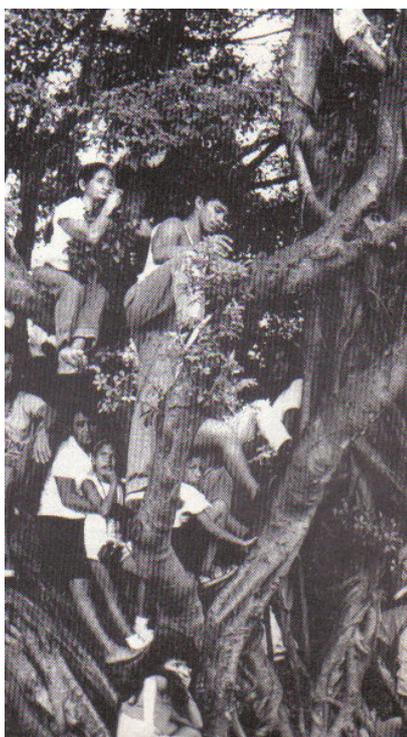


Figura 6 - Os romeiros em cima da árvore

Fonte: Monteiro, B. 1994, p.11.

Essa figura foi denominada por nós como *Os romeiros em cima da árvore* porque ela apresenta a cena enunciativa em que há diversos romeiros localizados na parte superior de uma árvore à espera da passagem da berlinda com a imagem da Santa. Essa sexta fotografia tem as dimensões topológicas de 6 cm de comprimento por 10 cm de altura e está posicionada rente à margem inferior, à margem direita da página.

Essa escolha do fotógrafo pelo posicionamento da imagem no canto inferior direito da página tem o objetivo de conduzir o olhar do enunciatário para que seus olhos caminhem horizontalmente na dimensão topológica de cima para baixo em um eixo perpendicular. Essa opção pela respectiva dimensão topológica da imagem tem o efeito de sentido de chamar a atenção do enunciatário para a idéia de enraizamento da árvore que está

ligada ao chão. Tal efeito de sentido é reiterado pela maior proporção da altura da imagem em relação ao seu comprimento, cuja relação dimensional conduz o olhar para a dimensão de alto vs. baixo e reforça a temática da busca do romeiro pelo divino, romeiro esse que, como a árvore, também está enraizado à terra.

É relevante, na análise dessa imagem a relação dialógica entre essa fotografia e uma passagem do Evangelho de Lucas, encontrada no capítulo 19. Nesse texto religioso é descrita a história de um homem rico que sobe em uma árvore para ver a passagem de Jesus Cristo procurando, por meio do subir na planta, um modo de elevar-se do restante da multidão, assim como os romeiros na cena enunciativa descrita nessa sexta imagem.

A árvore também tem um sentido mitológico e universal de símbolo da vida em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade por seu movimento dinâmico para cima.

A Bíblia representa a árvore, no livro do Gênesis, como sendo portadora da vida e da sabedoria e seu conhecimento do Bem e do Mal. Segundo o *Dicionário de símbolos* de símbolos de J. Chevalier e A. Gheerbrant (2007, p. 84) “a árvore é um dos temas simbólicos mais ricos e mais difundidos cujas interpretações articulam-se em torno da mesma idéia do **Comos vivo** em perpétua regeneração”.

Haroldo Bailey (2005, p. 173), em seu livro *A linguagem perdida do simbolismo*, relata sobre as Américas que:

Há um manuscrito mexicano no Museu Britânico em que são representadas duas figuras colhendo os frutos da chamada “Árvore de Nossa Vida”. Os maias e outros povos da América Central sempre representavam suas árvores sagradas com dois ramos partindo horizontalmente do alto do tronco. Assim apresentando a semelhança duma cruz e os primeiros missionários espanhóis no México verificaram, para sua grande surpresa, que a cruz já se achava em uso ali “como simbolizando uma Árvore da Vida”.

Em nosso *corpus* de pesquisa, a figura da árvore apresenta dois efeitos de sentido: o de proteção da vida, oferecendo sombra e descanso para aqueles que não conseguem percorrer todo trajeto de cinco quilômetros de procissão; também o de elevação dos romeiros que desejam avistar a passagem da berlinda em meio à multidão que acompanha a procissão do Círio.

6.7 OS HOMENS NA CORDA.



Figura 7 - Os homens na corda

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 12.

“Os homens na corda” é o título que atribuímos a essa imagem de 10 cm de comprimento por 6 cm de altura que ocupa a posição inferior esquerda da página. Essa imagem apresenta margens de 1,5 cm na dimensão inferior/esquerda cujo efeito de sentido é o de destacar o comprimento da fotografia em que o objeto-valor está, proporcionalmente, representado.

Apesar de ocupar um espaço pequeno no interior de nosso *corpus* de pesquisa, essa imagem figurativiza um importante aspecto subjacente ao objeto-valor: o sofrimento dos romeiros em seu sacrifício de segurar na corda do Círio para pagarem suas promessas.

A cena enunciativa mostra esses homens; jovens; adultos e anciões que se esforçam para permanecerem agarrados ao seu objeto-valor. A luminosidade destaca, em primeiro plano, os rostos desses romeiros e, em segundo plano, suas mãos e braços que se entrecruzam formando laços humanos.

No plano superior da corda, os rostos caracterizam um misto de êxtase e de clamor, visto que alguns estão com os lábios fechados denotando expressões de sorriso e outros estão com os lábios abertos denotando expressões de louvor e cânticos comumente entoados durante a procissão.

Destacam-se nessa imagem três actantes da direita para a esquerda, respectivamente: um homem maduro de lábios abertos e olhar de sofrimento; um ancião de lábios fechados e expressão serena e um homem jovem de lábios semi-abertos e olhar escurecido pelo efeito cromático da fotografia. Esses três actantes figurativizam, de acordo com a aparência de suas idades, a fé que reúne em um mesmo espaço, a emoção dos jovens; a serenidade dos mais velhos e a maturidade dos adultos que, mesmo apresentando diferentes formas de sentir e expressar a fé demonstram uma relação de alteridade entre as gerações que rendem homenagens à padroeira de cada um deles ali reunidos.

6.8 A CORDA QUE ATA OS HOMENS.

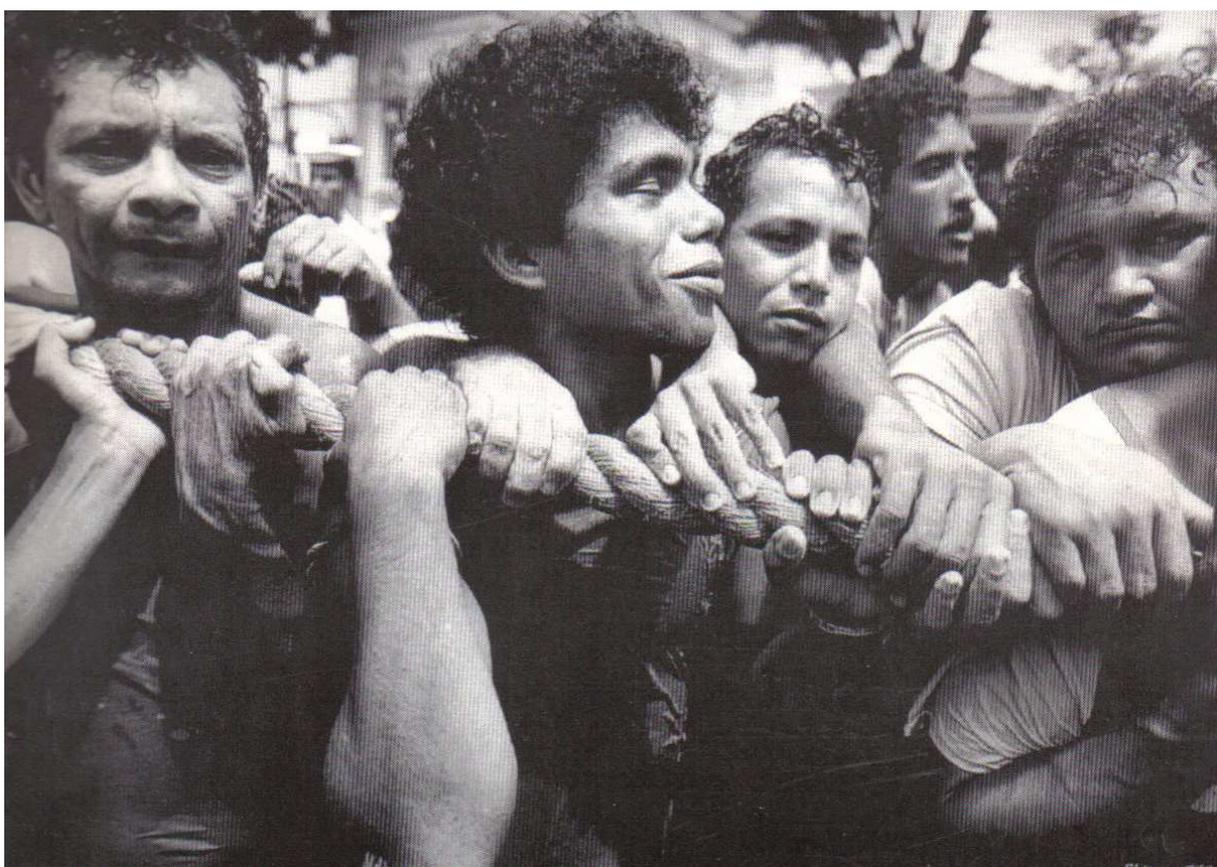


Figura 8 - A corda que ata os homens

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 12.

“A corda que ata os homens” foi como denominamos essa imagem que é reiterada três vezes ao longo de nosso *corpus* de pesquisa, estando presente na sobrecapa, capa e como oitava imagem do texto visual. Essa oitava imagem em exame ocupa uma página inteira, destacando-se pelas dimensões de 21 cm de comprimento por 15 cm de altura e margens de 3 cm no eixo inferior e superior em que se nota simetria entre essas margens.

O fato de o enunciador ter repetido três vezes essa imagem com diferentes efeitos (cromáticos e dimensionais) apresenta importante significação no conjunto da obra; uma delas está contida na singularidade com a qual ele enfatiza a conjunção do romeiro com seu objeto-valor. Essa conjunção é figurativizada, em primeira instância, pelo mecanismo de embreagem na medida em que a imagem produz um efeito de identificação entre o enunciatário e os romeiros. Esse efeito é provocado pela aproximação do foco (nas três imagens) que concentra na cena enunciativa maior configuração de detalhes.

Outro importante significado é a figurativização da corda do Círio como simulacro de um laço que ata todos os romeiros que estão em conjunção com ela. A representação do objeto-valor como um laço pode ser justificada pela oposição da imagem em exame com a sétima imagem “os homens na corda”. Nesta imagem a corda do Círio é sobreposta pelas mãos e braços dos romeiros, que, de acordo com o destaque dado a esse gesto, praticam a ação de abraçar o objeto-valor; contrariamente à imagem reiterada, em que o objeto-valor é destacado em um plano paralelo e frontal em relação aos romeiros de modo que esse efeito provoca a ilusão referencial de que a corda os está anelando tal qual um laço.

A partir da generalização dos efeitos de sentido da imagem reiterada, trataremos de modo específico, da oitava imagem que apresenta dimensões topológicas e efeitos cromáticos particulares. Como afirmamos, essa fotografia apresenta o comprimento em maior proporção, cujo efeito de sentido é o de destacar a extensão do objeto-valor em detrimento dos actantes. Outro aspecto relevante é a simetria entre as margens superior e inferior (3 cm), cujo efeito de sentido é o de provocar a semelhança dessa fotografia com uma pintura em tela, articulando, assim, a inter-relação entre diferentes linguagens estéticas.

Os efeitos cromáticos também são importante fator na apreensão de sentidos aqui, visto que essa imagem apresenta somente tons de branco e preto que imprimem um efeito de neutralidade à cena enunciativa em que as formas e volumes são representadas de acordo com uma unidade. Contrariamente às imagens da sobrecapa e capa, em que os efeitos cromáticos são o

de destacar da cena enunciativa algum elemento da imagem, aqui, o efeito é, justamente, o de fundir em uma única e mesma massa dinâmica toda a cena, privilegiando o todo, em detrimento das unidades.

6.9 AS MÃOS QUE CLAMAM E AGRADECEM.



Figura 9 - As mãos que clamam e agradecem

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 13.

Essa imagem apresenta dimensões topológicas de 11 cm de comprimento por 7 cm de altura, ocupando a posição superior da página, rente à margem superior/esquerda.. Aqui a escolha da localização superior, rente à margem, provoca o efeito de sentido de elevação do olhar e imprime a idéia de aproximação ao céu, tal qual a imagem das mãos que apresentam a dimensão topológica de elevação para o alto.

Essa fotografia figurativiza o clamor do povo que eleva as mãos para agradecer a promessa alcançada. Também o momento em que a imagem da Santa, no interior da berlinda, passa por entre os romeiros e provoca na massa que caminha ou apenas observa a comoção e o desejo de ter suas preces ouvidas. As mãos topologicamente voltadas para o alto são uma metonímia do homem que deseja elevar-se e tornar-se livre para levitar à altura de sua fé: essa idéia é justificada por meio de um fragmento do texto verbal:

28ª estrofe

*Aí fica-se livre para levitar com os pés
 Ora de frente ora de lado
 Mãos e braços agarrados
 Mas o corpo flutuando
 Cada vez mais colado
 A mão já é parte da corda
 Usa-se para andar
 Voar
 Nadar
 E manter o corpo
 Sempre em marcha*

Como podemos notar a partir dos fragmentos: “o corpo flutua”; “a mão já é parte da corda”, há nesses versos o efeito de sentido de uma figura corporal que se une à corda dotando-a da competência de objeto transformador usado pelos romeiros “para voar”, para fazer-crer na liberdade. Por isso, existe uma competência sobrenatural atribuída aos seres humanos na procissão do Círio que acontece por meio da dinâmica da fé que os reveste de uma atmosfera diáfana em que o espaço e o tempo são figurativizados pela coexistência do divino e do humano em um mesmo universo. A coexistência de diferentes elementos justifica o instante de clamor e levitação figurativizado nessa nona imagem.

6.10 OS PÉS QUE CAMINHAM



Figura 10 – Os pés que caminham

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 14-15.

“Os pés que caminham”, a décima imagem do texto visual de nosso *corpus* de pesquisa, apresenta dimensões de 29 cm de comprimento por 10 cm de altura e está dividida em duas páginas ocupando a posição inferior rente à margem. A escolha do enunciador pelas dimensões topológicas da imagem tem o sentido de provocar o efeito de ligação dos pés com o chão, visto que a fotografia está topologicamente voltada para baixo, rente à margem inferior.

Aqui o comprimento é quase duas vezes maior do que a altura, o que provoca o efeito de sentido de prolongamento e extensão produzidos pela figurativização dos pés em sua marcha na procissão. Os pés dos romeiros descalços são o foco central aqui, visto que estar com os pés desnudos é uma obrigatoriedade para aqueles que desejam acompanhar a procissão segurando seu objeto-valor. Essa obrigação tem o sentido de proteger aqueles que estão junto à corda do Círio de serem pisoteados por sapatos, o que significa que, durante os cinco quilômetros da procissão que acontece no domingo pela manhã em um período de sol escaldante, é necessária uma resistência muito grande à dor.

Os pés dos romeiros que seguram seu objeto-valor chegam a sangrar em decorrência da sensibilidade da pele ao calor do asfalto e do contato dos outros pés que caminham descalços, pisando uns nos pés dos outros.

Para atenuar as marcas do sofrimento dos romeiros e os ferimentos em seus pés, o enunciador utilizou-se do efeito de distanciamento do foco e do sombreamento da cena enunciativa, que, de outra maneira, recebe destaque por meio das dimensões topológicas citadas.

Esses instantes de dor e sacrifício figurativizados nessa imagem reiteram o tema da obstinação pela fé que permite a superação do sofrimento, porém, aqui esses instantes são figurativizados em um contexto diferente, visto que essa imagem os descreve por meio do movimento provocado pela marcha que permite a transcendência e a superação daqueles que caminham e demonstram, dinamicamente, sua fé.

6.11 O HOMEM QUE LEVA A IMAGEM DA SANTA.



Figura 11 – O homem que leva a imagem da Santa

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 16.

Essa comvente fotografia apresenta dimensões de 15 cm de comprimento por 21 cm de altura, com margens direita e esquerda de 3 cm, ela ocupa a posição central da página e mostra a cena enunciativa de um romeiro que segura a imagem de sua padroeira: Nossa Senhora de Nazaré. Para evitar ambigüidade entre os diferentes significados da palavra “imagem” ela será empregada somente no sentido de representação visível da Santa homenageada na procissão do Círio.

“O homem que leva a imagem da Santa”, nossa 11ª fotografia, possui altura maior do que o comprimento, o que provoca o efeito de sentido de elevação do olhar à dimensão topológica voltada para o alto e imprime a idéia de elevação espiritual do actante que a figurativiza. Ocupando uma página inteira, essa fotografia apresenta diversos efeitos de sentido apreendidos por meio das figuras nela dispostas, essas figuras conduzem o enunciatário ao caminho a ser percorrido para o desvendamento da significação que está nela implícita.

Uma das figuras que chamam a atenção nessa fotografia é a imagem da Santa, símbolo sagrado para o povo amazônida que tem nesse simbolismo a crença na proteção divina. Essa imagem aparece representada por meio do efeito de luminosidade que a destaca do sombreamento, desencadeando, assim, um efeito de maior proporção de suas formas e volumes, o que a sobrepõe em primeiro plano, à frente do homem que a conduz.

Em oposição à luminosidade dada à imagem da Santa, há o sombreamento do rosto e do tronco do romeiro, que aparecem em segundo plano em relação às suas mãos que conduzem a imagem da Santa. Mãos destacadas pela luz que reflete o brilho de uma aliança de matrimônio, figura essa que reitera a condição do homem que é esposo, pai e filho, papéis temáticos que conduzem o enunciatário à apreensão do efeito de sentido imanente aqui: as figuras da imagem da Santa, do romeiro e da aliança estão relacionadas à meta isotopia da união que é figurativizada pela significação implícita da corda do Círio como símbolo da fé que une a todos como membros de uma mesma família cristã.

6.12 BRINQUEDOS DE MIRITI.



Figura 12 – Brinquedos de miriti

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 18.

“Brinquedos de miriti” é uma imagem de 11 cm de comprimento por 8 cm de altura, localizada no eixo inferior, rente à margem, topologicamente à esquerda da página. Apesar de ocupar uma dimensão menor no texto visual, ela apresenta um efeito de sentido peculiar ao conjunto da obra cuja cena enunciativa descreve, de acordo como sugere o título que atribuímos, alguns brinquedos confeccionados com uma madeira pertencente a uma árvore encontrada na floresta amazônica, conhecida popularmente como “miriti”.

Esses brinquedos, que fazem parte do imaginário amazônida e seu folclore, representam figuras de embarcações em diversos tamanhos e acabamentos e são destacados do restante do cenário por uma luminosidade que funciona como um efeito em perspectiva e confere à cena maior profundidade espacial.

Outro importante aspecto na cena é o acabamento dos desenhos nesses brinquedos, todos eles estão revestidos por pinturas em formatos geométricos. Da direita para esquerda encontram-se seis embarcações que variam entre pinturas de linhas paralelas, verticais e transversais. A escolha pelo formato geométrico das pinturas desses artesanatos vai ao encontro

das pinturas marajoaras, que também apresentam certo geometrismo em seu formato. As pinturas marajoaras pertencem ao imaginário cultural da Amazônia e estão figurativizados nos desenhos confeccionados nesses brinquedos de miriti. Em meio a esse resgate cultural proposto no acabamento dado aos brinquedos, a função estética adquire realce visto que, mesmo tendo uma utilidade como brinquedo feito para boiar nas águas dos rios, este objeto também tem como importante função a apreciação da criatividade dos artesãos que os confeccionam.

Não há como deixar de mencionar a relação desses brinquedos com a isotopia da infância, presente na cena por meio da idéia da tradição secular da procissão do Círio que é transmitida de geração para geração e cujos brinquedos artesanais têm como objetivo a transmissão da fé por meio do lúdico inerente a esses brinquedos.

Os brinquedos de miriti também figurativizam a classe dos ribeirinhos e dos pescadores que prestam sua homenagem à Santa durante a procissão do Círio fluvial.

O Círio fluvial acontece na manhã do sábado. Durante essa procissão, mais de 1000 embarcações participam da romaria que sai do trapiche de Icoaraci, distrito de Belém, e segue pelas águas da Bahia do Guajará até o trapiche da Estação das Docas, em Belém. Esta imagem figurativiza um elemento de identidade da cultura amazônica que teve seu povoamento feito em função dos rios e, por isso, constituiu-se em uma espécie de civilização fluvial.

Os brinquedos de miriti são signos-objetos de identidade amazônica, de valorização da estética marajoara, de transmissão de valores culturais e de divertimento para crianças, jovens e adultos que reproduzem neles o que os ribeirinhos fazem com seus barcos nas águas dos rios da Amazônia.

6.13 O UNICÓRNIO



Figura 13 – O unicórnio

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 19.

“O unicórnio” é uma fotografia de 21 cm de comprimento por 16 cm de altura, ocupa a dimensão topológica central e apresenta margens inferior e superior de 2 cm.

A nomeação dessa imagem elucidada que se trata de uma representação de um elemento mítico-fantástico, sem contornos precisos, em função de uma visão especial segundo a qual o universo amazônico é percebido pelo enunciador. Posicionada ao centro de um fundo preto em que é iluminada por uma áurea que a envolve em uma atmosfera de suspense, essa fotografia figurativiza uma imagem de natureza coletiva: a figura de um *unicórnio*.

Este suspense também é proporcionado por conta do significado unicórnio que, segundo o *Dicionário de Símbolos* de J. Chevalier e A. Gheerbrant (2007, p. 919):

O unicórnio também simboliza, com seu chifre único no meio da frente, *a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, a penetração de Deus na criação*. Representa na iconografia cristã a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e à sublimação sexual. O chifre único foi comparado a um *pênis frontal, a um falo psíquico (VIRI, 202)*: o símbolo da fecundidade espiritual. (...) Torna-se na Idade Média o símbolo da encarnação do Verbo de Deus no seio da Virgem Maria.

(grifos do autor).

Os detalhes dos contornos dessa imagem foram delineados sobre o material que a compõe com o domínio das curvas que lhe dão volume: a cabeça é afunilada e contém dois pequenos chifres em cada hemisfério; do eixo central da cabeça parte a delimitação da crina que desce até o eixo dorsal em que duas asas estão incorporadas prolongando-se em linhas curvas claramente traçadas ao longo das costas; a região traseira é arredondada e curvilínea; as pernas posteriores foram delineadas em posicionamento estendido, em contraste com as pernas traseiras que foram incorporadas em posição flexionadas figurativizando a cena enunciativa como uma atitude de levitação dessa figura.

A partir da descrição da cena enunciativa como levitação da figura do unicórnio é possível extrair dela o sentido de busca pela liberdade. O sentido de liberdade é ainda mais acentuado pelo contorno das asas que conferem à figura a condição de oposição à atitude de aprisionamento.

Os detalhes dos contornos delineados sobre o material que compõe a figura do unicórnio conduzem o enunciatário a identificá-lo como sendo o mesmo material com o qual os brinquedos de miriti foram confeccionados, dessa forma, é possível afirmar que essa imagem figurativiza, por meio dos efeitos cromáticos e dimensionais citados, outro brinquedo de miriti.

Como foi exposto, os brinquedos de miriti estão ligados a cultura do povo amazônica, porém esta imagem tem um significado não apenas regional que está relacionado ao imaginário popular amazônica; existe nela o sentido universal presente na mitologia dos povos de outras culturas que também têm na figura do unicórnio um simbolismo que traduz suas crenças e tradições. Dessa forma a figura examinada ultrapassa o sentido regional de identidade amazônica e comprova o significado universal da temática da fé que integra, até mesmo, os povos mais distantes.

6.14 AS GRADES DA BASÍLICA DE NAZARÉ.



Figura 14 – As grades da Basílica

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 20.

“As grades da Basílica de Nazaré” foi como denominamos essa imagem que apresenta dimensões de 18 cm de comprimento por 10 cm de altura, localizada a 1,5 cm da margem direita e esquerda, rente à margem inferior, topologicamente ao centro da página.

Essa imagem denota a intensa criatividade visual do fotógrafo em relação ao conjunto do texto monteriano. Seu elemento principal é a figura das grades, delineadas pelo forte tom do preto e pela luminosidade sombria emanada sobre elas. As grades representam o simulacro de “prisão” que imprimem à cena enunciativa uma atmosfera que se opõe ao simulacro da “liberdade” presente na imagem do “unicórnio” analisada anteriormente.

Por trás da figura das grades aparecem delineados os romeiros que apresentam expressões faciais entristecidas e levemente iluminadas por uma tonalidade menos sombria que a das grades, grades que separam os pagantes de promessa de seu objeto-valor.

Destacam-se aqui, quatro actantes topologicamente da direita para esquerda, respectivamente: uma mulher que se apóia às grades; um homem que aponta seu olhar em direção ao enunciatário; uma anciã que traz um lenço amarrado à cabeça e uma terceira mulher que aproxima suas mãos em atitude de aplausos.

Esses quatro actantes têm em comum a expressão do olhar que conduz o enunciatário a perceber que as categorias eidéticas e cromáticas estão intimamente relacionadas à configuração da cena enunciativa, como sendo a contemplação o agir performativo de cada um deles.

Essa atitude de contemplação caracteriza a cena como um momento de veridicção orientada pela égide do /crer/. A modulação do /crer/ conduz o enunciatário a um /fazer/ performativo cuja orientação o leva ao encontro da temática da fé presente na trajetória das demais imagens que constituem o texto visual de nosso *corpus* de pesquisa.

Nesse perceber, é possível afirmar que a imagem em exame figurativiza o instante final da procissão do Círio, momento em que os romeiros chegam à Basílica de Nazaré, ponto de chegada para os pagadores de promessa. A Basílica de Nazaré é o lugar em que, segundo a tradição histórica, foi encontrada a imagem da Santa, à frente da Basílica há uma praça cercada por grades, local em que se realiza a missa de encerramento da procissão. Dessa forma, a imagem em exame figurativiza, também, o instante de cansaço dos romeiros que acompanharam os cinco quilômetros de caminhada, unidos pela fé. Segundo essa perspectiva, a imagem analisada comunica-se com o texto verbal a partir da seguinte estrofe:

(36ª estrofe)

*A corda
 É a única oração rezada com o corpo todo
 Com toda força de uma luta
 De uma farsa
 De uma festa
 De uma fé e de uma fuga
 Fé plena e primária
 De uma rua às vezes verde
 De uma cidade templo aberto
 Umbrais de edifícios e casas
 Chão de asfalto e mármore
 Rua como nave ou como mangueiras
 Nuvens como vitrais
 Pinturas de galhos e afrescos
 Rua livre e aberta
 Basílica e Catedral.*

Essa estrofe vai ao encontro da análise feita a partir da apreensão da figura das grades como simulacro de prisão, nela o objeto-valor-*corda* está relacionado à idéia de um elemento que conduz à fuga a partir da fé, tal como nos versos: “a corda/ é a única oração rezada com o corpo todo/ com toda força de uma luta/ de uma farsa/ de uma festa/de uma fé e de uma fuga”.

Sendo assim, a partir do dialogismo entre o texto verbal-visual, apreende-se que a imagem das “Grades da Basílica de Nazaré” figurativiza, sobretudo, o simulacro da busca da libertação por meio da fé.

6.15 O TÚNEL DE MANGUEIRAS



Figura 15 – O túnel de mangueiras

Fonte: Monteiro, B. 1994, p. 21.

“O túnel de mangueiras” é a última imagem que integra o texto visual do “*Discurso sobre a corda*”. Ela apresenta dimensões de 10 cm de comprimento por 12 cm de altura e margens superior e inferior de 5 cm e 3 cm respectivamente. Ocupa a dimensão topológica à direita da última página, a 1,5 cm da margem esquerda.

Essa imagem assemelha-se à fotografia número três, diferindo-se, entre outros aspectos, em relação ao foco que se encontra mais afastado do que na imagem anterior e em relação a menor proporção dessa fotografia. Preenchem a cena enunciativa, tal como na terceira

imagem, a relação entre os três elementos citados: natureza, divindade e homem; porém essa relação é apresentada por meio de um novo contexto: aqui os efeitos cromáticos e dimensionais descrevem a cena em tons mais claros e com maior luminosidade o que provoca o efeito de sentido de movimento e de aproximação da berlinda com a imagem da Santa. Os anciãos que fazem a guarda da imagem, diferentemente da terceira fotografia, aparecem representados sem fragmentações, reiterando a idéia de movimento a partir do contorno dos braços e pernas em atitude de caminhada.

Aqui também podemos perceber uma oposição entre o central e periférico, visto que a figura da berlinda, apesar de estar topologicamente ao centro da imagem, aparece em um plano mais distante do que os anciãos; essa oposição é provocada a partir do efeito em perspectiva que confere a ilusão referencial de localização da berlinda, em primeiro plano, na imagem.

Essa fotografia figurativiza a idéia da definição do objeto-valor como um elemento dialético capaz de transformar aqueles que entram em conjunção com ele. Essa idéia pode ser justificada por meio da confrontação entre essa última imagem e a imagem número três, também por meio do seguinte fragmento do texto verbal:

(40ª estrofe)

*No auge da promessa
Sem saber da ordem
E do caminhar do préstito
Sem se aperceber
Das divisões do séqüito
Sem ver as insígnias talaes
Sem ouvir o cântico dos cânticos
Sem seguir os pálios-estandartes
Arrastada e arrastando
A corda-turba
A orda-turba
A turba-orda
O corpo-em-orda
Ora carregado ora carregando
Ora puxado ora puxando
A própria corda
Sempre puxada
Sempre puxando
Sempre arrastada
Sempre arrastando
Ora carregada ora carregando
Caminhando-povo-andando
Rezando e caminhando
Rezando e caminhando
Rezando e caminhando.*

A oposição entre as imagens três e quinze descreve a passagem do fragmentado para o não-fragmentado, ou seja, a operação de síntese. Nessa última fotografia, os corpos dos anciãos estão representados por inteiro e apresentam-se em paralelo com o eixo horizontal da fotografia. Essa orientação, observada no plano da expressão do texto verbo-visual, permite-nos estabelecer uma nítida relação com o plano do conteúdo: o objeto-valor-*corda* figurativiza um elemento que move os homens em direção ao divino, ele é a *corda*; “*a corda-turba*”; “*a orda-turba*”; “*a turba-corda*” usada para puxar os homens na sua longa caminhada rumo ao sagrado.

6.16 CONCLUSÕES

A análise do texto visual elencou diversos traços de significação que contribuem para a reiteração dos efeitos de sentido analisados no item sobre o texto verbal. Foram traçadas as isotopias da busca da liberdade por meio da fé; dos elementos naturais que integram o homem ao divino; da identidade do homem amazônida por meio de seu folclore e suas lendas; da universalidade da temática da fé; e os temas do processo de criação dos efeitos de sentido de algumas imagens por meio da fragmentação e totalização delas. A observação da reiteração de alguns desses elementos no texto verbal evidencia o caráter sincrético da obra monteriana aqui tratada.

Também é importante notar que o texto visual dialoga com o texto verbal no sentido de que as imagens reiteram a idéia da corda do Círio como “uma oração de pés e braços”. Em algumas fotografias “as mãos clamam e agradecem”, em outras “os pés caminham”; em certos detalhes “os olhos dos romeiros apontam em direção do enunciatário”.

Sendo assim, o conjunto do texto visual é elaborado a partir da corporeidade e da antropomorfização do objeto-valor cuja transformação acontece em sua passagem do estágio de objeto para figurativizar um elemento visceral, metáfora do “cordão umbilical” nas mãos dos romeiros que, juntamente com esse objeto de desejo, integram uma corrente humana dialeticamente movida pela fé.

7 IMAGINÁRIO AMAZÔNIDA E FIGURATIVIZAÇÕES DA FÉ

A etimologia da palavra imaginário tem sua origem no latim, derivando do radical *imago - ginis*. De acordo com o filólogo Ismael de Lima Coutinho (1958), esse lexema derivou de outro, também latino, o lexema “*imagem*”, que segundo o dicionário Houaiss (2001, p.202) significa “*a representação visível de um ser ou objeto, o reflexo ou conceito que uma pessoa goza junto a outrem*”. Partindo dessa origem etimológica, buscamos compreender o imaginário da cultura amazônida do ponto de vista da semiótica greimasiana. Para essa finalidade tomamos como inspiração as concepções desenvolvidas no texto *Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários* que tem autoria de Edna Maria F. S. Nascimento. Segundo Nascimento (2004, p. 194):

O modelo da narrativa apreendido por Greimas em diversas análises e diferentes textos, e que são, segundo ele, reatualizados em outros textos, confirmando ou produzindo novos discursos, compõem, de acordo com a leitura que fizemos de sua obra, o imaginário cultural de um povo (NASCIMENTO, 2004, p. 194).

Nascimento (2004) considera que o termo imaginário contém, na sua definição, três semas nucleares: *pluralidade, representação e coletividade* relacionados, respectivamente, aos semas *conjunto, símbolo e povo, grupo*. Para Nascimento, o imaginário representa as diferentes linguagens produzidas por uma determinada comunidade.

Conforme ficou demonstrado, nosso *corpus* de pesquisa apresenta o imaginário do povo amazônida de acordo com figurativizações descritas no texto verbo-visual, essas figuras são imanentes à identidade desse povo que cria e recria seu mundo de uma forma singular, segundo Loureiro (2001, p.14):

Na vida amazônica a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula, que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela dês-coberta das coisas. Nesse procedimento – de uma verdadeira *metafísica poética* -, o imaginário torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Trata-se de, um estado poético que evolua do devaneio, da livre expansão do imaginário. Sob esse estado é que o homem da Amazônia vai criando e habitando seu

mundo, construindo uma realidade condizente com seu desejo, como se vivesse no processo de uma poética em ação. Uma poética operada pelo sentido imaginal, que confere à cultura uma leveza que se vai tornando cada vez mais insustentável, atingida pelas alterações apresentadas pela sociedade e a natureza amazônica.

Portanto, é possível depreender a partir do ponto de vista de Nascimento e Loureiro que a linguagem produzida pelo imaginário é uma tentativa de cristalizar a identidade de uma cultura por meio de figurativizações. Essas figuras causam a ilusão substancial da crença em coisas dadas e em estados de alma, como no caso da obra monteriana em exame, o estado de alma da fé, a fé que é cristalizada por meio da figura da corda do Círio e de suas ilustrações. Estas ilustrações do objeto-valor servirão como ponto de partida para a configuração de outras figuras-símbolos da identidade amazônica:

Tabela 1 – As figuras amazônicas.

Texto verbal	Texto visual
“Berlinda linda”;	Berlinda com a imagem da Santa;
“Pororoca”; “maré”; “rio”;	Multidão de romeiros;
“Cânhamo”; “envira”, “juta”, “malva”, “manilha”;	Túnel de mangueiras (natureza);
Cordão umbilical	Homens na corda;
“Barco”, “peixe”, “rio”,	Brinquedos de miriti;
“Oração de pés e braços”;	Mãos que clamam; pés que caminham;
Basílica, catedral;	Imagem da Santa;
“O corpo e a alma”;	O homem com a imagem da Santa;
Procissão;	Grades da Basílica de Nazaré;
Autoridades civis.	Anciões que fazem a guarda da Santa.

Para uma maior compreensão do que representa a corda, recorreremos à simbologia e ao *Dicionário de símbolos* de J. Chevalier e A. Gheerbrant (2007). Desta forma, pretendemos

fazer uma comparação do objeto-valor *corda* em dimensões que vão do regional para o universal, sendo possível, assim, comprovar a presença da isotopia temática da fé em cada um desses símbolos.

De maneira geral, a corda está ligada à simbologia da ascensão, representa o meio, bem como o desejo de subir. Comenta Chevalier (1988, p.286) “Atada em nós, a corda simboliza qualquer espécie de vínculo e possui virtudes secretas ou mágicas”.

Há também a corda do arco que, de acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier (1988, p. 285) “simboliza, na tradição védica, a força que confere ao arco sua eficácia. Mas essa força é invisível e de natureza quase imaterial. Ela não provém nem de peso, nem da duração, nem de uma ponta acerada porque ela é como que feminina, estabelecendo com seu arco, uma tensão”.

A corda de prata designa a via sagrada, imanente na consciência do homem, que liga seu espírito à essência universal. Varuna, um personagem da mitologia sagrada, é representada com uma corda na mão, símbolo do seu poder de ligar e desligar.

Nos hieróglifos egípcios, a corda em nó designa o nome de um homem ou a existência distinta do indivíduo. É o símbolo de uma corrente de vida, refletida sobre si mesma e se constituindo enquanto pessoa.

A corda é representada também, entre as mãos da Fortuna, que pode pôr termo a uma vida, cortando o fio da existência segundo os seus caprichos.

Na África, os feiticeiros utilizam a corda como instrumento de magia. Acredita-se que ela se transforma em serpente, cajado e fonte de leite.

Já nas civilizações da América Central é um símbolo divino. Cordas pendentes do céu simbolizam, nas artes maia e mexicana, o *sêmen divino*. Para os japoneses, a corda é um símbolo protetor, ela é posta sobre os *torri*, nos templos xintoístas, no alto das novas construções, nos ringues onde vai haver lutas de sumô, e na porta de todas as casas por ocasião do Ano-Novo.

No Corão, a corda é igualmente um símbolo ascensional, lembrando a corda do xamã ou hindu, que serve para escalar os céus.

Em *Discurso sobre a corda*, o imaginário do povo amazônida é revestido por certas figuras imanentes à cultura e à tradição desse povo; cultura e tradição intimamente impregnadas pela religião católica trazida pelos colonizadores portugueses, pelas crenças

indígenas encontradas entre os habitantes nativos e pelas crenças dos escravos negros que foram importados da África para suprir a mão-de-obra indígena.

No texto verbo-visual temos a reiteração desse imaginário ao longo de todo o conjunto da obra, dos valores do povo amazônida que se tornam universais quando são postos em discurso pelo enunciador que comunica ao enunciatário a necessidade dos seres humanos de um elo que os integre e os façam transcender as barreiras das divisões socioculturais; porém, esse enunciado se encontra implícito no poema e só é percebido à medida que o enunciatário compreende o sentido do elemento corda, ou seja, quando a simbologia desse objeto-valor torna-se mais inteligível. A seguir, trataremos das principais figuras da cultura amazônida presentes em nosso *corpus* de pesquisa, relacionando-as ao imaginário dessa região:

7.1 A FIGURA DO BARCO.

Essa figura está presente, principalmente, na fotografia nº12 e na 3ª estrofe:

3ª estrofe

A corda não é cabo parado
Enroscado como cobra
Na defesa
Do ancorado barco.
(grifo nosso)

Conectivo entre o homem e a vida amazônica, as embarcações, especialmente no Pará, representam admiravelmente a circulação integradora de bens e serviços adequados a uma terra entrecortada de rios. Sua tipologia é variadíssima, fruto de sutil integração entre função, uso e finalidade. Há os barcos de passageiros, há os barcos de pesca, há os barcos de lazer. O rio e seu ciclo de águas são incorporados como dimensão fundamental na vida das comunidades ribeirinhas da Amazônia; por esse motivo, as embarcações, nessa região mapeada de rios, assumem as mais diferentes funções: da sobrevivência, transporte e lazer. Em meio a essas características, Paes Loureiro (2001, p. 181) em sua obra *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* reflete:

A função estética adquire realce, pelo especial colorido da pintura do casco ou, quando é o caso, das velas. É o barco-casa, o barco-alcova, o barco-altar, o barco-armazém, o barco caminho. Guardando as características do gosto decorrente de cada região em que são fabricados.

O barco também está ligado a um outro significado que reforça sua importância para o imaginário amazônico, quando aparece como barco-iluminado nas lendas. Segundo as lendas, em determinadas noites escuras a Boiúna, cobra-grande, ou mesmo algumas ilhas, transformam-se em barcos iluminados, maravilhando e assustando os moradores das margens dos rios.

A figura do barco também está ligada ao momento do Círio fluvial, em que os ribeirinhos fazem suas homenagens à padroeira da Amazônia, enfeitando suas embarcações com flores e fitas.

Na estrofe citada, a figura do barco tem o efeito de sentido de uma definição negativa da corda, o objeto-valor “não é cabo parado/enroscado como cobra/na defesa/do ancorado barco”. Essa estrofe representa uma definição antagônica da corda porque ela não pode ser comparada ao cabo estático que prende a embarcação, visto que o barco representa a vida do amazônida, o movimento das águas e o transporte para os habitantes que vivem às margens dos rios. Caso o barco se encontre parado não há vida, de modo que a corda do Círio é, justamente, um elemento vivo e vivificante para aqueles que o buscam.

A figura nº 12, *brinquedos de miriti* representa embarcações e, apesar de ser uma fotografia em dimensões cromáticas de preto e branco, essa imagem figurativiza os cascos dos barcos enfeitados e coloridos, tal como os ribeirinhos enfeitam suas embarcações no Círio fluvial e em momentos importantes e solenes, como casamentos, nascimentos e mortes desses nativos ribeirinhos.

Segundo o dicionário de símbolos da J. Chevalier e A. Gheerbrant (2007, p.122): “Por vezes, a barca é puxada ao longo das margens com a ajuda de comprida corda, que toma a forma de jibóia viva, símbolo do deus que expulsava os inimigos da luz.”. Notamos a relação entre a corda e o barco no texto monteriano, na 8ª estrofe, em que o autor estabelece entre ambos uma relação que ultrapassa a noção de corda como simples utensílio usado para a pesca, aqui a corda e o barco estão relacionados em um nível simbólico-religioso.

A corda não é
 A que puxa o barco para a terra
 Que arranca o peixe
 De dentro d'água
 Que lança no rio
 A perfídia
 Da isca inerte.

7.2 A FIGURA DO RIO

Essa figura é encontrada, especificamente nas 8ª e 38ª estrofes:

32ª estrofe

*Sente-se que a corda
 Não é apenas aquela que redobra o arco
 A corda é a própria massa
 A corda é o mar
O rio, os rios
 Uma terrível correnteza
 De transe e êxtase
 Correnteza de povo
 Correnteza de onda
 Ondas de crentes
 Maresia de gentes (...)
 (Grifos nosso).*

38ª

*(...) a corda é um rio que leva na viagem
 É água que lava tudo e a todos numa chuva (...).*

No princípio, pelas condições naturais e pela imposição física da bacia hidrográfica (que era o único meio de penetração na Amazônia), a colonização teve que se limitar aos caminhos aquáticos. Formou-se, com isso, uma civilização tipicamente fluvial, o que continuou nos séculos seguintes com o aparecimento de novas povoações nas margens do rio. Algumas vezes como fortificações militares, outras vezes, como aldeamentos religiosos, por isso, o único meio de transporte era, sem dúvida, o fluvial, pois eram os rios que serviam de caminho para o descobrimento e a exploração de bens naturais.

Também as drogas do sertão, como os produtos da lavoura escoavam, transitavam pelos rios. Os rios da Amazônia constituem, portanto, uma realidade labiríntica e assumem uma importância fisiográfica e humana excepcional. Eles são fator dominante nessa estrutura fisiográfica e humana, conferindo ritmo à vida regional. Deles dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia, o comércio e a sociabilidade.

O rio está em tudo na vida dos habitantes da Amazônia. Esse conjunto de rios forma uma bacia de 4.778.374 km de curso d'água (Conselho Nacional de Geografia), constituindo o sistema arterial e venoso da Amazônia. Há, por exemplo, os “furos” que são simples braços de rio sem nascentes próprias; eles ramificam-se, entrelaçam-se, produzem verdadeiras teias, na medida em que neles desembocam vários igarapés (palavra de origem tupi significando caminho de canoa). Segundo Loureiro (2001, p. 170):

O rio corre sempre. É um rio herecliteano, que muda tudo, desgasta, acrescenta, passa. O imaginário é que lhe impõe permanência por meio de suas âncoras culturais. Já, por sua vez, a floresta liga-se a Parmênides: nela o homem busca durabilidade e constância. Mas nem por isso abdica da contemplação imaginal impregnada de beleza. Porque qualquer ação do homem pode ser acompanhada da função estática e qualquer coisa pode vir a ser a sua portadora, principalmente em realidades como a Amazônia, marcada culturalmente por um modo poético de pensar.

As 32^a e 38^a estrofes descrevem a figura do rio como elemento dialético, no dizer de Loureiro, como símbolo herecliteano. Segundo a 38^a estrofe “a corda é um rio que leva na viagem”, na 32^a estrofe “a corda é o rio, os rios/ uma terrível correnteza”. Sendo assim, o objeto-valor é comparado à figura do rio porque ambos (rio e corda) têm a competência de movimentar os homens, também os homens que figuram a correnteza de romeiros em seu ofício de pagadores de promessas.

O rio é mostrado de forma semelhante por Loureiro (2001) em seu livro sobre o *Imaginário amazônida* e pelo *Dicionário de Símbolos* de J. Chevalier e A. Gheerbrant (2007, p. 781):

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (...). Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios. A esse respeito, a teoria de Heráclito é significativa.

Sendo assim, a corda que, segundo o texto monteriano, é também metáfora do rio, representa, para o romeiro, um caminho que o conduzirá ao sentido de sua existência. Caminho que transformará a vida daqueles que o percorrem; a corda do Círio é o objeto de desejo dos pagantes de promessa justamente porque, assim como o rio, ela simboliza a renovação de suas promessas e a perpetuação da fé que, como as águas do rio, umedece as almas piedosas.

7.3 A FIGURA DOS BRINQUEDOS DE MIRITI

Essa figura está presente em nosso *corpus* de pesquisa, conforme demonstramos no capítulo anterior, nas imagens 12 e 13. Os brinquedos de miriti são uma forma de artesanato artístico característico da cultura paraense. São fabricados com material da polpa ou bucha do miriti, palmeira abundante no município de Abaetetuba e comum nas áreas de várzea da Amazônia. Em Abaetetuba, acredita-se que foram as crianças que começaram a utilizar o miriti para fazer pequenos brinquedos, sobretudo pela maciez do material para entalhe e sua possibilidade de flutuar nas águas dos rios, igarapés, lagos e poças d'água deixadas pela chuva. Costuma-se associar o início da comercialização dos brinquedos de miriti ao Círio de Nazaré, em Belém, na suposição de que tal fato tenha ocorrido já durante a realização do primeiro Círio, em 1793. Hoje, esses brinquedos estão integrados de tal maneira à procissão, que se constituem num de seus mais representativos signos culturais.

Em *Discurso sobre a corda*, a figura do brinquedo de miriti tem o efeito de sentido de perpetuação da crença em Nossa Senhora de Nazaré e na tradição da procissão do Círio pelas gerações mais novas para as quais os brinquedos de miriti são confeccionados.

7.4 A FIGURA DA VEGETAÇÃO:

A figura da vegetação está presente em diversos trechos do texto verbal e visual, entretanto selecionamos para exame, as 1ª e 36ª estrofes e as imagens de número seis e quinze por serem exemplos explícitos da presença da figura da natureza amazônica e sua flora.

1ª estrofe

*A corda não é como o cânhamo
A envira, a juta, a malva, a maniva,
Trançada torcida e retorcida
Em mãos paradas
Em círculo estático
Formando uma muralha.*

36ª estrofe

*A corda
É a única oração rezada com o corpo todo
Com toda a força de uma luta
De uma farsa
De uma festa
De uma fé e de uma fuga
Fé plena e primária
De uma rua às vezes verde
De uma cidade templo aberto
Umbrais de edifícios e casas
Chão de asfalto como mármore
Rua como nave ou como átrio
Colunas de mangueiras
Nuvens como vitrias
Pinturas de galhos e afrescos
Rua livre e aberta (...).*

A figura da vegetação da Amazônia está relacionada, de início, ao lugar onde foi encontrada a imagem de N. S^a. de Nazaré. É, também, entre a vegetação da floresta, por onde vagam os encantados de todas as entidades que compõem o imaginário amazônico, por exemplo, foi nesse ambiente encantado onde se refugiaram os amores simbólicos como o do Tambatajá – símbolo do amor eterno na mitologia dos índios macuxi de Roraima.

Segundo Loureiro (2001, p. 187) “A flora amazônica é concebida por idéias gerais e preconceituosas que têm oscilado entre uma concepção paradisíaca e uma identificação com o reino das trevas: Éden ou Hades, mas sempre uma concepção que tem caráter transcendental”. Essa concepção transcendental é justificada pelo fato de a flora ser um exemplo da vitalidade da terra, pois se regenera sempre, é também exemplo da ponte que liga a terra ao céu, pois, como analisamos na imagem de número seis: “os romeiros em cima da árvore” a flora, na forma das árvores, revela uma simbologia mítico-religiosa porque cresce para o alto e as dimensões topológicas dessa imagem ajudam a reforçar a idéia de ligação do romeiro com a divindade, seu objeto de desejo na procissão.

Na 1ª estrofe, a flora amazônida é usada para definir negativamente o objeto-valor *corda* “a corda não é como o cânhamo/a envira, a juta, a malva, a maniva/trançada torcida e retorcida/em mãos paradas/em círculo estático/formando uma muralha”.

Primeiramente, é preciso justificar que o cânhamo, a envira, a juta, a malva e a maniva são plantas com fibras usadas em pratos típicos do paraense e, também, na fabricação de artesanatos e na confecção de cordas, muitas delas, como a maniva, usadas no preparo de um prato conhecido como *maniçoba* em que esta erva é cozida durante uma semana devido ao seu conteúdo tóxico. Essas plantas, quando não são preparadas adequadamente, podem levar à morte.

Na confecção de artesanatos são “trançadas e torcidas em mãos paradas” de artesões habilidosos que, também, confeccionam cordas. O trecho “círculo estático/formando uma muralha” figurativiza o momento em que a procissão do Círio encontra-se aglutinada em volta do objeto-valor à espera do início da caminhada, portanto, esse instante está em oposição ao *movimento* característico da vida que anima o objeto-valor. Assim, é possível compreender a comparação e definição negativa do objeto-valor em relação a essas plantas, visto que elas estão associadas ao estático e a substâncias venenosas ou tóxicas caracterizando, portanto, a isotopia da *morte* que se opõe à *vida* imanente à corda do Círio.

Na 36ª estrofe a flora representa uma figura em que se desenvolve a “fé plena e primária/ de uma rua às vezes verde/de uma cidade templo aberto”. Esse trecho figurativiza o desenho verbal em que o enunciador descreve o cenário das avenidas arborizadas que compõem “uma rua às vezes verde” que a procissão do Círio percorre; esse cenário aponta para “uma cidade templo aberto”, metáfora do *crer* que pertence ao universo cognitivo em que a fé é desenhada pelo enunciador como a instância “plena e primária” dos sentidos.

A vegetação é uma figura tão importante para o imaginário amazônida como para o imaginário universal, vejamos como o *Dicionário de símbolos* de J. Chevalier e A. Gheerbrant (2007) apresenta esta figura:

A vegetação nasce da terra, e o homem também, de acordo com Gênesis; o Corão o confirma: *Deus os fez nascer da terra como uma planta*. E o esoterismo islâmico identifica a vegetação com o crescimento da gnose esse grão que se tornou *árvore, alimentada pela Terra e pela Água, cujos galhos ultrapassam o sétimo céu*.
(grifos do autor).

Este significado simbólico da figura da vegetação nos remete a décima quinta fotografia: *O túnel de mangueiras*. Essa imagem analisada anteriormente, mostra a vegetação e seu efeito de sentido de proteger o homem e integrá-lo à divindade.

A partir da origem de ambos (homem e natureza) são estabelecidas às bases fundadoras da fé que aponta, para aqueles que a possuem, a direção do alto e os direciona para além do chão em que estão enraizados. A fé, acima da figura da vegetação, arranca os homens da materialidade e os conduz a imaterialidade onde os mistérios da vida estão reservados.

7.5 A FIGURA DA IMAGEM DA SANTA.

A figura da imagem com a Santa está presente em diversos trechos do texto verbo-visual, porém selecionamos para análise desse item a fotografia número onze: *o homem que leva a imagem da Santa*, por apresentar maior amplitude de sentidos no que se refere ao universo amazônida.

O homem que leva a imagem da Santa nos dá uma dimensão profunda do que representa essa figura para o povo amazônida. Destacada do conjunto da obra pelo enunciador, ela figurativiza um símbolo sagrado, especialmente para o homem paraense representado pelo actante que conduz a imagem em suas mãos.

A figura da imagem da Santa de Nazaré é tão importante para o povo amazônida que, ao aportar no trapiche de Belém, ao fim do Círio fluvial, a imagem da Santa é recebida por cadetes em trajes de solenidade que a saúdam com honrarias de chefe de Estado. Essa honraria é

feita em Belém somente por ocasião da chegada da imagem da Santa, de Presidentes da República e de governadores de Estado.

É comum, nas famílias paraenses e em outras regiões da Amazônia, a presença da imagem de Nossa Senhora de Nazaré que é saudada por todos da casa, cada integrante da família tem uma história de devoção à imagem da Santa que em algum momento de suas vidas atendeu a seus pedidos particulares.

Sendo assim, é fácil compreender porque a fotografia do *homem que leva a imagem da Santa* é representada em uma dimensão topológica proporcionalmente destacada. Esta fotografia se encontra eideticamente simétrica em relação às margens que a posicionam ao centro da página, tal qual um quadro emoldurado em tonalidades de branco e preto cujo efeito cromático produz um aspecto especial à imagem da santa destacada em primeiro plano nas mãos do homem. Estas características têm o efeito de sentido de figurativizar a imagem da Santa como um objeto sagrado, capaz de mover multidões que seguem ao seu encontro na procissão do Círio para render graças e agradecer aos pedidos alcançados pela intercessão dessa figura mítico-sagrada..

Por fim, chegamos à conclusão de que a corda do Círio, revestida pelas demais figuras do imaginário amazônida, é um símbolo de fé que ultrapassa os limites da cultura regional da Amazônia. A corda do Círio vai além das fronteiras espaciais porque ela é um símbolo da ligação de todo o homem de fé com o objeto de sua crença.

Comprovamos a universalidade do objeto-valor por meio do sentido etimológico da palavra *religião* que deriva da palavra latina, *religare* (ligar). Dessa forma, se a palavra *religião* significa ligar, a simbologia da corda do Círio reflete esse significado, ligando os homens ao divino, unindo-os como uma metáfora das mãos do próprio Deus.

Acreditamos que a corda é uma figura universal porque ela corporifica o sentimento de fé do homem e a sua ligação com o sagrado em diversas culturas e, de modo particular, na cultura amazônida, representada pelo texto monteriano. A corda é uma figura pluriisotópica que apesar de manter o sema básico com significado de “ligação”, multiplica seus efeitos de sentido à medida que o enunciador constrói novos arranjos sintagmáticos, no texto monteriano. A corda figurativiza a fé do povo paraense e de qualquer homem que se identifique com a temática da religiosidade própria daqueles que manifestam sua fé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar o presente trabalho, partimos da premissa de que o *corpus* de pesquisa – o texto poético *Discurso sobre a corda* - trataria de um tema pouco comum para os semioticistas de linha francesa: a questão da fé. Essa hipótese foi amplamente confirmada ao longo de nossas pesquisas bibliográficas que reiteraram a carência de trabalhos acadêmicos e procedimentos semióticos em diversos níveis de profundidade sobre a temática da fé. Sendo assim, o tema foi tratado a partir da ordem do *crer*.

Além dessa primeira dificuldade, outras questões surgiram no decorrer da nossa análise, uma delas incide sobre a possibilidade de estabelecer relações existentes entre o texto verbal e o texto visual, já que o nosso *corpus* de pesquisa é um poema que se deixa ler como um texto sincrético. Essa possibilidade resultou em um de nossos maiores capítulos da presente pesquisa, o capítulo sobre *Figurativizações da fé no texto visual*.

Tal dificuldade motivou a discussão sobre os valores da cultura amazônica e o estabelecimento de diversas definições do objeto-valor *corda* cujos revestimentos figurativos decorrem de sua origem intrinsecamente religiosa.

Como decorrência de nossa pesquisa, percebemos a extrema necessidade da ampliação de estudos sobre o imaginário da cultura amazônica, estudos esses que resultem, inclusive, na semelhança entre essa cultura e algumas outras no que se refere ao aspecto da crença/fé em símbolos relacionados ao divino.

O próprio conceito de imaginário amazônico está ligado à combinação entre “natureza e sociedade” compreendendo o mistério da vida dos índios e dos ribeirinhos, de suas comunidades, das formas pelas quais trabalham, em suas caçadas, pescas, extrativismo, atividades agrícolas e de pastoreio; sem esquecer que tudo isso é visto ou imaginado na floresta, em hábitat atravessado por rios e igarapés, povoado de espécies vegetais e animais; com comunidades indígenas de permeio, mescladas ou confundidas com a natureza, as exuberâncias e as armadilhas das matas e das águas. Por isso, o imaginário amazônico é visto como sendo rico

em plasticidade e inocente magia. A natureza amazônida revela-se como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica.

O imaginário amazônida situa-se, como pode ser compreendido nessa pesquisa, em um tempo cósmico no qual tudo brota como as árvores, os rios, os peixes, os animais, os homens, o mito e o divino. É nesse contexto que a corda do Círio estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando-se propiciadora de epifanias nos romeiros que têm nela o objeto de desejo durante a maior procissão

Por meio da nossa pesquisa, foi possível comprovar que o texto analisado, apesar de tratar de uma temática regional com revestimentos figurativos também regionais, atinge valores que são da ordem do universal: a fé.

Para demonstrar essa característica do *corpus* de pesquisa foi fundamental “semiotizar” as questões em relação à fé e explorar as figurativizações, isotopias e plasticidades presentes no poema e no texto visual. À medida em que investigávamos cada uma dessas categorias surgia um novo capítulo e um novo subitem, dos quais temos consciência de que são apenas um ângulo do vasto universo estudado.

Investigamos, também, o percurso narrativo no decorrer das 40 estrofes do poema e, a cada estrofe, descobríamos novas idiossincrasias presentes no texto verbal, o que nos permitia entrever os diversos recursos utilizados no plano semi-simbólico do texto monteriano.

Ao estudar as 15 fotografias do texto visual buscamos explorar as dimensões eidéticas, topológicas e cromáticas, bem como, analisar com mais profundidade o nível discursivo do *corpus* de pesquisa, pois é nele que estão figurativizados os valores da cultura amazônida e seu imaginário.

Dessa forma, a partir da compreensão dessas características presentes no texto monteriano, constatamos que o material analisado, tanto no plano verbal como no visual, merece ainda novos estudos e, até mesmo, o estabelecimento de relações intertextuais dessa obra com outras de autores como Guimarães Rosa, cujas semelhanças em relação ao autor e a obra estudada nos chamaram bastante a atenção. Pretendemos aprofundar essas relações e intertextualidades em nossos próximos estudos acadêmicos com o intuito de dar prosseguimento a novas investigações na linha da semiótica francesa greimasiana.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana L. P. de. *Teoria do Discurso; fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

_____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BAYLEY, Harold. *A linguagem perdida do simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Pontos de Gramática Histórica*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico S/A editora, 1976.

CHEVALIER, J e A. Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 21ª edição, 2007.

FLOCH, J-M. *Semiótica Plástica e linguagem publicitária*. Significação: revista brasileira de semiótica. CES: Araraquara, 1988. p. 29-50.

GREIMAS, A. J & COUTÉS, J. 1979. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker editores, 2002.

_____. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. Tradução de Ignácio Assis Silva. Significação – Revista Brasileira de Semiótica, Araraquara, n. 4, p.18-46 jun.1984.

_____. *Ensaio de Semiótica Poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. Cultrix: São Paulo, 1976.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HÉNAULT, Anne. *História Concisa da Semiótica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

LOPES, E. *Discurso, texto e significação: uma teoria do interpretante*. São Paulo: Cultrix, 1978.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

MONTEIRO, Benedicto. *O Discurso sobre a Corda*. Belém do Pará: Cejup, 1994.

_____. *Verde Vagomundo*. Brasília: Ebrasa, 1972.

_____. *O Minossauero*. Rio de Janeiro: Novacultura, 1975.

_____. *A Terceira Margem*. São Paulo: Marco Zero, 1983.

_____. *Aquele Um*. Belém do Pará: Cejup. 1981.

_____. *Belém vista por Miguel: o afilhado do diabo*. Belém do Pará: Cejup. 2006.

_____. *História do Pará*. Belém do Pará: Editora Amazônia: 2006.

Home page Benedicto Monteiro. 2006. Disponível em:
<http://www.verdevagomundo.com.br/biografia.htm>. Acesso em: 25 de junho de 2007.

LEONEL, M. C e NASCIMENTO, E.M.F.S. *Campo lexical, modalização e massificação do discurso religioso*. *Revista da ANPOLL*. São Paulo: Humanitas, v. 10, 2001, p.101-120.

NASCIMENTO, E.M.F.S. *Definição discursiva*. Memória e gênese. FCL-Araraquara, 1997 (tese de livre-docência).

NASCIMENTO, E. M. F. S. *Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários*. In: MARCHEZAN, Renata (Org). *Razão e sensibilidades: a semiótica em foco*. 6. ed. Cultura Acadêmica. Araraquara: São Paulo, 2004. cap. 9, p. 191-202.

_____. *Definição discursiva memória e gênese*. 1997. 285 f. Tese (Livre Docência em Lingüística) – Universidade Estadual Paulista Júlia de Mesquita Filho, Araraquara.

NASCIMENTO, Edna Maria F.S. *Paixão em segredo*. *Revista da ANPOLL*. n.º6. São Paulo: Humanitas, 2004. p.27-41.

NASCIMENTO, Edna Maria F.S. *A leitura como processo: figura, texto e imaginário*. In: FARIAS, Iara Rosa (Org.) *Trans-formar a educação: semiótica, psicologia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Faculdade de Educação, 2004. p. 68-83.

Críticos de Benedicto Monteiro

BONNA, Klautau Mízar. *Corda do Círio, marca de fé*. Ed. Labor. Belém, 2001.

BRITO, Osvaldo Lopes. “*Trágico, dramático, regional e universal. Um romance brasileiro*”. *Diário da Manhã*. Ribeirão Preto, 09/01/1976.

BRUNO, Haroldo. “*Uma Amazônia ao mesmo tempo social e poética*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 05, 31/08/1975.

CASTRO, José Guilherme de Oliveira. *A Viagem Mítica de Miguel das Santos Prazeres*. 2000. 330 f. (Tese de Doutorado) PUC do Rio Grande do Sul, Porto Alegre..

COELHO, Maria do Carmo Pereira. *Elementos Míticos no Minossauero*. 1983. 134 f. (Dissertação de Mestrado) – Universidade de Brasília, Distrito Federal.

MEYER, KOEREN, Klauss. **Die ilusion von oralität im brasilianischen roman**: Zur simulation realer sprechsiationem in drei “**mundlich ergählten lebengeschichten**”: A ilusão da oralidade no romance brasileiro: uma simulação de realidade em três histórias literárias. Tradução de Rosane C. Branco. Zugl: Würzburg, Univ. Diss, 1989.

NUNES, Benedicto. *Um conceito de cultura*. Revista da Universidade Federal do Pará. Belém, Imprensa Universitária, 1973.

RIBEIRO, Darcy. Prefácio do Livro *A Terceira Margem*. Belém: CEJUP, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano. "O Amazônico". Revista Veja. São Paulo: Abril, 24/03/1976.
SILVERMAN, Malcon. *Moderna Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Teóricos da Amazônia

CASTRO, José Guilherme de Oliveira. *A Viagem Mítica de Miguel dos Santos Prazeres*. Belém: Unama, 2001.

DA CUNHA, Euclides. *À Margem da História*. São Paulo, Leilão-Brasileira, 1967.

D'INCAO, Maria Angela et alli. *A Amazônia e a Crise da Modernização*. Belém: Museu paraense Emílio Goeldi, 1994.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens*. São Paulo: Emp. Gráfica da Revista dos Tribunais, 1955.

HURTIENNE, T., & Nitsch, M. (1987). *O quadro político e econômico do desenvolvimento e subdesenvolvimento na Amazônia*. In G. Kohlhepp & A. Schrader (org.), *Homem e natureza na Amazônia*. Tübingen: Geographisches Institut der Universität Tübingen.

LOUREIRO, Paes. *Cultura Amazônica uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.

LIMA, D & POZZOBONT, J (2002). *Amazônia socioambiental: sustentabilidade ecológica e diversidade social*. In: VIERA, I. et al (Org), *Diversidade Biológica e Cultural da Amazônia*. MPEG, Belém-PA: 2002.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Uma outra “invenção” da Amazônia: religiões, histórias, identidades*. Belém: CEJUP, 1999.

MAUÉS, Angélica. *A Questão Étnica: Índios, negros, brancos e caboclos. Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém: Idesp/Seduc, 1989.

MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia: O Conceito e a Paisagem*. Rio de Janeiro: Agência da SPVEA, 1960.

PINTO, Lúcio Flávio. *Amazônia: Fronteira do Caos*. Belém: Falangola Editora, 1991.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Tonis, Typografia Arrauetllia, 1927.

SALLES, Vicente. *O Negro no Pará*. Belém: Secdet/MEC, 1998.

VERÍSSIMO, José. *Estudos Amazônicos*. Belém: universidade Federal do Pará, 1970.

WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)